



**sala preta**  
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 23  
N° 3  
2024



## EDITORIAL

Alessandra Montagner,  
Franciane *Kanzelumuka* S. de Paula,  
Marcos Bulhões Martins,  
Renata Ap. Felinto dos Santos,  
Rodrigo Severo



À Leda Maria Martins

**Aos nossos ancestrais – aos que vieram antes,  
aos presentes e aos que retornarão**

O racismo no Brasil tem sido um princípio organizador que legitima dois grupos de seres humanos. Um é composto por pessoas que podem formular conhecimento, cujas capacidades epistemológica e intelectual são reconhecidas, e a quem é dado o privilégio da fala e da determinação de quais pesquisas e nomes podem ou não ser legitimados. O outro é constituído por pessoas que estiveram situadas como objeto de estudo, cujas epistemes fundamentadas em suas cosmologias, histórias e concepções humanas e civilizatórias foram relegadas a coadjuvantes nas articulações de origem da era moderna. São, contudo, inquestionáveis as contribuições não nominadas provenientes das populações às quais foram obstruídos os direitos à sua inscrição condigna nas áreas das Ciências Humanas, Exatas e Biológicas, fato que incide invariavelmente no campo das teorias e práticas das Artes e das Linguagens.

Criada em 2001, a Revista Sala Preta ainda não havia dedicado espaço de considerável destaque ou dossiê temático às questões pertinentes às pesquisas afrorreferenciadas nas Artes da Cena. Já havia passado da hora de a Sala Preta fazer jus à cor que carrega no nome<sup>1</sup> e se enegrecer. Já era tempo de ampliarmos a nossa contribuição para a superação do racismo epistêmico na produção e na difusão do conhecimento acadêmico no Brasil e nos comprometermos com a evidenciação de uma atitude declaradamente antirracista. Não havia mais como se esquivar de um gesto – mesmo que ínfimo, diante da imensidão histórica dos epistemicídios e etnocídios consolidados pela estrutura acadêmica brasileira – de reparação das ausências que espectralmente constituem as referências fundantes da área. Os tempos

---

1 Que homenageia a história do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), ao fazer referência à sala (cujas paredes eram pintadas de preto) onde até 1995 foram apresentados os trabalhos práticos do Departamento, antes de o Teatro Laboratório ser inaugurado.

mudaram – repetimos reiteradamente – e com eles se manifestam urgências: necessidades de retorno aos saberes ancestrais e de reparação e retomada de epistemologias afrodiaspóricas, suprimidas pela grande máquina de embranquecimento que é o nosso sistema acadêmico, de tradição ocidentalizada. Esses saberes são historicamente invisibilizados pela “[...] civilização da escrita, do livro, [que] se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia [...] E [que] visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento”, como nos diz a professora, pesquisadora e Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá Leda Maria Martins (2021, p. 35), em *Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do corpo-tela*.

Vivemos em tempos nos quais a exclusiva perpetuação das formas de conhecimento da tradição branca e burguesa não é só insuficiente, mas política e eticamente insustentável. Assim, para nos lançarmos à empreitada de tecermos um dossiê específico sobre a diversidade e complexidade das performatividades negras no Brasil foi imprescindível enegrecer e ampliar as perspectivas e alianças editoriais através da reunião de pesquisadoras/es com experiência reconhecida em campos diversos – teatro, dança, performance, dentre outros. Foi necessário ampliar as circunstâncias, vivências e intersecções dos corpos que formam o corpo editorial da Revista.

Desse modo, o **Dossiê Performatividades Negras** é uma tentativa de comprometimento com a luta pelo fim de um império cognitivo, buscando exaltar e reconhecer, nesta edição, a presença de saberes incorporados, conhecimentos pluriversais, alternativos e contestatórios, que possibilitam deslocamentos e rupturas epistemológicas e metodológicas, subvertendo as hierarquias sociais, raciais e pedagógicas hegemônicas. Performatividades afrorreferenciadas são um elo com o passado e com a espiritualidade. Não estão apenas ligadas às visualidades, às materialidades e às suas testagens e experimentações em/da cena. Os corpos das performatividades negras vibram nas dimensões visíveis e invisíveis, são corpos físicos, espirituais e rituais; são corpos consagrados no sagrado, inscritos na ancestralidade, porque a reconhecem como princípio de existência para a população negro-africana; corpos cuja ruptura se estrutura precisamente nas várias intersecções, tensões e negociações que formam a encruzilhada entre corpo e pensamento – forjada pela tradição

ocidental –; que giram em tempos e formas espiralares, não permitidas pela linearidade da lógica ocidentalizada. Afinal, como mais uma vez nos adverte Leda Maria Martins (2021, p. 123), “[...] a linguagem dos tambores, sopro dos antepassados, investida de um éthos divino, agencia os cantares e a dança, de forma oracular, prenunciando uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos”

E assim, a partir de suas próprias palavras e presença nessas linhas que abrem este número, evocamos Leda Maria Martins, pesquisadora e mulher negra, referência fundamental para se pensar as performatividades negras no Brasil, a quem homenageamos nesta edição. Enquanto mulher negra teve que superar os impedimentos colocados pelo racismo estrutural e epistemológico para ser devidamente reconhecida na academia do país, uma vez que sua obra foi homenageada e teve circulação internacional antes de ser devidamente validada pelos seus pares nacionais. A grandeza de seu legado e a potência dos caminhos que abriu é evidenciada pela grande presença de autoras negras neste dossiê, e ilumina, direta ou indiretamente, as trajetórias e o pensamento destas e de muitas outras pesquisadoras negras que estão ocupando de forma crescente os seus lugares de direito no fórum da academia brasileira. Leda Maria Martins é *candace* – palavra que remonta as grandes e sábias governantes das dinastias keméticas –, é farol, é luz que guia e *alumia* todas e todos que desejam afirmar a cena e seu pensamento para além do paradigma ocidentalizado, de modo plural e comprometido com a importância das tradições afrodiáspóricas no país.

A partir dessa homenagem, o **Dossiê Performatividades Negras** é aberto pela perspectiva de uma também mulher, pesquisadora e artista negra: Priscila Rezende, que compartilha os resultados de sua pesquisa acadêmica no texto “Performance *Bombрил*: Do ataque racista à poética da resistência”, escrito em coautoria com Marcelo Eduardo Rocco Gasperi. O texto analisa a performance *Bombрил*, da própria autora, a partir das estratégias de enfrentamento que agencia contra a violência colonial que rebaixa os atributos da estética corporal da mulher negra. Rezende apropria-se da chacota ao apresentar a literalidade imatura das ofensas racistas e investiga as suas reverberações por mais de uma década até a atualidade.

Por sua vez, “Registros de cena: as imagens póstumas do TEN como perpetuação poética do teatro negro”, de Viviane da Soledade Tôres, parte da análise de fotografias históricas do Teatro Experimental do Negro, considerando os vazamentos sociais que revelam a recepção do corpo racializado na arte e na vida. A autora aborda os contextos que complexificaram a presença e a formação de públicos negros no teatro, e os possíveis impactos do acervo com o qual trabalhou para o legado do teatro negro.

Em “Dançar/escrever/saber: uma perspectiva espiralar da dança da *avamunha*”, Laís Salgueiro Garcez analisa o movimento da dança da *avamunha* na perspectiva do gesto-tempo espiralado, destacando a importância da ancestralidade, musicalidade e circularidade na construção dos códigos estéticos dessa dança ritual do Candomblé Ketu.

Já “O Baiar do Velho: Corpografias de um vodum afro-maranhense como reverberação criativa”, de Vinicius Viana Ferreira, ressalta essa matriz espiritual, religiosa e estética que reverencia o sagrado em diálogo com a sonoridade dos tambores, traduzindo na linguagem dos corpos a herança de outras matrizes e sistemas provenientes de África, notadamente dos povos jeje, minas e fon.

É na materialidade do gesto e na potência da força da comunidade que o texto “Poéticas da Encruzilhada: Capoeira no jogo da cena”, de Marlini Dorneles de Lima, Renata Kabilaewatala, Jordana Dolores Peixoto e Cláudia Cardoso Barreto, nos conta como a noção de encruzilhada e práticas decoloniais são exploradas como práticas reflexivas das performatividades negras e periféricas a partir da experiência dos grupos Núcleo Coletivo 22 e Batakerê, com foco no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

“Sujeitas(os) da Fala: Dramaturgia contemporânea, autorias negras e escrita como dominação (ou emancipação?)”, de Carlos Alberto Mendonça Filho, aborda a dramaturgia negra contemporânea brasileira, analisando autoria, temas e formas para discutir e refletir sobre o impacto do racismo estrutural no acesso à escrita teatral por corpos negros, utilizando conceitos como oralitura, escritavência e encruzilhada.

Em “O teatro da revolução branca chegou ao fim”: Atos de fala antirracistas em *Legítima Defesa*”, Vicente Carlos Pereira Júnior intersecciona a teoria dos atos de fala com enunciações proferidas em duas obras do

coletivo Legítima Defesa, de modo a evidenciar os seus efeitos antirracistas, que sugerem, segundo o autor, uma nova contemporaneidade para a cena no Brasil.

Em “A cena tá preta e antirracista! Considerações sobre as pesquisas em performances negras no Brasil”, Rogério Lopes da Silva Paulino pesquisa as performances negras contemporâneas no Brasil em uma perspectiva negrorreferenciada, mapeando coletivos artísticos, dramaturgias, escolas, espetáculos, eventos, festivais, fóruns, grupos de pesquisa, publicações e outras iniciativas que ocorrem em diferentes estados brasileiros. O seu argumento central é que os(as) artistas e pesquisadores(as) negros(as) estão saindo da invisibilidade e da subalternidade para se colocarem como protagonistas de um processo de revisão, quiçá de refundação, dos pilares nos quais se assentam as artes da cena no Brasil.

O dossiê é encerrado pela entrevista “Técnica Silvestre e a força do encontro entre tradição e contemporaneidade”, de Ana Beatriz Coutinho Rezende e Vera Passos. No texto, vislumbramos a elaboração de uma metodologia de preparação corporal oriunda da força da tradição das danças de matrizes africanas engendradas no *modus* cênico ocidentalizado. Vera Passos reflete sobre o diálogo entre tradição e contemporaneidade, evidenciando as potências dessa intersecção.

Além do **Dossiê Performatividades Negras**, esta terceira e última edição do ano de 2024 da Sala Preta inaugura a seção **Textos em Fluxo Contínuo** com a publicação do texto “No princípio, era o afeto”, de Suely Rolnik, traduzido pela própria autora e originalmente publicado nas línguas espanhola e inglesa. Rolnik se debruça sobre o lugar essencial do afeto nas criações do grupo Mapa Teatro, traçando uma instigante fabulação especulativa sobre o projeto Anatomia da Violência na Colômbia.

E assim, encerramos este Editorial mapeando e descrevendo brevemente todos os textos publicados nesta edição. Esperamos que o enfoque dado sobre as pesquisas afrorreferenciadas ajude a expandir as possibilidades de relação com as práticas e as teorias da cena. Contudo, permanece um questionamento: o enfoque desta edição poderia, de alguma forma, contribuir para o colapso do ponto de vista do colonizador, com sua máquina de produzir ficções sobre “Outros”? Poderia, ainda, anunciar a possibilidade de construção

e estabelecimento de novas gramáticas artísticas, culturais e pedagógicas a partir dos(as) “Condenados(as) da Terra” (como nomeou Franz Fanon)?

Veremos!

Alessandra Montagner, Franciane *Kanzelumuka* S. de Paula,  
Marcos Bulhões Martins, Renata Ap. Felinto dos Santos e Rodrigo Severo.

## Referências

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



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p9-35

Dossiê Performatividades Negras

# **PERFORMANCE BOMBRIL: do ataque racista à poética de resistência**

*PERFORMANCE BOMBRIL:  
from racist attack to poetics of resistance*

*PERFORMANCE BOMBRIL:  
del ataque racista a la poética de la resistencia*

**Priscila Rezende  
Marcelo Eduardo Rocco Gasperi**

## **Priscila Rezende**

Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduada em Artes Visuais com habilitação em Fotografia e Cerâmica pela Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), seu trabalho tem como principal tema a inserção e presença do indivíduo negro na sociedade brasileira. Artista plástica afro-brasileira

## **Marcelo Eduardo Rocco Gasperi**

Diretor Teatral, pós-doutor e Professor Associado na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) na área de Artes Cênicas. Atua como professor permanente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFOP e como professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

### Resumo

Esta pesquisa analisa a performance *Bombril* da artista Priscila Rezende, de Minas Gerais, ação criada em 2010, sendo realizada até os dias atuais, bem como a presença de tal obra em eventos artístico-performativos de diferentes regiões do Brasil, correlacionando obra e enfrentamento ao racismo cotidiano. O objetivo é compreender a corporeidade imediata da performer Priscila Rezende e sua elaboração da arte como estratégia de enfrentamento contra a violência colonial, investigando suas reverberações na atualidade. Para isso, analisam-se as diferentes materialidades que compõem a obra a partir de ensaios, entrevistas e outras fontes de notícia sobre a artista em questão, traçando uma reflexão acerca de tal poética e seu estreitamento com diferentes espectadores.

**Palavras-chave:** Bombril, Performance, Racismo, Resistência.

### Abstract

This study analyzes the performance *Bombril* by artist Priscila Rezende, created in 2010 and performed to this day, and its presence in different artistic-performative events in different Brazilian regions, correlating the work and confronting everyday racism. We seek to understand the immediate corporeality of the performer and her artistic endeavors as a viable strategy for confronting colonial violence and its echos today. For this, we investigated the different materialities making up the work based on essays, interviews and other news sources about the artist in question, outlining a reflection on such poetics and its connection with different spectators.

**Keywords:** Bombril, Performance, Racism, Resistance.

### Resumen

Esta investigación analiza la performance *Bombril*, de la artista Priscila Rezende, de Minas Gerais (Brasil), creada en 2010 y representada hasta el día de hoy, así como su presencia en diferentes eventos artístico-performativos en diversas regiones de Brasil, correlacionando trabajos y confrontando el racismo cotidiano. Su objetivo es comprender la corporalidad inmediata de la *performer* Priscila Rezende y su elaboración del arte como estrategia viable para enfrentar la violencia colonial y sus repercusiones en la actualidad. Para ello, investigamos las diferentes materialidades que componen la obra a partir de ensayos, entrevistas y otras fuentes informativas sobre el artista en cuestión, esbozando una reflexión sobre dichas poéticas y su conexión con diferentes espectadores.

**Palabras clave:** *Bombril*, Performance, Racismo, Resistencia.

## Breve voo panorâmico: a performance negra em movimento

Esta pesquisa parte da necessidade de se ampliar a discussão político-estética de corpos negros que foram simbólica e fisicamente interrompidos e/ou subjugados. O objetivo é analisar o trabalho artístico da performer Priscila Rezende e suas diferentes potencialidades a partir dos desdobramentos da performance *Bombril* (2010). Um corpo que invade o cotidiano corriqueiro da cidade, veiculando suas práticas artísticas como máquinas de guerra. Um corpo atuante, cujas movimentações deixam os espectadores visivelmente desconfortáveis, pois tal corpo nega a objetificação historicamente imposta para jogar contra as ofensas de cunho racista, a partir de uma manobra de manipulação dos elementos cênicos.

Nesse trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil – é revisitado como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da coisificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para a pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgios. Por meio do corpo, a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso. (Bispo; Lopes, 2022, p. 203)

Sendo assim, a artista Priscila Rezende, foco da pesquisa, compartilha em seu trabalho *Bombril*, fruto da análise, o discurso racista acerca dos cabelos crespos para confrontar o espectador a partir da corporificação e da exposição crua do papel anteriormente reservado às pessoas negras, ou seja, a representação colonial de subserviência diante da opressão de um sistema escravista:

Durante a performance, seu corpo se contorce em posições física e moralmente desconfortáveis, transformando-se ele mesmo em objeto útil –o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador. (Ibid.)

Na contramão das concepções hegemônicas, Priscila Rezende reinventa o valor simbólico de uma ofensa proferida contra o seu corpo. A artista

propõe uma reflexão acerca dos xingamentos racistas ao desobedecer a uma narrativa prévia e banalizada de uso de determinados objetos, agora decodificados para o dismantelamento dos estereótipos discriminatórios.

## Bombрил: objetos metálicos em uma performance cortante

**Figura 1** – Performance *Bombрил*, 2010. Priscila Rezende. Belo Horizonte (MG)



**Foto:** Priscila Rezende.

Ajoelhada, a artista Priscila Rezende (Figura 1) usa quarenta utensílios metálicos de cozinha, expostos em seu entorno, em cima de um lençol azul claro. Tais materiais estão perfeitamente limpos, despontando demasiado cuidado com a higiene dos objetos. Rezende inicia a lavagem dos utensílios domésticos, mantendo o movimento constante ao usar os próprios cabelos para essa ação. A performer mostra a reprodução dos hábitos de uma lavagem cotidiana de louças de uma casa. Porém, os mecanismos que ela utiliza – seus cabelos crespos – indicam uma exposição sem cortes dos estereótipos que acompanham as pessoas negras, ou seja, julgamentos depreciativos, sobrevividos da herança da escravidão: “Comparar o meu cabelo a uma esponja de lavar vasilha é reduzir uma parte do meu corpo, o meu

cabelo, e conseqüentemente a mim, a um objeto” (O tema..., 2016). Rezende desponta a discriminação habitual que reprime e inferioriza os corpos negros desde a infância, atrelada à dialética de uma estética branca e caucasiana que instiga o desejo de hipervalorização da cultura alheia, tendo como parte da compensação a negação da própria cultura:

[...] Priscila Rezende, graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG, traz como detonadores do processo criativo da performance Bombril, 2010, a experiência traumática vivida por meninas negras durante o período de formação escolar. Corpos e cabelos são alvos de expressões de racismo já acionadas por crianças brancas, e, às vezes negras, num ambiente que deveria ser de ensino e aprendizagem. De fato, depois do seio familiar, seja ele qual for, a escola é a nossa segunda experiência profunda com a sociedade na qual nos inserimos. Nela, os cabelos crespos recebem muitos nomes depreciativos, sendo um deles ‘Bombril’ [...]. (Santos, 2018, p. 26)

A performance cria justaposições imagéticas de modo a chamar a atenção do espectador para a uniformização de corpos que são aceitos por um juízo de estética branca e patriarcal e por corpos que não importam, recusados pela coerência do mercado racista mundial. O olhar do espectador percorre pela noção de corpos que “pouco ou nada valem para o capital”, devido ao silenciamento constante, cuja omissão é compartilhada pelas testemunhas daquela ação:

Os cabelos crespos, assim, são conexos à aspereza e subalternidade que a sociedade brasileira reservou às negras como numa continuidade perversa dos afazeres do lar durante o extenso período de escravidão. Também se metaforiza a escravidão, que na performance passa a ser estética, mas que ainda trata de corpos presos. [...] A tensão que se apresenta nesta ação repetitiva equivale à vivida por negras durante a infância na qual a beleza de seus cabelos, e por extensão de seus corpos, é colocada em dúvida constantemente. (Santos, 2018, p. 26)

Nesse espectro, Rezende desenvolve seu trabalho revelando as camadas do racismo estrutural que passa corriqueiramente no nosso cotidiano. A performer expõe como um assunto tão sério, que perpetua comportamentos violentos, a rejeição de corpos e a negação de identidades, é tratado de maneira tão

superficial pela nossa sociedade: “Proponho um pensamento sobre as formas negativas como os negros são referidos por suas características e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social” (Rezende, 2013). Segundo a performer, o nome do trabalho foi uma referência à marca de material de limpeza famosa no Brasil que perversamente é, também, uma alcunha pejorativa utilizada com muita regularidade no país para se referir ao cabelo crespo. Algo que remonta discursos publicitários, desde meados do século XX (Figura 2).

**Figura 2** – Publicidade de esponja de limpeza da marca Sabarco, em 1952



Fonte: Divulgação/Estadão.

Contudo, ainda que haja a ação de lavar esses objetos com o próprio cabelo – evidenciando uma crítica ao racismo praticado – o objetivo de Rezende se desemboca além da questão estética. A escolha de caracterização da artista para a execução da performance é de extrema relevância para a reflexão proposta, visto que a indumentária, muito além de ser um objeto de cobertura do corpo, desempenha papel fulcral de complemento ao gesto, agregando signos, valores e, ainda, imagens emblemáticas ao contorno do corpo em ação. Como observa Leda Maria Martins (2021, p. 105-106):

A estética de adereços não aponta simplesmente para uma ênfase na ilustração ou no efeito decorativo. As vestimentas indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços, os arranjos cromáticos, os jogos de policromias e de luminosidades constituintes das gravuras corporais compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo culturais.

Para trazer à tona a condição do sujeito compelido à servidão, Rezende decidiu utilizar uma vestimenta que se assemelhasse às roupas de uma mulher escravizada. O objetivo era evidenciar como o racismo tenta manter pessoas pretas em posições de subalternidade, cujas funções consideradas desprestigiadas em nossa sociedade exigem baixa qualificação, demandando extremos esforços físicos, baixa remuneração, sem direitos previstos por lei, instituindo o que chamamos de “senzalas contemporâneas”. Essa representação que animaliza as pessoas pretas é parte da essência do preconceito, uma estratégia adotada pelo sujeito europeu durante o processo de colonização e da constituição da branquitude. Algo que não se trata apenas de uma categorização tonal da pele, mas sim de um sistema de desigualdade que denomina o sujeito branco como um ser universal, colocando o sujeito não branco como “o outro”, estabelecendo, assim, uma hierarquia supremacista. A partir dessa hierarquização, todo sujeito não branco é submetido às repressões, aos processos de exclusão, às negações de direitos, aos extermínios físico, intelectual e cultural, garantindo ao sujeito branco a manutenção de privilégios (Bento, 2022). Logo, o sujeito branco estabelece a si mesmo como parte de um modelo de civilização, detentor de qualidades consideradas “positivas”, tais como a inteligência e a educação, posicionando, então, o sujeito negro como o extremo oposto por meio dessa representação ficcional do negro como inumano, como algo próximo a um objeto, responsabilizando o próprio negro pela subalternização à qual é sujeitado.

A ideia de branquitude, bem como a concepção dessa estrutura desigual tal qual conhecemos hoje, foi instituída com o advento da colonização e da escravização de povos originários nos territórios invadidos pelo sujeito branco europeu. Ao longo dos séculos XVI e XIX houve um processo brutal de invasão com pilhagem, estupro, genocídio e etnocídio. Para elucidar tal fenômeno, Grada Kilomba (2019) fala da projeção realizada pela branquitude naqueles sujeitos, os quais a autora determina como “diferentes de si”:

O **sujeito branco** de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente

uma parte do ego – a parte “boa,” acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má,” rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “**Outra/o**” como algo externo. O **sujeito negro** torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo... isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como **objetos externos** e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o **sujeito negro** é identificado como o *objeto* “**ruim**”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. (Ibid., p. 36-37, grifos da autora)

Dessa maneira, Rezende propôs inscrever em suas vestes a dureza de um sistema cisheteropatriarcal que atinge mulheres negras com tanta brutalidade, sendo impossível separar os impactos do cruzamento<sup>1</sup> e das sobreposições de gênero, raça e classe (Akotirene, 2018). Logo, o estigma de uma agressividade inata colabora para estabelecer idealizações ainda mais perversas a respeito das mulheres negras.

Na obra *Bombrial*, Rezende revela a fonte de uma imagem deturpada e caricatural acerca da mulher negra, proveniente do papel relegado à mesma no decurso da escravidão. Em nossa sociedade, desde o período colonial, a mulher branca é estabelecida como o modelo a ser seguido e símbolo da feminilidade, portando, assim, a efígie da elegância, educação, polidez e delicadeza. Por diferentes razões, tal padrão de comportamento foi inviável às mulheres negras em condição de escravidão, e estas se tornaram a verdadeira antítese do que significa “ser mulher”.

---

1 Esse cruzamento entre as relações de poder que operam sobre sujeitos marcados pela diversidade, considerando as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, etnia, faixa etária, capacidade, entre outros, é o que a estudiosa de direitos civis afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw nomeia como **interseccionalidade**, e foi acadêmica e institucionalmente popularizado a partir do início da década de 1990. No entanto, segundo as estudiosas Patricia Hill Collins e Silma Birge (2021), as ideias centrais acerca da mutualidade entre as relações de poder já aconteciam desde a década de 1960 nos movimentos sociais que debatiam os efeitos do colonialismo, militarismo e capitalismo, em especial entre as mulheres de cor, que eram afetadas por todos esses sistemas de forma mútua.

## A origem da obra Bombril: da raiva construída à estética da raiva

Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário,  
é para acordá-los de seus sonos injustos.  
Conceição Evaristo<sup>2</sup>

As palavras da escritora mineira Conceição Evaristo, belorizontina, tal como Rezende, são providenciais para definir a prática desenvolvida na arte de performance da artista nestes últimos 14 anos, em que Rezende traz experiências a partir de suas memórias e do seu corpo:

Chamo as palavras de Evaristo acima citadas de providenciais, pois dificilmente poderia falar do trabalho que tenho realizado na última década usando uma expressão muito distinta, e sinto que essa fala o sintetiza de maneira precisa, em especial, como resposta às pessoas que ele tanto incomoda. Salvo pessoas negras, corpos dissidentes e marginalizados socialmente, que assim como eu, sentem na pele as vivências que são estampadas imagetivamente em meu trabalho, não lamento dizer que a intenção, aqui, é essa. É incomodar mesmo! Sempre que tenho oportunidade de falar de meu trabalho, faço questão de ressaltar que o desconforto faz parte de minhas ações, pois o que vivencio não é confortável. E é primordialmente para refletir uma experiência vivida por mim aos 12 anos de idade, quando cursava o ensino médio, mais precisamente, no Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis (IMACO), onde vivenciei uma das situações mais humilhantes de que tenho recordação, que nasce o trabalho Bombril. (Rezende, 2024, p. 93)

A partir da escuta acerca das experiências de vida, foi feita a passagem de um acontecimento cotidiano – banalizado pela sistematização do racismo e sexismo – fazendo florescer a efetivação e a coletivização de um insulto, corresponsabilizando assim, o espectador acerca das opressões de raça e de gênero. Ou seja, ao se inspirar em uma colega de classe que mantinha seus cabelos crespos e com corte bem curto, Rezende decidiu deixar seus fios crescerem sem nenhuma química, após seis longos anos de alisamento capilar:

Consegui mantê-los assim por quase um ano, porém, quando já formava um pequeno volume, se tornando um pouco mais exigente de cuidados,

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida por Conceição Evaristo no programa Estação Plural, da TV Brasil, em 8 de jun. 2017.

fui obrigada por minha mãe a alisá-los novamente, afim de que se tornasse um pouco mais fácil todo o ritual cosmético que ela praticava comigo e minha irmã todos os finais de semana, entre lavar, prendê-los em pequenos rolos de plástico encapados com papéis usados, e secá-los com a ajuda de um secador **Pandora** antigo. Findado o fim de semana, ao comparecer à escola na segunda-feira após passar por todo esse ritual de tortura, fui extremamente surpreendida com um “elogio” vindo de C. H., um “colega” de classe que se sentava diariamente numa carteira ao meu lado, e dedicava boa parte do dia a me ofender com “comentários” debochados de toda espécie. Para minha enorme surpresa, nesse dia, C. H. de início apenas questionou quando eu havia mudado meu cabelo, e disse que havia “ficado bonito”. Achei estranho, mas por educação, agradei, já muito desconfiada. Porém, antes mesmo que eu pudesse desviar o olhar, veio o complemento, com a seguinte pergunta: “Você vendeu a sua casa para arrumar”? (Ibid., p. 95, grifo da autora)

Segundo Rezende, após o ocorrido seguiram as costumeiras gargalhadas com o intuito de ofendê-la, ampliando o conjunto pessoas que se sentavam à sua volta, como uma espécie de público com comportamentos perversos. Evidentemente, tal grupo foi alfabetizado por uma gramática hegemônica, produzindo resultados de uma historiografia sem qualquer emancipação ou sequer consciência de classe, mas de representações sociais de discriminação e violência, numa clara coparticipação nos ataques proferidos:

Eu não conseguia compreender como alguém poderia considerar uma criança de 12 anos com poder suficiente para possuir, e conseqüentemente vender uma casa, ou então, talvez C. H. julgasse que eu vivesse em uma estrutura extremamente barata, e por ser preta, minha família fosse tão miserável que necessitasse da venda de um imóvel apenas para realizar um tratamento estético. Tão nova, sem ferramentas que me permitissem responder aquilo, e em choque, não pude conter as lágrimas que instantaneamente jorravam de meus olhos em profusão. Com medo, já cansada das várias vezes em que havia reclamado com alguns professores sobre as atitudes de C. H., e sem nenhuma solução, eu fiz o possível para secar as lágrimas e me atentar a aula que já se iniciava, enquanto minha melhor amiga, tão criança quanto eu, sentada à minha frente, se esforçava para me acalmar, enquanto me falava algumas palavras de apoio. (Ibid., p. 96 )

Mas, afinal, por que as pessoas faziam aquilo? Porque elas simplesmente podiam? Porque tudo era permitido? Porque a reponsabilidade individual fora

transferida? Ou porque a possível responsabilidade seria dividida entre os presentes, em que a culpa de todos se transformaria na culpa de ninguém? Uma culpa invisível em que não se pode diferenciar tão facilmente quem ataca, quem compactua e quem se omite. Um sentido nefasto de pertencimento, de inclusão ao grupo, entre o que se pode e o que se é capaz de fazer com o corpo alheio. Em concomitância com esse pensamento, Nilma Lino Gomes (2019, p. 206) nos alerta sobre o ambiente escolar como um espaço danoso às crianças negras:

Na escola também se encontra a exigência de “arrumar o cabelo”, o que não é novidade para a família negra. Mas essa exigência muitas vezes chega até a família negra com um sentido muito diferente daquele atribuído pelas mães ao cuidarem dos seus filhos e filhas. Em alguns momentos, o cuidado dessas mães não consegue evitar que, mesmo se apresentando bem penteada e arrumada, a criança negra deixe de ser alvo das piadas e dos apelidos pejorativos no ambiente escolar. Alguns se referem ao cabelo: “Ninho de guacho”, “cabelo de Bombril”, “nega do cabelo duro”, “cabelo de picumã”! Apelidos que expressam que o tipo de cabelo do negro é visto como símbolo de inferioridade, sempre associado à artificialidade (esponja de Bombril) ou com elementos da natureza (ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem). Esses apelidos recebidos na escola marcam a história de vida dos negros. São, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo vividas na infância e na adolescência. A escola representa uma abertura para a vida social mais ampla, onde o contato é muito diferente daquele estabelecido na família, na vizinhança e no círculo de amigos mais íntimos. Uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra e outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos.

Logo, a ideologia do branqueamento atinge as estruturas sociais, tais como a escola de ensino regular, forçando o desejo do embranquecimento nas pessoas negras a partir de uma eugenia moderna disfarçada, configurando, assim, sentimentos de desprezo ao próprio corpo, de sua pele em prol de uma ideia de corpos inalcançáveis. Dando sequência à proposta, no primeiro semestre do ano de 2010, Rezende cursava a graduação em Artes Plásticas na Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), onde

o professor Marco Paulo Rolla<sup>3</sup> introduziu a primeira turma de Performance no curso, dando reais possibilidades à artista em questão de ingressar com a pesquisa nessa linguagem artística.

Concomitantemente ao período letivo supracitado, Rezende observou que a emissora televisiva Rede Globo reprisava a telenovela *Sinhá Moça* (2006), baseada no romance homônimo (Fernandes, 2006)<sup>4</sup>. Escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, e lançado em 1950, o referido livro relata a história de Sinhá moça, a filha de um cruel barão e escravocrata que, ao se apaixonar por um jovem advogado abolicionista, inicia com seu amado uma parceria em prol do bem-estar dos homens e das mulheres cativos na fazenda da família, localizada em Araruna, interior de São Paulo.

Naquela época o motor da expansão brasileira no exterior era a produção cafeeira no sudeste brasileiro. Nesse espectro, a trama – que se passa entre 1886 e 1888, às vésperas da Abolição da Escravatura no Brasil – é um apanhado de incongruências históricas e de estereótipos, os quais ocultam inúmeras revoltas realizadas pelas pessoas escravizadas em busca pela liberdade. Contrariando os fatos do Brasil-colônia, a telenovela retrata os personagens negros como meros sujeitos passivos, conformados, preguiçosos e devotos aos seus “brancos senhores”, ao passo que os personagens brancos se apresentam como salvadores, benevolentes, cujas ideias são progressistas e com “sentimentos altruísticos”. A vilania de fazendeiros escravocratas não parece definir a noção de branquitude ali presente, pois é retratada como “caso específico”, “fato isolado”, derivada de um caráter particular e desviante:

---

3 Marco Paulo Rolla é mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Artes pela mesma instituição. Já realizou exposições individuais e coletivas em diversos Estados do Brasil e no exterior. Seus trabalhos integram importantes coleções como as da Pinacoteca do Estado de São Paulo; do Instituto Inhotim, de Brumadinho; do Museu de Arte Casa das Onze Janelas, Belém, Pará; e do Dragão do Mar, Fortaleza, Ceará. Desde 2001 é criador, coordenador e editor do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) em Belo Horizonte, onde realizou inúmeros eventos no posto de curador da Manifestação Internacional de Performance (MIP). Como performer, vem se destacando e participando de festivais no Brasil e no exterior. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

4 Adaptada por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa a partir do texto de Benedito Ruy Barbosa.

Recordo-me, sobretudo, do capítulo final. Como uma espécie de celebração positiva diante de um futuro de mudanças, Sinhá Moça, sua família e aliados planejam a recepção de imigrantes italianos recém-chegados ao Brasil, trazidos como reforço para as várias fazendas produtoras de café, agora prestes a uma defasagem abrupta de mão de obra, ante a possibilidade iminente da abolição do regime de trabalho escravizado no país. (Rezende, 2024, p. 99)

**Figuras 3 e 4** – Trecho de *Sinhá Moça*, 2006. Episódio 185



Fonte: Globoplay.

Ao som de uma lenta e melodramática melodia instrumental, a massa de imigrantes brancos cruza uma colina verdejante com grande número de escravizados “recém-libertos” (Figuras 3 e 4). Para onde vão? Ninguém sabe. Importa? Também não. Ali, o que importa, é a cena “emocionante”, em que uma corrente de sujeitos negros, vestidos com roupas puídas, descalços, carregam pequenas trouxas de pano caminhando a esmo, rumo a um futuro de “esperanças”:

E o sol que queima a face. Aquece o desejo mais que otin. O sal que escorre no corpo. E a dor da chibata é só cicatriz. Quem é que sabe como será o seu amanhã? Qualquer remanso é um descanso pro amor de Nanã. Esquece a dor axogun. Faz uma prece a Olorun. Na força de Ogun. Prende a tristeza meu erê. Sei que essa dor te faz sofrer. Mas guarda esse choro. Isso é um tesouro. Aos filhos de rei. (Negro rei, 2006)

Podem-se ver alguns rostos “carrancudos”, marcados pelo sofrimento, enquanto outros sorriem, comemorando a dádiva daquela libertação de um branco salvador (Figura 5).

**Figura 5** – Episódio final (n. 185) de *Sinhá Moça*, 2006



Fonte: Globoplay.

Tudo ocorre conforme o enredo de alguns livros didáticos antiquados acerca da história do Brasil, cuja benevolência da liberdade foi “concedida pela princesa Isabel!”

Com uma sentença derradeira que diz: “e de tudo o que plantaram, nada lhes restou... nem da terra, nem dos frutos. Apenas a liberdade,” é concluída essa fábula. Em 2006, quando vi essa ficção pela primeira vez, ainda não me engajava em discussões de consciência política e racial, no entanto, no ano de 2010, o cenário era outro, e tornou-se impossível não observar com um olhar muito mais crítico aquele enredo torto. Há alguns anos eu já questionava essa suposta liberdade que os livros de história brasileira afirmam ter sido concedida à população negra e já praticava o “teste do pescoço”<sup>5</sup>, uma espécie de prática de observação proposta pelos ativistas Luh Souza e Fracisco Antero que nos permite nos atentarmos para a inserção das pessoas negras na sociedade brasileira, e não conseguia mais não o fazer em todos os espaços os quais eu frequentava. A prática já havia se tornado um hábito automático para mim, sobretudo ali na universidade, um ambiente no qual eu era uma das pouquíssimas pessoas negras que não estava naquele espaço como trabalhadora braçal, realizando atividades de recepção, limpeza ou correlatas. (Rezende, 2024, p. 102),

5 Conforme a proposta dos ativistas citados, o Teste do Pescoço consiste em, ao adentrar espaços considerados privilegiados em nossa sociedade, como universidades públicas e escolas privadas, shopping centers, empresas de grande porte, hospitais particulares, observemos quantos negros existem nesses locais e quais posições ocupam ali, se são professores ou estudantes, médicos, ou profissionais da limpeza, pacientes ou consumidores. Sugere que demos uma girada em nossos pescoços para observar em todas as nossas direções e lugares que frequentamos, onde e como estão as pessoas negras nesses ambientes.

Nesse aspecto, as narrativas acerca da escravidão do povo africano e sua diáspora são frequentemente contadas a partir de uma visão hegemônica. Usualmente, retrata-se a perspectiva do colonizador, apresentando muitas lacunas que não revelam as diversas rebeliões e atos de resistência, empenhados pelos sujeitos escravizados. Mbembe (2016, p. 27) pontua a escravidão como “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”, para designar os mecanismos disciplinadores adotados pelo Estado como forma de controle sobre a população. O intelectual camaronês afirma que há uma tecnologia de sujeição sobre os seres vivos, assim como existe uma engenharia social que atua na manutenção de condições degradantes de vida e, desse modo, determina a importância de alguns sujeitos e a descartabilidade de outros, preservando algumas vidas enquanto promove o extermínio de outras, nomeando, assim, o conceito de Necropolítica.

Rezende já havia experimentado diversas situações de preterimento em propostas de empregos, onde, mesmo possuindo todas as qualificações e experiência exigidas, a mesma diz ter recebido como resposta a afirmação de que “naquele momento o seu perfil não estava ‘alinhado’ à vaga pretendida”. Analogamente, como explicita Gomes (2019, p. 200):

Além da cor da pele, os demais sinais diacríticos do negro ajudam a compor a lógica de classificação racial presente no mundo do trabalho. Se, atualmente, após as denúncias do movimento negro e, sobretudo, do movimento das mulheres negras, dos intelectuais negros e também dos brancos solidários à causa racial, a exigência da “boa aparência” deixou de constar nos anúncios de emprego, o mercado de trabalho encontrou formas mais sutis para discriminar. A exigência de um padrão estético, no que se refere ao penteado, pode ser vista como uma delas.

De fato, a prática da segregação do sujeito negro no mercado de trabalho é uma característica banal no Brasil. A lembrança dessas experiências de preterimento e a visão daquela cena “pseudo-altruística” representada na referida novela instigou a performer a criar uma de suas primeiras obras, a performance *BombriL*. A oportunidade para a realização do trabalho surgiu ao serem anunciadas as inscrições para a Bienal Zero (MG), uma proposta de realização de uma Bienal Universitária de Artes, integrando ambos os cursos ofertados na UEMG e na UFMG (ambas sediadas em Belo Horizonte – MG).

Por se tratar de uma obra inédita, Rezende realizou algumas fotografias em sua residência, como uma espécie de “projeto-piloto”. Naquele momento, a artista não dispunha de figurinos, cenários etc. De fato, a proposta foi realizada com recursos escassos:

Em meu quarto improvisei um estúdio utilizando dois lençóis de cor azul bebê, sendo um fixado na porta do meu guarda-roupa com fita crepe, e outro ao chão, onde eu me posicionaria para a ação. No corpo enrolei um lençol estampado com grafismos nas cores vermelho e azul marinho para fazer de vestes. Recolhi algumas painéis feitas de alumínio que haviam em minha casa e as organizei no chão, formando uma espécie de meia-lua em frente ao espaço onde ficaria o meu corpo. De equipamento eu só tinha uma câmera fotográfica compacta da marca *Sony*, modelo *Cybershot*, que não filmava, apenas fotografava. Também não tinha um tripé e alguém que me auxiliasse na empreitada, e assim bolei um método de registro. Posicionei a câmera sobre um baú de plástico que utilizava para acondicionar as roupas sujas, de modo que pegasse a cena no ângulo exato em que eu queria registrar, programei a câmera para realizar cerca de dez disparos contínuos e para acionamento dos cliques com um temporizador de dez segundos. Após este preparo, passei a repetir por algumas vezes o mesmo procedimento, que consistia em apertar o botão da câmera, correr para aquele espaço vazio no meio do lençol disposto no chão, pegar uma panela e começar a esfregá-la com meus próprios cabelos. (Rezende, 2024, p. 105).

Além disso, Rezende trouxe para o trabalho as estatísticas que demonstram que as mulheres negras são maioria entre as empregadas domésticas, compreendendo 65% das mulheres que exercem essa atividade de forma (mal) remunerada (Pereira; Sampaio, 2023). Mesmo em outras esferas do mercado de trabalho, em cargos de direção e de gerenciamento, esse preterimento ainda se reflete por meio da discrepância na remuneração oferecida aos sujeitos brancos em relação aos sujeitos negros, algo ainda mais intensificado no que concerne às mulheres negras. Elas compreendem um contingente menor no mercado de trabalho, e sua renda média é de R\$ 3.040,89, cerca de 70% da média, enquanto a de homens não negros gira em torno de R\$ 5.718,40. Também em relação às mulheres brancas, as mulheres negras ficam em desvantagem, pois recebem 66,7% da remuneração delas (Pereira; Sampaio, 2023)

Sendo assim, no dia 15 de setembro de 2010, a performance foi realizada pela primeira vez na ocasião de abertura da Bienal de Arte Universitária, onde a artista ocupou, por aproximadamente 20 minutos, a entrada da Escola Guignard (UEMG), diante de dezenas de pessoas. Os objetos utilizados foram previamente dispostos no espaço. Rezende caminhou pelo espaço, posicionando-se, ajoelhada, diante da bacia, e, sem pressa, molhou seus cabelos soltos e volumosos. Com os cabelos já umedecidos, Rezende os esfrega com sabão até obter bastante espuma e, gradativamente, lava aqueles objetos com o próprio cabelo.

**Figuras 6 e 7** – Performance *Bombril* e vestígio da ação em sua primeira realização na Escola Guignard, 2010



**Fotos:** Sara Braga/Fabiana Eliza. Fonte: Acervo da artista.

Na ocasião da Bienal Zero, o trabalho foi exposto em três diferentes formatos, sendo eles: a performance ao vivo, a exibição na galeria de três fotografias impressas e emolduradas dentro de formas de bolo feitas em alumínio e, também, como uma instalação composta pelos objetos e vestígios da ação que permaneceram dispostos no espaço de execução da ação depois de finalizada. Devido ao furto de parte dos materiais da instalação, a exibição da obra teve sua duração abreviada, seguindo em exposição no local por apenas seis dias. Em meio ao alvoroço da primeira realização e da abertura da exposição, a performer afirmou não obter muitos retornos ali, mas sim alguns dias mais tarde:

Em meio a um debate sobre arte contemporânea acontecido em uma das disciplinas que cursava na universidade, eu fui interpelada por uma colega de classe – e que creio ser relevante frisar que se tratava de uma mulher branca – com a seguinte questão: “Hoje em dia temos tantas pessoas

negras de sucesso, como Taís Araújo, Lázaro Ramos... Por que você não fala sobre essas pessoas”? Oras, não criei a performance para tratar de pessoas que já alcançaram seu lugar de visibilidade, pelo contrário, o propósito não só desta ação, como de todo o trabalho que realizo, é trazer à superfície aqueles que não dispõem dos lugares de poder para que suas vozes sejam amplificadas e ouvidas. A discussão não foi muito adiante, pois, de fato, a performance não era o tópico da aula, além de que, reconheço que naquele momento eu realmente não sentia a segurança necessária para contra-argumentar aquilo que eu sabia ser um desafio muito maior para mim, que era a verbalização de algo que para mim operava muito no sentir e no gestual. Sem dúvida, a possibilidade de realização e fruição do trabalho em diversas outras ocasiões futuras trouxe o amadurecimento tanto do diálogo em torno do mesmo, quanto da própria ação em si. (Rezende, 2024, p. 108)

A segunda apresentação de *Bombril* só aconteceu após o hiato de três anos, onde a performer atuou na programação da mostra Performance no Memorial da Vale (Belo Horizonte – MG) convidada pelo curador e professor Marco Paulo Rolla. Essa experiência foi definitiva para a repercussão da obra, uma vez que na apresentação o trabalho se passou em um contexto muito diferente, sendo realizado em um sábado à tarde, com duração estendida de, aproximadamente, 120 minutos, em espaço público, mais especificamente, na entrada do museu Memorial Minas Gerais Vale (Figura 8).

**Figura 8** – Performance *Bombril* na Praça da Liberdade, 2013



Foto: Guto Muniz.

Essa foi a primeira apresentação de *Bombril* fora do ambiente universitário e, certamente, sua execução nessa localidade foi também muito significativa,

visto que a referida instituição está situada na Praça da Liberdade<sup>6</sup> (Belo Horizonte – MG), uma área considerada nobre na cidade de Belo Horizonte, mas que abriga em si um público diverso. Decerto, a realização da performance nesse ambiente de contraste foi de extrema importância na reverberação da proposta pelo trabalho. O racismo de nossa sociedade é ali imagetivamente evidenciado ao realizar uma fissura naquela pretensa paisagem higienizada e organizada ao questionar — na presença daquele corpo negro feminino ao chão — quem são as pessoas que usufruem daquele espaço. Quem são as pessoas que ali estão apenas de passagem ou que estão no cumprimento de seus deveres?

Ali iniciei a performance saindo pela porta de trás do museu, localizada aos fundos do prédio, e posteriormente me posicionei no passeio, e por duas horas esfreguei repetidamente aqueles objetos. A duração estendida da ação permitiu o contato e a troca mais direta com o público presente, e isto veio a somar muito no desenvolvimento do trabalho. A partir desta ocasião passei, então, a adotar esse tempo mais alargado na realização da ação, ao compreender que isso dá a oportunidade de que eu e o espectador nos observemos mutuamente por um longo tempo, e é nesse ato que, silenciosamente, mas de forma intensa, eu busco confrontá-lo através dos gestos executados durante a performance, deixando exposto o nítido desconforto de meu corpo ao se retorcer na busca de uma posição menos desgastante enquanto prostrada ao solo, meus braços, mãos e cabeça trabalham movimentos tortuosos no esforço de momentaneamente simular o status de objeto de uso doméstico a ele conferido. (Rezende, 2024, p. 110)

A escolha por fazer a performance rente ao piso é proposital, pois, em uma esfera pessoal, a performer trazia lembranças compartilhadas por sua mãe, em suas primeiras experiências de trabalho, em que, aos oito anos já limpava “casas de família” e, aos 17 anos, já “esfregava com palha de aço o chão de taco de pensões”, no centro de Belo Horizonte:

Em minha adolescência ela ainda fazia faxina como complemento de renda nos dias de folga de seu emprego formal, e me recordo vividamente de um episódio onde fui auxiliá-la na limpeza de um salão de festas no Luxemburgo, um bairro nobre de Belo Horizonte, e em determinado

---

6 No bairro Funcionários, região nobre da Savassi.

momento eu me encontrava ali, ajoelhada no chão, enquanto tentava desgarrar do piso frio um brigadeiro pisoteado, usando apenas uma colher de metal velha. (Rezende, 2024, p. 111)

Em âmbito coletivo, *Bombril* reflete sobre tal extensão do trabalho na casa-grande, do famigerado estereótipo da “Mama,” a qual encerra a mulher negra no labor do esfregar, lavar, passar, lustrar, cozinhar, cuidar, ser aquela que entra e sai pelas portas dos fundos, pois, segundo a pseudo-elite brasileira, ela deve ser invisível. Isso quando esta não dorme no quartinho acoplado à área de serviço da casa, mesmo que seja considerada “quase da família,” tal qual um móvel, uma mobília. Como pontua Lélia Gonzalez (2020, p. 41-42, 58-59)

Mesmo nos dias atuais, em que se constata melhorias quanto ao nível de educação de uma minoria de mulheres negras, o que se observa é que, por maior que seja a capacidade que demonstre, ela é preterida. [...] Sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. [...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. [...] Quando não trabalha como doméstica, vamos encontra-la também atuando na prestação de serviços de baixa remuneração (“refúgios”) nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob a denominação genérica de “servente”.

Contudo, o fracasso dos planos de extermínio da população negra, pela promoção da miscigenação racial, não foi o suficiente para cessar as tentativas de erradicação do negro no Brasil. Pelo contrário, as tentativas promoveram a estruturação de uma população diluída, em constante conflito de identidade, cujos sujeitos são, frequentemente, pautados conforme a tonalidade de pele, da acentuação ou da suavização de outros traços fenotípicos, tais como formato de boca e de nariz. Logo, as práticas de aniquilamento da população negra no Brasil seguem em curso, por meio da necropolítica.

Ampliando essa visão, o Atlas da Violência – publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública – é um portal que levanta e organiza informações anuais sobre a violência e segurança pública no Brasil. Segundo a publicação

de junho de 2018, no período de pouco mais de uma década, contabilizada entre 2007 e o ano da publicação, cerca de 550 mil pessoas foram assassinadas no país. Esse número é maior do que o de países em guerra, tais como a Síria que, no momento da divulgação da pesquisa, totalizava cerca de 500 mil mortos, e, segundo os dados colhidos pelo Atlas da Violência (2021), os jovens negros compreendem a maior parte das pessoas mortas de forma violenta no Brasil. Somente no ano de 2019, os sujeitos negros corresponderam a 77% dos assassinados no Brasil, com uma taxa de 29,2 homicídios por 100 mil habitantes. Em comparação, entre não negros (soma de amarelos, brancos e indígenas) a taxa foi de 11,2 para cada 100 mil. No Brasil, uma pessoa negra tem 2,6 vezes mais risco de ser assassinada do que uma pessoa não negra, segundo dados divulgados pelo Atlas da Violência (2021).

De acordo com um estudo realizado e publicado em abril de 2023 pelo Grupo de Estudos de Novas Ilegalidades da Universidade Federal Fluminense (Geni-UFF), apenas no estado do Rio de Janeiro foram registradas 629 chacinas – episódios em que foram assassinadas de três a cinco pessoas – praticadas pela força policial entre os anos de 2007 e 2022, vitimando mais de 2.500 pessoas (Abdala, 2023). Entre esses casos destacam-se, por exemplo, as chacinas de Costa Barros, que se tornou notável devido ao nível de brutalidade empenhado, em que cinco jovens negros, com idades de 17 a 25 anos, tiveram o carro atingido por 111 tiros, na noite de 28 de novembro de 2015 na referida comunidade, e a Chacina de Maricá, ocorrida três anos depois, vitimando outros cinco jovens entre 16 e 20 anos, sendo estes últimos extremamente ativos na localidade, por meio da ministração de aulas de dança e de cultura hip-hop para as crianças da comunidade. Já as chamadas “mega chacinas”, conforme o método de pesquisa desempenhado pelo Geni/UFF, nas quais há a vitimação de oito indivíduos ou mais, são também muito recorrentes (Abdala, 2023).

As investidas atroztes das forças de segurança pública não são novidade para grande parcela da população brasileira. Parcela que se concentra nas periferias, favelas e demais regiões onde imperam a pobreza, a falta de acesso à educação, a falta de saneamento básico, a invisibilidade e o esquecimento por parte do Estado. Corpos relegados às categorias subalternizadas, à negligência, à animalização e à brutalidade, sem que se haja

uma mobilização social contra o genocídio. Corpos advindos de um sistema excludente, opressor que ratifica a violação e assassinato e, quando não os abatem fisicamente, os encerram em situação permanente de terror psicológico e mental, mantendo-os em um estado de “mortos-vivos” (Mbembe, 2016).

### Da estética da raiva à recepção do espectador

**Figuras 9 e 10 – Bombril no Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco, 2018**



**Foto:** Jan Ribeiro. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/fundarpe/43025762404>

A contar de sua criação no ano de 2010, o trabalho *Bombril* foi reperformado dezenas de vezes e em diversos contextos (Figuras 9 e 10)<sup>7</sup>. Durante esses 14 anos de realização e de exibição do trabalho em seus diferentes formatos, sua reverberação tem apresentado múltiplos retornos, resultando em comentários e percepções de ordens diversas.

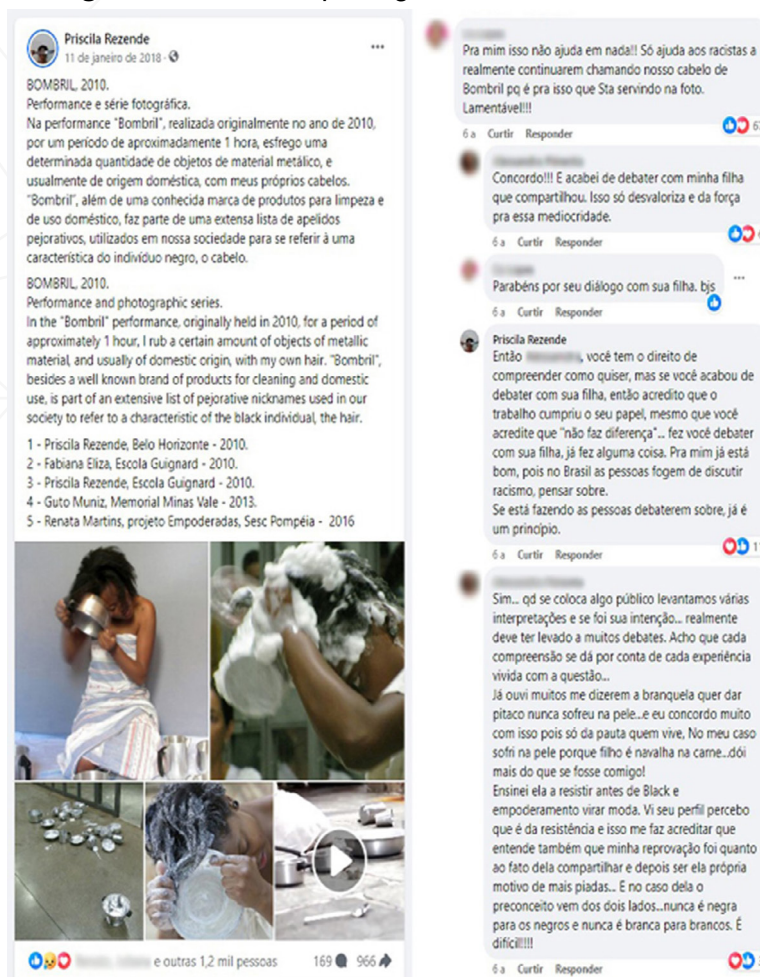
No tocante às realizações, a relação com o espectador é estabelecida a partir da construção corpórea, não havendo falas ou textos indicadores.

<sup>7</sup> Este trabalho foi apresentado em diversos estados do Brasil, e também nas cidades de Londres e Nova York. Em duas ocasiões a performance foi realizada coletivamente. Em 2015, *Bombril* foi apresentada em Vitória, Espírito Santo, a convite da artista Charlene Bicalho, como parte da proposição *Adaptação | Margem de Ti*, durante a exposição coletiva *Tentativas de Esgotar um Lugar*, naquele instante em exibição no Museu de Arte do Espírito Santo (Proposição..., 2015); e em 2018, a última realização da performance, aconteceu durante as filmagens do documentário *Rolê – Histórias dos Rolezinhos* (2021), com a participação de aproximadamente 20 mulheres negras. Eventualmente o trabalho é reperformado como exercício didático por discentes de cursos que vão desde o ensino fundamental ao superior. Em 2015 houve a apropriação indébita da ação como cena de um curta metragem carioca sobre o cabelo crespo.

Todavia, o impacto provocado no público é tangível, pois comumente é possível observar durante as apresentações os olhares e as reações expressivas. Poucas vezes as apresentações presenciais geraram respostas diretas e verbalizadas.

Geralmente, a maior incidência de respostas, ante ao contato com a obra, acontece no ambiente virtual, onde o espectador se sente “mais livre” para expressar sua percepção, como ocorrido, por exemplo, em uma postagem feita na data de 11 de janeiro de 2018, no perfil da performer, em uma rede social (Figura 11).

Figura 11 – Print de postagem em rede social, 2018



Fonte: Acervo pessoal.

Logo, em *Bombril* Rezende buscou operacionalizar o corpo como uma espécie de imagem de confronto frente ao espectador, tendo ciência de que a imagem representada por essa obra é dura, perturbadora em alguma

medida, dependendo de quem a encara. Mas, em verdade, assim é o racismo. Quando pessoas negras ouvem seus corpos e cabelos serem comparados e reduzidos, os impactos provocados são desconforto, dor, humilhação etc. Contudo, há quem acredite estar proferindo apenas uma “brincadeirinha”, um mero comentário “inofensivo”. A concretização desse suposto “gracejo” na imagem tem como objetivo tornar materializada e visível a intensidade de tais falas. As pessoas negras que já foram alvo de tais falas sabem e sentem o que elas significam, e isso precisa ser visto por quem as verbaliza. Logo, na performance o espectador é forçado a se deparar com suas próprias falas e ações. Sendo assim, essa imagem é, de fato, espinhosa, pois seu intento é “golpear” o espectador, sem abertura para desentendimentos ou justificativas diversificadas. *Bombril* é a incorporação da violência racista, representada diante de parte de seus perpetradores.

Sendo assim, a moldura de tal performance é estruturada a partir de diferentes categorizações culturais mostrando, sob aspectos diversos, as posturas políticas da artista. Não há devaneio, tentativa de escape ou disfarce na condução da obra. Contrariamente a isso, a artista atua a partir de um plano individual para o compartilhamento coletivo, demonstrando as escolhas estéticas e políticas pessoais para a feitura das obras. Como pontua Leda Maria Martins (2021, p. 80), o corpo negro é

um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciator-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória.

Priscila Rezende evoca, então, as suas dores numa ótica coletivizada, dando responsabilidade ao espectador-testemunha ao que é apresentado. A gênese do trabalho demonstra uma *práxis* de contestação política a partir da exposição e do desnudamento do próprio corpo. A performer não demanda, não terceiriza. Ela atua em primeira pessoa, expondo suas manifestações artísticas

a partir do desconforto prévio frente ao status quo. Portanto, Rezende é uma artista comprometida com o caráter ativo, analítico da arte, cujos passos são instrumentalizados a partir de conhecimentos prévios que caminham além do discurso verbal, racionalista. Ou seja, enunciados que atravessaram o verbo, a pele, até chegarem à própria carne ou, ainda, que fizeram o caminho inverso. A artista borra as fronteiras entre o ficcional e o real, intervindo no cotidiano no que concerne aos processos de subjetivação.

Trazendo uma perspectiva alargada das problemáticas apresentadas, a artista criou zonas de convergência entre o desejo de fala frente às formas de violência, de injustiça e de exclusão – tais como o racismo – e a feitura da obra em si, produzindo diferentes níveis de percepção a partir da exposição pública de cada performance. O trabalho habita os espaços públicos, o que expõe o lado abertamente político: o caráter ativista de diálogo com o transeunte, ampliando a potência da obra para campos processuais, porosos que não encerram o conteúdo em si, mas propõem dinâmicas afetivas e analíticas com diferentes passantes, cujas bagagens não advêm, necessariamente, de conteúdos artísticos pré-estruturados. São transeuntes que estão cumprindo determinados trajetos e, de repente, são interrompidos pelo teor imagético que as obras trazem. As pessoas escolhem se desejam ou não participar das obras. Há a possibilidade de permanecer ou de prosseguir, revelando o caráter democrático do trabalho apresentado. Em tempos em que os dispositivos de controle governamentais são largamente ampliados a fim de naturalizarem a violência contra as minorias e legitimarem as estruturas racistas de poder, sob os falsos argumentos de “cumprimento de ordens”, os desafios de se desenvolver uma ideia de arte acessível e, inevitavelmente, política, urgem.

## Considerações finais

A performance *BombriL* torna-se um artifício privilegiado de união entre a experimentação e cena contemporânea, pois trabalha com o discurso dialógico do sentir, do agir, possibilitando maiores provocações sobre o fazer em vias públicas. Como se trata de um processo coletivo – artista/espectador – a partir das imagens e discursos que compõem o trabalho, traçou-se uma

reflexão acerca da identificação e apropriação do racismo como a força motora dessa criação cênica-poética-visual.

Vale ressaltar que a importância dada aos corpos da performer está no mesmo patamar que a feitura do ato. Ou seja, a performance se instaura no caminho entre quem a realiza e a realização em si, fazendo emergir um exercício de estudo acerca de ruídos, de irrupções, de experiência. A noção de comportamento restaurado passa a ser central neste enfoque, pois se trata de um processo de repetição que nega as noções pragmáticas de *modelo* e *cópia*, mas elabora um estado de presença nos participantes – simbólico e reflexivo – que difunde múltiplas significações às partes envolvidas. Logo, a performer reitera as suas ações para promover uma compreensão acerca do ciclo infundável de dor que a proposta abarca.

## Referências bibliográficas

- ABDALA, V. Rio teve centenas de chacinas desde episódio da Candelária há 30 anos. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/rio-teve-centenas-de-chacinas-desde-episodio-da-candelaria-ha-30-anos>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte, Letramento, 2018.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BISPO, A. A.; LOPES, F. Presenças: a performance negra como corpo político. *Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira*. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 43, p. 197-205, 2022. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.13>
- CERQUEIRA, D. **Atlas da Violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021.
- COLLINS, P. H.; BILGES, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- FERNANDES, M. D. P. **Sinhá-Moça**. Prefácio de Afonso Schmidt. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, N. L. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- NEGRO rei. Intérpretes: Marcelo Barbosa, Bozzo Barreti e Nil Bernardes. *In: CIDADE negra direto*. Intérpretes: Marcelo Barbosa, Bozzo Barreti e Nil Bernardes. Rio

- de Janeiro: Sony Music Brasil, 2006. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GTsVo75DUy6fCk25V0oRI?si=8b96344c90a6411c> . Acesso em: 30 de mar. 2024.
- “NÃO ESCREVEMOS para adormecer os da casa-grande”, diz Conceição Evaristo sobre escritoras negras. [s. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o). Acesso em: 27 jun. 2024.
- O TEMA do 3º episódio da série ‘Negra Raiz’ é a valorização da estética negra. [s. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1C6nLG7IDA>. Acesso em: 30 jul. 2024.
- PEREIRA, H.; SAMPAIO, M. No mês das mulheres, é preciso falar das trabalhadoras domésticas. **Brasil de Fato**, São Paulo, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/03/21/no-mes-das-mulheres-e-preciso-falar-das-trabalhadoras-domesticas#:~:text=Os%20trabalhadores%20que%20desenvolvem%20atividades,origem%20e%20classe%20no%20segmento> . Acesso em: 1 abr. 2024.
- PROPOSIÇÃO Adaptação | Margens de Ti de Charlene Bicalho | Performance Bombril com Priscila Rezende. [s. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo. (4 min). Publicado pelo canal Raiz Forte por Charlene Bicalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGXeK5Car-U>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- REZENDE, P. Bombril. **Foco In Cena**, 2013. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/bombril>. Acesso em: 27 nov 2024.
- REZENDE, P. **Performance de guerrilha**: poéticas-visuais negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao racismo. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Estado de Minas Gerais, Belo horizonte, 2024.
- ROLÊ – Histórias dos Rolezinhos. Direção: Vladimir Seixas. Produção: Luis Carlos de Alencar. Rio de Janeiro: Couro de Rato, 2021. Digital.
- SANTOS, D. C. A. dos. **Corpo negro feminino**: ressignificação em performances de mulheres negras. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12892> . Acesso em 06 de junho de 2024.

Recebido em 31/07/2024

Aprovado em 25/10/2024

Publicado em 26/12/2024



# Registros de cena: as imagens póstumas do TEN como perpetuação poética do teatro negro

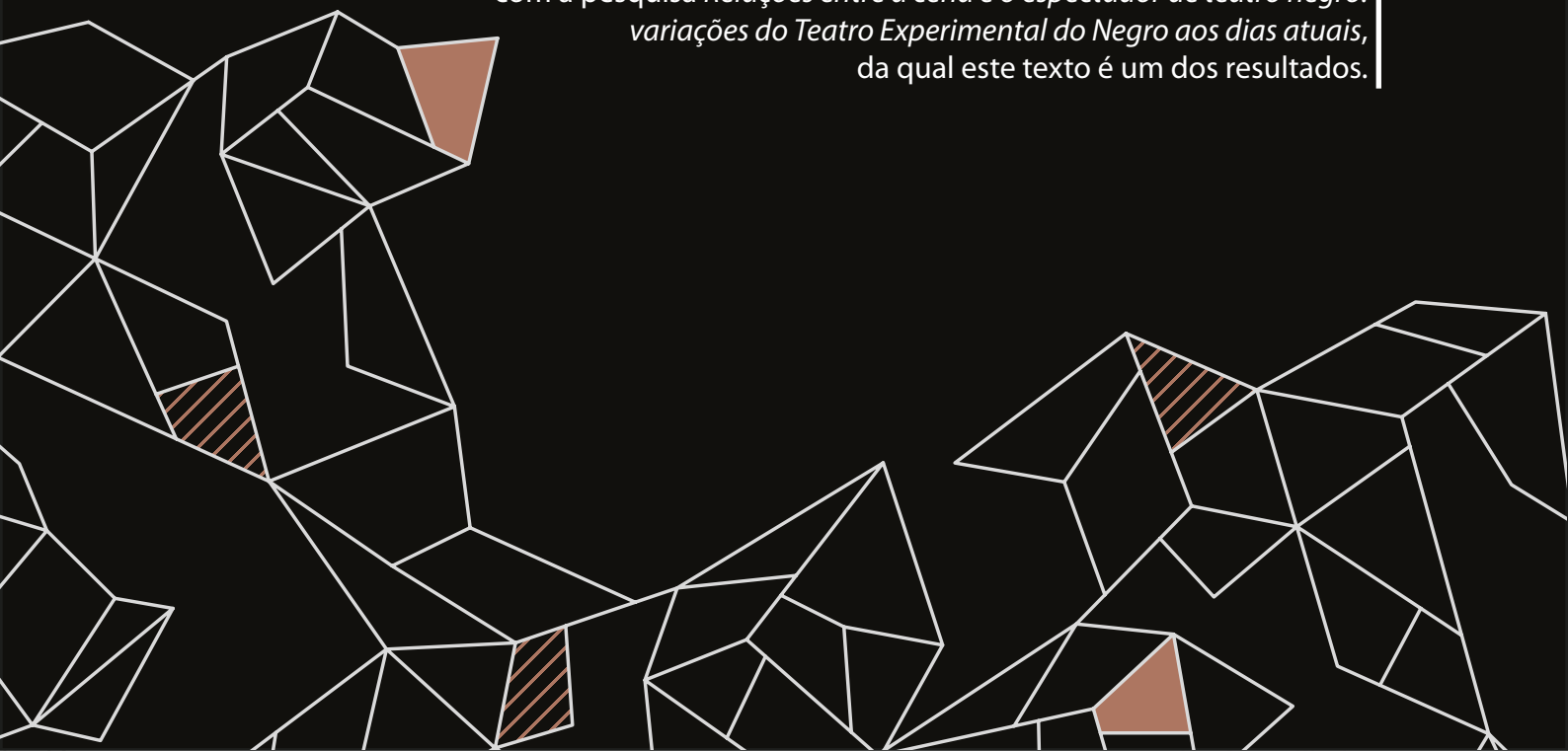
*Scene Records: The Posthumous Images of  
TEN as a Poetic Perpetuation of Black Theater*

*Registros de escena: las imágenes póstumas  
del TEN como perpetuación poética del teatro  
negro*

**Viviane da Soledade**

**Viviane da Soledade**

Gestora sociocultural, curadora e pesquisadora. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com a pesquisa *Relações entre a cena e o espectador de teatro negro: variações do Teatro Experimental do Negro aos dias atuais*, da qual este texto é um dos resultados.



## Resumo

Este artigo apresenta parte da investigação sobre o Teatro Experimental do Negro, na qual estão sendo abordados os contextos que dificultaram a constituição de públicos negros a época e os impactos disso na sua produção cênica. No entanto, a partir das fotos de cena do grupo, especulam-se possíveis efeitos da recepção desse acervo na cadeia teatral produtiva sucessora ao TEN como legado poético e performativo para as futuras gerações de artistas e públicos negros. Neste artigo, buscaremos suscitar uma reflexão inicial acerca de algumas imagens fotográficas do grupo, mas considerando os seus vazamentos sociais que implicam a recepção do corpo racializado na arte e na vida.

**Palavras-chave:** Teatro Negro, Imagem, Cena, Performance, Memória.

## Abstract

This article presents part of the research on the Teatro Experimental do Negro (TEN), addressing the contexts that hindered the formation of black audiences at the time and the impact this had on their scenic production. Based on the analysis of stage photos from the group's performances, we speculate on the potential effects of the reception of this archive on the subsequent theatrical productions, considering it as a poetic and performative legacy for future generations of black artists and audiences. In this article, we aim to provoke reflection on the image of black people in an aesthetic manner, while also considering the social implications that affect the reception of the racialized body in both art and life.

**Keywords:** Black Theater, Image, Scene, Performance, Memory.

## Resumen

Este artículo presenta parte de la investigación sobre el Teatro Experimental Negro, que aborda las dificultades de la constitución de públicos negros en la época y su impacto en la producción escénica. Además, a partir del análisis de fotos escénicas de los espectáculos del grupo, especulamos sobre posibles efectos de la recepción en la cadena productiva teatral que siguió al TEN como legado poético y performativo para futuras generaciones de artistas y públicos negros. En este artículo, intentaremos una reflexión sobre la imagen fotográfica del grupo, considerando las implicaciones sociales de la recepción del cuerpo racializado en el arte y la vida.

**Palabras clave:** Teatro Negro, Imagen, Escena, Performance, Memoria.

O racismo avoluma e desfigura o rosto da cultura que o pratica.  
Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*

## As cenas do TEN contra às “imagens idílicas” do negro

A imagem do negro soberano frustra a expectativa do olhar de muitas pessoas ainda hoje, e a subversão da imagem do negro subalterno é uma construção social para além da ficcional. Temos percebido mais possibilidades de difusão da imagem positiva do corpo racializado, na medida em que há significativos avanços em termos de políticas públicas produtoras de ascensão social para a população negra e que influenciam no campo simbólico. Esse contexto atual muito se difere da época do Teatro Experimental do Negro (TEN), que atuou de 1944 a 1968 no Rio de Janeiro com diferentes reformulações de elencos, várias iniciativas paralelas aos espetáculos, inúmeras parcerias e rupturas, ao longo do seu exercício ético, estético e político, voltadas para a melhoria de vida da população negra, repletas de criação inovadora e de vanguarda, bem como algumas contradições nessa longa trajetória. O TEN, embora tenha colaborado com significativos avanços na elaboração da imagem positiva do negro dentro e fora de cena com intenções experimentais, não priorizou por diferentes motivos a veiculação da sua produção teatral para os públicos negros, tendo como principais articuladores da sua cena elites do Rio de Janeiro interessadas em teatro, mas que se compreendiam brancas e, por isso, diferentes do grupo que se apresentava no palco.

Em 1952, o sociólogo Guerreiro Ramos escreveu uma nota de jornal intitulada “Um herói da Negritude”, em homenagem a um dos principais atores do TEN, Agnaldo Camargo, que acabara de falecer. Nessa reverência ao ilustre ator, segundo a maior parte da crítica (Nascimento, 1966), Ramos compartilha com o leitor da época sua noção de personalismo negro em elaboração, que apontava um caráter humanista e existencialista da pessoa negra, contrapondo formas permanentes e invariáveis do negro as quais eram produzidas pela tradição do pensamento social brasileiro. Tratava-se de um alerta à produção de “imagens idílicas” do negro como vestígio do passado escravagista, sob o risco de reduzir a condição única de todo e qualquer negro

(Barbosa, 2004). Contém nesse pensamento do sociólogo um apelo à humanização dos corpos negros e suas trajetórias de vida. Ao longo do tempo, o TEN teve a difícil tarefa de corroborar a desmistificação da democracia racial, muito teorizada pelo sociólogo Guerreiro Ramos, também integrante do coletivo, que colou nas mentalidades, negras e brancas, pós-abolicionistas como mecanismo de apagamento do terror colonial, motivado por interesses divergentes. Elaborar e tomar consciência da negritude era uma das formas de reivindicação cidadã adotada pelo grupo ao longo do seu amadurecimento político, que exigiria o reconhecimento da cultura afrodiáspórica para a criação da cultura negra como maneira de combate aos estigmas velados pela suposta democracia racial.

Então, há nessa nota de jornal uma defesa póstuma da imagem de Agnaldo Camargo como “mártir da negritude”, com a nítida intenção de imortalizar a excepcionalidade do ator e de exemplificá-lo como homem negro que elevou tais valores ao “patamar teórico e prático” do que seria essa visão afirmativa do negro. Sendo a negritude o movimento que melhor define o TEN no seu ponto de vista, o ator deu conta de materializar um processo de libertação existencial e psicológico a ser alcançado por todo negro e mestiço interessado em livrar-se do medo e da vergonha de proclamar a sua condição racial (Nascimento, 1966). Por meio da imagem pública do ator negro, tendo em vista que nesse momento já era reconhecido pelo meio teatral, o sociólogo vai corporificando tal conceito tão fundamental para o TEN, mas sem abrir mão da individualidade de cada pessoa negra, de acordo com os seus pressupostos. A homenagem a Agnaldo Camargo não era falar de todos os negros, mas falar para todos os negros, mesmo acreditando que:

Durante muito tempo, a negritude será uma elaboração cultural cuja fruição se restringirá a um pequeno grupo de intelectuais. Nem as massas pigmentadas nem as elites brancóides do país estão em condições de assimilar todas as implicações deste valor. (Ibid., p. 106)

Aos olhos de Ramos, Agnaldo Camargo não era um “plebeu”, mas um “príncipe da negritude” defensor da necessidade de reeducar os brancos para que pudessem perceber a beleza negra. Essa educação era também estética, demandando um apelo visual dos corpos negros na relação com a mirada dos

brancos. Segundo o sociólogo, essa matéria de jornal foi um tributo não só à trajetória do ator no TEN no momento de sua morte, mas também à “beleza” como um valor perseguido nos palcos do teatro brasileiro, não só pelo fato de ser negra, mas por sua realidade intrínseca. Então, Ramos, ao reverenciar o emblemático ator de *O Imperador Jones*, espetáculo de estreia do grupo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945, confia-nos a exigência do ator nada arbitrária de vestimenta para o seu cadáver: smoking. Muitos dos códigos sociais da alta sociedade, que moldaram determinados comportamentos dos integrantes do grupo, foram de grande valia para a poética criada e perpetuada pelo TEN, sobretudo por meio do seu acervo de fotografias.

Ao olhar algumas fotografias dos atores e das atrizes do TEN em cena, na minúcia do gesto teatral, como possibilidade da captura do tempo passado, persegue-se mais uma vez a imortalidade da recepção de seus espetáculos. Tudo indica que a imagem de Aguinaldo Camargo sentado no altar da peça inaugural do grupo como o *Imperador Jones*, o personagem de maior repercussão na crítica teatral do TEN, foi fotografado por José Araújo de Medeiros, segundo relatos que contam com a sua presença nessa única apresentação no Theatro Municipal (Nascimento, 1978). O fotógrafo era conhecido por registrar a vida cultural dissidente das décadas de 1940 e 1950 que fervilhava no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, mas também com acesso aos espaços mais privilegiados da cidade quando documentou o estilo de vida da alta sociedade e os bastidores da política e da cultura pretensamente nacional, sempre fotografando intelectuais, artistas, músicos e escritores de destaque social. No entanto, ele tinha igual interesse pela cultura afrobrasileira, o que resultou nos famosos ensaios fotográficos realizados em 1951 num terreiro de candomblé em Salvador, nos quais documentava em imagens de forte dramaticidade o ritual de iniciação religiosa das filhas de santo. Em 1957, publicou o material em versão ampliada no livro *Candomblé*, o primeiro de fotografias sobre essa religião no Brasil, segundo o Instituto Moreira Salles, que mantém parte do acervo do artista. José Medeiros não chegou a integrar o grupo, mas participou como ator de uma das remontagens de *O Imperador Jones*, além de ter registrado importantes momentos da companhia que subsidiaram muitas das matérias publicadas no jornal *Quilombo*. Com isso, acompanhou muitas das atividades produzidas pelo TEN atraído pelo seu caráter inovador e pôde observar seu público:

Os espetáculos atraíam um bom público. Havia também um público de negros, mães e parentes de atores, ou negros que tinham um pouco mais de cultura e de informação. Lembro-me das estreias chiques, todos bem arrumados, eu me perguntava de onde tinha saído tanto negro bem vestido. (Medeiros, 1988, p. 147)

A partir do indício de sua presença na estreia do coletivo negro como parte integrante da equipe, é possível identificar por tal fato, atrelado à trajetória do fotógrafo, o significativo grau de prestígio que o TEN tinha desde o início, ou mesmo o quão interessante à camada mais abastada da cidade parecia um grupo de teatro negro à época com determinados trejeitos e códigos sociais. No caso do TEN, as apresentações dos espetáculos tinham como audiência um público majoritariamente branco e, de alguma maneira, as fotografias dos espetáculos, quase todas posadas, desvelam a complexa relação que se estabelecia entre palco e plateia, que espelhava a relação entre pretos e brancos, bem como os efeitos que a predominante presença das elites cariocas podem ter causado na produção teatral intencionalmente negra do grupo.

Destacamos apenas que para Leda Maria Martins o teatro negro não se ocupa unicamente da questão racial, mas principalmente da elaboração de outra enunciação e de outro enunciado, sendo possível reconhecer alguns traços comuns à noção desse teatro específico:

A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a platéia, recuperando, para o teatro, sua concepção de evento comunitário. Este, pela representação coletiva e do coletivo, libera, assim, uma fala lúdica e dinâmica que induz a socialização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do espectador. (Martins, 1995 p. 87-88)

Segundo a pesquisadora, há no teatro negro a convocação do espectador e de seu compromisso diante desses novos parâmetros para o corpo negro, suas narrativas e fabulações. Tal processo não é possível sem a implicação do espectador, seja ele de qualquer etnia ou raça. É importante entender o gesto do TEN atrelado à sua plateia como aquela que olha o corpo negro submetido ao julgo do branco. As capturas do racismo permanecem até hoje, cada vez mais sofisticadas, com impactos radicais para os corpos negros. Então, não se trata somente de uma progressão de amadurecimento

do TEN sobre sua obra, mas dos constantes vestígios de dominação que exigem da população negra insistentes formas de enfrentamento do racismo diante da impossibilidade da plateia de enxergar diferente o modo social que mantém o sistema de subjugação dos corpos negros, da desumanização de suas histórias, da mercantilização e da fomentação da precariedade de suas vidas como garantia de *não lugar* para essas (não) pessoas. Tanto os lugares arquitetônicos, quanto os semânticos, são importantes para pensar as artes cênicas, na medida em que buscamos os meandros da relação entre negros e brancos como também entre palco e plateia, mas não só entre esses dois espaços. Elaborar perspectivas sobre o racismo exige mais do que um único recorte espacial e semântico, pois há muito mais a se investigar fora do teatro sobre o que ocorre dentro dele. Esses dois ambientes do teatro, palco e plateia, não estão de maneira alguma isentos dessas reproduções e manutenções de morte do corpo negro como impossibilidade epistêmica, semântica e imagética.

Se pensarmos na vida das pessoas negras, como sugere Guerreiro Ramos, perceberemos que a história ocidental acaba por reforçar estereótipos de pessoas negras desumanizantes. Por essa razão, o sociólogo nos alarma do perigo que é associar ao ocidental a noção de universal. A própria história da humanidade não inclui corpos negros, muito menos seus pontos de vista sobre suas próprias culturas como modo de vida. O estereótipo negro o qual o TEN buscou desarticular está ligado ao poder dominante de redução da figura negra a desvalores únicos. É nesse sentido que as fotografias dos espetáculos do TEN auxiliam na perpetuação de seus esforços de fortalecimento dos códigos negros como uma contramemória subterrânea – por não ser oficial –, justamente por considerar o discurso dos vencidos. Porém, há na captura de algumas imagens, por vezes, elementos que se repetem como a *mimeses* do branco e a evidência do rosto dos personagens que não deixam de ser o rosto dos artistas. Nos interessa a operação antropológica e artística estabelecida em agenciamentos da população negra sobre a manipulação de suas imagens, por meio das repentinas possibilidades de contrariedade do que está posto e da inventividade de novas formas de ver o que não está sendo habitualmente visto, não por distração. Sobre a questão da imagem é que sugerimos analisar um pequeno recorte do acervo de fotos dos atores e atrizes dos espetáculos do TEN as quais possuem alta circulação entre os meios culturais ainda hoje, bem como alto alcance midiático, a exemplo da foto de Agnaldo Camargo sentado ao trono

do Imperador Jones que projeta o corpo franzino e negro do ator à imagem de poder ainda muito difundida hoje (Figura 1). Recorrentemente é mencionado em diversas críticas do espetáculo a baixa estatura do ator em contraponto à altivez emprestada ao personagem (Nascimento, 1966). O destaque dado pela crítica à grandiosidade corporal assumida pelo ator em cena está registrado também na foto posada de Agnaldo Camargo, quando captura sua postura imponente, digna de um imperador a ocupar o seu trono cenográfico e vestir seu figurino que contraria toda e qualquer cultura visual do negro inferiorizado. O olhar vago e desconfiado do personagem nos anuncia que o lugar de poder está ameaçado de acordo com a sua saga dramática, ao mesmo tempo em que desloca o olhar do espectador diretamente para o rosto de Agnaldo Camargo que se tornou o ator mais emblemático do TEN.

**Figura 1** – O ator Agnaldo Camargo em *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, encenada pelo TEN em 1945 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Acervo Ipeafro

## As fotografias do TEN como a contraimagem do racismo

No Brasil, existe um vasto acervo do passado remoto e mais recente de imagens do corpo negro em repetidas condições de precariedade ou vulnerabilidade social que circulam pelas grandes mídias. É preciso pensar também a quem serve a exibição dessas imagens, questão crucial para lidar com a dimensão da visibilidade negra, a qual afeta diretamente o modo de olhar e a percepção do mundo sobre tais corpos. Por vezes se fala da invisibilidade das pessoas negras, por outras, da superexposição compulsória. A filósofa Judith Butler, em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*, ao conceituar a noção de “vida precária”, articula a concepção de abordagem do rosto como a materialização do que “não se pode matar”, pois há nele uma “aparição” e a instância do ser como modo mais básico de responsabilidade (Butler, 2015). Não é sem motivo que o também filósofo Michael Foucault, em *A vida dos homens infames*, fala de um constante apagamento das pessoas sem fama e a inutilidade de buscar nelas um rosto (Foucault, 2003). Pessoas negras frequentemente são infames e sem rosto como persistente sintoma de desumanização e rastro da escravização. Quando abordam o rosto negro, quase sempre é para endossar a sua suscetibilidade à morte e à criminalidade. É comum nos depararmos com a objetificação dos corpos negros – outra maneira de morte –, a exemplo da tarja preta negadora de identificação muito utilizada em notícias policiais que envolvem pessoas negras sob o argumento de preservação de sua identidade, quando muitas vezes o que esse efeito acaba por produzir é a sua perda quase completa, restando apenas a raça como principal signo da reportagem. Então, as imagens do corpo negro, por vezes, oscilam entre a ausência e a presença disforme do rosto.

A fisionomia de Léa Garcia é explicitada por Abdias Nascimento na Figura 2 que registra o momento em que contracenam como Efigênia e Emanuel, os personagens de *Sortilégio, o mistério negro*, respectivamente, em 1957. Na foto aparece o gesto suplicante do protagonista para Efigênia quando, de joelhos, evidencia o rosto da atriz com o auxílio dos efeitos de iluminação. O figurino elegante de ambos e o cenário sucinto parece reforçar o contexto da peça de virada do teatro brasileiro moderno em que a raça se torna o personagem dos enredos. A fotografia de um rosto em destaque sintetiza o drama de pessoas negras a ser apresentado para o espectador de *Sortilégio* de Abdias Nascimento, uma obra referência de evolução na concepção do personagem negro e de possibilidade de criação

enunciativa desses artistas. Então podemos ver dois atores negros na centralidade da cena em que o registro do rosto dá materialidade ao trabalho da atriz por meio do seu olhar melancólico e distante que se aponta em direção ao espectador. Não obstante que algumas intelectuais negras reivindicam o ponto de vista dos oprimidos como elemento fundamental para a formulação da história, a exemplo de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Patrícia Hill Collins e bell hooks. Trata-se de uma defesa que está em diálogo com as pretensões do Teatro Experimental do Negro. Esse tipo de intervenção histórica que considera o ponto de vista dos dissidentes muito auxilia para a desarticulação das imagens de corpos marginalizados que são utilizadas e controladas por grupos privilegiados que perpetuam padrões de violência e de dominação para se manterem no poder.

**Figura 2** – Os atores Léa Garcia e Abdias Nascimento em *Sortilégio, o mistério negro*, de Abdias Nascimento



Fonte: Acervo Ipeafro

De alguma maneira, a dimensão do rosto está posta na reflexão sobre representação – como algo que se apresenta, e representatividade negra, nas artes cênicas em produções longevas, como as do Teatro Experimental do Negro até as de grupos teatrais da atualidade compostos predominantemente por negros. Entretanto, é o rosto como aquele que carrega em si histórias e marcas não somente sobre as lutas coletivas dos grupos politicamente minorizados. Se, ainda hoje, existe a dificuldade de reconhecer o protagonismo dos negros e negras nas artes de uma maneira geral, ainda que o TEN tenha aberto esse caminho, há também um problema crônico de representação, que se coloca de duas formas: negros ainda são a minoria nas produções artísticas em um país com mais de 50% de negros; e o marcador racial ainda se faz necessário como forma de reivindicação da criação de artistas negros. Após 60 anos do fim do TEN, o mercado das artes ainda é predominantemente branco, ao mesmo tempo que muitos espectadores esperam que artistas negros deem conta de uma aparição racializada na sua temática. Os seus corpos são marcados e exigem pressupostos raciais que pouco diferem das circunstâncias do TEN.

Ao olharmos algumas imagens emblemáticas de espetáculos do grupo, deparamo-nos com a composição de importantes artistas negros do Brasil, tais como Agnaldo Camargo, Léa Garcia, Ruth de Souza, Haroldo Costa, Mercedes Baptista, entre outros, que estão visivelmente performando a autoridade ao invés da subalternidade. Tais imagens atravessam a biografia desses artistas que se tornaram, ao longo do tempo, ativistas sociais, ao contribuírem com a inserção digna de corpos racializados no campo das artes e na sociedade de maneira geral. O grupo foi também responsável por produzir um acervo de memórias representativo do corpo negro como possibilidade de existência emancipatória das amarras de subjugação como sintoma colonizador.

Isso nos permite compreender as fotografias do TEN como importantes agenciamentos da imagem do negro no Brasil. O principal criador do grupo, Abdias Nascimento, quando assistiu ao ator branco com o rosto pintado de negro no espetáculo *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Peru em 1941, se perguntou sobre a existência de atores negros para tais papéis. Ele tinha a convicção de que a realização desse trabalho em cena cabia somente a um artista negro devido à sua vivência fora de cena. De alguma forma, sob diferentes linguagens, Abdias Nascimento está em defesa do mesmo que o sociólogo Guerreiro Ramos e a historiadora Beatriz Nascimento, a partir das suas reivindicações da produção e divulgação do conhecimento do negro sobre si mesmo. Na verdade,

o que Abdias desejava ao criar o TEN não era somente o protagonismo para esses corpos, mas também a “encarnação” de qualquer personagem, “desde que possuísse o talento requerido” (Nascimento, 2004, p. 209) tal como no registo fotográfico do olhar provocador de Abdias Nascimento como Othelo, personagem de William Shakespeare, que foi apresentado no Festival do II Aniversário do TEN em 1946. O ator posa interpretando o personagem Othelo dando a ver a intenção experimental do grupo de montagem de textos clássicos, até então inabitual para um coletivo de artistas negros (Figura 3). O TEN era um “organismo teatral aberto ao protagonismo negro”, mas, inegavelmente, também ao protagonismo dos personagens (Ibid., p. 210), que tinham o desafio de desarticular as imagens prévias a todo e qualquer negro às quais estavam historicamente submetidos.

[...] nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática. (Ibid.)

**Figura 3** – Abdias Nascimento como Othelo, de William Shakespeare, encenada pelo TEN em 1946



Fonte: Acervo Ipeafro

O TEN abordava questões que atravessavam a “vida própria” dos negros, então, em alguma medida, dos atores também. Além disso, o TEN é responsável pela produção de imagens negras em oposição ao olhar hegemônico às pessoas negras como constante vigília do fortalecimento das culturas afro-brasileiras e da garantia de representatividade positiva, apesar de não ter criado possibilidade de identificação com o que era representado em defesa de sua própria imagem, devido à ausência de um público negro em espaços institucionais de cultura a época. Talvez, essas fotografias recepcionadas por um público negro *a posteriori* tenham concluído a lacuna do grupo em impactar a população negra com as suas produções. As fotos dos espetáculos do TEN reunidas no vasto acervo de Abdias Nascimento, Ruth de Souza e Léa Garcia são motivações para a construção simbólica do corpo negro antirracista que pode abalar a estrutura de poder. Algumas fotografias fabulam para seus observadores a tão almejada mudança social como projeto político. Tais imagens podem contribuir para a formulação de um olhar crítico sobre a estrutura racista brasileira, que é atravessada pela escrita biográfica do grupo à medida que busca elaborar um processo de valorização racial. Trata-se da partilha de alguns impactos que o corpo racializado sofre a partir da mirada do outro não negro.

O TEN procurava construir uma reflexão acerca da imagem racista criada sobre os negros e a contra imagem criada pelos negros não só como resposta ao racismo, mas também como formulação de suas expressões deixando de ser objeto para se tornar sujeito. De muitas maneiras, as criações de algumas imagens sobre o corpo negro, sobretudo as elaboradas por negros, podem desestruturar os estereótipos imagéticos ainda a serem totalmente desarticulados. O principal empenho no campo da visualidade é justamente a possibilidade de elaboração de um *locus social* atravessado por questões raciais que são alheias ao corpo e que determinam a forma como esse corpo se apresenta à sociedade. A presença negra produz enunciados que vão sendo compreendidos ao longo da vida e que afetam a percepção da sua autoimagem. Trata-se da demanda de articular a visibilidade (ou não) de pessoas negras à vida, pois “[...] há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2015, p. 17). É nesse sentido que o TEN, entre outras questões, se faz estruturante de uma “antologia de existências” a partir do momento que essas imagens, como documentos históricos que restam e persistem no tempo – e por isso fazem história –, são inspiradoras de comportamentos inimagináveis para os negros como a

cena de ensaio de *Sortilégio* em que a atriz Léa Garcia, ao interpretar Efigênia, se coloca de maneira impositiva diante de seu amante Emanuel, interpretado por Abdias Nascimento que está sendo humilhado, mas sob o poderio de uma mulher negra (Figura 4). Há nessa foto montada o registro de um experimento cênico que novamente desloca visualmente o corpo do ator negro. O grupo cria uma coletânea de fotografias que capturam tais feitos éticos e estéticos reveladores de desafios impostos às pessoas negras num tempo passado que ainda dialoga com o presente. Os problemas enfrentados pelo TEN, nem sempre foram superados, mas o fato de ainda serem questões de artistas contemporâneos, tal como o registro de desarticulação da imagem estigmatizada do negro que é prévia à individualidade de cada sujeito, documentam a persistência histórica do racismo ao mesmo tempo que apresenta ao público a irreverência do grupo por meio das imagens.

**Figura 4** – Em primeiro plano Abdias Nascimento e Léa Garcia no ensaio de *Sortilégio* em 1957



Fonte: Acervo Ipeafro

Tendo em vista a trajetória do TEN, a disputa por representatividade negra não é recente, pois apresenta uma organização que se forja no campo da visualidade como escape dos vestígios da escravidão e possibilidade de outra existência. Se de um lado tem sido importante ocupar espaços de afirmação de grupos politicamente minoritários, por outro, é preciso buscar a autonomia do sujeito livre de marcadores sociais, o que parece dialogar com a dimensão de Guerreiro Ramos, quando este sugere maior investimento na mirada do negro-vida do que do negro-tema. Na medida em que se precisa afirmar a existência de um grupo de teatro *negro*, de alguma forma há uma redução dessa identidade, mas é a confluência da possibilidade de ser, criar e estar na vida sem necessidade de afirmação de marcadores sociais que está sempre sob o prenúncio do estigma e do exótico. De certo modo, há a tensão entre invisibilização compulsória e visibilização excessiva do negro, inescapável e redutora, algo com que as gerações posteriores ao TEN vão se deparar e que influencia suas produções artísticas. Para Leda Maria Martins, ao se pensar em teatro negro como uma especificidade, a busca “[...] não é definir essa diferença como uma essência, um pressuposto absoluto, mas sublinhar traços que a engendram e instauram nas relações semióticas que a tornam visível” (Martins, 1995, p. 83). Encontrar uma maneira de garantir à presença negra sentidos em aberto capazes de propiciar ao seu público uma experiência sem pressupostos é, sem dúvida, um dos principais confrontos e desafios.

As imagens dos espetáculos do TEN são registros da intenção de problematizar os efeitos estéticos das produções hegemônicas sobre a vida cotidiana de pessoas negras, considerando o processo de reestruturação da sua identidade na cidade do Rio de Janeiro. A força das imagens para o espectador e o propósito de construção de um novo imaginário para o público estão impressos nessas fotografias. Sendo assim, é preciso ressaltar que a representação do negro pelo ponto de vista do branco é diferente da representação do negro sobre si mesmo. O primeiro pode reproduzir a lógica racista sobre os corpos e narrativas negros; o segundo também, mas há certa aposta de que haja interesse em alçar os corpos negros a outros patamares em benefício próprio, numa investida na criação de um por vir e tornar a ser, ainda que falhem. Ao mesmo tempo que a construção da imagem do negro sobre si é uma volta ao passado para remontá-lo de outra forma, ela é também a invenção do

futuro que está muito além da possibilidade do que se vê. Porém, a potência de invenção diz respeito também ao movimento de abdicação do marcador racial para a criação deliberada, de tal maneira que questões intrinsecamente sociais não se façam mais necessárias na criação artística negra e na sua definição.

## Os espectadores póstumos das fotografias do TEN

Em 1944, 56 anos após a abolição do sistema escravocrata no Brasil, surge o Teatro Experimental do Negro, que vigorou até 1968 com vasta atuação no campo social e cultural: mais de nove espetáculos teatrais montados, inúmeras produções dramatúrgicas nacionais intencionadas ao grupo, cursos de geração de renda, alfabetização e iniciação cultural, concursos de beleza, seminários, congressos, festivais de arte, criação de museu, além das edições e veiculações de um jornal. Todas essas ações capazes de mediar os seus propósitos políticos e (in)formar os seus públicos. Essas iniciativas foram vocacionadas para a propagação e promoção da cultura afro-brasileira que estava sendo forjada pelo coletivo naquele tempo, com consequentes impactos na concepção de negritude que vigora ainda hoje, sobretudo na estética que perdura como parâmetro para muitos teatros negros contemporâneos. Todas as ações tinham na sua centralidade as questões de interesse dos negros, desde a produção executiva até a intelectual, com o intuito de conceber outro projeto civilizatório que considerasse a população negra parte fundamental do desenvolvimento do país.

Se à luz das intenções e ações do TEN pudermos identificar tamanho esforço em criar outros referenciais para a população negra, talvez possamos ensaiar a leitura de algumas imagens dos espetáculos que são o legado de sua criação cênica, bem como a captura do instante da cena que nos faz um pouco espectadores diante delas. Para Abdias Nascimento, o genocídio do negro se efetivava na sua invisibilidade, conjugada com o “branqueamento” da população com intenção de eliminar o negro no Brasil (Nascimento, 2016). Embora o desaparecimento do negro não tenha se consolidado, a promessa de extinção da raça negra ainda é uma política de Estado e alimenta o imaginário de parte da população detentora de poder.

O TEN foi um grupo negro que teve diversos desafios impostos na época e suas respostas aos contextos sociais foram inúmeras também, desde a criação de conceitos e ações estratégicas no combate ao racismo, buscando atenção ao quanto a recepção de sua obra poderia ser território de manobra cultural e política, num sofisticado agenciamento das elites brasileiras de manutenção do racismo. Ser negro é um jogo perverso e oscilante entre a condição de aparecer e desaparecer. Uma vez que ser negro é não ser branco, gostaríamos de pensar as fotos dos espetáculos do TEN, mantidas pelos acervos de seus integrantes, como um gesto na contramão das imagens produzidas sobre os corpos negros, e como uma proposição de se manter aparentes e vivos na história para as futuras gerações, seja de artistas, seja de espectadores. A existência desses acervos contraria toda e qualquer possibilidade de apagamento do que foi feito pelo TEN como registro e perpetuação de seus corpos a serem vistos ao seu modo pela posteridade, gesto quase similar à prévia exigência de Aguinaldo Camargo ao uso de smoking no velamento de seu corpo. Sugerimos olhar para parte desse acervo como insistentes gestos artísticos que nos fazem enxergar um grupo de teatro que, mesmo finado, ativa a imaginação e fabulação da vida ambicionada às futuras gerações, sobretudo negras.

A produção imagética do TEN é um legado fotográfico do mais potente para a população negra, que vem possibilitando a ressignificação do corpo negro na história do brasileiro por meio da sua recepção, o que impactou postumamente a comunidade negra sobre a imagem dos artistas negros, contrariando a condição imposta de subserviência. O que restou da história, para além dos escritos que subsidia a tradição de teatro negro, são as fotos da fisionomia negra em cena. Não é à toa que inúmeras exposições foram realizadas com o acervo fotográfico do TEN dentro e fora do Brasil, comprovando a sua potência imagética para a discussão de questões relacionadas à raça, identidade e corpo negro para além do Teatro Moderno Brasileiro.

Jean Paul Sartre foi um grande interlocutor do Teatro Experimental do Negro devido à sua trajetória como pessoa branca aliada aos movimentos culturais antirracistas da época. No prefácio de *Orfeu Negro*, Sartre (1985) aborda o privilégio branco de ver sem ser visto. O filósofo se ocupa em pensar os efeitos da colonialidade nas populações brancas, por isso ressalta nessa passagem o privilégio que têm de não serem marcadas racialmente e não precisarem se

afirmar por serem atribuídas a um padrão de existência e de comportamento. Nesse sentido, trata-se de uma invisibilidade conveniente, típica de um modelo a ser seguido, o qual é associado à certa noção de normalidade. Sartre chama atenção para a condição de invisibilidade das pessoas brancas que não são alçadas ao destaque da raça. De alguma forma, as noções de visibilidade e invisibilidade acabam por definir a idiosincrasia das pessoas negras, na medida em que ora reivindicam a visibilidade positiva de seus corpos com exigência de serem vistas como importantes sujeitos sociais, ora exigem o direito de não serem expostas exacerbadamente, sendo associadas constantemente às questões depreciativas. A visibilidade vinculada ao marcador negro é necessária quando se nega tal existência, assim como é uma questão a ser superada por uma sociedade antirracista a ser construída.

O campo da visibilidade é um *locus* de força e tensão para toda e qualquer pessoa negra, já que por muitas vezes lhe é negado o direito de ver e de ser vista de maneira humanizada e digna. A pesquisadora Leda Maria Martins situa o “teatro do negro” no *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (Martins, 2006) entre a instância do invisível e do indizível até as primeiras décadas do século XX. A noção de invisibilidade diz respeito à impossibilidade do negro ser percebido e representado por si mesmo. Segundo ela, o teatro brasileiro até o século XX só fez reproduzir uma visão de mundo etnocêntrica na qual o negro era mimetizado de maneira indesejável e pejorativa para dar conta do imaginário e práticas ideológicas raciais brasileiras familiares às plateias majoritariamente brancas. A noção de indizível diz respeito ao discurso elaborado sobre o negro em cena que subsidiava a construção de uma imagem alheia e alienante, alicerçada por uma dramaturgia que legitimava os preconceitos raciais sem jamais serem problematizados. A deformação da imagem do negro no teatro brasileiro fazia parte do projeto colonial e, por isso, a autora ressalta a adequação da classe artística ao modelo teatral racista, que parecia não gerar incômodos aos seus agentes, produtores e público. A condição de invisibilidade posta pela pesquisadora desemboca na deformação da imagem dos negros desde o período colonial que tem sido denunciada recorrentemente por intelectuais negros até os dias de hoje (Bento, 2022; Carneiro, 2019; Ribeiro, 2018; Silva, 2023). A disputa por tomar as rédeas da sua própria imagem está no escopo de muitas e muitos intelectuais negros como maneira nevrálgica de combate ao racismo.

Em *Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro*, Abdias Nascimento atribui ao rosto a analogia do empreendimento de organização social da “gente de côr”, expressão da época, para a ascensão social como desarticulação do racismo no Rio de Janeiro, mas enfatiza que “temos conseguido tudo sem agressividade” (Nascimento, 1966, p. 80), uma acusação muito recorrente aos negros sobre suas reações de combate às discriminações. Em que medida é possível desestruturar o racismo sem uma dose de agressividade? Que fisionomia é essa que se pretende afável? Essa é uma condição para a produção de imagem dos negros sobre eles mesmos, na medida em que a “branquitude”, como sistema de manutenção dos privilégios das pessoas brancas, tem produzido constantes imagens sobre os corpos negros reprodutoras de violências contra as suas existências num insistente pacto de perpetuação do negro como indigente, precário, desassistido, empobrecido, marginalizado e impotente (Bento, 2022).

A fisionomia não é qualquer analogia para o TEN, tendo em vista que a prática de *blackface* se dá, sobretudo, por meio do rosto pintado de negro. É por meio do rosto que também se opera a metáfora de máscaras sociais forjada pelo intelectual Frantz Fanon (2008) em *Pele negra, máscaras brancas*, ao elaborar o problema psicossocial das pessoas negras quando, consciente ou inconscientemente, desejam ser brancas, podendo chegar a reproduzir o racismo em busca desse ideal. Fanon, de alguma forma, está dialogando com o pensamento de Foucault e Butler ao compreender o sistema complexo de forças sobre vidas e corpos dissidentes. O psiquiatra e filósofo, ao fazer analogia com as máscaras sociais, identifica a indução determinada pela situação colonial no comportamento do negro de reprodução do padrão a ser alcançado. Então, aborda justamente a adequação dos negros aos brancos como efeito do racismo, ao identificar que muitos deles buscam assimilar e mimetizar atitudes da sociedade branca, de maneira a serem aceitos quando, por vezes, isso não se adequa ao seu modo de vida (Ibid.).

Augusto Boal, ao escrever sobre o TEN em *Notas de um diretor de Sortilégio* (1996), identifica esse desafio tênue com o qual o grupo teve que lidar entre a afirmação da negritude e a reprodução da branquitude, tal como se entende hoje. Ao analisar o personagem Emanuel de *Sortilégio: o mistério negro* que “subiu na escada social”, o autor aborda o drama de um

negro que deseja ser branco socialmente, possivelmente o mesmo dilema do grupo. Boal atribui a instância comportamental do personagem em cena, endossada pela dramaturgia do TEN, à mimese do homem branco quando diz: “o homem é um animal imitativo que desde criança procura obter a aprovação de seus semelhantes” (Boal, 1966, p. 150). Segundo ele, poderíamos diagnosticar por meio desse espetáculo certa necessidade do negro em performar atitudes e comportamentos de pessoas brancas como mecanismo de aceitação e ascensão social. Em alguma medida, **é possível que o TEN tenha sido mais uma vez vítima do racismo ao tentar prestígio e aceitabilidade a partir da reprodução de valores brancos, a exemplo de Emanuel, um personagem que** “colocou na face uma máscara que não tinha a forma do seu rosto” (Boal, 1966, p. 151). De alguma maneira, acreditamos que a mimese do homem branco também está presente nas fotos do TEN. O fotógrafo José Araújo de Medeiros, ao acompanhar a trajetória inicial do grupo, faz a seguinte observação:

Os componentes do TEN participavam dos eventos, mas de forma aleatória. E se havia um projeto político, isso não passava para o grupo, era coisa de cúpula. A consciência da condição do negro se expressava mais ou menos no “orgulho de ser negro”. E isso começou por conta de certo proselitismo de Abdias, através do teatro. Uma vez, Abdias chegou até mesmo a levar uma peça com atores negros, pintados de branco – achei tão racista quanto o contrário. (Medeiros, 1988, p. 148)

Essa passagem ratifica a busca do coletivo em materializar cenicamente o orgulho de ser negro expresso nas fotos de seus espetáculos, ao mesmo tempo que coloca a dimensão valorativa do corpo negro como o principal projeto político do grupo, que por vezes se aproximava e se afastava dos padrões hegemônicos de valores sociais. Para além disso, o fotógrafo Medeiros narra um episódio com o TEN sobre uma possível apresentação artística que promove a inversão dos símbolos raciais conforme o grupo aparece com o rosto pintado de branco como forma de provocação a seu público acerca dos códigos sociais. Tal deslocamento simbólico promovido pelo grupo trata-se de experimentos cênicos capazes de causarem incômodos no espectador Medeiros ao entender esse gesto artístico como racista. Porém, o que o grupo parece provocar com esse gesto político ao friccionar códigos “brancos” e “negros” diz respeito à oscilação entre o orgulho

de ser negro e a intenção de se tornar elite tal como os brancos, tão peculiar à sua trajetória (Soledade, 2024). Logo, o que muitas vezes as imagens dos seus espetáculos nos apresentam são traços de desobediência a tais normativas por meio de corpos altivos, imponentes e soberanos. A pesquisadora Carla Aparecida da Costa, em sua dissertação de Mestrado *Os figurinos do personagem negro* (2019), busca fazer um apanhado das vestimentas usadas no teatro brasileiro produzidas para pessoas negras, e identifica nos registros fotográficos do século XIX os figurinos dos personagens negros como manutenção da imagem de pessoas escravizáveis em cena. Há todo um imaginário cênico incapaz de transgredir a condição do negro na ficção e na vida real e o figurino é um excelente aliado para isso.

Assim, erguia-se a imagem do negro, uma imagem historicamente “bestializada” criada pelo imaginário do indivíduo branco (europeu) nos séculos passados e que ainda se mantinha. Com todo esse agravante de preconceito racial e social, o negro buscou alternativas para resistir e se camuflar diante da sociedade. (Costa, 2019, p. 30)

O teatro reproduziu o que era consentido socialmente sobre a imagem negra, quando manteve a imaginação sobre seus corpos atrelada aos vestígios da escravidão, impondo em público aos artistas subjugados manipulações para torná-los despossuídos de outra existência possível (Sussekind, 1982). Portanto, não podemos subestimar a importância da desarticulação de imagens perpetuadoras das heranças coloniais. Por isso, a figurinista Carla Costa reconhece a reviravolta da imagem do negro a partir da análise da criação dos figurinos do TEN e do estudo do acervo de fotos do grupo. Acreditamos ter ficado para a posteridade a contrariedade dos gestos naturalizados do negro, promovendo o avesso do que se propagava socialmente para este na época. Os personagens do TEN, em muitos espetáculos, se vestiam de maneira “alinhada” e inabitual para a população negra daquele momento.

Quanto ao vestuário desses novos personagens, após o surgimento do TEN o negro vestiria o traje de imperador, personagens bíblicos, místicos e ativistas, abrindo o caminho para uma nova configuração do figurino de cena do teatro negro no Brasil. (Costa, 2019, p. 46)

**Figura 5** – Abdias Nascimento e Ruth de Souza em *Othelo* em 1949



Fonte: Acervo Ipeafro.

A partir de uma foto de quando ainda era atriz do TEN, Ruth de Souza relata em entrevista um importante marco que vivenciou ao representar a personagem Desdêmona na cena de *Othelo* para compor o Festival Shakespeare, organizado por Paschoal Carlos Magno em 1949: “Fui a primeira Desdêmona negra. Acho que a primeira Desdêmona negra do mundo! É aquela foto ali na entrada (aponta orgulhosa para o quadro na entrada de seu apartamento, com ela e Abdias, em cena de *Othelo*)” (Jesus, 2007, p. 41). Essa foto, como tantas outras do grupo, indica a possibilidade de artistas negros interpretarem personagens dramaturgicamente complexos, pertencentes ao teatro clássico europeu, sem pré-requisitos raciais e imponentes não só por suas nobres vestimentas (Figura 5). No entanto, se as fotos do TEN falam de certa altivez corporal construída para a sua composição cênica, por vezes reprodutoras da *mimeses* do branco e seus valores, não significa

menos suntuosidade em registros de peças que evidenciam a elaboração de estética negra desempenhada pelo grupo e circunscrita de referências africanas, como conta a atriz sobre o figurino de *Calígula*, certa vez apresentado para o autor Albert Camus: “Santa Rosa armou aquelas togas romanas. Togas de lençol, que ao mesmo tempo ficaram parecidas com aquelas togas africanas. Foi muito bonito. Pena que não fizemos fotos” (Ibid., p. 43-44).

**Figura 6** – Elenco de *O filho pródigo* em 1947



Fonte: Acervo Ipeafro.

Entretanto, curiosamente, há muitas fotografias no acervo do grupo que enquadram o rosto dos atores como a foto posada de *O filho pródigo*, dramaturgia de Lucio Cardoso montada em 1947 (Figura 6). O rosto para o negro tem algumas implicações que não devem ser negligenciadas, já que a fisionomia, característica humana, personaliza o sujeito e o nomeia. A fisionomia

também foi muito cara à elaboração de práticas pseudocientíficas que normatizaram a eugenia no Brasil por meio da interpretação e do julgamento do caráter e personalidade de pessoas negras com base na sua aparência, muitas vezes privilegiando o rosto para tal análise (Schwarcz, 1993). Ao longo da história, o rosto do negro, por diversas vezes, é ausente de identificação, sendo padronizado pela projeção do branco que iguala todos os negros pela aparência. A anulação do rosto negro serve à negação de sua subjetividade, recorrente em confusões entre fisionomias de pessoas negras para a criminalização de seus corpos. É também o rosto eleito à maquiagem *blackface*, artifício produzido no teatro para a encenação de personagens negros, justamente por ser a parte do corpo crível à racialidade. Além disso, não existe no Brasil longo tempo muitas fotos de pessoas negras que não fossem acompanhando pessoas brancas devido à sua condição servil. Após a escravidão, a realidade não se alterou muito em razão do baixo poder aquisitivo das famílias negras, por isso, muitas não possuíam retratos, privilégio branco. No passado, era muito comum a noção de retrato atrelada à fotografia do rosto, criando uma tradição de imagens fisionômicas das famílias brasileiras, algo que só veio a ser possível para as famílias negras bem mais tardiamente. Então, a possibilidade de agenciar seus próprios registros é algo recente para a população negra e a ausência de fotos impacta na elaboração da memória visual de tais corpos como humanos. Talvez por isso a imagem do corpo negro produzida por pessoas igualmente negras está muito focada no rosto, sendo para enaltecer não apenas sua negritude como também sua subjetividade com pretensa humanização da imagem.

Todas as adequações às quais o TEN foi submetido não podem ser compreendidas sem a perspectiva social e psicológica do racismo. Nas fotos, ao mesmo tempo que há rostos, nomes e poder ficcionalizados, não é sem um padrão comportamental e estético branco a ser perseguido. A atriz do grupo, Léa Garcia, em entrevista, ao recordar seu processo de conscientização negra junto à atriz Ruth de Souza, admite que a aproximação com a estética hegemônica branca estava no escopo de preocupação: “As duas tinham cabelo muito grande. Eu alisava, lógico, por que eu queria uma estética branca, que seria muito mais aceita sem ter consciência disso” (Silva, 2023, p. 49). Ruth de Souza em entrevista rememora a sua motivação para ser atriz:

Eu tinha 17 anos e queria fazer teatro. Mas como? Com quem? Onde? Tudo aconteceu um pouco por acaso. Estava vendo a Revista Rio, que era do Dr. Roberto Marinho, uma revista especializada em eventos sociais, com reportagens sobre as festas do Jôquei Clube, do Country Club. Sempre gostei de ver tudo aquilo. Gente chique, elegante. Até hoje gosto. Na revista havia uma matéria, com fotos do ensaio do pessoal do TEN. Quando vi, pensei: Quero conhecer essa gente! (Jesus, 2007, p. 35)

Essa passagem exemplifica o desejo de *mimeses* da “alta” sociedade declarado pela atriz, ao mesmo tempo que reitera a predisposição do TEN de inserção do negro no “meio branco”, quando já estava sendo notícia de revistas consumidas pelas elites cariocas. Porém, a pesquisadora Miriam Garcia Mendes também nos alerta para maior aceitabilidade de negros menos retintos em cena na época do TEN. Essas fotos falam de possíveis capturas dos corpos negros para a manutenção do racismo, mas também evidenciam o direito inalienável de subverter as imagens, contrariar expectativas, transgredir ficcionalmente, ainda que, por vezes, se reproduza valores caros às elites brancas justamente por ser um limite difícil de ser delineado. Apesar de naquele momento a cena do TEN oportunizar aos brancos outros modos de ver o corpo negro sem radical transgressão, mas reivindicando a condição experimental, ainda assim as imagens de seus gestos cênicos atravessaram décadas e alcançaram atuais gerações de artistas negros e públicos como um registro documental (e porque não biográfico) sobre a possibilidade de um coletivo teatral negro estar no palco buscando a representação também aos seus moldes.

O TEN se empenhou em delinear e materializar a negritude como atributo específico da raça negra, apostando no reconhecimento negro valorativo e na qualificação da existência dessa população no Brasil. Apesar de *O Imperador Jones*, por exemplo, analisar a condição dos negros estadunidenses, surpreende os espelhamentos possíveis em diferentes espaços e tempos com tais questões sobre a população negra ainda hoje, à luz da trajetória do TEN. São identificados inúmeros vestígios das memórias negras escamoteadas numa história predominantemente branca as quais estarão subliminarmente nesse espetáculo por correlações possíveis de serem realizadas com os desafios semelhantes no Brasil da época. A partir disso, o TEN

foi responsável por forjar a noção de “negritude” no Brasil como fundamental valor, afirmação da especificidade, visibilidade e existência negra. Mas a negritude é uma resposta da intelectualidade negra da época à branquitude tal como se entende hoje.

## As fotografias do TEN e seus lastros históricos

Ao identificarmos na atualidade a possibilidade de escolha do espectador negro para o quê olhar, privilegiando as produções artísticas negras por afinidade estética com vias ao desenvolvimento econômico de uma determinada cadeia produtiva cultural, podemos apostar nesse gesto um engajamento político que se completa no ciclo da recepção que é ver e ser visto como se deseja, além de propiciar a possibilidade de identificação com o que se vê. Entre muitas impossibilidades da população negra, uma delas diz respeito à escolha de assistir às manifestações artísticas que a contemplem. São históricas formas de privação do olhar que possuem reverberações na subjetividade do sujeito negro. Se pensarmos na extrema pobreza à qual os negros ainda são submetidos no Brasil, podemos pressupor a impossibilidade de ver e ser visto no campo social e estético de maneira digna dada à recorrente exclusão. As referências trazidas nesse artigo nos levam a pensar nas inúmeras heranças escravocratas e nas memórias corpóreas deixadas como resíduos históricos da escravidão, além de como ainda interferem na construção e percepção de imagens do corpo negro. É possível que haja nos públicos negros contemporâneos um engajamento econômico e simbólico intencional ao privilegiarem produções de artistas racializados na busca por narrativas comuns não subordinadas aos olhares das pessoas brancas que têm abalado as estruturas dominantes no campo das artes cênicas.

Então, as reflexões apresentadas neste artigo aspiraram apontar os desafios que artistas do TEN enfrentaram na relação com seu público majoritariamente branco, quando o país estava buscando estruturar outros modos econômicos e culturais que tinham a figura do negro como um grande problema social a ser resolvido. Por meio da análise do contexto em que foram elaboradas algumas fotos do acervo do TEN, expondo as mais midiáticas como subtexto desse artigo, objetivamos conjecturar a importância que essas fotos tiveram na consolidação de certa noção de tradição de teatro negro e na construção de um

acervo de imagens capazes de deslocar o corpo negro do *locus* subalternizável para o empoderável. Tal acervo teve um alcance popular póstumo possível de prosperar o corpo negro de um campo imagético ficcional para o campo real, por meio da fruição de muitas pessoas negras, tamanha vanguarda sugerida pelo grupo com essas imagens. Foram evocados por meio do grupo os vestígios do sistema escravista de uma época que ainda se faz insistente na vida de pessoas negras impunemente, tornando suas vidas menos importantes, ao mesmo tempo que os gestos de resposta à essa condição foram imortalizados pelas fotos dos espetáculos ao capturarem sua pretensa aspiração social para os corpos negros. Não obstante que as fotografias das cenas do grupo são posadas, insinuando a intensão de controle da própria imagem, como se soubessem que tais imagens transporiam o tempo e alcançariam um público póstumo da maneira como queriam ser vistos: ativos, imponentes, empoderados – até mesmo quando interpretavam personagens subalternos, identificáveis por seus rostos e fisionomias, contrariando toda e qualquer intenção de tornar todos os negros iguais e domináveis. Se à época não foi possível garantir a presença do público negro para a fruição de seus trabalhos em decorrência de um processo árduo de “inserção” do negro na sociedade protagonizado pelo grupo que privilegiou a presença negra nos palcos de maneira experimental (e isso não é pouca coisa), as fotos do grupo acabam por amenizar esse passivo diante do impacto que essas fotos puderam causar posteriormente não só no público negro como também nos artistas, a ponto do TEN ter criado uma tradição estética com o seu teatro que muito se materializa nas suas fotografias.

Várias obras artísticas produzidas por negros no Brasil estão em constante diálogo com o passado colonialista e com a presente globalidade, por este ainda estar impregnado nas relações sociais e subjetividades, evidenciado em mecanismos de exclusão que perduram e servem de base para um sistema que lucra com diversos tipos de violência contra corpos considerados desimportantes. A partir do que foi analisado sobre o esforço de consolidação de um grupo de teatro negro no século XX, ressaltamos a urgência de coletivos artísticos para a produção de trabalhos de “vigília,” lembrança e cuidado na construção de espaços para o negro sem estigmas e que permitam o reconhecimento de seus traumas da escravização, ainda latentes, por mais que haja um esforço em descolar o corpo negro da imagem dessa condição que insiste em não passar.

**Figura 7** – Grande Otelo em ensaio do TEN na sede da UNE em 1944



Fonte: José Medeiros; Acervo IMS.

Segundo o fotógrafo José Araújo de Medeiros e participante do TEN, o ator Grande Otelo nunca integrou de fato o coletivo do Teatro Experimental do Negro, mas “aparecia, fazia umas coisas de graça e ia embora. Ficava em cima do muro, como se diz” (Medeiros, 1988, p. 148). O seu registro de participação de Grande Otelo no ensaio do TEN em que a expressão de seu rosto não deixa dúvidas sobre a fabulação de uma cena aguerrida e protestadora de alguma condição imposta aos personagens negros ali presentes, apresenta algumas curiosidades na medida em que o ator no foco central da cena (e da foto) é naquele momento reconhecido pelo público um dos maiores ícones do teatro de revista tão criticado por Abdias Nascimento. Porém, segundo Medeiros, a sua passagem pelo grupo não era efetiva nem tão pouco característica de um posicionamento político do corpo negro (Figura 7).

O que o fotógrafo identifica em Grande Otelo como uma postura “em cima do muro” parece ressaltar a sua compreensão e recepção do TEN como um coletivo com posicionamentos claramente politizados. Ou seja, ainda que o grupo não conseguisse (ou não pudesse) materializar radicalmente os seus posicionamentos políticos em cena, eles não deixaram de aparecer diante de seu público como um coletivo crítico à realidade social do negro no país. Mas o registro do ator Grande Otelo com o TEN no ensaio de uma cena também nos aponta para a possibilidade de fabulações do passado na recepção das fotos na medida em que o que vemos agora pode não ser exatamente o que parece ter sido, mas aguça a imaginação do presente e a projeção do futuro. Gostaríamos de poder fabular por meio dessa foto o encontro entre a Companhia Negra de Revistas, à qual o ator integrou de fato, e o Teatro Experimental do Negro. Essa imagem fica como previsão (como aquilo que pode ou não acontecer) do que as gerações seguintes de artistas negros terão que lidar que é a derrubada do “muro” que seria justamente a erradicação de dicotomias raciais que estão dissimuladamente presentes em outras tantas dualidades como a que se apresenta na diferenciação entre a noção de popular e a de erudito que foi basilar para a produção do TEN.

Então, este artigo é uma investida nas relações estabelecidas dentro do campo teatral entre artistas negros, produtores de poéticas emancipatórias e comprometidas com a realidade negra e o futuro a ser subvertido, tendo como principal interesse a mirada entre palco e plateia, em que o espectador é a maior motivação de tal investigação. O tão almejado público negro do TEN se configurou *a posteriori* por meio de outro suporte: a fotografia com nome e sobrenome de uma geração de artistas negros que se fazia relevante ao longo da história do teatro moderno. Naquela época, o público branco era a possibilidade nada contingente, enquanto hoje estamos presenciando a maior oportunidade de problematização dos campos de visão, aparência, narrativas, sintaxes e epistemologias do corpo negro, que indicam a aparição de inúmeros espectadores (muitos negros e não-negros) diante da cena negra, acontecimento sobre o qual indica a análise de seus efeitos no panorama teatral contemporâneo do Rio de Janeiro.

A trajetória registrada do TEN aponta pistas para pensarmos os tempos mais recentes, possibilitando a identificação de avanços e retrocessos, até mesmo possíveis estagnações. As fotografias das cenas produzidas pelo

grupo, algumas apresentadas neste artigo, falam também do esforço do grupo de materializar visualmente sua cena, mas também o seu projeto emancipador do negro, deixando um rastro para o público negro do que ainda poderia ser visto. Ao privilegiar as imagens do “espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro”<sup>1</sup>, produz-se uma metáfora da manifestação do grupo em prol da urgência em tornar o sujeito negro no negro sujeito.

## Referências bibliográficas

- BARBOSA, M. S. **Guerreiro Ramos e o personalismo negro**. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BENTO, M. A. S. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BOAL, A. Notas de um diretor de “Sortilégio”. *In*: NASCIMENTO, A. (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966. p. 150-154.
- BUTLER, J. **Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de luto?** Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Orlando Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARNEIRO, S. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen, 2019.
- COSTA, C. A. da. **Os figurinos do personagem negro: a projeção do vestuário cênico na cena contemporânea**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOULCAULT, M. A vida dos homens infames. *In*: FOULCAULT, M. **Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.
- JESUS, M. A. de. **Ruth de Souza: estrela negra**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. Teatro do negro (Verbetes). *In*: Guinsburg, J. J.; Faria, J. R.; Lima, M. A. de. (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro, temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 209.
- MEDEIROS, J. A. de. Parceiros de aventura. *In*: MULLER, R. G. (org.). **Teatro Experimental do Negro**. Rio de Janeiro: Revista Dionysos, nº 28, 1988. p. 145-150.

---

<sup>1</sup> NASCIMENTO, Abdias. *Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro*. *In*: NASCIMENTO, Abdias (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GR, 1966. p. 80.

- NASCIMENTO, A. (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NASCIMENTO, A. Nasci no exílio. *In*: CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. (org.). **Memórias do Exílio: Brasil 1964-1977**. São Paulo: Editora Livramento, 1978. p. 23-52.
- NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3a ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SARTRE, J-P. Orphée Noir (prefácio). *In*: SENGHOR, L. S. (org.). **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Paris: PUF, 1985. p. 9-44.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, J. C. da. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia**. Manaus: Editora UEA, 2023.
- SOLEDADE, V. da. A trajetória pendular do TEN: ir e vir na prática de mediação com o público. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 45-76, 2024.
- SUSSEKIND, F. **O negro como arlequim: teatro & discriminação**. Rio de Janeiro: Editora Achiamé/Socii, 1982.

Recebido em 21/07/2024

Aprovado em 25/10 /2024

Publicado em 26/12/2024



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p67-93

Dossiê performatividades negras

## **Dançar/escrever/saber: uma perspectiva espiralar da dança da *avamunha***

*To dance/ to write/ to know: a spiral  
perspective of the avamunha dance*

*Bailar/escribir/conocer: una perspectiva en  
espiral de la danza de la avamunha*

**Laís Salgueiro Garcez**

### **Laís Salgueiro Garcez**

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-graduada em Preparação corporal para as artes cênicas pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Artista-pesquisadora das danças afrodiaspóricas, diretora de movimento, coreógrafa e dançarina. Professora na oficina Danças e Expressões e diretora artística do grupo Maracutaia.



## Resumo

Este artigo desenvolve a análise de um dos movimentos da dança da *avamunha*, o qual faz parte de um extenso repertório de danças dos terreiros de Candomblé e, aqui, refere-se especialmente à nação *Ketu*. A análise é feita a partir de operações imagéticas como ferramentas de imaginação de mundos e narrativas outras sobre as corporeidades afrodiaspóricas. Desde uma perspectiva espiralar, podemos investigar os valores civilizatórios – ancestralidade, musicalidade e circularidade – que a constituem e sustentam seus códigos estéticos: a relação chão/corpo/gravidade e a flexibilidade do corpo. É no rodopio epistêmico, cinético e sensorial que podemos reconhecer o nosso chão e refletir sobre nossas práticas artísticas e pedagógicas, isto é, o nosso dançar/escrever/saber.

**Palavras-chave:** *Avamunha*, Saberes Corporificados, Valores Civilizatórios Afrodiaspóricos, Espiral.

## Abstract

This study analyzes the movements of the *avamunha* dance – which belongs to an extensive repertoire of dances from Candomblé *terreiros* and, in this study, especially refers to *nação Ketu*. The analysis is based on imagery operations as tools to imagine worlds and other narratives about Afrodiasporic corporeities. A spiral perspective can investigate the civilizational values – ancestry, musicality, and circularity – that constitute it and sustain its aesthetic codes – the ground/body/gravity relationship and the flexibility of the body. In this epistemic, kinetic, and sensorial spin we can recognize our ground and reflect on our artistic and pedagogical practices: our dancing/writing/knowing.

**Keywords:** *Avamunha*, Embodied Knowledge, Civilizational Values of the Afrodiaspora, Spiral.

## Resumen

Este artículo desarrolla el análisis de uno de los movimientos de la danza de la *avamunha*, que forma parte de un extenso repertorio de danzas de los *terreiros* de Candomblé y, en este estudio, se refiere especialmente a la *nação Ketu*. El análisis se basa en operaciones de imágenes como herramientas para imaginar mundos y otras narrativas sobre corporeidades afrodiaspóricas. Desde una perspectiva en espiral, se investigan los valores civilizatorios –ancestralidad (ascendencia), musicalidad y circularidad– que la constituyen y sustentan sus códigos estéticos: la relación suelo/cuerpo/gravedad y la flexibilidad del cuerpo. Es en el giro epistémico, cinético y sensorial que podemos reconocer nuestro terreno y reflexionar sobre nuestras prácticas artísticas y pedagógicas, es decir, nuestro bailar/escribir/conocer.

**Palabras clave:** *Avamunha*, Conocimiento Encarnado, Valores Civilizatorios de la Afrodiáspora, Espiral.

## Rodopio epistêmico, cinético e sensorial

Ao pisarmos (e reconhecermos) nosso chão, giramos nosso eixo epistêmico, nossos modos de pensar/mover: rodopiar se faz necessário, de modo que o rodopio seja capaz de “formular uma crítica aos conceitos alicerçados em bases que não aceitam o outro como possibilidade” (Simas; Rufino, 2018, p. 35). Dito isto – e compreendendo o chão como o lugar político e filosófico desde onde dançamos, no caso as danças da afrodiáspora – o rodopio se realiza como ação epistemológica, cinética e sensorial, que desregula os discursos normativos e abre caminhos para perspectivas outras sobre quem e sobre os modos como se fazer pesquisa com e nas culturas da diáspora africana.

Para este artigo, trago um recorte do trabalho artístico e pedagógico que tenho desenvolvido nos últimos dez anos. A proposta é apresentar uma análise possível de um dos 20 movimentos da *avamunha* desde uma perspectiva espiralar, na qual o rodopio reforça a importância de construirmos repertórios linguísticos (verbais e não-verbais), teóricos e metodológicos que possibilitem a reflexão sobre o nosso dançar/escrever/saber, a partir das “gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas” (Tavares, 2020, p. 20).

Como explicarei mais adiante, a *avamunha*, também chamada de *avanaia*, *avaninha*, *hamunha* ou *ramunha*, é predominantemente conhecida como um toque ou ritmo de Candomblé que demarca determinados momentos rituais nas nações *Ketu* e *Jeje*. No entanto, a justaposição entre a linguagem musical e do movimento dançando leva também à construção de um movimento gestual próprio da *avamunha* – o que estou chamando aqui de dança da *avamunha* com seus diversos movimentos. Em pesquisa junto ao *babalorixá Dofono d’Omolú*, o etnomusicólogo Ferran Tamarit (2023, p. 215) escreveu que os movimentos são

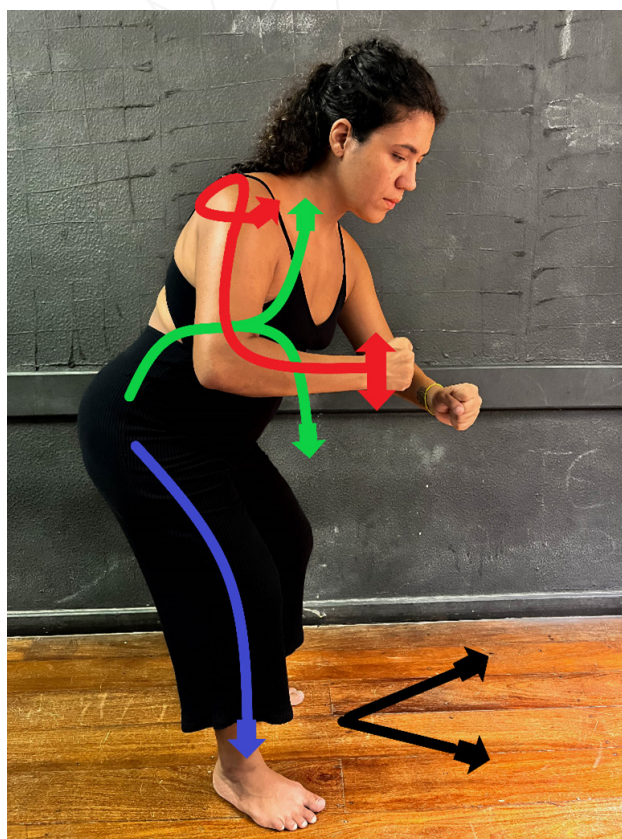
frases musicais sem duração determinada que codificam sonoramente sequências de gestos mais ou menos longas que reproduzem, neste caso de forma mais enfática, extratos ou momentos singulares da narrativa mítica de cada entidade.

Nesse sentido, como veremos com a *avamunha*, seu conceito de dança só cabe em sua relação intrínseca com a música e seu caráter epistemológico corporificado.

## Imaginar novos mundos é necessário

Bacia e os joelhos semi-flexionados, ombros em movimentos circulares e os pés em marcha junto ao toque bem marcado dos tambores. O movimento nos coloca no ambiente, nos desloca no espaço, em contato com o visível e o invisível. O tambor preenche meus movimentos ao mesmo tempo em que me coloca em ação. O rumo explora variações rítmicas que geram pequenas alterações no corpo que dança, como respostas àquele estímulo sonoro e, depois de avançar, respondo com um giro para trás – vou ao passado, ao presente e ao futuro, circulo na espiral do movimento, do tempo e do espaço. Por um instante, a marcha se transforma num giro que exige a torsão da coluna, momento em que as espirais ósseas e musculares são acionadas de maneira mais intensa. O corpo se encontra com os três reinos de nossas existências: o dos seres vivos, o dos ancestrais e o dos orixás. Segue a marcha: alavancas de resistência. O tronco flexionado também resiste, à gravidade, numa postura terra centrada. Os pés pisam o chão, se alimentam da terra e o som das minhas pegadas se confundem com o som do couro do atabaque. Assim eu chego, avanço e saúdo, giro e sigo a travessia.

**Figura 1** – 2º Movimento da dança *avamunha*



**Foto:** Gabriela Willer (Marcações próprias)

Luís Carlos Ferreira dos Santos e Eduardo David de Oliveira (2019) discorrem sobre como a filopoética aparece nos escritos do pensador martinicano Édouard Glissant. Este, ao elaborar conceitos, fecunda-os de imaginação, a partir de um olhar crítico e criativo desde suas experiências nos arquipélagos do Caribe ao longo do século XX. Imaginar, nesse caso, faz-se como uma disputa pelas narrativas do mundo, enfatizando a filosofia africana como múltipla e diversa, em contraponto à filosofia euro-referenciada pretensamente única e baseada numa universalidade abstrata. Nesse sentido,

A filopoética busca reconstruir a memória. É uma poética histórica de disputa do imaginário. A memória e o esquecimento fazem parte do mesmo imaginário, por isso, a filopoética é um modo de imaginar e de acessar o imaginário do pensamento-mundo. (Santos; Oliveira, 2019, p. 103)

Assim, no relato anterior, reencontro-me com minhas memórias em dança, operando imaginativamente, unindo filosofia e poética para compreender de maneira crítica e criativa as narrativas que emergem da *avamunha*. Ainda no relato, ao justapor repertórios simbólicos, cinéticos e sensoriais, busco experimentar modos outros de dançar/escrever/saber que (re)montam as partituras dos saberes oriundos da diáspora africana e compõem a performance da dança e da escrita enquanto “resistências epistêmicas” (Ferreira, 2019, p. 58). Para o antropólogo e pesquisador das corporeidades afrodiaspóricas, Julio Tavares (2020, p. 21),

A cultura afro-brasileira torna-se um bom caso para se pensar a diáspora ao fluir como forma e fonte de produção de expressividades ao longo de um caudaloso processo de operações imaginativas, promotoras de uma poética em permanentes fluxos de múltiplas formas e sotaques corporais, a partir da coletividade dessas experiências.

Assim, por meio de uma constante investigação e realização de “operações imaginativas” (Ibid.), torna-se importante que os campos artísticos e institucionais em dança revisem seu quadro geopolítico e se abram para a construção necessária de novas “paisagens epistemológicas”, como nos indicam as artistas e pesquisadoras Luciane Ramos Silva e Inacyra Falcão dos Santos (2017). O reconhecimento da multiplicidade de formas e sotaques

corporais negros reforça a importância de desestigmatizarmos as corporeidades afrodiaspóricas, cujas imaginações foram e são armas poéticas e expressivas contra a colonização e colonialidade. Imaginar novos mundos é necessário para que sejam reelaboradas as narrativas históricas impostas aos corpos e saberes negros – visto que, como já nos apontava Abdias do Nascimento desde a década de 1970, estes foram, e são recorrentemente inferiorizados em termos folclóricos e limitados a mercadorias lucrativas.

Portanto, empreender um exercício de análise dos movimentos da *avamunha*, a partir da imaginação como ferramenta política de construção de novos discursos e mundos que enfatizem nossos saberes, é ir além dos essencialismos relegados aos corpos e saberes negros. As imagens que emergem da dança e da escrita como narrativas outras, percorrem as filosofias da afrodiáspora e enfatizam códigos estéticos – como veremos, a flexibilidade e a relação chão/corpo/gravidade – que não estão apartados de nossos valores culturais. Se os paradigmas ocidentais são predominantemente colocados como referências para pensarmos nossas práticas corporais, o exercício da análise espiralar propõe voltarmos a discussão para as performances afrodiaspóricas e alimentarmos os debates em dança a partir de nossas próprias experiências.

Enfim, vale ressaltar que a investigação, desde uma análise espiralar dos movimentos da *avamunha*, parte das minhas experiências em dança e memórias de terreiros. Fui formada por diversos mestres das danças afro-brasileiras, fui *abiã* no Candomblé *Ketu*, hoje sou *apetebí* de *Orunmilá* e desde a infância convivo com as culturas de terreiro por meio da minha família.

## Definições da *avamunha*

No caso da análise aqui proposta, rodopiar só foi possível dançando a própria *avamunha*. Ela faz parte do extenso repertório das performances dos terreiros de Candomblé, especialmente as de nação *Ketu* e *Jeje*, funcionando a partir da tríade “tocar/cantar/dançar”, além de ser denominada tanto como um ritmo sagrado dos atabaques, quanto como uma dança que representa as mitologias afro-brasileiras e/ou que está presente em momentos cerimoniais especiais.

De acordo com Cléo de Oliveira Martins e Roberval Marinho (2010, p. 65), a marcha mitológica do *Vodun Iroco* é guiada pela *avamunha* e trata-se de uma das danças mais complexas dos terreiros de Candomblé *Jeje*, caracterizada por um conjunto de movimentos que contam suas histórias. Isaia e Machado (2011, p. 154) também falam da *avamunha* como “ritmo sagrado originariamente tocado nos terreiros de Candomblé de nação *Jeje*, mas que foi incorporado às demais nações num claro processo de circularidade cultural”.

Nesse trânsito cultural – que demonstra a pluralidade das corporeidades afro-brasileiras –, a *avamunha* também é definida pela narrativa da travessia afro-atlântica dos negros escravizados para as Américas, fazendo alusão à experiência trágica dos navios negreiros. Em seus movimentos dançados, são expressas as interdições impostas aos corpos negros durante esse período e os modos como eles se organizaram e guerrearam para enfrentar tamanha desumanização de suas vidas e saberes. No *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, em que fui *abiã* por mais de cinco anos consecutivos, o *babalorixá Dofono d’Omolu* identifica na *avamunha* os movimentos das ondas do mar e da tortura sofrida; os movimentos que se remetem à “maldade” dessa ocasião, no qual os braços tentam se libertar das correntes; e os sinais na boca, nos olhos e nos ouvidos, que remetem à fome e ao silenciamento que os escravizados sofriam. Ele ainda explica que no contexto religioso, a “*avamunha* marcada” – diferenciando-a da *avamunha* entendida apenas como toque dos atabaques – é tocada, dançada e cantada no terreiro após o *xirê*, e é o pai ou a mãe de santo que orienta seus filhos e suas filhas a começarem a dança.

Focando na narrativa dos Candomblés de nação *Ketu*, especificamente na casa citada anteriormente, pude contabilizar 20 movimentos (essa quantidade vai variar em cada terreiro) que exploram a tridimensionalidade, deslocando-se para frente, para trás e para os lados, contendo giros, torsões e variações das direções e das organizações das partes do corpo. Seus movimentos têm uma expressividade intensa que sinaliza física e sensorialmente para algumas partes do corpo, como a cabeça e o coração. O peso da bacia apresenta nuances em momentos em que o tronco está mais verticalizado ou mais flexionado, numa postura terra centrada (Mussundza, 2018, p. 74) – os joelhos variam sua flexão com o estalar do toque do *rum*, os ombros circulam constantemente e os pés agem como alavancas de resistência que permitem

todos os deslocamentos, fazendo da *avamunha* uma marcha, como também é definida em alguns terreiros, que expressa valores civilizatórios afro-orientados.

## Valores civilizatórios afro-brasileiros: musicalidade, ancestralidade e circularidade

As pesquisadoras e educadoras Ana Paula Brandão e Azoilda Loretto da Trindade insistem na importância da construção de uma genealogia dos valores civilizatórios afro-brasileiros como forma de reconhecer o riquíssimo patrimônio africano, presente também na diáspora, de produções artísticas, científicas e filosóficas. Dos dez valores elencados pelas autoras, a musicalidade, a ancestralidade e a circularidade se apresentam como relevantes na *avamunha* e revelam os modos de apreensão do mundo estruturados nas filosofias corporificadas da afrodiáspora.

Esse tripé – musicalidade, ancestralidade e circularidade – fundem-se no corpo. Nesse caso, o “corpo negro em movimento” (Tavares, 2020, p. 21) constrói um conjunto de experiências que expressam gramáticas multifacetadas, manifestam formas de pensar, configuram comunicações não verbais e estruturam, por meio de suas práticas, “saberes corporais”. Essa perspectiva do corpo na diáspora africana torna-se fundamental para revisarmos as dicotomias ocidentais e retirarmos de uma vez por todas o corpo negro das hierarquias corpo-mente, primitivo-civilizado, emoção-razão etc. O existir, nossas ontologias, é um *continuum* entre vida e ancestralidade: o eu e o individualismo cartesianos não têm espaço nem tempo por aqui.

Nesse sentido, no campo da dança, apesar dos dançarinos ocidentalizados terem desenvolvido críticas à filosofia cartesiana – revisando a inferiorização do corpo que nega seu lugar de produção de conhecimento – ainda recaem, algumas vezes, num extremismo que inverte o binômio mente-corpo. À parte disso, entre eles, poucas discussões avançam pelo caráter racista e sexista da proposta cartesiana, que funda a filosofia moderna ocidental, mantendo, muitas vezes, fora de suas discussões em dança, corporeidades outras que possam sinalizar as singularidades dos corpos em movimento. Com isso, o universalismo ocidental é, muitas vezes, reproduzido nas concepções de dança, corpo, tempo, espaço e movimento. Por outro

lado, ao conceber o pensamento como movimento e o movimento como pensamento, os saberes corporificados da afrodiáspora implodem com as dicotomias coloniais, tornando possível compreender o corpo – tal como a música – como canais de acesso ao mundo e à sua energia vital. Assim, para Brandão e Trindade (2010, p. 14),

Reconhecemos a importância do Axé, da ENERGIA VITAL, da potência de vida presente em cada ser vivo, para que, num movimento de CIRCULARIDADE, esta energia circule, se renove, se mova, se expanda, transcenda e não hierarquize as diferenças reconhecidas na CORPOREIDADE do visível e do invisível. A energia vital é circular e se materializa nos corpos, não só nos humanos, mas nos seres vivos em geral, nos reinos animal, vegetal e mineral.

A partir disso, nesta investigação, a circularidade é um dispositivo crítico à organização hierárquica e pretensamente única do Ocidente, bem como ferramenta de visualização da espiral como modo de organização do nosso pensar/fazer. A circularidade organiza as relações espaciais, por exemplo as rodas tão presentes nas performances afro-brasileiras, e temporais, referindo-se à própria constituição da vida em ciclos e em relações com reinos múltiplos de existência. Ela também organiza a relação entre os sujeitos que dançam, os tambores que tocam e as vozes que cantam a partir de um diálogo circular.

Assim, a circularidade, a ancestralidade e a musicalidade emergem como valores civilizatórios que se organizam desde uma perspectiva espiralar, na qual as espirais surgem como forma de ver o mundo, como giro epistêmico, como torsões do meu eixo enquanto danço e como rodopios das histórias, dos músculos, dos ossos, das sensações, dos conceitos e dos imaginários culturais.

As relações do corpo com o mundo, com a música, com o visível e o invisível desenham no tempo e no espaço a espiral que nos conduz: a travessia não é linear, ela dança. Além disso, como diz Martins (2003, p. 80) sobre a congada mineira: “as coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha.” Com isso, o rodopio epistêmico, como uma ação cinética, sensorial e decolonial, aponta para as limitações

conceituais tidas como universais, oriundas da modernidade colonial e amplamente reproduzidas no campo artístico e pedagógico da dança.

## Perspectiva espiralar

Como vimos, a *avamunha* deve ser entendida em cada contexto, no qual variações são possíveis. Dentro dessas possibilidades, interessa-me o momento em que a *avamunha* é executada como uma sequência de toques do atabaque grave, conhecido como *rum*, juntamente com uma sequência de dança que organiza o espaço e o tempo, e expressa seus saberes por meio dos movimentos do corpo e do som. Nesse caso, uso a palavra movimento – tal como a definição de Tamarit (2023) na introdução do presente texto – como forma de referenciar a relação do que é tocado e dançado. Ao longo das minhas experiências de terreiro e sala de aula junto ao *babalorixá Dofono d’Omolu*, pude perceber que ele também usava a palavra movimento para se referir tanto à dança como ao próprio toque do atabaque. Sobre essa relação,

Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os vocálicos, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo. (Martins, 2022, p. 89)

No caso da *avamunha*, a dança e o toque expressam e emitem imagens cinéticas (oriundas do movimento) e sonoras que passam pelas sensações do corpo, que gravam as espirais do tempo no canto, nos corpos que dançam, no espaço ocupado e trazem à tona a presença da ancestralidade. Aqui, o rodopio acontece, e numa “operação imaginativa” (Tavares, 2020, p. 21), a imagem da espiral emerge como metáfora para as relações não lineares entre os repertórios que organizam a “multivocalidade” (Daniel, 2005) da *avamunha*. Ou seja, os modos de organização das performances da diáspora africana em que diversos saberes são comunicados por meio de múltiplos canais sensoriais (o corpo, a música, as imagens, as palavras), acionando diversas regiões do corpo e estruturas simbólicas. Assim, para este trabalho, esses repertórios

emergem justapostos e são desenhados aqui pelas espiral simbólica, espiral cinética e espiral sensorial – e, por esse motivo, durante a escrita da análise do movimento elas se entrecruzam.

Seguindo pela afrodiáspora, a antropóloga Yvonne Daniel (2005, p. 54) diz: “meus estudos [sobre as *black dances*] mostram os diversos significados dentro de uma determinada performance, uma vez que a dança perpassa toda uma gama de organização social”. Nesse sentido que, por meio da dança, as comunidades afrodiaspóricas se relacionam com seus sistemas políticos e sociais atravessados por outros universos inseparáveis que compõem a vida – reino animal e vegetal, ancestral e cósmico – num entrelaçamento que se constitui como um “sistema estético” (Ibid., p. 55). A autora ilustra esses entrelaçamentos por meio dos desenhos de espirais, as quais tentam dar conta de diversas arenas da vida, ou seja, de repertórios simbólicos, cinéticos e sensoriais que estão sempre em relação espiralar, configurando um *continuum*.

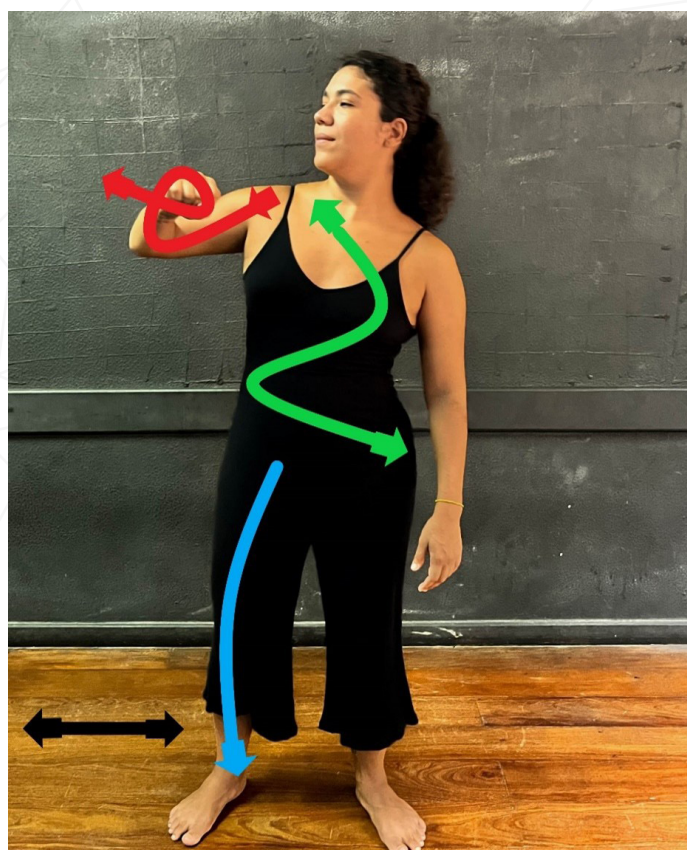
Essa perspectiva espiralar permite que tracemos “políticas de chão” (Lepecki, 2013) e, no caso desta pesquisa, elaborarmos formas de dançar/escrever/saber nas quais a *avamunha* é entendida como uma marcha que envolve canto, dança e toque por um chão que sustenta o corpo em movimento – em sua flexibilidade e na relação chão/corpo/gravidade terra centrada (Mussundza, 2018, p. 74) como códigos estéticos da cultura negra. A operação conceitual imaginativa de uma perspectiva espiralar busca nos levar a uma escrita dançada, já que a imagem da espiral denota movimento, estrutura a pesquisa e reforça os valores da circularidade, ancestralidade e musicalidade como saberes grafados no corpo.

## **Análise espiralar do movimento**

Para pensarmos sobre a constituição estética das performances afrodiaspóricas, pela análise da *avamunha*, optei por destacar algumas partes do corpo como seus pontos de sustentação. As partes, que formam três conjuntos, são: (1) pés/joelhos/bacia, (2) mãos/cotovelos/ombros; e (3) Coluna; e são desdobramentos da tríade “cabeça/tronco/pés”, apresentada pela artista e pesquisadora Nadir Nóbrega de Oliveira (1991), em que essas articulações são, para a pesquisadora citada, como “códigos estéticos” a

serem trabalhados por quem dança. Vale pensarmos que os códigos estéticos que destaco aqui não são rígidos, eles são atravessados por valores culturais e expressam formas de se mover distintas das estéticas ocidentais. A Figura 2 ilustra o terceiro movimento da *avamunha* em que pés/joelhos/bacia estão em cor azul, mãos/cotovelos/ombros em cor vermelha, a coluna vertebral em cor verde e as setas pretas indicam a direção do corpo no espaço.

**Figura 2** – 3º movimento da dança da *avamunha*



**Foto:** Gabriela Willer. Marcações próprias.

De um lado ao outro, eu danço ao som dos tambores. Enquanto danço, investigo as relações que estão em jogo, e o corpo sente a impressionante precisão do seu diálogo com os atabaques. Numa marcha lateral, sinto o tambor vibrar em mim. Suas notas dão os meus passos no chão – minhas, nossas pegadas. Toda a pele vibra. Vibração. Uma sincronia – ou várias: de cada movimento, de cada som, de cada pensamento. De cada e entre cada parte do meu corpo: entremeadas, espiraladas. Nesse instante a *avamunha* abre os ouvidos do meu coração para que eu realize uma sequência de movimentos que, por mais codificados ou não, expressam a língua dos meus antepassados, o seu, o nosso idioma: os motivos pelos quais essa dança acontece.

Convocada a abrir meu peito, lembro-me da vida: De onde eu vim? Onde estou? Para onde vou? Com estas perguntas aprendo sobre como a ancestralidade se faz fundamental nas filosofias africanas.

Para firmar essa (cons)ciência do tempo e do espaço vou marchando através de suas espirais. Nelas a travessia de hoje se desdobra na de ontem e na de amanhã para contar um “vai e vem” de histórias. “Vai e vem” de corpos: visíveis e invisíveis. “Vai e vem” de sonoridades.

Os braços se movem para contá-las. A verticalidade se flexibiliza com os “vai e vens” laterais do tronco. Por esse caminho dançamos. Vou pela direita e volto pela esquerda. Vamos e voltamos. Repito o ciclo e mudo a história quando o tambor me chama. O toque do *rum* deixa seu rastro no corpo que dança, invade o espaço e logo somos tomados por outro movimento. Esse rastro sonoro é sentido na pele, nos músculos, nos ossos, quando o movimento borra o ar com o tronco nesse desenho do “vai e vem” como metáfora do tempo, da sua característica espiralar.

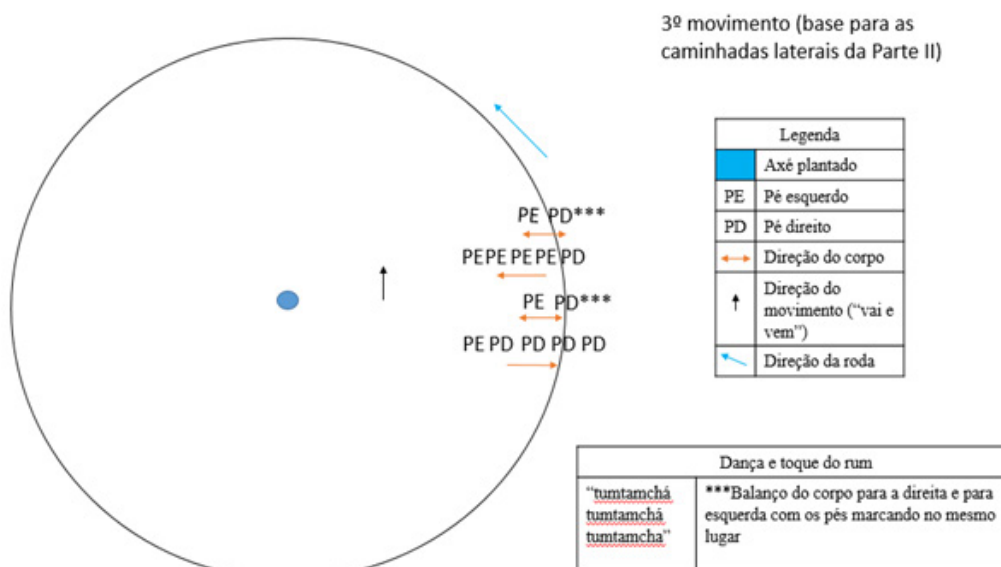
Ao mesmo tempo em que a precisão me fascina, ela se dissipa através do meu corpo e chega nos pés – ou sai dos pés. O diálogo com o tambor marca seus pontos e vírgulas com as batidas dos pés no chão e estes deixam ecoar a(s) história(s) de outros tempos e do aqui e agora. Tanto saber é o corpo! Quantas travessias tentaram silenciar! E quando o corpo é lançado de um lado ao outro, me reúno, nos reunimos, me preparo, nos preparamos, para a guerra que atravessa tempos e espaços espiralares. Do *Orí* ao *okàn* – da cabeça ao coração – tudo dança para nos conectarmos com quem antes de nós pisou esse chão e deixou suas pegadas.

Na narrativa do *babalorixá Dofono d’Omolu*, os braços desse movimento mencionam o lugar da opressão e de trabalho intenso. *Babá egbé* Leandro Encarnação da Mata também segue uma narrativa semelhante. Ao executá-lo, diz:

E esse povo foi [...] obrigado a fazer trabalho forçado. *Tiquitá tiquitá tiquitá tiquitá tamtamtam tamtamtam*, abre ponte, abre estrada, construir as casas dos branco, fazer os túnel. Aqui é o trabalho forçado, olha.

As duas narrativas, em suas espirais simbólicas, começam a revelar o que é estruturado por meio dos movimentos e sensações: a linguagem não verbal da *avamunha*. Nosso corpo também fala, dança, imprimindo uma organização espiralar do movimento que se apresenta, principalmente com a realização de uma marcha lateral.

**Figura 3** – Representação gráfica do 3º movimento da dança da *avamunha*



Fonte: elaboração própria

No caso do movimento apresentado aqui, e conforme a representação gráfica da Figura 3, a marcha lateral é contextualizada no terreiro de Candomblé onde o ponto azul no centro é o axé plantado, a seta preta é a direção do corpo e a seta azul a direção da roda<sup>1</sup>. Acompanhando ainda a figura 3, de baixo para cima, os pés caminham para a lateral direita: o pé direito (PD) marca quatro pisadas no chão, enquanto o esquerdo (PE) vem ligeiramente arrastado para a mesma direção. A complexidade anatômica dos pés – formado por 26 ossos, 31 articulações e 20 músculos (Calais-Germain, 1991) – permite que cada um deles “desempenhe uma dupla função: deve receber o peso do corpo e permitir o desenvolvimento progressivo dinâmico do passo, durante a marcha” (Ibid., p. 100). Essa organização articular faz com que os pés sejam resistentes e flexíveis tanto na caminhada, como na dança, sustentando a relação chão/corpo/gravidade e funcionando a partir das alavancas de resistência. Podemos dizer, portanto, que a marcha da *avamunha* acontece por meio desses mecanismos ósseos, musculares e articulares nos quais o peso do corpo é distribuído nas plantas dos pés, gerando um tipo de percepção que é informada ao cérebro e que auxilia na construção dos nossos saberes, do nosso chão.

<sup>1</sup> Apesar do nosso recorte ser apenas o terceiro movimento da *avamunha*, vale ressaltar que a estrutura de uma marcha lateral – apresentada na representação gráfica da Figura 3 – vai se repetir em outros momentos de sua sequência dançada.

De acordo com o dançarino e percussionista moçambicano Tsumbe Maria Mussundza (2018, p. 45):

A base da dança das tradições ancestrais africanas é ritmar sobre a terra com os pés; depois, cada um pode encontrar sua personalidade, partindo da coluna vertebral, quadril, cabeça ou braços. É como árvore, somos encantados pelo tamanho e pela forma do seu tronco, suas folhas, flores e frutos, mas isso só é possível porque sua raiz é velha história, se casou com a terra antes desse afloramento.

Para ele, simbolicamente, os pés são metáforas de nossas raízes e se movem intensificando a relação com a gravidade e enraizando o corpo nesse chão, que também é parte do movimento dançado. Diferentemente do *ballet* clássico, em que sobe-se nas pontas dos pés em busca de uma verticalidade, as danças negras agem com a gravidade do ar, na relação com o chão, com movimentos assimétricos e tecnicamente rigorosos e complexos, em que “os africanos articulam mais os membros inferiores [mais que os ocidentais], onde o peso da cabeça é suportado pelos pés numa postura de terra centrada (gravidade do corpo em direção à terra)” (Ibid., p. 74).

Para a antropóloga Rosamaria Bárbara, a batida dos pés nus no chão gera um “movimento de ida e volta que é transmitido ao corpo inteiro. O fato de bater com o pé todo [nas danças do Candomblé] torna-se algo de grande importância, pois nos fala da vida, da experiência que deve ser aqui e agora...” (Barbara, 2002, p. 133). Assim, os pés plantados no chão – tal como esse movimento da *avamunha* – são um elemento estético importante para a composição das danças e dos valores da diáspora africana, lugares em que afirmam nossa ancestralidade – como diz Jagun (2015, p. 29): “Os ancestrais são saudados nos rituais de Candomblé ao se tocar a sola dos pés.”

Ainda acompanhando a Figura 3, ao chegar na lateral direita, os pés (PE e PD) ficam bem firmes no chão, auxiliando o balanço do corpo todo indicado pela seta laranja e que acontece três vezes em diálogo com o: “*tumtamchá tumtamchá, tumtamchá*”<sup>2</sup> realizado pelo *rum*. Após esse balanço, o ciclo sonoro se repete para que a mesma caminhada lateral, com o mesmo

<sup>2</sup> No caso dessa onomatopeia, reproduzi a sonoridade feita pelo *babalorixá Dofono d’Omolu* para esse movimento.

movimento, recomeça para a esquerda (PE PE PE PD) e finalize com mais três balanços do corpo. Considerando a articulação coxo-femural, ela executa movimentos de abdução e adução (sem cruzar as pernas) que atuam, junto dos pés e joelhos, nas transferências de peso da caminhada lateral, favorecendo o balanço do corpo. Esse balanço acontece principalmente no plano frontal, dando a sensação de “vai e vem” para as laterais direita e esquerda, nas quais a marcha está acontecendo. Durante o “*tumtamchá tumtamchá, tumtamchá*”, a bacia, em conjunto com a coluna (desde o sacro), balança de um lado para o outro, aproximando levemente crista ilíaca e costela flutuante.

Assim, na espiral cinética e sensorial, a musicalidade, como valor civilizatório, constrói um saber corporificado que é revelado na e com a repetição do movimento do corpo e do toque dos atabaques. Isso gera um caráter cíclico e espiralar da dança e da música executadas na *avamunha*, que é bem visualizado pela relação do “*tumtamchá*”, como notas executadas pelo *rum*, com o movimento da dança.

Observando a seta azul da Figura 2, na realização dessa marcha, os joelhos estão livres para que o movimento ocorra de maneira flexível, estruturando uma organização corporal reveladora de outro elemento estético presente nas danças da afrodiáspora: a manutenção da qualidade de “mola” das pernas (Thompson, 1974). A artista e pesquisadora Inaicyrá Falcão dos Santos (2006), ao estudar a dança *batá*<sup>3</sup>, também nos fala da flexão do joelho como uma de suas características, aproximando as danças afrodiaspóricas do caráter flexível do corpo. Anatomicamente, os joelhos recebem repercussões tanto dos pés (adaptando-se ao solo) quanto do quadril (moldando-se ao peso do corpo), portanto a sua flexibilidade auxilia, junto aos pés e quadril, na sustentação da relação chão/corpo/gravidade, funcionando esteticamente para a manutenção de um corpo “belo” (Thompson, 1974).

No que se refere aos braços (mãos/cotovelos/ombros), indicados pela cor vermelha na Figura 2, percebe-se que no movimento, ao ir para a lateral direita, a mão direita está fechada, enquanto o outro braço está solto na lateral esquerda, e o cotovelo direito semi-flexionado, com ombro direito em pequenas, ligeiras e constantes abduções e aduções, desenhando no espaço

---

3 O *batá* é uma dança do sudoeste da Nigéria, no continente africano.

próximo ao corpo o ritmo do tambor. Esse movimento gera uma prono-supinação, ou seja, “um movimento que se realiza ao mesmo tempo na articulação do cotovelo e entre os dois ossos do antebraço” (Calais-Germain, 1991, p. 149). Imagetivamente, podemos ver e sentir pequenos círculos nas mãos, como indico com a seta vermelha na Figura 2, nos cotovelos e nos ombros, unindo essas três articulações numa sensação complementar à do balanço do corpo, dançando na espiral, no desejo pela circularidade. A partir da configuração espiralar da própria morfologia óssea e das inserções musculares dos braços, uma pequena espiral se instaura na relação mão/cotovelo/ombro, revelando que as mãos, junto aos cotovelos e ombros, contam histórias<sup>4</sup>.

Os ombros unem os membros superiores ao tórax, eles vibram, circulam e traduzem a estética dos movimentos das danças da diáspora negra. O antropólogo Nelson Lima, tendo em vista o contexto das danças afro-brasileiras, corrobora isso ao nos trazer o modo como os ombros devem executar seus movimentos, a fim de expressar continuidade e beleza. Segundo o autor:

[...] o movimento dos ombros caracteriza bastante a dança afro sendo igualmente fundamental em qualquer das coreografias, pois, os ombros dão “solução de continuidade” aos movimentos dos braços e das mãos. Se os braços e mãos se movem sem o “amparo” dos ombros são feitos movimentos “quebrados” e descontínuos. Deste modo, os movimentos ficam esteticamente mais feios no momento em que se flexiona as juntas sem mexer com os ombros.... (Lima, 2005, p. 36)

Assim, ombros circulares e cotovelos semi-flexionados, como mostrado na Figura 2, traduzem a flexibilidade como um código estético presente nas artes e danças negras. No caso desse terceiro movimento, ao chegar na lateral direita do espaço, com a repetição de três vezes do toque do tambor – “*tumtamchá, tumtamchá, tumtamchá*” – o cotovelo se estende e se flexiona como se lançasse o punho para fora da lateral direita, intensificando o balanço do “vai e vem” e as inclinações laterais. A mão se mantém fechada até que se encerre a ida para a direita. Quando o corpo chega na direita do espaço, o braço direito se fecha, unindo-se à lateral direita do corpo, ao mesmo tempo em que o pé esquerdo se fecha; depois, o mesmo movimento é feito para o

4 Para a antropóloga Rosamaria Bárbara (2002, p. 121): “os pés seguem a base rítmica musical, os ombros e braços [consequentemente as mãos] contam as histórias”.

lado esquerdo. Com isso, além das narrativas que nos remetem à ancestralidade, apresentadas no início desta sessão, a circularidade e a musicalidade emergem como valores civilizatórios que sustentam também os códigos estéticos desse movimento.

Enfim, em relação à coluna – seta de cor verde na Figura 2 –, os movimentos circulares dos braços permitem que as vértebras da torácica rotacionem levemente, intensificando a imagem da espiral, que percorre o corpo desde sua formação óssea e muscular. Ainda que eu esteja falando de uma caminhada no plano frontal, no qual predominam-se as inclinações do corpo, é a coluna vertebral que nos diz que as danças da diáspora africana reforçam a importância da flexibilidade, da ondulação e da sua sinuosidade – características fundantes e complexas das danças afrodiaspóricas que estruturam, por exemplo, o seu “pensamento sinuoso” (Santos; Souza, 2020) como uma ação contrária aos padrões corporais ocidentais. Nesses padrões, é exigido cotidianamente o enrijecimento, ou mesmo o abandono, desse tronco, em busca incessante pela verticalidade e linearidade. Além disso, essas constantes ondulações da coluna vertebral, garantidas por suas 26 articulações, podem ser entendidas como uma derivação da sua composição espiralar, esférica e não linear. Retomando a metáfora do corpo como uma árvore, Mussundza (2018, p. 58) realça: “os troncos das árvores e dos humanos (a coluna vertebral), pois serão nessas estruturas que haveremos de nos debruçar para observarmos no interior deles como são cultivados saberes invisíveis, que o homem liberta”

A citação de Mussundza nos provoca e nos convida a adentrar os “saberes invisíveis” guardados nesses troncos-colunas que se fazem como árvores flexíveis e estão, ao mesmo tempo, enraizados. Será, portanto, experienciando o corpo em movimento que poderei acessá-los a partir de “operações imaginativas” (Tavares, 2020, p. 21) que me levam à linguagem não verbal da *avamunha* e seus desdobramentos simbólicos, cinéticos e sensoriais.

Ainda sobre a coluna vertebral, Ivaldo Bertazzo, coreógrafo e investigador das “qualidades do movimento humano”, afirma que “As formas levemente esféricas encontradas nas linhas da coluna são as que tornam possível ao corpo humano erigir-se com a gravidade e em oposição a ela” (Bertazzo, 2002, p. 121). Essa compreensão me faz retomar a relação chão/corpo/

gravidade a partir dos movimentos da coluna vertebral. No caso do terceiro movimento aqui apresentado, o corpo mantém-se em balanço – o vai e vem – para que haja também o deslocamento dos vetores de força da gravidade, auxiliando na dança e, logo, nas ondulações da coluna vertebral.

Barbara (2002) fala ainda sobre a coluna vertebral como a mensageira entre os pés e a cabeça (*Orí*), e como responsável por manter uma boa comunicação entre essas partes. Nas palavras da autora: “A cabeça está ligada aos pés através da coluna vertebral que, como a árvore sagrada que liga o céu à terra, liga o *Orí* e os pés (Ibid., p. 69).

Finda a análise desse movimento, percebemos a importância de cada parte do corpo e sua integração entre si nas danças da afrodiáspora. Será o *continuum* entre simbologias, organizações cinéticas e sensoriais, visualizadas a partir das espirais, seus códigos estéticos e os relatos filopoéticos, o que nos apontará para os valores e saberes corporificados da *avamunha*. Assim, a escolha pelas tríades pés/joelhos/bacia e mãos/cotovelos/ombros e pela coluna como pontos articulares para a análise espiralar de seus movimentos se deu a partir de suas ênfases no próprio ato de dançar – também entendido como um ato de saber e conhecer o mundo. Ademais, elas reforçam a fala e as práticas corporais do *babalorixá Dofono d’Omolu*. Em diversas conversas com ele e nas experimentações e observações feitas em suas aulas de dança e durante os rituais no terreiro, é enfatizada a importância das articulações dos ombros e joelhos. Para ele, o grande repertório de movimentos das danças do Candomblé circunscreve-se no seguinte:

Candomblé é ombro e isso aqui [dando tapinhas nos dois joelhos e flexionando o tronco] ... A dança do Candomblé é isso aqui [eleva o tronco e estremece os ombros com soltura e balanço bem intensos que reverbera a energia desde o centro da cintura escapular até a ponta dos dedos das mãos], é ombro solto [e flexiona o tronco estremeçando os

---

5 Márcio de Jagun (2015, p. 31), em seu livro *Orí: a cabeça como divindade – história, cultura, filosofia e religiosidade africana*, explica-nos a importância da cabeça na cultura tradicional iorubá: “Por toda a significância metafórica que a cabeça possui, por toda a capacidade de criar, de realizar, de perceber, e também por ter a cabeça a capacidade de sobreviver à morte, os iorubás compreenderam nesta parte do corpo humano um componente muito especial, fabuloso, divino. A cabeça, então, tornou-se divinizada e passou a ser elemento de culto”. Nesse sentido, a palavra *Orí*, no idioma iorubá, por seu caráter polissêmico, é usada tanto para se referir à divindade *Orí* (que está localizada na cabeça), quanto à parte do corpo (cabeça).

ombros]. Quando você quer soltar isso aqui [referindo-se aos ombros], você pega o travesseiro, coloca na parede [ele abre as pernas bem esticadas], coloca a cabeça e ombro, ombro e ombro até... e isso aqui ó [dando tapinhas nos joelhos novamente e flexionando-os]. Então tem que aprender isso, a técnica.... (Claudecy de Souza Santos, *babalorixá Dofono d’Omolu*)<sup>6</sup>

A fala de *babalorixá Dofono d’Omolu* reitera os códigos estéticos apresentados anteriormente: flexibilidade e relação chão/corpo/gravidade (articulação terra centrada). Para ele, nessa forma de dançar constitui-se “a técnica”. Nesse sentido, compreendemos a importância de pesquisar as performances da afrodiáspora, a partir das complexidades e dos termos de quem a produz e vive. A técnica aqui é, portanto, um conjunto de saberes sobre corpo e dança, que tem como objetivo comunicar e expressar códigos estéticos das “gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas” (Tavares, 2020). Para as danças afrodiaspóricas, é caro falar em técnica quando muitas vezes nossas corporeidades são vistas como “sem técnica” ou como algo que é desenvolvido apenas “se jogando”. A fala do *babalorixá Dofono d’Omolu*, junto da análise apresentada, demonstra-nos que a técnica dessa dança requer experiência e vivência; ela constitui saberes corporificados de uma gramática plural que encontra eco em diversas danças da afrodiáspora, fazendo parte de um sistema estético de movimento. Ou seja, ainda que no recorte deste texto eu apresente apenas um movimento da *avamunha*, podemos perceber em suas espirais simbólicas, cinéticas e sensoriais a presença de códigos estéticos que a colocam em diálogo tanto com as outras danças de terreiro, como outras da diáspora africana.

Assim, as minhas experiências, bem como as referências dos pesquisadores apresentados e a fala do *babalorixá Dofono d’Omolu*, reforçam a relação chão/corpo/gravidade e flexibilidade do corpo como códigos estéticos nos quais predominam as flexões, juntamente das alavancas dos pés. Bertazzo (2002) fala sobre a importância dos músculos flexores para a relação do nosso movimento com nossas sensações e referências. Em suas palavras:

Nossos músculos flexores, aqueles situados principalmente à frente do corpo, são os que possibilitam essa atitude de concentração e análise,

---

6 Entrevista realizada pela autora deste artigo no *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, em 2018.

esse envolvimento de todo o ser numa ação específica ou diante de uma nova informação ou conhecimento a ser adquirido. São os músculos flexores que controlam o impulso de dispersar-se no exterior. São eles que levam o corpo a experimentar sensações motoras mais profundas, mais intensas, construindo e refinando o universo de referências interiores. (Ibid., p. 121-122)

Será, portanto, nas “memórias musculares” (Daniel, 2005) que os movimentos de flexão irão expressar “sensações motoras profundas” (Bertazzo, 2002), acessando nossas referências. Assim, nossos saberes são constantemente renovados e reforçam os valores da ancestralidade, musicalidade e circularidade em diálogo com seus códigos estéticos.

## O chão em que dançamos

Nesse sentido, a partir das minhas experiências, penso que a *avamunha* amplia o campo de estudos das danças afro-brasileiras, em especial das danças de terreiros de Candomblé, pois ela não se restringe à dança e mitologia de um único Orixá – como tem sido investigado na maioria das pesquisas da área. Como vimos, ela é executada em todas as cerimônias públicas (*xirês*), independentemente da festa ser dedicada a um Orixá ou não, e permitiu a investigação de códigos estéticos que, por sua vez, expressam valores civilizatórios corporificados na afrodiaspora. As danças do Candomblé, tal como a *avamunha*, alargam o significado da dança para um conjunto de movimentos que envolvem o corpo que canta, toca e dança na manutenção do equilíbrio e da conexão entre os múltiplos reinos de existência.

Dessa forma, a análise se fez como um exercício decolonial, a partir de operações imagéticas que me levaram à espiral como um modo de visualização dos repertórios simbólico, cinético e sensorial da *avamunha*. Essas espirais se justapõem e permitem investigar o cruzamento dos valores da musicalidade, ancestralidade e circularidade com os códigos estéticos da flexibilidade e da relação chão/corpo/gravidade, que organizam os movimentos e as sensações de quem dança e, ao fim e ao cabo, revelam saberes corporificados. O conceito de espiral, tal como a perspectiva espiralar, emergem e são desenvolvidos desde perspectivas estéticas e antropológicas das filosofias

afrodiaspóricas e da decolonialidade como modo de refletirmos sobre nossas práticas artísticas e pedagógicas, nosso dançar/escrever/saber. Sendo assim, é um exercício de decolonialidade das formas de apreender e conceber a relação do corpo com a cultura.

Após esse exercício pergunto: “Em que chão você dança?” Aqui, rodopiamos uma vez mais, trazendo a corporeidade das danças dos terreiros de Candomblé para o debate, entendendo-as também como constituidoras de uma linguagem corporal que define dança a partir de seus critérios estéticos. Assim, o chão se torna metáfora para o lugar desde onde dançamos, “chão, enquanto lugar de ancestralidade” (Manhães, 2014 p. 22), chão que “nutre a dança” (Ibid., p. 37) e onde edificamos nossa existência. Chão multifacetado que revela os lugares políticos, simbólicos e históricos, visíveis e invisíveis, que percorremos na afrodiáspora. Chão que come, chão que tem o suor dos ancestrais, chão onde é plantado o axé e que me fornece a energia vital, chão onde se dança, onde a marcha da *avamunha* acontece. Chão também pedagógico, que materializa os valores e os saberes de uma comunidade, que revela o que nos pulsiona na relação intrínseca entre o que somos, o que fazemos e o que pensamos. Isto é, os nossos modos de existir e ser – nossas ontologias – são expressas através e com o corpo, pelos seus movimentos e sensações, com os pés no chão – chão que também é parte do movimento e da postura terracentrada.

O antropólogo e curador de artes André Lepecki (2012; 2013), partindo do contexto dos centros urbanos, é quem pergunta “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (Lepecki, 2013, p. 114). O autor chama atenção para os modos como os espaços públicos são ocupados e quais as “corepolíticas” que deles emergem, denunciando a ilusão da neutralidade do espaço e do movimento contido nele. Apesar de partir de uma perspectiva menos voltada para os debates das corporeidades afrodiaspóricas, retomo sua pergunta e sua formulação sobre as “políticas de chão”<sup>7</sup> (Ibid.) no campo da dança. Em suas palavras

---

7 Em seu texto *Coreopolítica e coreopolícia*, Lepecki (2012, p. 47) diz que “o entendimento de dança como coreopolítica, [é] uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história.”

no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças ficam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (Lepecki, 2012, p. 47)

Assim, as “políticas de chão” (Lepecki, 2013) se fazem como ações no campo da dança, provocando a reflexão sobre seus lugares de produção de conhecimento – os hegemônicos e os historicamente silenciados – e nos levando a reconhecer as pluralidades de danças que cada chão produz como lugar político. No caso das danças e performances da diáspora africana, a suposta imparcialidade dos campos de pesquisa em dança escondem uma das faces da colonialidade: seguem reproduzindo imaginários racistas que relegam nossos saberes ao estatuto do primitivo, folclórico e com limitações técnicas e estéticas. De modo que, ao reconhecermos o chão em que pisamos, o (re) imaginamos a partir das estéticas e políticas que dele mesmo emergem, em que as “políticas de chão” (Ibid.) se fazem como uma resposta decolonial ao cartesianismo e ao racismo e sexismo que estruturam as universidades e o campo das artes. Se o Ocidente sempre insistiu em silenciar os invisíveis, na nossa dança os invisíveis nunca deixaram de estar presentes no nosso chão alimentado, em nossos corpos dançantes, em nossos tambores tocados e nas cantigas entoadas. Assim, firmar o chão das danças afrodiaspóricas é entrar em contato com as pluralidades dos corpos negros e descendentes com o intuito de decolonizar as perspectivas canônicas sobre corpo e dança.

Martins (2022) explica que no *kicongo* (uma das línguas *bantu*) usa-se o mesmo verbo (*tanga*) para designar o escrever e o dançar, nesse sentido, na performance ritual, “dançar é inscrever no tempo” (Ibid., p. 81), ou seja, a dança inscreve e a inscrição é dança. Isso reitera a importância da corporeidade para a análise das culturas da afrodiaspóra e o seu lugar de produção de imaginações outras. Para a autora, a “oralitura” se faz como uma “afrografia” (Martins, 1997). Isto é, se faz como uma grafia da voz e do corpo como linguagens verbais e não verbais, como desenho da vocalização, do espaço e da dança, dos saberes afrodiaspóricos que carregam. Desse modo, penso

que o dançar/escrever/saber aqui apresentado, desde uma perspectiva espiralar, faz-se como ação pragmática que dança e escreve para poder conhecer o mundo em suas brechas, para poder reconhecer o chão onde se dança. Para Tavares (2020, p. 30):

Nessa ação pragmática, a linguagem de corpos inscrita e edificada em movimentos, gestos, cantos, danças e imagens criam permanentes narrativas nas quais se encontra a apresentação da vida como força insurgente em infindável gingar nas fissuras, nas brechas de luz, nas entrelinhas, nos espaços e entre-lugares possíveis de ser, estar e conviver num mundo cada vez mais desumanizador. Nessa incessante luta a unidade corpo-mente-espírito do negro flui em ritmo recriado de sua própria existência.

Aqui, Tavares (2020) reforça a importância de reconhecermos nosso chão – retornando ao início deste texto –, por onde existimos e reexistimos em tempos espiralares, em lugares visíveis e invisíveis, gingando, tocando, cantando, dançando e sorrindo nas brechas do sistema Moderno. Logo, “mover-se em direção à”, tal como a definição etimológica da *avamunha* apresentada no *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros: com origem das palavras* de Olga Gudolle Cacciatore (1977), é experimentar uma marcha em busca de travessias mais humanas, de ações e pensamentos decoloniais no campo da dança como possibilidade de humanizar as relações entre diferentes saberes corporificados. Experimentar o dançar/escrever/saber da *avamunha* é um modo de firmar nosso chão e suas políticas, esquivar-se da sombra da modernidade e abrir caminhos por um tanto de mundos em que um tanto de dançarinos e dançarinas não cabem nos paradigmas euro-centrados e hegemônicos.

## Referências bibliográficas

- AGAWU, K. The Rhythmic Structure of West African Music. **The Journal of Musicology**, Berkeley, CA, v. 5, n. 3, p. 400-418, 1987. Disponível em: <http://bit.ly/3zmdZXY>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- BARBARA, R. S. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de Candomblé**. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3YJb5H8>. Acesso em: 23 jul. 2024.

- BERTAZZO, I. Dança na Maré. *In*: VARELLA, D.; BERTAZZO, I.; BERENSTEIN JACQUES, P. (org.). **Maré: Vida na favela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 113-124.
- BRANDÃO, A. P.; TRINDADE, A. L. da. (org.). **Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres – Projeto “A Cor da Cultura”**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.
- CACCIATORE, O. G. **Dicionário de Cultos Afro-brasileiros: com origem das palavras**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CALAIS-GERMAIN, B. **Anatomia Para o Movimento – Vol. 1: Introdução à Análise das Técnicas Corporais**. Barueri: Manole, 1991.
- DANIEL, Y. **Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé**. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- FERREIRA, L. Corpos moventes em diáspora: Dança, identidade e reexistências. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [s. l.], v. 11, n. 27, p. 50-63, 2019. DOI: 10.31418/2177-2770.
- GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de ciências sociais**, [s. l.], n. 80, p. 115-147, 2008. DOI: 10.4000/rccs.697.
- ISAIA, A. C.; MACHADO, G. Rum, rumpi e lé chegaram na Manchester Catarinense. *In*: ENCONTRO DO GT REGIONAL DE RELIGIÃO E RELIGIOSIDADES ANPUH PR/SC, 2.; SEMANA DE HISTÓRIA DEHIS/UEPG: RELIGIÃO, CULTURA E IDENTIDADES, 40., 2011, Ponta Grossa. **Anais [...]**. Ponta Grossa: Aos Quatro Ventos, 2011. p. 152-173.
- JAGUN, M. de. **Orí: a cabeça como divindade – história, cultura, filosofia e religiosidade africana**. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.
- JAGUN, M. de. **Yorùbá: Vocabulário temático do Candomblé**. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.
- KILOMBA, G. **Plantation Memories: episodes of everyday racism**. 2. ed. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2012. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41
- LEPECKI, A. Planos de composição: dança, política e movimento. *In*: RAPOSO, P. et al. (org.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. p. 107-117.
- LIMA, N. **Dando conta do recado: A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências**. Rio de Janeiro: Portal Domínio Público, 2005. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=34308](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=34308). Acesso em: 25 jul. 2024.
- MANHÃES, J. B. **Um convite à dança: Performances de umbigada entre Brasil e Moçambique**. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal

- do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3ldsEBn>. Acesso em: 24 jul. 2024.
- MARTINS, C.; MARINHO, R. **Iroco**: O orixá da árvore e a árvore orixá. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, L. M. Performances do tempo e da memória: os Congados. **O Percevejo: Estudos da Performance**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 68-83, 2003.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MUSSUNDZA, T. M. **Gule Wankulu**: ancestralidades & memórias. Recife: Titivillus. Editora, 2018.
- NZEWI, M. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. **The Black Perspective in Music**, Spring, v. 2, n. 1, p. 23-28, 1974. Disponível em: <http://bit.ly/3MsPekC>. Acesso em: 22 jul. 2015.
- OLIVEIRA, N. N. de. **Dança Afro**: sincretismo de movimentos. Salvador: EDUFBA, 1991.
- SANTOS, A. B. dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília, DF: INCTI; UnB, 2015.
- SANTOS, I. F. dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SANTOS, L. C. F. dos; OLIVEIRA, E. D. de. Filosofar desde os arquipélagos: filosofia afrodiaspórica como disputa de imaginários. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, [s. l.], v. 10, p. 97-109, 2019. DOI: 10.5902/2179378640050.
- SANTOS, L.; SOUZA, J. R. de. Experiências e estéticas afrodiaspóricas: o corpo, a dança e o canto como procedimentos de criação de Ijo alapini. *In*: TAVARES, J. C. de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: Perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020. p. 159-177.
- SILVA, A. M. da. **Se não tem terra não tem corpo, se não tem corpo não tem jongo**: Um estudo sobre a performance jongueira do Bracuí. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, L. da; SANTOS, I. F. dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648597.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- TAMARIT, F. ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ. A sabedoria dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

- TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra, arquivo – arma**: Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira. Brasília, DF, 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1984.
- TAVARES, J. C. de. O que pode o corpo negro: uma introdução. *In*: TAVARES, J. C. de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: Perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020. p. 19-30.
- THOMPSON, R. F. African Art and Motion. *In*: THOMPSON, R. F. **African Art in Motion: Icon and Act**. Los Angeles, CA: University of California Press, 1974. p. 1-46.
- WALSH, C. Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: In-surgir, re-existir y re-vivir. *In*: CANDAU, V. M. (org.). **Educación Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009. p. 12-42.

Recebido em 21/07/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p94-110

Dossiê performatividades negras

# O Baiar do Velho: corpografias de um vodum afro-maranhense como reverberação criativa

*The Old Man's Baiar: corpographies of an Afro-Maranhão vodum as creative reverberation*

*El Baiar del Viejo: corpografías de un vodú afromaranhense como reverberación creativa*

**Vinicius Viana Ferreira**

**Vinicius Viana Ferreira**

Doutorando na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisa em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, com a linha "Tradições, Contemporaneidades e Pedagogias da Cena", orientado pela profa. Dra. Heloise Domenicci. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Dançarino, ator, professor, coreógrafo e encenador.



## Resumo

Este artigo propõe articular reflexões sobre o corpo negro, a religião afro-maranhense e a dança afro, a partir do processo criativo do artista que se inspira em mitos e rituais do vodum Toy Acóssi, que baia no Tambor de Mina, e cruza seus movimentos para uma poética autobiográfica que delinea a criação da performance Jinõn. As narrativas compartilhadas aqui permeiam uma corpografia criativa que coabita as matrizes culturais afrodiaspóricas maranhenses e estende ao espaço da cena a ligação entre o sagrado, a matéria e o invisível, o contemporâneo e a tradição, os quais relacionam de forma atemporal a conexão afro que penetra as raízes ancestrais do dançar de um artista e a sua escrita.

**Palavras-chave:** Corpo negro, Baiar, Tambor de Mina, Dança afro, Criação cênica.

## Abstract

This study proposes to articulate reflections on the Black body, the Afro-Maranhão religion, and Afro dance based on the creative process of artist Toy Acóssi, who, inspired by *vodum* myths and rituals, dances in Tambor de Mina and interweaves his movements into an autobiographical poetics that outlines the creation of the Jinõn scenic experiment. The shared narratives permeate a creative bodyography that coexists in the Afro-diasporic cultural matrices of Maranhão and extends the connection between the sacred; the material and the invisible; the contemporary and the tradition that relate in a timeless way the Afro connection that penetrates the ancestral roots of an artist's dance and his writing to the stage.

**Keywords:** Black body; Baiar; Tambor de Mina; Afro dance; Scenic criation.

## Resumen

Este artículo se propone articular reflexiones sobre el cuerpo negro, la religión afro-maranhense y la danza afro a partir del proceso creativo del artista, quien se inspira en los mitos y rituales del vodú Toy Acóssi que *baia* en Tambor de Mina, y cruza sus movimientos hasta una poética autobiográfica que perfila la creación del experimento escénico Jinõn. Las narrativas aquí compartidas atraviesan una corpografía creativa que cohabita en las matrizes culturales afrodiaspóricas de Maranhão y extiende en el espacio de la escena la conexión entre lo sagrado; la materia y lo invisible; lo contemporáneo y la tradición, que relacionan de manera atemporal la conexión afro que penetra en las raíces ancestrales de la danza de un artista y en su escritura.

**Palabras clave:** Cuerpo negro; Baiar; Tambor de Mina; Danza afro; Creación escénica.

A temática medular da análise do dançar dos voduns no Tambor de Mina do Maranhão, que aqui se apresenta, tem sido necessária para alicerçar novas ramificações conceituais do estudo da dança afro-brasileira e referenciar a diversidade cultural e identitária afro-maranhense. A pesquisa aqui dissertada está sendo desenvolvida pelo artista durante o doutoramento em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em parceria com o GIRA, Grupo de Pesquisa em culturas Indígenas e repertórios Afro-brasileiros e Populares, pertencente à Escola de Dança da UFBA, em um processo de observação dos ritos de Tambor de Mina, tendo em vista reflexões em práticas artístico pedagógicas.

A história do Tambor de Mina se constituiu por meio de memórias de antes e depois do processo de travessia dos negros escravizados que vinham para o Brasil, principalmente para o Maranhão, o termo *Mina* deriva do forte São Jorge da Mina, atual República de Gana; esse também é o nome de um dos grupos daquela região do golfo do Benin na Costa da África Ocidental, onde se localiza o antigo Reino do Daomé. Os negros procedentes dessa região foram conhecidos no Brasil como negros mina e a religião dos voduns por eles praticada é conhecida até hoje, sobretudo no Maranhão e na Amazônia, como Tambor de Mina (Ferretti, 2006).

Tais tradições religiosas agregaram conhecimentos de diversos povos vindos de África, tendo a matriz Jejê oriunda da Casa das Minas<sup>1</sup>. Alguns fundamentos dessa primeira casa foram aliados aos ritos Nagô<sup>2</sup>, implantados pela Casa de Nagô Abioton, e somaram-se à ampliação de crenças e costumes na religião, estruturando essas ramificações em *nações* dentro do Tambor de Mina, sendo elas: Mina-Jeje, Mina-Nagô, Mina-Cambinda, Mina Fanti-Ashanti, Mina-Tapá e Mina-Cacheu (Ferretti, 2009, p. 2).

O Tambor de Mina tem como matriz o culto aos voduns, com abertura, os Gentis (reis, rainhas e nobres fidalgos) e os Caboclos (boiadeiros, indígenas, botos etc.), entidades afro-ameríndias que, assim como alguns

---

1 O Querebetã de Zomadônu, conhecido como a Casa das Minas Jejê, fundada no século XVIII, localizada no Centro de São Luís – MA e reconhecida nacionalmente por ser única em seus ritos em Jeje-Fon. Aqui, não irei me aprofundar sobre o legado da Casa das Minas, mas caso tenha interesse, ver: Ferreti (2009).

2 No Maranhão, os Voduns Nagô correspondem aos orixás de origem iorubá. Tal fato ocorre pois os povos Jejê liam as divindades do povo Nagô como voduns (Ferrara, 2020, p. 37).

voduns africanos, **são** conhecidas como encantados. No Tambor de Mina, as entidades também são divididas em *nações* e em famílias, e as **cabo-clas são agrupadas nas chamadas** 'linhas', linha de água salgada, da mata, da água doce e do astral (por domínios da natureza).

O dançar no Tambor de Mina, popularmente conhecido como baiar, é acompanhado da presença expressiva de dois ou três tambores, conhecidos como *abatás*, colocados sobre cavaletes de forma horizontal, geralmente de costas ou lateral do altar, sempre de frente para o centro do salão, a sonoridade é composta ainda do *ferro*, instrumento de metal tocado com uma baqueta do mesmo material, e das cabaças tocadas com precisão por um grupo de pessoas, feitas de um fruto de raiz do mato, oval e oco, coberto com um trançar de linhas, adornado com pedrarias, que ao chacoalhar entram em contato com a cabaça, proporcionando um som estridente. Esse conjunto de instrumentos é a base para o acontecer do ritual, cada toque tem o seu valor, e o canto puxado pelos comandantes do terreiro é respondido em coro pelos baiantes, abatazeiros e cabaceiros.

Os baiantes arrastam os pés, seguindo o ritmo, os braços movem-se para frente, como se impulsionassem o corpo a caminhar, em um fluxo contínuo, todos se locomovem em um vai e vem, que segue indo do fundo do salão até a frente do altar, onde estão localizados os tambores, o que causa o encontro desses corpos, que transitam passando pelos outros, evocando os protagonistas divinos dessa festa, dependendo do canto, a movimentação segue esse trânsito ou se põe de forma circular.

Estar em círculo é uma forma de adesão, pertencimento ao sagrado, em que a mãe de santo ou os mais antigos sinalizam que aquele é o momento de estar em roda, uma condição de aprendizado do processo ritual-religioso, de conhecimento da dança litúrgica adquirido com o tempo, um conjunto de posturas, gestos, comportamentos e conhecimentos sobre as coreografias que fazem o patamar construtivo, funcional e vivencial. A roda segue seu caminho contínuo, como uma forma que concentra energia, é perceptível que o corpo que baia, ao entrar em transe, ganha um novo fluxo de movimentos, mais rápidos e expressivos.

Os fundamentos do Tambor de Mina, assim como grande parte das religiosidades afrodiaspóricas então enraizadas no segredo, perpassam o que

não pode ser dito, depositando na palavra oralizada um valor moral carregado de um caráter sagrado de forças ocultas e que sustenta como agente mágico um conjunto de memórias coletivas (Hampaté Bâ, 2010). Os fundamentos ancestrais são matizes de um complexo sistema de crenças, valores e princípios, conhecimentos que envolvem a natureza e o ser humano, bem como **são revividos** por meio da dança e da musicalidade, em uma relação na qual baiar é acreditar, construir, obrigação e respeitar preceitos.

A tradição na Mina nos ensina que muitos saberes **não são** aprendidos nos livros, são vivenciados, e que há perguntas que nascem sem respostas. Os estudos aqui apresentados caminham entre o que é de saber público, em um trabalho com o fundamento dos movimentos de corpos que baia nos terreiros, e os elementos da linguagem ritual abertos ao público.

## O baiar do velho

O sentido da palavra “baiar”, no universo popular dos terreiros de Tambor de Mina, denomina o ato do dançar, brincar, bailar e se divertir, forma como os baiantes denominam e encaram sua obrigação espiritual, um corpo baiador sem nenhuma obrigação profissional ou exigência na qualidade do seu dançar. Ao baiar, corpografam conhecimentos oriundos da diáspora e, ao nomear, apropriam-se do seu fazer e demarcam uma identidade ao dançar afro-maranhense

Refletir sobre tal denominação instigou-me a uma curiosidade de como esses corpos negros transcriam o dançar, e como ele se manifesta singularmente, sendo interpretado em meio ao conjunto ou no indivíduo. Na tentativa de encarar o baiar como uma episteme e dar protagonismo ao povo de Tambor de Mina e aos estudos da dança afro-maranhense, adotei o termo “Baiar” em minhas pesquisas como elemento propulsor de um conceito criativo em dança afro, abolindo o papel de silenciador de saberes e culturas, que vem sendo imposto pela produção de conhecimento de intelectuais branco/ocidentais, que se apropriam e não contemplam a amplitude de nossos saberes.

Este texto fala de uma pesquisa processual corporificada, mas não simplesmente encarnada, pois se fundamenta em corpos negros que revivem um aprendizado ancestral e que grafam no fazer da tradição saberes de

várias ordens e naturezas expressos nas motrizes culturais (música, canto, dança, oralidade e o figurino), que compõem o rito, elementos que legitimam a matriz africana.

As motrizes culturais são um conjunto de dinâmicas utilizadas na diáspora para recuperar comportamentos ancestrais africanos, assim na performance, na cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetivam pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. (Ligiéro, 2011, p. 110-111)

O autor descreve como as motrizes culturais presentes nas práticas performativas afro-brasileiras constituem o corpo popular, elementos que marcam a existência de um conhecimento no comportamento das tradições e são repassadas, performadas em manifestações oriundas da diáspora, por exemplo, o Tambor de Mina.

Sendo uma religião de iniciação processual, o desenvolvimento mediúnico vem através do baiar, que oportuniza o estado de transe ou possessão, característica marcante, na qual os centros preparam um filho para receber e cumprir sua obrigação dançando. O transe no Tambor de Mina é um estado de possessão espiritual das divindades sobre o corpo dos filhos de santo, um estágio ritual de entrega à espiritualidade, em que ocorre um desligamento local e espacial, sem perder a sintonia ritual, dando passagem às entidades para a corporificação, um êxtase que eleva a modificações dos movimentos fisionômicos. Segundo Lindoso (2014, p. 126):

Essa feição corporal dos corpos curvados não representa mais a submissão frente ao poder hegemônico de outrora, que através dos chicotes e dos grilhões amordaçava os corpos negros escravizados, disciplinando-os e docilizando-os. Esse desalinhamento do corpo revela a força do axé e fluxos de energias.

Tais reflexões despertam para uma corporalidade que burlou o propósito possessivo do colonizador, restitui-se do corpo que outrora foi castigado e se torna uma potência ao reavivar sua ancestralidade; o corpo mecanizado da labuta, hoje, é leve e belo ao extravasar suas energias por meio de sua religiosidade.

Uma das famílias de vodum do Tambor de Mina, é a família dos Dambirá, tida como a família da terra, da doença e dos movimentos, fecundidades. Uma das entidades que compõe a família de Dambirá, é chamada de Acóssi Sakpatá, suas características energéticas são de dores e sofrimentos, tendo uma ligação direta com a lepra<sup>3</sup>; sendo um vodum velho, ela é chamada de Toy Acóssi, Toy corresponde a pai na linguagem Jejê-fon.

Seu festejo acontece exatamente no dia 11 de fevereiro, o dia de São Lázaro. A entidade é sincretizada ao santo católico que ficou conhecido como protetor das doenças de pele e dos cachorros, sendo assim, os terreiros de Tambor de Mina realizam ladainhas católicas ao santo e como parte inicial do ritual oferecem em vima de uma grande esteira de palha, com a imagem de São Lázaro ao meio, pratos com comidas e cálices com vinhos a nove ou sete cachorros, após recolhidos começa-se o toque dos tambores (Oliveira, 1989).

Um dos aspectos marcantes do baiar no ritual de Toy Acóssi é a corporeidade dos voduns que incorporam nos médiuns, o estado de possessão espiritual desperta uma corporeidade na qual as mãos se atrofiam e tomam formas de garras, as pernas se entortam esboçando um andar trôpego, os corpos perdem a fisionomia e se deformam, alguns têm convulsões, emitem gritos, babam e se contorcem. O transe só é suspenso após todos os médiuns receberem um banho de pipocas no meio do terreiro, cobertos com uma toalha branca, tomam goles de óleo de dendê e suas mãos e pés são embalsamadas com o mesmo líquido para aliviar as torções corporais.

## A corpografia ancestral do criador

Sabe-se que o corpo do artista é marcado por sua origem e os percursos e cruzamentos em sua trajetória. O meu corpo não se deixa distanciar de suas raízes, a afro-religiosidade está entranhada em meus movimentos. Segue corrente em minhas veias, como uma herança passada entre gerações da minha família. Como diz um trecho de um dos cantos

---

3 Doença conhecida como lepra ou mal de Lázaro, a hanseníase é uma doença infecciosa, contagiosa, que afeta os nervos e a pele e é causada por um bacilo chamado *Mycobacterium leprae* (Hanseníase, 2013).

de Tambor de Mina: “*Mina não é pra quem quer, não é pra quem pode!*”. Esse verso é muito forte em nossas vidas, porque não é você que escolhe, você é escolhido e nasce com essa sina.

Alguns acontecimentos foram fundamentais para eu chegar a esta pesquisa e enxergá-la como reverberação para um possível processo criativo em dança, o tempo me revelou o quanto esses fenômenos religiosos estavam projetados nos meus processos de construção artística, e em proximidade com meu objeto de pesquisa. Não posso negar que tais manifestações energéticas de religião Mina é uma coisa tão recente, porque desde criança já aconteciam fatos atípicos, recorrentes em quem é de religião afro-maranhense.

Ainda criança, aos 7 anos, em minha pele começou a aparecer uma enorme coceira seguida de pequenas feridas que nenhum médico conseguiu diagnosticar o que era ou de onde vinham. Os medicamentos que eram usados não cessavam e pareciam estar despertando cada vez mais as feridas, até que minha mãe foi aconselhada a procurar o seu Jorge Itací de Oliveira Babalorixá Vodunon, na época, pai de santo do Ilê Ashe Yemowá Abê<sup>4</sup>.

Em seu jogo de búzios, seu Jorge visualizou que eu era da linhagem da família de Acóssi, vodum que estava ligado no sincretismo católico (cristão-ocidental) a São Lázaro, santo esse que carrega feridas em seu corpo, e estas seriam minhas primeiras manifestações. Após ele fazer um serviço de limpeza espiritual, as feridas começaram a desaparecer, sem marca alguma e sem deixar nenhum problema de saúde.

Aos 9 anos, iniciaram as primeiras quedas e apagões, ao procurar recursos médicos, foram diagnosticadas crises epiléticas e ao se fazer os inúmeros exames neurológicos necessários, solicitados pelos médicos, notou-se que algo estranho acontecia: o meu cérebro era “limpo”, sem nada que justificasse uma disritmia para tal diagnóstico.

Em meu caso, foi percebido pelos familiares que as crises se fortaleciam quando se aproximava ou era data de alguma festa de entidade

---

4 O Ilê Ashe Yemowá Abê está localizado no Bairro da Fé em Deus, território do quilombo urbano da Liberdade na cidade de São Luís – MA, fundado em 1858 pelo falecido babalorixá vodunon Jorge Itací, atualmente conduzido pela yalorixá vodunsi Dedé de Boço Có.

afro-religiosa, meus pais resistiam a permitir a minha iniciação religiosa como baiente, por saber que sofreria com o preconceito social. Ainda hoje, a sociedade perpétua a discriminação e a intolerância com as religiões de matriz africana, comportamentos esses induzidos pelo processo histórico colonizador e civilizatório pelo quais fomos submetidos, em que se demonizam os ritos e manifestações negras, acarretando à pessoa que frequenta e participa ser “mal vista” perante à comunidade.

Os anos se passaram, as manifestações espirituais se intensificaram e junto delas veio a maturidade, o meio acadêmico despertou o vínculo com as matrizes culturais negras, a curiosidade de pesquisador se direcionou para o Tambor de Mina e a arte foi o caminho para entender a dimensão identitária grafada em meu corpo energeticamente, ao chegar a tal compreensão a afro-religiosidade maranhense se tornou uma linguagem motriz de diversos trabalhos como artista da dança.

O ponto de partida para a pesquisa aqui compartilhada, foi o interesse por contar o meu processo autobiográfico de formação religiosa por meio da dança. Ocasionalmente, no fim de 2021, fui apresentado ao babalorixá Gerson<sup>5</sup> de Obaluaê, que me presenteou oralmente com o mito de Jinõn; a narrativa ancestral conta que Acossí, para sanar as feridas pelo corpo, derrama pipocas sobre pele e se banha com o dendê, com as mazelas já curadas, ele sai pelo mundo, o sol reluzia o dourado vibrante do dendê sobre seu corpo, e as pessoas começaram a chamá-lo respeitosamente de “Jinõn”, o sol do meio-dia.

Destaco aqui o papel da oralidade no circuito das tradições culturais afrodiáspóricas, o poder de transmissão da narrativa reatualiza o conhecimento, movimenta a memória ancestral e fertiliza o futuro. Leda Maria Martins (2006, p. 67) reitera tais aspectos.

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética cantada ou vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo [...]. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grava-se na performance do corpo, portal de sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra

---

<sup>5</sup> Conhecido no Tambor de Mina como Lékojinã de Obaluayê, comanda o Terreiro Portal de Encantaria, localizado no bairro da Vila Nova, em São Luís – MA.

não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico [...]

O papel do babalorixá Gerson de Obaluaê que espontaneamente surge nesse processo como emissor da mitologia africana, por meio da ação ancestral da transmissão da narrativa, o registro oral transformou-se em instrumento provocativo, sendo o corpo receptor salvaguarda de modulações da memória de tempo e espaço, constituído por um saber comunitário, como arquivo e arma, que instiga a recriar, reiterar e fazer acontecer (Tavares, 1997).

Com isso, compreendo as práticas performativas em danças negras como um espaço de interseccionalidade que utiliza de uma linguagem matriz, oriunda da diáspora para construir códigos criativos legítimos e se lançar aos desafios contemporâneos, indo ao encontro do movimento corporal como forma de resistência, ou seja, de intervir nos padrões hegemônicos com novos fazeres performativos em dança afro. Os princípios usados por práticas performativas afrodiaspóricas têm como base as cosmogonias africanas, no que diz respeito às expressões culturais entendidas como danças negras e/ou performances negras, assim compreendemos a diversidade das culturas de matriz africana que se fusionaram no processo das diásporas (Santos, 2020).

Foi o que me levou a propor um laboratório de experimentações coreográficas ao som do toque do Tambor de Mina, para pensar o mito oral de Jinõn como movimento corporal, apoiado também pelas memórias do ritual de Toy Acóssi. O ponto de partida foi o experimentar de ações corporais oriundas de um repertório de danças afro-maranhenses. Sobre a expressão dança afro, Fernando Ferraz (2012, p. 14) nos diz que:

A dança afro é uma linguagem artística que está aberta ao diálogo com dimensões rituais. Nela podem ser congregados fluxos energéticos, gestos narrativos, estruturas de significado, traços culturais inscritos no corpo, estados de entusiasmo, extrema excitação e, acima de tudo, trânsito entre representações. Seus sentidos rituais e catárticos também servem aos criadores como materiais de criação cênica.

Essa perspectiva de dança afro me propiciou traçar nas práticas criativas uma percepção para um compósito teórico-estético, fundado em saberes corpografados nos ritos afro-maranhenses, experienciados para a criação cênica. Nesse sentido, intensifiquei a análise da corporeidade do rito festivo a Toy Acóssi, tentando identificar movimentos oriundos do estado de possessão para o transe espiritual, visando chegar na energia representativa do corpo velho do vodum quando está em terra.

## Compondo o baiar de Jinõn

Durante a primeira etapa do laboratório processual de criação, foi experienciado um estado liminar de controle e descontrole, em que o corpo se deixa levar pelo impulso das sonoridades, no caso, os toques dos tambores de Mina, em que o corpo babeia pelo espaço, intermediado por rodopios em um jogo de equilíbrio e desequilíbrio. Para o segundo momento, foram acrescentadas movimentações baseadas na possessão espiritual, esse estado de incorporação da persona para a cena acontece pelo arquétipo que denominei de *corpo-cavalo*.

O fundamento de composição, denominado *corpo-cavalo*, tem como referência o processo de incorporação, no qual o *cavalo* recebe suas entidades; cavalo é a forma que os caboclos chamam os seus filhos, por associar a possessão espiritual ao montar e dominar do animal, em que o corpo pega o impacto da descida da entidade, a ideia que as entidades do Tambor de Mina tem de montar, domar e transformar o médium, um processo de semiose de posições que consideram os planos de movimento (alto, médio, baixo), até o tronco corporal estabilizar-se como corpo curvado (Figura 1).

Domado, esse corpo se entrega à corporeidade do vodum, o andar torna-se arrastado, carregado de tensão muscular, como se espremesse o corpo, torção e contorção dos membros, a expressão facial se destaca pelo olhar dilatado, perdido e a respiração ofegante acelerada. Assim, compreendi que o rito de baiar impõe o estado de atenção fundamental para a composição coreográfica da cena, há uma mudança significativa do corpo dançarino/baiador que entra em cena e logo personifica um ser que desce.

Figura 1 – Imagem do experimento do corpo-cavalo.



Fonte: Ana Raquel Farias (São Luís – MA, 2022). Dançarino: Vinicius Viana.

A criação dos movimentos para a composição coreográfica de “Jinõn” se aglutinaram no meu corpo baiador não só pelo do rito do terreiro, mas por meio da junção autobiográfica e do mito oral de Jinõn, que se alimenta dos lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais. A segunda etapa do processo foi enxertada com movimentos de composição de autorreferência, reconhecimento e que tecnicamente são incorporados para um baiar matriz que eleva fundamentos da dança afrodiaspórica, como polirritmia, dimensionalidade e circularidade (Asante; Asante, 1989).

Para melhor compreender tal método, convém realizar uma análise para além da forma do movimento executado e manter aspectos da organização do dançar que obedece aos princípios éticos e estéticos originários na tradição africana. Com a aplicação desta, proponho analisar em uma perspectiva de suas matrizes internas, entrelaçando-os às suas influências externas formadoras.

A polirritmia remete a várias batidas, marcação para os movimentos corporais realizados no contratempo dos rítmicos musicais, tomo como referência os toques de variação sonora do Tambor de Mina e a relação gestual

do pulsar do corpo dos voduns que respondem ao tambor. Já a dimensionalidade, a princípio, está voltada para uma quarta dimensão, a dimensão do sobrenatural, e chega ao corpo criativo fazendo uma relação entre o visível e o invisível, como se organizou o meu corpo para dialogar com as intervenções energéticas espirituais, a agonia da urticária na pele que se cruza com o mito ancestral em que a entidade que protagoniza se banha de pipocas e dendê para sanar o sofrimento.

O caminho da metodologia criada para esse processo encandeou-me a listar de forma poética o resultado de quatro movimentações basilares para a criação, resultado das corporalidades experimentadas, subdivididas e nomeadas, a partir da intensidade da energia expressa no corpo, já visando delinear a narrativa que pretendia apresentar ao público, sendo listadas da seguinte forma: *corpo-obrigação*; *corpo-solar*; *corpo-cavalo*; e *corpo-velho*.

O *corpo-obrigação* corrobora a concepção oriunda dos terreiros com o cumprimento do preceito de bair, que é chamado de obrigação, o qual leva ao sentido de sacrifício, oferecer, partilha e dever religioso que se perpetua em uma relação ancestral estabelecida com a diáspora africana, em que o corpo e a alma já nascem “marcados” com essa sina, uma herança que transcende a linhagem familiar. Para o *corpo-obrigação*, foram utilizadas referências autobiográficas do artista, nas quais se alinhavam obrigação, dores e reações enfermas, esquadrihado corporalmente no processo, usando como estímulo a polirritmia dos tambores, o pulsar do corpo junto ao toque intermedia a respiração dilatada; logo foi acrescentado o uso de velas acesas que instigavam o equilíbrio, contraposto aos movimentos retardados de força para mover as articulações, alinhavada a expressão de dor e êxtase.

Seguindo para a segunda etapa de composição, surgiu o *corpo-solar*, no qual se esmiuçou o fundamento da forma cíclica e circular matriz na cultura africana, herdada em diversas manifestações da cultura afro-brasileira, em que se gira solitário em torno do seu próprio eixo e gira-se coletivamente, o que gera uma base de pertencimento comunitário. Assim, a forma circular colaborou para experimentar a composição de movimentos a qual denominei de sol do meio-dia, levado para a prática coreográfica o exercício de extrapolar possibilidades de rotações corporais e aperfeiçoar as rotações dos membros inferiores e superiores em velocidades e posições diferentes,

logo foi trabalhado o giro que é muito encontrado nas rodas de Tambor de Mina, em que predomina a rotação do tronco, o giro envolta de si, livre pelo espaço.

Em meio à toda a poética dessa criação performativa, um dos elementos primordiais do baiar é a aproximação dos fundamentos do movimento do vodum, um processo de observação e prática que requer avanços e recuos, condensação e dilatação energética, em que se afasta o teor de imitação e caricatura da entidade espiritual, buscando abarcar a energia do vodum no plano espiritual e o entendimento dele em plano físico, referenciado em sabores, texturas, oralidades e visualidades dos ritos. Para assimilar Toy Acóssi como movimento, foi gerado o *corpo-velho*.

O *corpo-velho* requer no uso dos fundamentos da dança africana, segundo Asante e Asante (1989), a noção de dimensionalidade, presentificado no universo dos terreiros de modo transversal na ideia de uma terceira dimensão, o universo dos seres invisíveis, onde mora essas entidades espirituais que transitam entre o plano físico e espiritual, utilizando o corpo dos médiuns como instrumento para baiar por meio da incorporação. Ainda no âmbito do *corpo-velho*, leva-se em consideração a dinâmica apresentada pelo corpo do baiante na representação do vodum, no caso Toy Acóssi, utilizando o arquétipo do corpo idoso, velho, doente e fadigado, mas sem esquecer da sua presentificação sobrehumana.

Diante de todo o acervo de movimentos recolhidos no processo de criação em que o corpo foi instigado a experimentar toda sua potência expressiva, os materiais de composição produzidos tornaram-se os condutores da cena, organizados de forma linear em um roteiro coreográfico que potencializa as memórias guardadas e o atravessamento mitológico e das liturgias negras.

“Jinõn” em seu roteiro coreográfico se divide em três momentos: o primeiro demonstra a necessidade da obrigação, as dores corporais, as quedas convulsionantes, ideia de responsabilidade espiritual; o segundo é o mito encarnado, um processo de metamorfose corporal, no qual o corpo humano silencia para vislumbrar o que lhe foi contado, e personifica o protagonista da narrativa, o corpo encante que reluz e se torna sol, fazendo fluir uma dança de passagem para o terceiro momento, em que é apresentado o estado de possessão espiritual e interpretado o corpo do vodum que baia nos terreiros de Tambor de Mina.

Assim, a composição coreográfica de Jinon, oriundas desse processo, dividiram-se em cinco partituras dramáticas denominadas: (1) A obrigação ancestral; (2) A cura da pele; (3) O sol do meio-dia; (4) A chegada do rei; e (5) O baiar do velho. As tessituras de movimentos foram recheadas por texturas e sonoridades que se inter cruzaram como elementos de cena, signos ritualísticos como pipocas, azeite de dendê, as velas dos altares e as ladainhas cantadas para São Lázaro, como podemos observar na Figura 2, onde constata-se particularidades estéticas dos terreiros de mina que ressignificadas buscam aproximar o espectador de uma identidade cênica afrocentrada.

Figura 2 – Imagem da apresentação de “Jinon”



Fonte: Neto Vasconcelos (São Luís –MA, 2024). Dançarino: Vinicius Viana.

Entre os anos de 2023 e 2024, tive a oportunidade de apresentar “Jinon” em eventos artísticos da capital do Maranhão. Sendo um trabalho recente, a cada apresentação novas percepções são somadas ao desejo de ampliar a composição, encaro o realizado até aqui como o ponto de partida para o meu pensar, compor e escrever esse processo criativo. Ainda busco novas reverberações como dançarino-pesquisador das religiosidades afro-maranhenses.

## O baiar final

Percebo como dançarino que compreender as matrizes que levam os corpos a baiar no terreiro oportuniza corporificar a energia e saber potencializá-la e distribuí-la, transformá-la em expressão, jogar para o espectador

sensações, logo se tem uma responsabilidade que não está limitada à riqueza do movimento e técnicas coreografadas, pois se esse fosse o único objetivo, entregaria uma dança morta, e ao dançar tais tradições está em voga a inscrição da memória, saberes corpografados que se encantam por meio da oralidade, gestos, sons e sabores (Tavares, 2020).

Não trato como curioso, mas é instigante como a essência das motrizes culturais se forjaram e fazem morada para criar um cruzamento sensório-afetivo, meu corpo dançarino em irradiações ancestrais se concretizando nesta escrita. As vivências do artista, que persiste em coabitar esses espaços de manifestações tradicionais de dança afro, permitem ainda amplificar conceitos, novas linguagens e expressões; são uma forma de troca com essas comunidades, podendo futuramente comungar com o espectador uma nova significação com símbolos, que agem diretamente com a intuição e propiciam uma comunicação visual, intuitiva, imaginativa e aberta, que não nos fala de algo, mas nos mostra.

Reitero a relevância do compartilhar desta pesquisa sobre o baiar no Tambor de Mina, que é uma provocação ao estudo de novas epistemes em dança e afro-religiosidades negras e que colabora para compreendemos novas perspectivas nas performatividades negras que compõem a dimensão pluricultural oriunda da diáspora africana no Brasil. O processo criativo apresentado neste artigo é uma ramificação de todo estudo que vem sendo executado em parceria com o Grupo de Pesquisa em culturas Indígenas e repertórios Afro-brasileiros e Populares, pertencente à Escola de Dança da UFBA.

Considero que essa dança aqui grafada, o baiar, está longe de ser algo congelado, estático, inteiramente compreendido, são esses meios singulares que nos incomodam e nos levam à busca por respostas por meio da expressão que nos move guiados pelo sensível e nos desenvolve como sujeitos, repletos de memórias, imagens, formas e se desenvolve como criação. O resultado disso é o fazer arte.

Os tambores não cessam de tocar, os corpos vão dançar e histórias continuarão sendo escritas, a afro-religiosidade brasileira, ainda demonizada pelo sistema colonialista, nos ensina a urgência do movimento contínuo de criação, intrínseco em expressões que reavivem nossos valores pelo ontem, o hoje e o que ainda virá. Aqui, me despeço momentaneamente, continuarei dançando

em outros palcos e fazendo deles meu terreiro, pois Jinõn é mais um toque poético da mina na vida de um dançarino.

## Referências bibliográficas

- ASANTE, M. K.; ASANTE, K. W. **African Culture: the Rhythms of Unity**. Nova Jersey: Africa World Press, 1989.
- FERRARA, L. **Ubuntu e a Metafísica Vodum: O pensar filosófico a toques de Tambor de Mina**. Belo Horizonte: Letramento, 2020.
- FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.
- FERRETTI, S. **Terra de Voduns**. São Luís: Repositório UFMA, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/300>. Acesso em: 06 Jul. 2024.
- FERRETTI, S. **Querebentã de Zomadônu: Etnologia da Casa das Minas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: Ki-Zerbo, J. (ed.) **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília, DF: UNESCO; Ministério da Educação 2010. p. 167-212.
- HANSENÍASE. **Agência Fiocruz de Notícias**, 4 jul. 2013. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/hansen%C3%ADase>. Acesso em: 4 dez. 2024.
- LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo. Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LINDOSO, G. C. P. **Ilê Ashé Ogum Sogbô: etnografia de um terreiro de mina em São Luís do Maranhão**. São Luís: Café e Lápis; EDUFMA, 2014.
- MARTINS, L. M. A oralitura da Memória. In: FONSECA, M. N. S. (org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- OLIVEIRA, J. I. **Orixás e Voduns nos terreiros de Mina**. São Luís: VCR Produções e Publicidade, 1989.
- SANTOS, L. Èmí, Ofò, Asé: a Elinga e dança das Mulheres do Àsè. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e92149, 2020.
- TAVARES, J. C. de. Educação através do corpo: a representação do corpo nas populações Afro-Americanas. **Revista do IPHAN**, Brasília, DF, n. 25, p. 216-221, 1997.
- TAVARES, J. C. de (org.). **Gramática das corporeidades afrodispóricas: perspectiva etnográfica**. Curitiba: Appris, 2020.

Recebido em 10/08/2024

Aprovado em 25/10/2024

Publicado em 26/12/2024



# Poéticas da encruzilhada: Capoeira no jogo da cena

*Crossroad poetics:  
Capoeira in the scene game*

*Poéticas de encrucijada:  
Capoeira en el juego de escena*

**Marlini Dorneles de Lima**  
**Renata Kabilaewatala**  
**Jordana Dolores Peixoto**  
**Claudia Cardoso Barreto**

## **Marlini de Lima**

Docente da Universidade Federal de Goiás (UFG), dos cursos de Licenciatura em Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, doutora pela Universidade de Brasília (UnB), membro e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, e intérprete-criadora do Núcleo Coletivo 22. Capoeirista do Espaço Cultural Águas de Menino, vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. Diretora artística do Grupo de Dança Diversus, vinculado ao Laboratório de Práticas Inclusivas PRAMIGO

## **Renata Kabilaewatala**

Docente na Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista produtividade CNPq (PQ-2). Doutora em Artes pela Universidade de Campinas (Unicamp). Diretora Artística do Núcleo Coletivo 22. Dikota de Candomblé Angola na Tumba Nzo Ana Nzambi Junsara. Capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e coordenadora do Espaço Cultural Águas de Menino

## **Jordana Dolores Peixoto**

Doutoranda e mestra em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atualmente realiza a pesquisa "Processos criativos em Performance Negra Narrativa: a voz e as histórias dos arcos musicais em África e na diáspora", sob orientação da Profa. Dra. Renata Kabilaewatala. Bolsista FAPESP e CAPES (doutorado sanduíche). Átriz e contadora de histórias, fundadora do Núcleo Histórias de Comadres e intérprete-criadora do Núcleo Coletivo 22. Capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô

## **Claudia Cardoso Barreto**

Professora de Dança na rede estadual de Educação do Estado de Goiás. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente Bolsista Pibid/UFG. Intérprete-Criadora do Núcleo Coletivo 22

## Resumo

Este artigo é uma discussão sobre a relação entre Capoeira Angola e artes da cena, a partir da experiência do Núcleo Coletivo 22 (GO) e do Grupo Batakerê (SP), considerando, sobretudo, suas relações com o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. Neste debate, a noção de encruzilhada e de práticas decoloniais abrem o jogo entre os dois grupos, na roda da Capoeira Angola, para a reflexão sobre performatividades negras e periféricas.

**Palavras-chave:** Poéticas Negras, Capoeira Angola, Práticas Decoloniais.

## Abstract

This study discusses the relation between Capoeira Angola and performing arts based on the experience of Núcleo Coletivo 22 (GO) and Batakerê group (SP) considering, above all, their relations with Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. In this debate, the notion of crossroads of decolonial practices opens the game between the two groups in the Capoeira Angola circle for reflection on Black and peripheral performativities.

**Keywords:** Black Poetics, Capoeira Angola, Decolonial Practices.

## Resumen

Este artículo realiza una discusión sobre la relación entre la *capoeira* angola y las artes escénicas a partir de la experiencia del Núcleo Coletivo 22 (Goiás) y del Grupo Batakerê (São Paulo), considerando, sobre todo, sus relaciones con el Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. En este debate, la noción de encrucijada y de prácticas decoloniales abre el juego entre los dos grupos en el círculo de *capoeira* angola para la reflexión sobre las performatividades negras y periféricas.

**Palabras clave:** Poética Negra, Capoeira Angola, Prácticas Decoloniales.

## Introdução: nossas encruzilhadas

A noção de encruzilhada nos permite pensar caminhos, poéticas e práticas investigativas de ensinagem e de afirmação da vida que nos impulsionam a refletir sobre performatividades negras. Assim, aqui duas encruzilhadas se impõem: a encruza entre a Capoeira Angola e as artes da cena, que emerge como possibilidade de um fazer artístico calcado no pertencimento com o saber/fazer tradicional; e a encruza do encontro das quatro autoras, mulheres, artistas, docentes, pesquisadoras e camaradas de arte e capoeiragem.

Desse modo, este artigo é uma reflexão da relação entre Capoeira Angola e artes da cena, a partir da trajetória e do trabalho das companhias de arte Núcleo Coletivo 22 e do Grupo Batakerê (SP), nas quais pode-se observar que, além da prática da Capoeira Angola alimentar o trabalho artístico profissional – no sentido de oferecer elementos técnicos e poéticos –, as artistas envolvidas, ou pelo menos parte do elenco, têm uma relação de identidade com a Capoeira Angola. O que, ao nosso ver, permite uma análise dessas práticas artísticas por vias decoloniais, talvez até em termos de contracolonialidade. O termo contracolonialidade foi proposto pelo quilombola, escritor e poeta piauiense Antônio Bispo dos Santos (2015), em *Colonização, quilombos: modos e significações*, e se refere a movimentos de povos tradicionais que, desde sempre, de alguma forma, fizeram resistência à colonização e ao seu desdobramento, a colonialidade. Nessa perspectiva, pensamos, aqui, Capoeira Angola em sua potencialidade contracolonial.

As quatro autoras têm, em suas trajetórias pessoais, pontos de encontro importantes, como serem integrantes do Núcleo Coletivo 22 e praticantes de Capoeira Angola, no projeto Águas de Menino, vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), além de atuarem também como educadoras. Assim, interessadas em práticas que se constituem como experiências contextuais, pautadas pela oralidade, memória, ancestralidade, afetividade, espiritualidade, vividas no cotidiano ou nas práticas ritualísticas de grupos identitários que se reconhecem entre si como comunidade, experienciamos a Capoeira Angola como um campo vivido<sup>1</sup>, que alimenta, em diferentes níveis de envolvimento, quem somos, bem como as nossas práticas artísticas, de pesquisa e pedagógicas.

De outro lado, está o Grupo Batakerê, que, em uma perspectiva similar – todavia, com uma história própria e bastante peculiar –, sediado na cidade de São Paulo, foi criado em 2000 a partir do encontro de cinco jovens da Zona Leste paulistana com o multiartista, educador e mestre de Capoeira Angola Pedro Peu, também vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro

---

1 Campo vivido: abordagem metodológica de pesquisa, com vistas a criação em artes cênicas, desenvolvida a partir da tese de Lima (2016). Desdobrada pelas pesquisadoras em outros artigos, como de Silva e Lima (2021), acentua-se, na pesquisa de campo, as qualidades sensíveis culturalmente construídas e experienciadas nos estados de encruzilhada.

Sim Sinhô. O Grupo Batakerê, que, em sua trajetória, lança mão de estratégias de atuação na periferia, a partir da periferia e para a periferia, tem muito a nos dizer (e ensinar) sobre decolonialidade nas artes da cena, a partir da relação com a Capoeira Angola e outras performances negras tradicionais.

A partir do interesse na Capoeira Angola como performance negra tradicional e da sua relação com a prática dos grupos citados, tem-se, para a organização metodológica deste artigo, os seguintes pontos: (1) a Capoeira Angola como performance negra que se inscreve em termos de dramaturgia do corpo; (2) o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô – fundado em 1993 –, como ponto de encruza entre o Grupo Batakerê – fundado em 2000 – e o Núcleo Coletivo 22 – fundado em 2001; e (3) A atuação e poética do Batakerê e do Núcleo Coletivo 22 como lugares de potência, de afirmação de performatividades negras, vistas desde uma mirada decolonial, o que permite uma análise das relações entre performances negras tradicionais e contemporâneas.

Para tal análise, utilizamos tanto nossa própria experiência de autoras implicadas, inclusive no que tange à oportunidade de revisão de nossa própria produção acadêmica, como, também, entrevistas realizadas com o Mestre Pedro Peu.

## **A performance negra da Capoeira Angola**

Conforme discutido por Renata Kabilaewatala e José Luiz Cirqueira Falcão (2021), ao rejeitar a ideia de que as performances tradicionais – também reconhecidas como manifestações de culturas populares, ainda que reivindicuem uma forte relação com o passado – não possam estar imbuídas de criatividade e subjetividade, como outras formas de arte, trazemos a capoeira para o centro do debate sobre as relações entre artes da cena e diáspora africana. Nesse sentido, a contribuição de mestres e mestras na agência criativa dessa performance é um elemento importante para ressaltar uma das camadas que tecem a dramaturgia do corpo na Capoeira Angola.

Ao reconhecermos o corpo na capoeira como um corpo de encruzilhada, percebemo-lo matizado pela noção de ancestralidade, que, por sua vez, opera em um tempo espiralar. Nessa dinâmica, estão em questão

tanto códigos padronizados a partir de determinados estilos, definidos pela linhagem, grupo ou mesmo pelo trabalho da(o) mestra(e), como, também, pela corporeidade de cada capoeirista. O que se dá, em grande medida, pelo caráter de jogo presente na capoeira.

É pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se, e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras. A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. (Martins, 2021a, p. 32)

De forma análoga ao próprio conceito de encruzilhada, a ginga é um lócus expoente de africanidade brasileira e tem sentido de fluxo, de intersecções, de entrada, de saída e de possibilidades. No entanto, diferentemente da encruzilhada, a ginga, como uma noção expandida, não parte de uma dimensão territorial, mas, sim, do ato. Na qualidade de ação, a ginga pode ser entendida como um trajeito de corpo. Embora tenha uma forma definida de como realizar um deslocamento do peso e o centro de equilíbrio e de apoio dos pés no chão, ela é incorporada por cada pessoa que ginga, pois ela é ação quando manifestada no corpo e pelo corpo. “A ginga é um exercício de mandinga, do mandingueiro, um passo mágico,” conforme mencionou Mestre Plínio, do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, no documentário produzido por Silva e Joly (2013) intitulado *Capoeira Angola: Mito e Magia*.

A Capoeira Angola, conforme conhecemos e praticamos hoje, foi sistematizada em meados do século XX, na Bahia, sobretudo em Salvador. Porém, muitos relatos e imagens de cronistas do século XIX demonstram como a capoeira, mesmo antes de seu encontro com o berimbau, já se afirmava como expressão cultural e de sociabilidade da população negra. Dentre as muitas pessoas que colaboram criativamente e propositivamente para a consolidação da Capoeira Angola como luta-jogo-dança, destaca-se o nome de Mestre Pastinha, nascido em Salvador – BA em 1889. Ele fundou, em 1941, o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), no Largo do Pelourinho – BA.

A roda de capoeira, como momento ápice de acontecimento dessa performance tradicional, agrega elementos que, a despeito de relacionados, podem ser analisados separadamente, como é o caso do jogo e da música. Além dos aspectos que assumem materialidade na roda, isto é, que podem, logo em primeira instância, serem vistos e ouvidos, há outros elementos que constituem a prática e a roda da capoeira. Quanto a esses, é somente por meio de uma mirada mais atenta que é possível percebê-los, tais como uma ética própria – que regula tanto o comportamento corporal individual, como os modos de tratamento e, também, a questão da ancestralidade – que pode ser compreendida como uma relação com passado, que, ao ser evocado, presentifica-se, de modo a instaurar uma atmosfera em que o ritual e a espiritualidade operam.

O jogo da capoeira, que se desenvolve no centro da roda, estimulado pela música produzida pela bateria<sup>2</sup>, envolve duas pessoas. Elas, em um diálogo de pergunta e resposta (ataque e defesa), permeado por outras convenções da Capoeira Angola (floreios, chamadas, movimentos acrobáticos), inscrevem-se naquele tempo-espaço como uma dramaturgia corporal, que, por sua vez, é constituída pela performance de jogo de cada capoeirista, os quais, no ato do jogo, combinam, a sua maneira, o repertório apreendido. O contexto de aprendizado desse repertório, em geral, é o grupo de capoeira, constituído a partir da figura central do mestre ou da mestra. Em um espaço-tempo de convivência – que são os treinos, as rodas, as festas e eventos – o grupo de capoeira se constitui como um *lócus* de formação, cooperação e de identificação.

Embora haja muitas questões passíveis de serem analisadas e discutidas a respeito da Capoeira Angola, essas ideias introdutórias aqui expostas cumprem o objetivo de localizar essa prática em sua potência artística e como performance tangenciada pela afirmação identitária. Essa, na qualidade de escolha de vida, não se constitui apenas como uma atividade física ou de entretenimento, já que permite (em alguns casos exige) o exercício de pertencimento a uma comunidade (grupo) e, nesse contexto, possibilita o acesso

---

2 “Bateria” é o nome do conjunto de instrumentos utilizados na roda de Capoeira Angola. Geralmente, a bateria é composta por oito instrumentos: três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco.

a códigos, padrões, técnicas, fundamentos e preceitos que, a partir dos engajamentos individuais, podem ocasionar uma propriedade intelectual e prática sobre a Capoeira Angola. Tal propriedade e *modus operandi*, por vezes, extrapolam o ambiente do grupo ou comunidade da capoeira para outros contextos artísticos ou pedagógicos, como é o caso do Núcleo Coletivo 22 e do Grupo Batakerê.

Nos inspiramos na abordagem de bell hooks (2022), em sua obra *Pertencimento: uma Cultura do Lugar*, na qual a autora se debruça sobre o significado do lugar e como ele influencia no senso de identidade pessoal e coletiva. Nessa discussão, hooks enfatiza, a partir da sua história pessoal e do reconhecimento da cultura de seus ancestrais, que a configuração do lugar é compreendida como um elemento norteador da sua formação identitária, a cultura do pertencimento e o pertencimento baseado em sua herança étnico-cultural. Entre alguns aspectos, a autora aponta as práticas culturais partilhadas como um tecido de experiência, uma espécie de receptáculo de memórias em que o papel da comunidade é fundamental para o senso de pertencimento. Nessa direção, compreendemos a potência dos lugares para as performatividades negras que apresentamos neste texto a partir do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, em relação com o Batakerê e o Núcleo Coletivo 22.

## Potencial do lugar: Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô

Escola viva!  
De linha tradicional  
Angoleiro Sim Sinhô  
Um resgate cultural  
Capoeira abençoada  
Pelos mestres de valor  
O mundo da capoeira  
Nele sempre confiou  
A missão de conduzir  
Essa arte popular  
Em São Paulo é referência  
Angola não vai mudar

Mestre Moa do Katendê

Os versos acima são uma ladainha, tipo de canto tradicional usado no momento de abertura do ritual da roda de Capoeira Angola. Foi gravada, na voz de seu compositor, no primeiro álbum do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), lançado em 2009. Trata-se de uma homenagem que o Mestre Moa do Katendê fez ao CCAASS e ao seu fundador, Plínio César Ferreira dos Santos, o Mestre Plínio.

O centro, atualmente sediado no bairro da Lapa, na cidade de São Paulo, que se desenvolve também no núcleo Zona Leste, no bairro Santa Inês (liderado pelo Mestre Pedro Peu), acontece em outras cidades no Brasil e no exterior. A organização foi fundada em 1993 e, desde então, dedica-se ao ensino da Capoeira Angola e às vivências com outras expressões relacionadas culturalmente com a capoeira, como o afoxé e o samba de roda. Além dessas manifestações tradicionais que acontecem no grupo desde sua fundação, é importante citar a presença constante da dança afro nesse espaço.

Mestre Plínio, que teve o seu reconhecimento como mestre de Capoeira Angola, formalizado pelo Mestre Jogo de Dentro<sup>3</sup>, em 2007, entendeu desde muito jovem que o único caminho para chegar em “Angola”, ou seja, para se aprofundar nos conhecimentos da arte da mandinga, é o de se aproximar da ancestralidade por meio do contato com os mais velhos e as mais velhas. E, como diz outra importante referência para o CCAASS, o Mestre Bigo<sup>4</sup>, “Angola é longe e pra chegar em Angola demora”. Nessa “caminhada pra Angola”, Mestre Plínio buscou se aproximar e teve importantes aprendizados com muitos mestres de gerações mais antigas.

Desde sua fundação, em 1993, até o início de 2020, realizou rodas semanais às quintas-feiras por volta das dezenove horas, frequentadas por muitos e muitas capoeiristas. No período da pandemia de covid-19, as atividades presenciais foram interrompidas e, na retomada, as rodas passaram a ocorrer quinzenalmente ou mensalmente. No entanto, foram quase três décadas de rodas de Capoeira Angola semanais, com a presença de Mestre Plínio, suas alunas e alunos e, muitas vezes, grandes mestres e mestras da

---

3 Jorge Egídio dos Santos, o Mestre Jogo de Dentro, discípulo de Mestre João Pequeno de Pastinha.

4 Francisco Tomé dos Santos Filho, o Mestre Bigo, ou ainda, Seu Francisco 45, baiano nascido em 1946 na Ilha de Itaparica e discípulo de Mestre Pastinha.

Capoeira Angola de origem baiana, que residiam ou estavam de passagem por São Paulo.

Nos últimos anos, além da alteração na periodicidade das rodas, muitas outras mudanças aconteceram: alguns mestres que eram muito próximos do grupo e de Mestre Plínio, como Ananias<sup>5</sup>, Gaguinho<sup>6</sup>, e Moa, não estão mais entre nós. Já outros, pelo avançar da idade ou por outros movimentos da vida, não se fazem mais tão presentes, em contrapartida, outros vínculos foram e vão se fortalecendo. A roda continua girando.

A presença dessas figuras nas rodas do CCAASS garante, a todas as pessoas que participam delas, a possibilidade de muitos aprendizados na arte da mandinga, seja pela performance de jogo de mestres e mestras com décadas de experiência na Capoeira Angola incorporada – pela energia que essas pessoas instauram por sua simples presença ou participação na bateria –, ou ainda por seus gestos, histórias contadas e depoimentos.

Foi em uma dessas rodas que Mestre Moa do Katendê cantou a ladainha mencionada no início da sessão. A ladainha é uma forma de canto de capoeira, que sempre é entoada na abertura da roda, em sua vocalização. A ladainha, na performance oral do mestre ou mestra, pode ser percebida pelos participantes como uma benção, uma reza, um pedido de licença, ou um ensinamento. Na ladainha citada, Mestre Moa afirma em seus versos: “Capoeira abençoada pelos mestres de valor/ O mundo da capoeira nele sempre confiou” – a exemplo da história que o centro, liderado por Mestre Plínio e também por Mestre Pedro Peu, tem construído, apoiado pela imprescindível presença e confiança dos mais velhos e das mais velhas.

A qualidade e muitos aspectos envolvidos na presença e performance dos mestres e mestras de Capoeira Angola foi abordada anteriormente por uma de nós:

Central nos rituais e processos de ensino-aprendizagem da Capoeira Angola, a sabedoria dos mais velhos e mais velhas se mostra em sua presença íntegra, que resiste existindo e afrontando a condição de

---

5 Ananias Ferreira, Mestre Ananias (São Félix, 1 de dezembro de 1924 – São Paulo, 20 de julho de 2016) foi uma das importantes referências baianas para a capoeira de São Paulo.

6 Raimundo Daniel de Paula (Itaparica, 20 de julho de 1935 – São Paulo, 24 de agosto de 2019), o Mestre Gaguinho, foi aluno de Mestre Pastinha.

subalternidade e invisibilidade imposta aos corpos negros em uma sociedade onde as feridas da colonialidade, como é o caso do racismo, estão abertas e sangrando. Presença que ginga, joga, luta, dança, toca, canta, conta e encanta. Presença impossível de ser ignorada, que inevitavelmente afeta, comunica e atravessa pessoas, lugares e comunidades. Dessa maneira, carregando em suas capangas a sabedoria da ginga, mestras e mestres ora atacam, ora se esquivam e subvertem os padrões impostos da colonialidade e suas opressões de raça, classe e gênero. (Peixoto, 2023, p. 70-71)

Essa presença mandingueira de mestres e mestras, mobilizadora de memórias, pensamentos, emoções e ancestralidades, que está alicerçada no axé, é construída por meio do domínio de técnicas musicais e corporais na experiência da roda de capoeira, na convivência com outros(as) mestres(as), nos trânsitos dos saberes da capoeira com os de outras performances negras tradicionais, tais como o afoxé, o samba de roda e o candomblé; e nas múltiplas camadas de memórias, reminiscências que habitam essas vivências.

Na performance dos mestres e mestras, também está o compromisso com a tradição, tanto para resguardar conhecimentos como também para transmitir experiências e legados ancestrais por meio da oralidade. Assim, essas figuras exercem seus papéis de educadoras, fortalecendo as noções de comunidade e pertencimento em suas comunidades, como foi o caso do próprio Mestre Moa do Katendê.

Romualdo Rosário da Costa (Salvador, 29 de outubro de 1954 – Salvador, 8 de outubro de 2018), o já citado Mestre Moa do Katendê<sup>7</sup>, foi um multiartista, mestre de Capoeira Angola, músico, compositor, percussionista, dançarino e artesão. No fim da década de 1970, fez parte do grupo de idealizadores e fundadores do Afoxé Badauê, do qual foi a mais expressiva liderança. A potência criativa e revolucionária do mestre imprimiu originalidade no Afoxé Badauê, que fez parte do movimento de reafirmação do carnaval da Bahia.

Anos mais tarde, em meados da década de 1990, Mestre Moa lidera o movimento de capoeiristas e artistas da cultura negra que fundam, em São

---

<sup>7</sup> Lamentavelmente, no ano de 2018, em meio à polarização das disputas políticas no contexto brasileiro, Mestre Moa foi brutal e covardemente assassinado por um defensor do então candidato da extrema direita que veio a vencer as eleições daquele ano.

Paulo, o Afoxé Amigos de Katendê (sediado no CCAASS, sendo Mestre Plínio também um de seus fundadores). Com o passar dos anos, esse movimento veio a existir também em outros lugares do Brasil, por onde o mestre passou e deixou o seu legado de conhecimento e respeito à cultura afro-brasileira e, também, de uma atitude fortemente libertária. Mestre Moa e Mestre Plínio se conheceram ao trabalhar em um projeto de arte-educação e, na ocasião, Mestre Moa foi um forte incentivador da criação do CCAASS.

Ao refletirmos sobre a vida e a arte de Mestre Moa e também sobre a trajetória de Mestre Plínio – que, ao longo de mais de três décadas liderando CCAASS, por meio dos aprendizados com os(as) mestres(as), alunos(as) e com a própria vida, alterou, adaptou e gingou com sua metodologia de ensino e de condução dessa comunidade – acreditamos que Mestre Moa, ao cantar “Angola não vai mudar”, referia-se ao compromisso dos angoleiros e angoleiras com a ancestralidade africana da capoeira e seus fundamentos. Pensamos que, ambos os mestres, em suas maneiras de pensar e agir, demonstram o que nos elucida Martins (2021b) sobre a perene dinamicidade das performances negras das encruzilhadas:

Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato da reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. (Martins, 2021b, p. 89)

No álbum do CCAASS já mencionado, lançado em 2009, também participam, cantando composições próprias e músicas tradicionais da Capoeira Angola, além de Mestre Moa e do próprio Mestre Plínio, os Mestres Gaguinho, Bigo e Jogo de Dentro. Quem escuta essa obra tem um retrato de um importante período das rodas de capoeira do CCAASS, com a presença desses mestres e outras pessoas consideradas importantes no contexto da Capoeira Angola. Essas que, ao lado de aprendizes e iniciantes, faziam a grande roda da Capoeira Angola girar, isto é, garantiam, a continuidade dessa manifestação cultural por meio do compromisso e do encantamento, pela capoeira,

da comunidade que agrega. Em meados de 2020, Mestre Plínio reconhece Pedro Peu como mestre e uma de nós, Renata Kabilaewatala, como contra-mestra do grupo. Ambos já desenvolviam seus próprios trabalhos com capoeira, o primeiro, na Zona Leste de São Paulo, e a segunda, na cidade de Goiânia, por meio do projeto Águas de Menino – Capoeira Angola no fundo de quintal.

Em geral (mas nem sempre), um grupo de capoeira, e o CCAASS não foge à regra, é um espaço em que convivem diversidade etária, de classe social, gênero, raça, visões de mundo, profissões etc. Essa convivência, por vezes não harmônica, garante, aos seus e às suas integrantes, intensos aprendizados que servem para a pequena roda (a roda de capoeira) e para a grande roda (a vida), como é o caso do Núcleo Coletivo 22 e do Grupo Batakerê.

## **Núcleo Coletivo 22**

As vivências das complexidades e potências de saberes/fazeres presentes nas performances negras tradicionais encontraram, na propriedade intelectual, no desejo e na elaboração artística de Renata Kabilaewatala, em parceria com Ively Viccari, condições para o surgimento do Núcleo Coletivo 22. Formado pela potência dos encontros, o Núcleo Coletivo 22 foi composto, desde seu surgimento, por dançarinas, dançarinos, capoeiristas, músicos, cantores, atrizes e atores que, com suas experiências singulares e diversas, construíram e constroem uma companhia artística, a fim de borrar as fronteiras dessas linguagens em um exercício de coletividade. Os trânsitos entre saberes/fazeres das culturas tradicionais e a relação com a pesquisa acadêmica, em cursos de graduação em dança e teatro e na pós-graduação, nas áreas das performances culturais e das artes da cena, assim como os processos de criação alimentados por pesquisas na companhia, são elementos marcantes da configuração do grupo.

O Grupo tem, nas performances negras tradicionais – entre as quais merece destaque a Capoeira Angola, o Tambor de Crioula e o Jongo –, sua fonte e ambientes de pesquisa e é, especialmente na vivência para realização de seu trabalho, que busca a afirmação de poéticas afro-ameríndias.

Com sede no Espaço Águas de Menino, o Núcleo Coletivo 22 coabita com a prática da Capoeira Angola, vinculada ao CCAASS. Além do espaço, devidamente tematizado com as marcas e memórias da capoeira, parte representativa do grupo é praticante. Ao olharmos para esse ambiente, como lugar de cultura, somos convidadas a refletir sobre a cultura do lugar (bell hooks, 2022) e compreendemos que muitas das estratégias cotidianas de aprender, criar, produzir arte coletivamente, podem ser consideradas, em uma perspectiva decolonial, como práticas artísticas, conforme discutiu Barreto (no prelo) em sua dissertação de mestrado. Tal reflexão tem apoio nas ideias de Achinte (2013), quando propõe arte e ato criativo como uma outra agência e não somente criação de artefatos; bell hooks (2017) e suas reflexões sobre práticas educativas; Luis Camnitzer (2017; 2023), que tensiona os conceitos de arte e educação; Kabilaewatala e Falcão (2021), ao afirmarem a Capoeira Angola como arte; e Denilson Baniwa (2023) que apresenta, em uma de suas obras, como dispositivo artístico, a educação como coletividade.

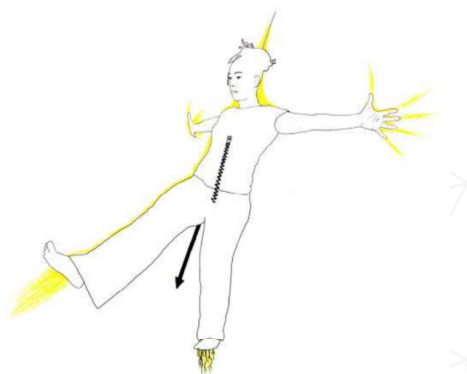
No estudo de Barreto (no prelo), em função do diálogo entre escritos e percepções, emergem de forma analítica as chaves de leitura, ou seja, dispositivos que agenciam as práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22, são elas: confluência entre dança, teatro e música; espiritualidade/Religiosidade; celebração/Festa; centralidade das corporeidades; e espaço.

Em seus primeiros anos de existência, a companhia se apresentava como Núcleo de Dança Coletivo 22, e tinha a dança como forma de conhecimento, de linguagem artística autônoma. Isso porque as fundadoras da companhia se encontraram no curso de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e, a partir das pesquisas de ambas, nasce a companhia. Em sua trajetória, as fronteiras entre as linguagens artísticas, sobretudo a dança, o teatro e a música, vão se esmaecendo, a exemplo da própria Capoeira Angola, em que se pode vivenciar o jogo, a dança, a musicalidade e, também, aspectos de teatralidade.

Conforme exposto, em sua trajetória, o Núcleo Coletivo 22 mantém tanto uma relação orgânica com a Capoeira Angola, como também com a universidade. Em sua origem, ainda no curso de Dança, projetos de iniciação científica que buscaram, no hip-hop, elementos para a construção de um corpo poeticamente crítico, forneceram elementos para as primeiras criações do

grupo. Mais tarde, as pesquisas que resultaram na dissertação de mestrado e na tese de doutorado de Silva (2004; 2010), ambas diretamente relacionadas com a capoeira, deram os contornos da abordagem técnica e poética do grupo, baseada em instalação corporal e na experiência em performances tradicionais. As Figuras 1 e 2 representam movimentos da Capoeira Angola realizados a partir da instalação corporal.

**Figura 1** – Exercício da Instalação Corporal



Fonte: Silva (2010)

**Figura 2** – Movimentos de Capoeira Angola



Fonte: Silva (2010)

Atualmente, as noções conceituais discutidas no âmbito de pesquisa acadêmica, e que tomam a prática do Núcleo Coletivo 22 como laboratório, assentam-se nas noções de poenografia, campo vivido, performances negras, performances tradicionais, práticas artísticas e poéticas afro-ameríndias. Sobre a poenografia, como metodologia para pesquisa em artes da cena, considera-se as especificidades do ser artista, em que se discorre sobre “a necessidade de compreender o trabalho do artista na busca por poéticas e motivações para o corpo dançar a partir do encontro com alteridade” (Silva; Lima, 2021, p. 12), como possibilidade de um “desdobrar do eu”, como processo contínuo de reflexão e construção de identificações.

Compreende-se que a dança atua, no Núcleo Coletivo 22, como uma manifestação festeira, que busca, no corpo limiar da roda, dos terreiros, dos fundos de quintais e outras encruzilhadas, um sentido pleno de poética, em que corpo, voz e instrumento performatizam memórias vividas e compartilhadas. “Desvelando travessias, tensionando hegemonias, experienciando os devires nos processos metodológicos de criação e de vida” (Lima, 2016, p. 62).

Assim, é na encruzilhada desses saberes e fazeres que as produções, interesses e pesquisas, incorporadas nas e pelas integrantes do Núcleo Coletivo 22, estabelecem essa confluência entre dança, teatro, música e performances tradicionais, a exemplo da própria Capoeira Angola que em si é a conjugação de diversas linguagens expressivas.

Para além de proximidades com expressões religiosas, existe uma espiritualidade que dá sentido e vivifica cada um desses gestos, ritos e celebrações. Pode-se dizer que se faz presente, na forma em que se constrói, com compromisso e afeto, a coletividade! É uma experiência de comunidade por meio da qual são formadas as pessoas que integram a companhia. São mobilizações que (co)movem internamente e são externalizadas em cantos, danças, no som dos tambores, ao olhar no olho, em treinos e rodas de conversa, em que se convive com mestres e mestras e se celebra.

Além do aspecto da espiritualidade, a coletividade está relacionada ao sentimento de comunidade articulado à aprendizagem com crianças e, como lembra hooks (2017, p. 18), “que a presença de todos seja reconhecida.” Assim, é importante acrescentar que a potencialidade também deve ser reconhecida, pois é um exercício feito e que faz parte da experiência do Núcleo Coletivo 22, justamente em sua zona de intersecção com o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, por meio da prática de Capoeira Angola realizada no Espaço Águas de Menino, em que a convivência intergeracional e a presença de crianças são uma tônica. A coletividade, intrinsecamente conectada à aprendizagem e à educação, é aqui afirmada “pela importância da espiritualidade e da relação com o sagrado como elemento que gera coletividade” (Oliveira, 2020, p. 218) e, finalmente, como forma política de (re) existir, assim como nas performances negras tradicionais.

Nessa mesma perspectiva, está o aspecto da Celebração/Festa que também constitui as práticas artísticas vivenciadas no Núcleo Coletivo 22, principalmente as diversas rodas de batuques afro-brasileiros e de Capoeira Angola, que, além do ritual em si, trazem elementos celebrativos que incluem cuidados com espaço, com os objetos, com as vestimentas, com instrumentos musicais. Isso corrobora a afirmativa de que “corpos que festejam juntos são corpos visíveis” (Costa, 2021, p. 25).

As festas se articulam, portanto, com várias das chaves de leituras nas quais se fundamentam as práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22, como a Coletividade. A esse respeito, Costa (2021, p. 25) destaca que:

Outro elemento pra gente pensar a festa e a festividade, é o sentido de coletividade – outro elemento muito importante dentro desse manancial da cultura brasileira é esse sentido coletivo de festar, de manifestar, de fazer, de estar junto e que constitui um modo de viver diferenciado daquilo que é a crescente onda do sujeito individual, do sujeito atado somente dentro de si ou com seu núcleo.

A centralidade das corporeidades olha para as noções e metodologias do corpo limiar, instalação corporal, dramaturgias corporais, corporeidade dançante e estados corporais, que são algumas das expressões/noções conceituais que perpassam os escritos, produções e cotidiano do processo contínuo de formação dessa companhia artística. Trata-se de práxis e reverberações de corpos chamados a aprender, produzir conhecimento e cultura em movimento, cultura que se movimenta no corpo. Nas experiências propostas pelo Núcleo Coletivo 22, as pessoas integrantes são constantemente convocadas e desafiadas a se moverem por impulsos internos pessoais e por pés de danças coletivos e ancestrais. Assim, aprende-se danças, culturas, lutas, resistências, poéticas e processos identitários, aprender a aprender (em) corporeidades, como possibilidade de construção de dramaturgias corporais prenes das africanidades brasileiras que lhes dão formas/fôrmas (Silva; Falcão, 2015).

A configuração de quintal e o próprio nome que recebe – Espaço Águas de Menino – atribuem-lhe um sentido e um modo de ser.

O fundo de quintal constitui uma metáfora que implica a existência de um espaço físico e simbólico que viabiliza a experiência comunitária por intermédio de processos de compartilhamento de saberes. Assim, discutimos a experiência do Águas de Menino como espaço de afirmação identitária, de politização e de colaboração, em que os fundamentos da Capoeira Angola e de outras manifestações afro-brasileiras são vivenciados numa dimensão popular, em que pensamento, sentimento e ação se interpenetram, assentados num contexto de valorização da ancestralidade, da corporeidade, da oralidade, da afetividade e da vivacidade cultural. (Kabilaewatala; Falcão, 2021, p. 32)

A experiência de um espaço físico e simbólico que, não por acaso, está em uma periferia da cidade de Goiânia – GO e que é reconhecido como um espaço cultural fundado e coordenado por uma mulher preta, reverbera nas práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22 de forma orgânica e profunda.

Em síntese, fazendo uma relação com a logo do Núcleo Coletivo 22 e com o trabalho de Lima (2016), compreende-se que o que constitui o corpo que dá sentido, veste, sustenta e faz a saia girar é o encontro de artistas, das questões da arte na contemporaneidade em diálogo com as manifestações da cultura negra e com as poéticas afro-ameríndias.

**Figura 3** – Logo do Núcleo Coletivo 22



fonte: arquivo do Núcleo Coletivo 22

O trabalho desenvolvido por Barreto (no prelo) revigora, mais uma vez, a ideia de que “os conceitos não cabem nos termos e que, por sua vez, as práticas, por seu dinamismo e pulsão, extrapolam os conceitos” (Silva; Lima, 2021, p. 5), já que os termos, os conceitos, a forma de se compreender, de apresentar, não são fixas e nem únicas em relação às(aos) integrantes do grupo, já que cada um(a) vive de uma maneira diferente. Todavia, é importante considerar que ter sido criado por uma capoeirista, bem como o fato de habitar um espaço de Capoeira Angola e de ter a metade de seu elenco como praticante, de alguma maneira, imprime a marca da Capoeira Angola no DNA do Núcleo Coletivo 22.

Essas marcas podem ser vistas ou sentidas tanto na abordagem metodológica que aqui tentamos demonstrar a partir de alguns aspectos e chaves de leitura ao longo desta seção, como, também, na produção artística do grupo. Embora apenas um dos seus trabalhos, o espetáculo infanto-juvenil *Ladainha*, seja propriamente sobre capoeira, sem dúvida, em todos os outros a Capoeira Angola, suas formas ou princípios estão presentes.

## Grupo Batakerê

**Figura 4** – Cena do espetáculo Girar (Sesc Santo Amaro), 2023



Foto: Akim Silva

Então, o Batakerê... o Bata é um instrumento, o ritmo, né? o Erê é criança e o K, pra dar sustância no nome também, dá o sentido de querer, desejar... (Soares; Santos, 2020)

Nas palavras do mestre de Capoeira Angola, multiartista e educador, Pedro dos Santos, conhecido como Pedro Peu, esse é o significado do nome do Grupo Batakerê, cuja própria alcunha em si já o apresenta como uma ação engajada e comprometida com as expressões de matriz africana e com os jovens.

Para apresentar uma breve trajetória desse grupo, bem como suas intencionalidades e atuações no campo das artes cênicas e sua cruzada com as performances negras tradicionais, em especial a Capoeira Angola, será utilizado como referência a entrevista dada por Josué Silva Soares (Josué Bob) e Pedro Peu (2020) para Fernando Filho e Renata Eleutério, no Projeto Rememorar-CPDOC, Guaianás,; bem como uma outra entrevista dada, para este artigo, por Pedro Peu (em 20 de julho de 2024), além da proximidade de algumas de nós com o grupo.

Para Josué Bob, o grupo foi impulsionado pelo desejo de oportunizar um espaço onde os jovens da periferia pudessem continuar seus estudos e proposições artísticas para além dos projetos sociais e ONGs. Assim, o grupo surge como um lugar de formação, encontro, pesquisa e intersecção entre a dança, música, brincadeiras e manifestações das culturas populares brasileiras.

O lugar aqui, a periferia, exerce papel fundamental na compreensão da identidade do Grupo Batakerê, pois sabemos que, da mesma forma que o corpo ocupa o lugar, esse é inevitavelmente atravessado por ele.

Em uma grande metrópole, como São Paulo, arena de uma diversidade de estratégias de dominação e jogos de poder, a periferia que também pode ser pensada em termos de quebrada ou comunidade, embora em si mesma abrigue diversidade de pessoas e histórias, é, por vezes, símbolo do fracasso das políticas públicas de garantia de cidadania plena à população, em termos do acesso à saúde, saneamento básico, educação de qualidade, empregabilidade, lazer, maiores expectativa de vida e condições de moradia. Todavia, a despeito dessa adversidade, reside nas quebradas um espaço de resistência e de luta constante pela vida. A possibilidade de insurgência que, por vezes, dado o marcador racial que também configura esse espaço, acontece a partir de processos de aquilombamento.

Assim, movimentos culturais e artísticos também podem ser pensados em termos de aquilombamento. Então, é a partir dessa perspectiva que olhamos e reconhecemos a trajetória e o lugar que o Grupo Batakerê ocupa, ao agregar pessoas, despertar consciências críticas, produzir artisticamente e capacitar pessoas para o mercado de trabalho das artes.

Pedro Peu é baiano da Feira de Santana, onde se iniciou na capoeiragem. Além disso, sua primeira referência de artista é sua mãe. Atualmente, trabalha com vários coletivos de dança em São Paulo, como preparador corporal, por meio da Capoeira Angola, da musicalidade e das danças afro-brasileiras.

Eu tenho muitas memórias aí, ó, que quando a minha mãe ia pra casa da mãe dela que é minha vó, é dona Matilde, né? E na roça que era no bairro de Barro Vermelho, que é um distrito de Santo Amaro da Purificação, eu vivenciei muitas coisas. (Mestre Pedro Peu apud Santos; Soares, 2020, p. 7)

Para o multiartista, mestre e educador, a capoeira é o ponto de encontro e de partida, segundo ele “[...] ela faz ligação pra tudo na minha vida, sabe? Com a arte” (Santos; Soares, 2020, p. 7). As vivências de capoeira, as danças e festas vividas com sua mãe e avó, na Bahia, eram culturas de acolhimento, fortalecimento, era uma cultura de celebração e compartilhamento, o que nos remete à hooks (2022), que afirma que o senso de acolhimento gera o senso de pertencimento pelo reconhecimento da sua cultura e dos seus ancestrais.

É na esteira dessa perspectiva que nosso estudo se atenta para perceber a relação entre acolhimento, fortalecimento, pertencimento e criação de outras formas de ser, viver e atuar no mundo, também na trajetória e nos trabalhos do Grupo Batakerê.

Ainda sobre sua formação na capoeira e a importância dela na sua vida e em sua atuação artística, Pedro Peu lembra que essa prática se configura como uma forma de se posicionar, de resistência, portanto, uma ação política.

Porque a capoeira, né? Foi malvista por muito tempo, né? Não só a capoeira, mas a cultura afro-brasileira, a cultura Africana, ela sempre foi muito malvista, forma muito importante até mesmo de me assumir como negro, né? Como preto. (Mestre Pedro Peu apud Santos; Soares, 2020, p. 8)

Pedro Peu relata que, quando chega na capital paulistana, em 1989, logo se aproxima do Movimento Negro e da capoeira, a qual passou a praticar com Mestre Delicado, que era um mestre parceiro do movimento

negro, do Grupo de União e Consciência Negra na Penha. A partir desse movimento, ele começou a dar aula de capoeira, consciente da importância política disso em sua formação.

Já a motivação para criar o grupo – na perspectiva do seu idealizador e de um dos fundadores, o próprio Pedro Peu – segundo ele, veio de um sonho de criar um espaço onde os jovens da periferia tivessem acesso às expressões de matriz africana, para contribuir na formação da identidade cultural deles, ao se ter essas matrizes como referência na formação humana e artística.

E foi nesse ambiente de acolhimento e sentimento de pertencimento, ou como o mestre denomina, de um aquilombamento, que o Batakerê (in) surge com pé fincado na comunidade, onde cresceu, espalhou sementes e está até hoje. Por meio de aulas de música, de capoeira, de dança, tem a cultura negra como referência e é guiado também por uma educação esperançosa e amorosa, porém, atenta, vigilante e ágil, como um bom capoeirista, na intenção de ser uma contraposição à educação presente nas escolas fruto dos processos coloniais.

Na Vila Santa Inês, a proposta do grupo, nos primeiros anos, começou com a banda musical. Depois, a dança passou a ser o elemento central, acompanhada da música ao vivo. Nessa perspectiva, Pedro Peu complementa, dizendo que:

*Então hoje, depois de mais de 15 anos, a gente voltou agora a ter a banda musical que é o bloco afro Batakerê, a gente tem um corpo de dança que se apresenta também, um espetáculo de dança, a gente tem intervenções de dança, tem um trabalho também de oficina de dança e música para professores da rede pública, das universidades, e das ONGs também.<sup>8</sup>*

O centro aglutinador do trabalho do grupo tem sido a comunidade, fazer com, na e para a comunidade. Os dois entrevistados, Pedro Peu e Josué Bob, enfatizam que o grupo se faz na comunidade e atua nela. Eles relatam que, na Santa Inês, preocupam-se em manter uma relação direta com ela. Segundo Josué Bob, eles tentam estabelecer um diálogo

---

<sup>8</sup> Entrevista cedida por Pedro dos Santos às autoras deste artigo em 20 de julho de 2024.

afetivo e vivo com a comunidade, um público difícil de atingir. Assim, o Batakerê encontra estratégias de, para além de fazer um trabalho de formação da identidade cultural daquelas pessoas, possibilitar a fruição daquela arte pela comunidade, por meio da presença em diferentes lugares, como: praças, ruas e espaços públicos, que eles denominaram de “quintal do Batakerê” (Mestre Pedro Peu apud Santos; Soares, 2020, p. 4).

Para o mestre, a cultura preta faz parte da sua identidade cultural e daquela comunidade. Desse modo, a proposta artística do grupo é também enfrentamento político e social, que estabelece um diálogo direto com a comunidade a partir dos saberes e fazeres da cultura negra e que, também, valoriza as pessoas e saberes locais.

Atualmente, a sede do grupo é o Centro de Cultura e Artes Batakerê, localizado na rua Cinturão Verde, n. 227, na Vila Santa Inês. Espaço onde também acontece a prática da Capoeira Angola, liderada pelo Mestre Pedro Peu, vinculada ao CCAASS.

O trabalho do Batakerê está centrado no compartilhamento de saberes pela oralidade, que passa pelos saberes e fazeres do corpo, pelos ensinamentos dos mestres e mestras, que por lá passam para socializarem seus conhecimentos e para, também, fortalecer o grupo e a comunidade em seus projetos e processos de criação, festas e cortejos. Essa perspectiva de concepção artística e de atuação do grupo vai ao encontro, ao nosso ver, do que Martins (2021b) compreende como orilatura. Essa é uma noção que ressignifica as possibilidades de inscrição de saberes e que desloca o *modus operandi* dos conhecimentos hegemônicos para aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam, no corpo, a grafia dos saberes de várias ordens e de natureza diversa.

A ideia é que todos os artistas do Batakerê dançam, cantem e toquem instrumentos, o que o Mestre Pedro Peu reconhece como interlinguagem, mas, ao mesmo tempo, compreende que se trata de algo próprio da cultura afrodiaspórica.

No que tange aos processos de criação do grupo, em geral, são coletivos e, na fala dos dois entrevistados, as africanidades brasileiras de nação diaspórica Bantu e a integração entre linguagens artísticas são a tônica do

trabalho. Nesse contexto, a Capoeira Angola é compreendida pelo mestre e pelo grupo justamente como essa encruzilhada que integra diferentes modos de expressão. Nos aspectos performativos da capoeira, o mestre ainda destaca que ela é campo de investigação do corpo, investigação do movimento, do espaço, da musicalidade e da construção da cena, na qualidade de lugar do improvisado, do jogo, da brincadeira e do ritual. Esses são elementos que reforçam seu caráter de ligação com outras pessoas e de fortalecimento de comunidade, como podemos perceber na fala do mestre, que considera a capoeira um organismo vivo.

Para o mestre, o trabalho do grupo surge justamente desse convite de ação que a capoeira convoca, do desejo de girar e dar uma rasteira nas instabilidades do povo preto, de se colocar no jogo, de se colocar na cena, de se colocar na vida. Essa pulsão de vida, a partir dos corpos e do encontro, transborda para a cena contemporânea em trabalhos autorais, como podemos ver no caso do trabalho *Girar*, que, conforme lembra Josué Bob, “a criação foi coletiva, inspirada nas manifestações como jongo, capoeira, tambor de crioula e o samba de roda” (Josué Bob apud Santos; Soares, 2020, p. 4).

Sobre esse processo, Pedro Peu ainda comenta sobre a potência da capoeira em dialogar com outros saberes e fazeres tradicionais:

Então, na dramaturgia do Girar a gente pega a capoeira nesse lugar, entendeu? Da dramaturgia. Então, ela que ligou essas pessoas. E o que acontece depois? Essas pessoas vão embora pro seus lugares e aí se constrói, constrói, né? A história deles, né? Então, por exemplo, então eu sou o capoeirista aí eu moro no Maranhão, então, eu sei o boi. Entendeu? E sei o Tambor de Crioula, e fui andar por aí. Ah, o cara da Bahia, eu sou capoeirista e tenho o samba de roda, ah, o fulano aqui de São Paulo, do Sudeste, eu sou capoeirista e tenho um jongo, entendeu? Depois as pessoas se encontram... essa é a ideia, né? Se conheceram aqui na roda de capoeira, foram embora. Aí cada um teve a sua história, né? Faz a capoeira lá com a arte e com a dança. Depois, junta de novo pra trocar as experiências. Então, a pessoa do jongo vai ensinar pro samba de roda o jongo, né? E o samba de roda... nessa ideia da transmissão, da oralidade, dessa... da gente não se afastar, da gente falar “ah, o jongo tá, não sei o que, é melhor”. Não, não, é tudo do povo, do povo preto. É tudo cultura preta. Vamo sentar e vamo ensinar um pro outro, né? (Mestre Pedro Peu apud Santos; Soares, 2020, p. 20)

O que é fundamental de ser apreendido, da fala de Mestre Pedro Peu, é que a dramaturgia do espetáculo Girar é criada a partir da experiência de encontro que o grupo vivencia, mediada pelas rodas de performances tradicionais, como é o caso da Capoeira Angola, do jongo, do bumba meu boi e do tambor de crioula, por ele citados. Elementos, esses, que reverberam na cena não apenas pela tradução/transposição de passos de dança, cantos e/ou outros fragmentos, mas na história e presença de cada corpo e do próprio coletivo.

Com essa atuação, integração e diálogo cultural, compreendida neste estudo como uma prática decolonial, o grupo, ao longo de mais de duas décadas, com os pés fincados na comunidade, tem feito girar inúmeras proposições artísticas. Além do já comentado *Girar*, podemos ainda citar *Ritmos e danças*, *Cânticos que cantam*, *Som elenco*, *Bloco Batakerê* e *No Quintal*. Além de seus próprios trabalhos, é importante mencionar que o Batakerê também colabora para a formação de artistas que atuam em outras cenas artísticas, seja no contexto periférico ou permeando as fronteiras de demarcação social, como faz o próprio Mestre Pedro Peu, que já trabalhou em muitos grupos artísticos da cidade de São Paulo<sup>9</sup>.

A roda segue girando. E, nos corpos dos artistas do grupo que circulam por diferentes lugares culturais, são reverberadas as marcas de uma cultura preta e periférica, que expressa a potência do lugar e recupera a discussão de hooks (2022). Isso, pois, ela enfatiza, a partir de suas narrativas e trajetórias pessoais, o papel das comunidades e da herança cultural, no que nomina de conexão cultural, do sentimento de pertencimento, nutrido pelo papel das histórias e das tradições orais. Afinal, como afirma o Mestre Pedro Peu, “[n]o Batakerê a gente tem nossa frente artística, né? Que não se desliga do social, não tem como. Não tem como o Batakerê a gente se desligar, não tem como, porque a gente vem desse lugar, né?” (Mestre Pedro Peu apud Santos; Soares, 2020, p. 24).

---

9 Nos últimos 20 anos, Mestre Pedro Peu já colaborou, como artista ou como preparador corporal, em diversos grupos de teatro e dança da cidade de São Paulo. Citamos aqui alguns desses grupos: OMSTRAB, Núcleo Ximbra, Menos 1 invisível, Porto de Luanda, Jorge Garcia & Cia, Núcleo Luz, Repentistas do Corpo, Fragmento Urbano, Coletivo Calcâneos, Coletivo IÊ, Coletivo Quizumba, Inventivos, A Jaca EST, “O” Grito, Filhas das Ditas e Coletivo Negro.

## A roda gira... o corpo ginga: apontamentos finais

Quintal, roda, Capoeira Angola, comunidade, performances tradicionais e encruzilhada de linguagens artísticas são algumas ideias que aproximam o Grupo Batakerê e o Núcleo Coletivo 22. Embora cada um tenha sua própria história, características e lugar, o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô é um ponto de intersecção que possibilita – como em uma grande roda em que todos vestem branco e azul<sup>10</sup> – que nos irmanemos, de modo a considerar, inclusive, a perspectiva de grupo de Mestre Plínio, que o compreende como família.

Além dos encontros e aproximações que acontecem entre integrantes dos dois grupos no ambiente da Capoeira Angola, podemos dizer que ambos, embora interseccionados com o CCAASS, não se interseccionam entre si, pois seguem paralelamente em suas caminhadas de engajamento com as poéticas afro-ameríndias e com a cultura periférica. Como nos remete a imagem frequentemente narrada por Mestra Janja<sup>11</sup>, quando fala de sua relação com Mestre Plínio: eles seguem com seus trabalhos de Capoeira Angola um com as costas coladas nas do outro. Cada um olha para uma direção, mas protege as costas do outro. O que quer dizer que Mestre Plínio e Mestra Janja defendem os mesmos princípios e fundamentos da Capoeira Angola, ainda que cada um com seu próprio grupo e história. Pois quem é da Capoeira Angola sabe: nossas costas precisam estar sempre bem guardadas.

Todavia, concomitantemente ao processo de escrita deste artigo, um importante acontecimento e ponto de encontro se deu entre o Batakerê e o Núcleo Coletivo 22, que vale a pena ser narrado para a conclusão deste escrito, pois, se acreditamos na importância da performance e da oralitura, compreendemos que as narrativas, além de consolidar a memória, são em si *epístemes*, conforme defende Martins (2021b).

---

10 A vestimenta da Capoeira Angola, comumente chamada de uniforme, é também um símbolo de pertencimento ao grupo. Os angoleiros e angoleiras se reconhecem pelas cores e símbolos presentes nas roupas. No Angoleiro Sim Sinhô, usa-se calça branca e camiseta azul com detalhe amarelo no símbolo.

11 Mestra Janja – Rosângela Costa Araújo, do grupo de Capoeira Angola Nzinga, doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e docente professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Por meio do projeto *Atravessomos: corpo, cultura e cidade, de 2024*<sup>12</sup>, do Núcleo Coletivo 22, aprovado pela Lei Paulo Gustavo, da Secretária de Cultura do Estado de Goiás, foi possível a circulação de dois trabalhos da companhia, a performance ritual *Entre raízes, corpos e fé*, e o espetáculo cênico musical *Por Cima do Mar Eu Vim*. Esse último passou pela cidade de São Paulo.

No dia 28 de julho, fomos recebidos na Vila Santa Inês por Daiana Ferreira, gestora do Centro de Cultura e Arte Batakerê e produtora local da apresentação do Núcleo Coletivo 22 naquela localidade. Logo depois chega o Mestre Pedro Peu, com seu sorriso no rosto de sempre. Assim como no Espaço Águas de Menino em Goiânia – GO, berimbaus, pandeiros e outros instrumentos compõem a visualidade do local, juntamente com fotos de mestres e mestras, que afirmam, logo para a primeira olhada, que ali é morada de capoeira.

Enquanto o elenco da companhia se olhava em um grande espelho disposto na pequena sede, ao fazer a maquiagem, para, logo mais, contar a história da Rainha Nzinga, também conhecida como Ana Ginga, temática do espetáculo *Por Cima do Mar Eu Vim*, era possível ver refletido, no espelho, Mestre Pedro Peu e um pequeno grupo de mulheres que tocavam e cantavam capoeira.

**Figura 5** – Núcleo Coletivo 22 no Batakarê



**Vídeo:** Renata Kabiliaewatala (Núcleo Coletivo 22, 2024)

<sup>12</sup> Projeto de circulação artística do Núcleo Coletivo pelas cidades de Recife, Brasília e São Paulo.

O horário da apresentação se aproxima e a noite cai serena enquanto a comunidade se agita ainda mais. Mais sons, gente na rua, no bar, carros disputando as estreitas ruas e motos que passavam ligeiras e estridentes. No Batakerê, o mestre recebe as pessoas que vão chegando, que trazem alimentos para compartilhar e entre os chegantes, Mestre Bigo – uma grande referência de capoeira para o CCAASS – e sua esposa Dona Beca. Mais gente vai chegando, entre elas Mãe Lilian de Oxum e sua mãe Hilda, também moradoras da Zona Leste. Mãe Lilian é parceira de longa data do Núcleo Coletivo 22 e é a pessoa que cozinha o caruru de uma das principais festas que acontecem no Espaço Águas de Menino.

Apesar da aspereza do chão, da dificuldade com a iluminação e de outras questões técnicas que fazem parte do fazer das artes cênicas, a sensação é de que aquele é mesmo o nosso chão. A apresentação acontece, a roda gira, o corpo ginga e o jogo permanece, criando laços de afeto e de pertencimento, como estratégia de aquilombamento e sobrevivência. Sobrevivência não apenas no sentido de permanecer vivo, mas de elevar a vida para além do mínimo, pois, “combinamos de não morrer”<sup>13</sup> e, além disso, vamos “louvar a Nzambi, cantando e dançando, bem de baixo do nariz de nossos algozes” (trecho do texto de *Por cima do mar eu vim*), em Goiânia, em São Paulo, no Águas de Menino, no Batakerê e em qualquer lugar.

## Referências

- ACHINTE, A. A. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, C. (org.). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013. p. 443-468.
- BANIWA, D. Escola Panapaná. **Pinacoteca de São Paulo**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/denilson-baniwa-escola-panapana/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- BARRETO, C. **Cria(D)anças**: desdobramento das práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22 em co-autoria com crianças. No prelo.

---

<sup>13</sup> Extraída da obra *Olhos d'Água*, da autora Conceição Evaristo (2016), traz consigo o manifesto cunhado pelas comunidades negras frente ao genocídio perpetrado pelo Estado brasileiro, desde a invasão do Brasil.

- CAMNITZER, L. Ni arte ni educación. *In: Grupo de Educación de Matadero Madrid. (org.). Ni arte, ni educación: Una experiencia en la que lo pedagógico vertebró lo artístico.* Madrid: Ed. Catarata, 2017. p. 17-25.
- CAMNITZER, L. Nem Arte, nem Educação. *In: LOPONTE, L. G.; MOSSI, C. P. (org.). ARTEVERSA: arte, docência e outras invenções.* São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. p. 30-37.
- COSTA, D. Corpos, danças e festividades – Encruzilhadas Performativas – Eixo II. Aula 7. Adentrando terras e poéticas das danças brasileiras. *In: Fundação Itaú Cultural. (org.). Constelação das Artes: Os corpos brasileiros na dança.* São Paulo: Escola Itaú Cultural, 2021.
- EVARISTO, C. A gente combinamos de não morrer. *In: EVARISTO, C. (org.). Olhos d'água.* Rio de Janeiro: Pallas, 2016. p. 61-68.
- HOOKS, b. **Ensinando a Transgredir:** a educação como prática da liberdade. 2. ed. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- HOOKS, b. **Pertencimento:** uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022.
- KABILAEWATALA, R. L. S.; FALCÃO, J. L. C. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola.** Porto Alegre: Editora Fi, 2021.
- LIMA, M. D. **Entre raízes, corpos e fé:** trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética de alteridade. 2016. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016. Disponível em: [http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/22822/1/2016\\_MarliniDornelesdeLima.pdf](http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/22822/1/2016_MarliniDornelesdeLima.pdf). Acesso em: 30 ago. 2024.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021a.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.
- NÚCLEO Coletivo 22 – Batakerê. [S.l.:s.n.], 2024. 1 vídeo (53 segundos). Publicado pelo canal Núcleo Coletivo 22. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=urCTFgdTVmE>. Acesso em: 13 maio 2024.
- OLIVEIRA, J. A. P. **Rodas e cortejos de aprender e criar:** saberes e fazeres tradicionais na formação de artistas-docentes da cena. 2020. Tese (Doutorado em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/eb66c49d-22b8-45bf-9ac4-474c2d3e743a>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- PEIXOTO, J. D. **Poéticas e saberes da Capoeira Angola:** caminhos para pensar a Performance Negra de atrizes e atores narradores. Goiânia: Cegraf UFG, 2023.
- SANTOS, A. B. **Colonização, Quilombos: modos e significações.** Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- SILVA, R. L. **Mandinga da rua:** a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto

- de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/335904>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas**: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/615943>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- SILVA, R. L.; FALCÃO, J.C. Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 98-113, 2015. DOI: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/20772>
- SILVA, R. L.; JOLY, E. D. **Capoeira Angola**: Mito e magia. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal olhodeboidoc. Disponível em: <https://vimeo.com/733744315>. Acesso em: 13 jul. 2020.
- SILVA, R. L.; LIMA, M. D. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudo da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102530>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- SOARES, J. S.; SANTOS, P. Grupo Batakerê – (Re)Memorar: trajetórias na Zona Leste. [Entrevista cedida a] Fernando Filho e Renata Euletério. **CPDOC Guaianás**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://cpdocguaianas.com.br/projetos/rememorar-trajetorias-na-zona-leste/> Acesso em: 29 jul. 2024.

Recebido em 18/10/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024



# **Sujeitas(os) da fala: dramaturgia contemporânea, autorias negras e escrita enquanto dominação (ou emancipação?)**

*Sujetos de habla: dramaturgia contemporânea, autores negros y la escritura como dominación (¿o emancipación?)*

*Subjects of speech: contemporary dramaturgy, Black authors, and writing as domination (or emancipation?)*

**Carlos Alberto Mendonça Filho**

**Carlos Alberto Mendonça Filho**

Dramaturgo, ator, pesquisador em artes cênicas e professor de teatro. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).



## Resumo

Neste estudo, teço a ideia de dramaturgia negra a partir da perspectiva contemporânea (em relação à sua historicidade) e brasileira (territorial e por meio da experiência desses corpos em tal), percorrendo instâncias, como a autoria, as temáticas, as formas, o público ao qual os textos se destinam e as estratégias de escrita tomadas por cada autora/autor, refletindo criticamente sobre os sintomas do racismo estrutural, quanto ao acesso e à possibilidade da escrita teatral ser uma área para corpos negros. Trago os trabalhos de Leda Martins, Evani Lima, Eduardo Duarte e Silvio Almeida para realizar uma revisão de literatura e análise sobre a prática de dramaturgas/os negras/os contemporâneas/os, apoiando-me em conceitos como oralitura, escrevivência e encruzilhada.

**Palavras-chave:** Dramaturgia Negra, Teatro Negro, Dramaturgia Contemporânea.

## Abstract

This study seeks to weave the idea of Black dramaturgy from a contemporary (Black its historicity) and Brazilian (territorial and by the experience of these bodies as such) perspective, covering instances such as authorship, themes, forms, the public to which the texts are intended, and the writing strategies of each author, critically reflecting on the symptoms of anti-Black structural racism regarding access and the possibility of theatrical writing being a possible area for Black bodies. I mainly bring the voices of Leda Martins, Evani Lima, Eduardo Duarte, and Silvio Almeida to then carry out a literature review and reflective analysis on the practice of contemporary Black playwrights under the light of concepts such as *oralitura*, *escrevivência*, and crossroads.

**Keywords:** Black Dramaturgy, Black Theater, Contemporary Dramaturgy.

## Resumen

En este estudio, busco tejer la idea de dramaturgia negra desde una perspectiva contemporánea (en relación a su historicidad) y brasileña (territorial y tomando como punto de partida la experiencia de estos cuerpos), abarcando instancias como la autoría, los temas, las formas, el público al que se dirigen los textos y las estrategias de escritura adoptadas por cada autor, reflexionando críticamente sobre los síntomas del racismo estructural en cuanto al acceso y la posibilidad de que la escritura teatral sea un espacio posible para los cuerpos negros. Cito principalmente las voces de Leda Martins, Evani Lima, Eduardo Duarte y Silvio Almeida para luego realizar una revisión de la literatura y un análisis reflexivo sobre la práctica de los y las dramaturgos/as negros/as contemporáneos/as bajo la luz de conceptos como oralitura, escritividad y encrucijada.

**Palabras clave:** Dramaturgia Negra, Teatro Negro, Dramaturgia Contemporánea.

Antes de tentar construir (ou reconstruir) o conceito de dramaturgia negra, apresentarei de onde estou partindo, dando um passo para trás e chegando nas possíveis definições do que podemos entender como teatros negros. Aqui, estou me referindo às práticas cênicas (e é importante que eu mencione que não busco resumir e/ou definir cena somente como a tradicional estrutura do palco italiano e da caixa preta, mas também me adepto à expansão da linguagem para outros níveis performativos e comunicativos, como as espacialidades da rua, a *performance art*, as ritualidades afro-brasileiras e afro-ameríndias, entre outras possibilidades) que têm como principais realizadoras, protagonistas, agentes da cena (e de suas múltiplas funções) e endereçadoras pessoas negras.

Esses teatros e essas manifestações cênicas que insurgem a partir da Diáspora criam em terras tupiniquins um trânsito de possibilidades discursivas, estéticas e formais, buscando uma arte que valorize de fato tudo aquilo que se refere à pessoa negra, colocando-a enfim como sujeito e protagonista da ação dramática, e não mais como um objeto estereotipado ou que só existia como um cenário humano ilustrativo de uma determinada época ou conjuntura social.

Às práticas aqui citadas por mim como teatros negros, é possível que eu associe outro conceito que para mim também é bastante caro para tecer essa pesquisa: a decolonialidade. Em diálogo com Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2020), entendo a decolonialidade como uma virada epistêmica, uma mudança nos pontos de vista que legitimaram e legitimam a produção de conhecimento e a valorização de saberes ditos universais, olhando para tudo aquilo que antes era negado e encontrando ali uma potência de vida para que efetivas mudanças possam ocorrer e, assim, transformar (e assim exorcizar) as realidades às quais estamos inseridas(os).

Os teatros negros, seja de forma direta ou mais implícita, corroboram essa luta contra a dominação colonial, que ainda permeia nossos corpos e imaginários, tanto se pensarmos no que é levado como discurso para a cena, quanto pela própria existência desobediente de um corpo considerado dissidente e desviante, pela estrutura social na qual foi inserido desde que nasceu, em situação performativa.

Passemos então à ideia de dramaturgia. Buscando um mapeamento de significados possíveis das palavras, chego à ideia de Joseph Danan (2010, p. 119-120), que faz a indagação:

[...] o que é dramaturgia? A resposta não pode ser senão múltipla, com diversas possibilidades, caleidoscópica. É então necessário juntar o inapreensível ao inestimável para constatar, uma vez mais, que a resposta é impossível, uma vez que a dramaturgia não é talvez nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias de se constituir – e eu dou a este “pensamento do teatro” do duplo sentido que isso possa ter: o teatro como objeto e sujeito do pensamento.

A provocação feita por Danan parece estar nos apresentando a uma multiplicidade de entendimentos do que poderia ser dramaturgia, uma “tessitura das ações” da ordem de organização da cena, de criação de dispositivos que levem à ação, de orientações, mesmo que mínimas, sobre como jogar esse jogo chamado teatro, e é importante reforçar que talvez não estejamos entendendo isso somente no nível tradicional de uma organização linear, reta, fechada. Esse lugar organizacional dos discursos, presente e gerado pela dramaturgia como acontecimento, também diz respeito ao caos, aos vazamentos, às tensões e à explosão do que entendemos particularmente como cena.

Na ordem do dia do teatro contemporâneo e na tentativa de desequilibrar a tradição que chegou até mim em minha formação como arte-educador e dramaturgo para então expandi-la, aproximo Adélia Nicolete (2013) do pensamento de Joseph Danan, em que a autora diz: “[...] dramaturgia corresponde ao planejamento e elaboração de textos de todo e qualquer formato ou gênero discursivo [...], a ser comunicado publicamente” (Nicolete, 2013, p. 72).

Esse entendimento expandido proposto por Nicolete me remete diretamente (e mais uma vez) à performatividade e à teatralidade que não estão somente no espaço do palco tradicional, mas sim em todo ato comunicativo que presume o estabelecimento de uma relação entre a(o) performer (ou atriz/ator) e o público em suas múltiplas espacialidades, formatos e pactos ficcionais.

Ou seja, dramaturgia fala de uma composição que é ao mesmo tempo texto e acontecimento, uma ruptura da textualidade fechada sobre si. E essa/esse agente do texto, a(o) dramaturga(o), seria aquela pessoa capaz de

criar um convite para quem está lendo, um convite da ordem da experiência, novamente, como jogar esse jogo que começa nesse nível organizacional do papel em branco e só finaliza quando chega naquela/naquele que assiste. A dramaturgia também é da ordem do trânsito de ideias, do atravessamento de referências que se complementam ou se tensionam.

O ato de comunicação pública, o de ler em voz alta, desse lugar performativo presente na escrita e na sua posterior corporificação, transborda a instância do texto e do livro, da literatura afinal. A dramaturgia adquire, assim como outras funções no teatro, um lugar de natureza processual, da mesma forma que outras funções da maquinaria teatral, que pressupõe um conjunto de etapas para que sua efetiva existência possa acontecer.

Porém, do que estamos falando quando nos referimos à dramaturgia negra? Quais características dramáticas (partindo do texto escrito, mas não somente) fazem-na ser agrupada como linguagem e poética negras? Parto então do pressuposto de que as dramaturgias negras estão referindo-se, em primeira instância, à arte da escrita para cena que tem como principais feitoras(es) pessoas negras, que carregam esse marcador político tanto no corpo, quanto na identidade (tomada de consciência racial, “tornar-se negro”). Ao adentrarmos esse campo, faz-se necessário lembrarmos dos dados estatísticos que informam: no país em que habitamos, a maioria da população é negra<sup>1</sup>, incluindo aqui os marcadores fenotípicos negro e pardo.

Desde o Teatro Experimental do Negro, a busca pelo deslocamento da visão canônica e branca dos modos de produção teatrais tem gerado perguntas como essas, sobre as quais autoras e autores negras e negros debruçaram-se para tentar encontrar respostas, ou ao menos sinalizá-las no horizonte. Autoras(es) como Abdias Nascimento (1978), Leda Martins (1995), Evani Lima (2010), Adélia Carvalho (2013), entre outras(os) teceram seus trabalhos tangenciando e explorando a ideia de textos dramáticos ditos negros, porém não chegaram a desenvolver propriamente um conceito específico, que talvez pudesse ser entendido como essencialista. Em vez disso, delimitaram um campo de análise, apontando as possibilidades de seu

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre a pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) podem ser encontradas em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>.

desdobramento no horizonte. Leda por exemplo propõe isso no livro *A cena em sombras* (1995), um teatro de soluções formais não modernas e com temáticas que dizem respeito ao convívio tenso e contraditório de brancos e negros (e outros grupos) na sociedade ocidental racista.

Compreendo que esse ato de não definição específica contribui para o inacabamento do conceito como algo positivo para que o trânsito de influências, estilos e estéticas sejam os motores de criação poética e política desse campo de pesquisa; ao mesmo tempo, penso que mapear o que seria o conceito de dramaturgia negra brasileira me possibilita, como pesquisador, demarcar um território e ocupar um lugar de poder dentro do campo da dramaturgia, área que historicamente foi (e ainda é?) construída por meio de uma dominação que tinha como corpo detentor desse modo de produção de subjetividades um modo padrão e normativo advindo do corpo branco-europeu-masculino-cisgênero-heterossexual-patriarcal.

Como nos provoca Júnia Pereira (2019), a partir de uma das bases do drama, a de que “o dramaturgo está ausente no texto”, ideia elaborada por Peter Szondi e que permaneceu como uma noção normativa para a escrita dramática,

A pergunta ‘quem fala?’ sempre foi possível ou foi(é) dirigida a todos os enunciados teatrais? Como se configura historicamente a visibilidade da autoria na criação dramática e o que ela tem (ou não) a ver com o gênero e outros marcadores sociais dos(as) dramaturgos(as)? (Pereira, 2019, p. 64)

Dentro disso, também é notável para mim que, mesmo em práticas contemporâneas<sup>2</sup>, ainda persiste a crença e a predominância de uma hierarquia teatral

2 Evidencio aqui para quem está lendo esta dissertação algo que parece ser lógico, mas que às vezes adquire uma máscara enganosa: contemporaneidade não significa necessariamente mudança, ruptura, quebra com o antigo, ou ainda uma busca burguesa pelo “progresso”, mesmo quando nos referimos a práticas subjetivas como a arte. Mesmo no teatro, encontramos a manutenção de toda a tradição teatral pautada pelos mesmos indivíduos/corpos que historicamente vêm dominando esse fazer, principalmente se pensarmos que o teatro virou uma prática que apenas pessoas mais privilegiadas economicamente poderiam trabalhar. A história do teatro brasileiro, por exemplo, diferente do que é defendido por autores como Décio de Almeida Prado e sua crença de que “não houve arte no Brasil em 200 anos”, tem como principais fatores em sua gênese colonial pessoas negras e indígenas; depois, o teatro é afastado dessas pessoas, sendo colocado somente a determinadas classes sociais e corpos, também aqui adquirindo outros tipos de afastamento e de seleção de quem era digno de fazer arte. Ao mesmo tempo disso, como ignorar manifestações que estão na rua, nos festejos populares dessas populações, nos encontros religiosos que hoje atribuímos o conceito de performance?

baseada na “ditadura do texto” como ato central, único e norteador, o que realça a tradição ocidental que foi importada para o fazer artístico tropical, em que a palavra é colocada em primeiro lugar, bem como aquela pessoa que escreve é considerada e elevada a uma posição de ser iluminado, gênio, detentor único do saber, alguém que foi “abençoado pelo dom da escrita”.

O ato de escrever, assim, em vez de ser algo simples e mais próximo de nosso cotidiano, vira um instrumento de separação daqueles considerados bons (os que sabem escrever, os que dominam as palavras e o pensamento), daqueles ruins (aqueles que não conseguem se expressar, que não servem para o fazer artístico, nem para a produção de conhecimento “acadêmico” e sensível). Isso também se expande para outros aspectos da maquinaria teatral, como a instância da direção, que historicamente foi (é?) dominada por muito tempo pelo corpo masculino, mostrando e evidenciando que o teatro é um reflexo/produto da sociedade e de suas relações complexas, no qual ainda habita o patriarcado e suas múltiplas facetas.

Posto o que me move no entendimento de dramaturgia, é preciso que eu traga finalmente para essa roda epistêmica que estou propondo um outro conceito que está me auxiliando a pensar quais fatores (as personagens? A temática central? A instância da autoria? O ponto de vista exposto por essa autoria? O público ao qual se destina?) fazem uma dramaturgia ser chamada de negra.

Esse conceito é o de literatura afro-brasileira – que, vejam só, não se utiliza da palavra “negra” como um adjetivo marcador, principalmente devido ao lugar semântico pejorativo atribuído historicamente à palavra, embora saibamos que, hoje, esse verbete está sendo cada vez mais ressignificado e apropriado pelos movimentos negros/afrodescendentes como significante positivo, num movimento de transformação do mundo que parte primeiramente da linguagem, em diálogo com o que pensam autoras como Grada Kilomba (2019) e Abdias Nascimento (1978, p. 47):

*black* (blaek). I. s. prêto, negro (cor, raça); mancha; luto. – in bl. (com.) com saldo credor, do lado do haver, sem dívidas. II. a. prêto, negro, escuro; sombrio; lúgubre; tétrico; tenebroso, sinistro; mau; perverso; hostil; calamitoso; desastroso; mortal, maligno. III. vt. e vi. enegrecer; pintar de prêto; engraxar (sapatos, etc.) de prêto; desenhar em negro; manchar; difamar.

O racismo também presente na linguagem do significante negro me fez pensar nesses processos da língua, nesse caso a portuguesa, que ajudam a legitimar, por meio da palavra falada, o imaginário-herança da colonização, fazendo com que as palavras estejam impregnadas de sangue, colaborando com a instalação de uma relação sujeito e objeto a partir da fala.

Esse caminho de reapropriação de uma palavra que anteriormente possuía uma carga negativa para pensar as identidades que daí insurgem é uma iniciativa que podemos perceber inclusive em outros grupos sociais minorizados, por exemplo a palavra “vadia” pelas feministas e as palavras “bicha” e “veado” pelos homens homossexuais. A meu ver, esse também é um exemplo de estratégia de como devolver ao colonizador, ao branco, ao patriarcado, ao homofóbico e ao sistema capitalista todo os sustos e violências diários que esses corpos passam e/ou passaram, tomando de volta um significante para que ele seja um motor de ruptura e celebração das existências.

No entanto, voltemos ao conceito de literatura afro-brasileira. Eduardo Duarte (2010) busca tecer essa episteme ao percorrer historicamente a escrita feita por autoras(es) negras(os), observando inclusive textos de temática considerada negra e/ou com personagens protagonistas negras/os feitas por autoras(es) não negras(os). Conforme o autor,

Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um processo de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepional; mas, sobretudo, um **ponto de vista ou lugar de enunciação** política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (Duarte, 2010, p. 122, grifo do autor)

Entendo que o ponto de vista referenciado pelo autor está ligado, em primeira instância, ao lugar da autoria, o da corporeidade negra, o da performatividade existente no ato da escrita feita por uma(um) sujeita(o) negra(o). Logo, somente uma pessoa fenotipicamente (isto é, que possui as características corporais da negrura e que se coloca como tal, entendendo seu *locus* social e afirmando sua identidade) e autodeclarada negra (novamente entra

em cena o processo de tornar-se negro) poderia escrever um texto dramático dito/classificado negro.

Não que outras parcelas da população brasileira não possam desenvolver um texto sobre questões relacionadas à população negra e/ou que tenham como protagonistas personagens negras, muito pelo contrário. O que entendo não é a deturpação feita popularmente do conceito de lugar de fala tão comentado por autoras como Djamilia Ribeiro em seu livro homônimo, que faz referência à consciência que cada pessoa poderia (ou deveria ter) de seu lugar social ao posicionar-se sobre algum assunto, nem que determinado assunto é exclusivo de algum grupo social ou indivíduo somente, pois isso é reduzir, estimular o silêncio daquelas(es) que querem permanecer afastadas(os) de algum assunto e cercear o poder do debate.

Acredito que essas problemáticas não são assuntos exclusivos da população negra e que devem ser mais exploradas também pelos corpos que se beneficiam de todo privilégio decorrente do racismo, para que existam ainda mais textos antirracistas feitos por pessoas não negras que ajudem a adensar a luta em tantas esferas da sociedade. Porém, aqui, quando estamos falando de uma dramaturgia negra ou literatura afro-brasileira, o que importa e está em jogo é a mudança do ponto de vista feito por uma pessoa negra por meio da escrita, pois tal texto só pode ser entendido como um texto negro em primeiro lugar, porque está sendo escrito por uma pessoa negra em suas dimensões fenotípicas (corpo) e políticas (identidade afirmada, discurso engajado).

Esse ato performativo da escrita feita pelo corpo negro por si só já compõe um ato engajado, político afinal, de ruptura com a norma estabelecida pelo sistema e pela dominação colonial, pois como podemos perceber pela historiografia oficial, nossos corpos foram afastados por muito tempo dessa prática artística e desse lugar de poder que a escrita configura, sendo inclusive inferiorizados pela próprio ato de escrever e da produção de histórias únicas.

Vejo que essas noções estão totalmente ligadas ao que entendemos por racismo e suas presenças estruturais explícitas e/ou implícitas para a composição da sociedade brasileira, suas mentalidades e práticas subjetivas. Quando digo que um texto negro só pode ser escrito por uma pessoa negra, quero esquecer por um momento do que tal texto se trata (sua temática),

de quais são as estratégias de escrita (a forma, afinal) desenvolvidas por tal autora/autor e para quem determinado texto se destina (o público).

Estou interessado na mudança do corpo que detém o meio de produção, dominado historicamente por determinados corpos, a fim de que haja também espaço para corpos considerados dissidentes, não como oposição e/ou contraponto, mas (de novo) como possibilidade de mudança epistêmica.

Atenho-me agora ao campo da corporeidade negra brasileira, passando inclusive pelo racismo, suas práticas e permanências, para que possamos avançar na discussão desses corpos azeviches que performam a escrita, mirando suas possíveis particularidades e singularidades. Pergunto: o que essas escritas têm de diferente das outras? O que a difere de uma escrita feita por autoras(es) não negras/os? Aliás, lanço-me em perguntas mais espinhosas: por que falamos de literatura, dramaturgia e teatro negros e não literatura, dramaturgia e teatro brancos? Quais são os perigos, mas também as possibilidades, da demarcação de um lugar social e político em tais práticas artísticas?

Faço ecoar a voz do ministro Silvio Almeida (2018, p. 22-43, grifo próprio), que nos aponta ao analisar o racismo e suas manifestações em diferentes setores da sociedade:

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta **por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos**, a depender do grupo racial ao qual pertençam.

[...] uma pessoa não nasce branca ou negra, **mas torna-se** a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede **a formação de sua consciência e de seus afetos**.

O marcador raça, sendo este um marcador da diferença, não está se referindo somente a uma cor epidérmica ou a um conjunto de fenótipos da negrura (Martins, 1995), mas engloba também as dimensões ideológicas e políticas quanto à identidade e ao pertencimento do indivíduo racializado ao conjunto de signos e significantes relacionados à tal “classificação”. Não se trata então somente de uma cor epidérmica ou do conjunto de fenótipos da

negrura, mas também de dimensões ideológicas e políticas quanto à identidade e ao pertencimento.

O racismo antinegro e suas práticas, como tecnologias de morte física e simbólica legitimadas histórica e estruturalmente pelo Estado e suas instituições, operam pela exclusão e pela inferiorização de corpos ditos outros, ditos inimigos, ditos negros, indígenas, LGBTQIAPN+, femininos, pobres etc. A gênese do racismo está no processo de violência sistemática pautado na pilhagem ostensiva de corpos e territórios e na morte simbólica de tais corpos e suas subjetividades, chamado de colonização.

Note: nós, por mais que estudemos sobre tais temáticas, por mais que sejamos artistas, ativistas e progressistas e que tenhamos consciência sobre esses processos de violência e segregação, também somos agentes do racismo assim como toda a população, à medida que compactuamos em nossa prática com os discursos e as práticas prescritas por ele. Não estamos isentos da prática do racismo, seja ele praticado de forma explícita ou “escondida”. É fato: nossas ações e relações por vezes estão pautadas pela separação por meio de algum marcador da diferença.

Personifico o carrego colonial como a imagem/ideia de que habita em todas/os nós um homem branco, sendo ele um parasita que possui o corpo o qual está habitando. Esse homem branco, tal como um deus branco ou um vírus, regula e dita nossos pensamentos, cria e alimenta nossos preconceitos, conduz nosso olhar para intensificar nossas separações e potencializar os conflitos. Nossos olhos, então, ficam impregnados de uma cegueira. Nossas bocas, tapadas por uma máscara de ferro, tal como a de Anastácia. Afinal, o que ainda hoje achamos belo, atraente, confiável, respeitável?

De forma mais direta, não nascemos racistas nem com algum tipo de preconceito, mas vamos sendo alimentados disso desde os primeiros momentos da nossa infância. No dia a dia, o signo negro está associado comumente às posições de servidão e de precarização do trabalho, indo desde a empregada doméstica ou o porteiro de condomínios até aos entregadores de fast food, por exemplo, sem contar os casos de empresas que ainda mantêm pessoas em situações análogas à escravização; ou ainda, o imaginário é construído a partir do medo voltado, sobretudo, ao homem negro, que seria

um agente da violência, morador das ruas, novamente a figura de um inimigo, a quem se pode esperar tudo de ruim.

Lembro então da ideia de imagens de controle pensada por Patricia Hill Collins (2016) a partir do feminismo negro e da análise dos lugares reservados à população negra no imaginário coletivo que é difundido como elemento único de representação, seja ele atuando como reforçador de imagens negativas sobre o corpo negro (e aí podemos chegar à ideia dos estereótipos), sejam elas “benignas”.

Na televisão, meio de comunicação que acessamos facilmente desde os primeiros anos de vida, a maioria das personagens de desenhos animados com certeza é branca e a presença de personagens negros é escassa; ainda faltam exemplos de histórias infantis que tenham como protagonistas e figuras “do bem” (ou moralmente boas seguindo a forma cartesiana) que sejam atribuídos a personagens negros.

A figura negra em obras fílmicas e/ou em novelas, especialmente no Brasil pela popularidade desses gêneros, por muito tempo esteve (ou ainda está?) somente em cena como “composição do cenário” para usar uma ideia de que já vimos anteriormente, com Miriam Garcia Mendes (1982), ou representando justamente as posições sociais às quais estão associadas na “vida real”; ou ainda servem somente como vilões que devem ser ainda mais odiados. É uma herança da representação em textos dramáticos e posteriormente da colocação dessas obras em cena.

Esses primeiros acessos sensíveis à representação (ou não) de figuras negras colabora para a formação de subjetividades da população negra e não negra, que tendem a naturalizar o olhar das(os) espectadoras(es), legitimando implicitamente as faltas (em comparação às personagens brancas) ou as imobilidades narrativas relacionadas a personagens negras(os).

Em contraponto a esses processos de legitimação de uma visão única, limitadora, essencialista, racista, inferiorizada e paralisante da representação do corpo negro que acontece de forma explícita e implícita quando estamos falando da arte, é imprescindível falarmos dos movimentos de valorização da negritude, que contribuem para a tomada de consciência coletiva, para o enfrentamento e conseqüente ruptura dessa prática que já nos invade desde que somos crianças.

Trago a voz da professora Julianna Rosa (2021), autora que, ao refletir sobre o conceito de racismo estrutural juntamente com os textos de Silvio Almeida (2018), nos propõe:

Afirmar que o racismo é estrutural é compreender que ele é normatizado pela sociedade, ou seja, sem um combate efetivo com políticas antirracistas, as práticas de desigualdade se mantêm e se reproduzem nas instituições. Assim, a representatividade é uma das formas de desestabilizar os grupos raciais hegemônicos instituídos nas diversas áreas da sociedade. No entanto, a representatividade por si só, [...], não garante o rompimento de práticas racistas nas instituições. É necessário um olhar para as estruturas da sociedade e isso nos leva a repensar o modo de funcionamento normatizado nos níveis econômico, político e jurídico. (Rosa, 2021, p. 72)

Desestabilizar o racismo como norma e como prática que “estabiliza” os padrões da sociedade capitalista é buscar ações, posturas e modos de pensar e fazer que sejam antirracistas. Julianna então nos leva à representatividade como possibilidade de mudança, mas entendendo que essa representatividade deve estar alinhada com outros setores da sociedade, para que tal desobediência possa vir a gerar rupturas que transformem a realidade em alguma medida.

Quando aproximamos e entendemos o marcador “raça” como uma das invenções sustentadoras do capitalismo, é evidente a dominação de um determinado corpo nos modos de produção, um corpo padrão que é detentor e gerador do trabalho e dos meios pelos quais ele acontece e é retroalimentado. Quando estamos falando da importância da representatividade como uma ação que pode gerar mudança na maquinaria sistêmica do racismo, estamos nos referindo sobretudo à mudança do corpo que domina os meios de produção, estendendo isso aos meios de produção de subjetividade, como as artes, que também se configuram como lugares de poder.

Dessa forma, a diversidade presente na existência também se mime-tiza nas formas teatrais negras, somando diferentes repertórios, vivências e características singulares advindas muitas vezes da regionalidade – o que se mostra um aspecto relevante num país de grandes dimensões territoriais e composto por diferentes povos como o Brasil. Os teatros negros e as dramaturgias negras manifestam-se, assim, de modos multidisciplinares, bebendo

em diferentes áreas do conhecimento de um modo geral, horizontalizando saberes, práticas e convidando-os para a dança.

Evani Tavares Lima (2010) em sua tese de Doutorado *O teatro negro do TEN e do Bando de Teatro Olodum*, nos propõe uma divisão dos teatros negros em três grandes grupos, não como uma tentativa de criação de mais caixinhas, mas para agrupar tais manifestações cênicas para fins de análise por suas similaridades, seja de ordem temática, estética, espacial etc.

A pesquisadora cunha também o nome dessas três grandes áreas: (1) a performance negra; (2) o teatro de presença negra; e (3) o teatro engajado negro. Por se tratar de uma possibilidade de definição, vamos percorrer os campos abertos por ela em seu doutorado para talvez encontrar alguma faísca, alguma possibilidade, do que poderíamos entender como dramaturgia negra.

Para a autora, o primeiro grupo, “performance negra,” englobaria desde questões ligadas à diáspora negra e às culturas afro-brasileiras, como também para a instância dos ritos e festividades populares. Segundo ela,

Esse conjunto de manifestações é assim alocado por reunir uma mescla de manifestações para-teatrais as quais, por sua espetacularidade, podem também operar com fins teatrais (ou seja, feito para ser apreciado). No entanto, sua realização pode acontecer naturalmente, sem a necessidade de espectadores. Além dessas manifestações, pode ser alocado nessa categoria, todo um universo de experiência e história negra no novo mundo (no caso, o Brasil), com configurações, formas, conteúdos e personagens negros e brancos; todos esses representativos da herança cultural negro-brasileira e mestiça, miscigenada ao cotidiano vivido. (Lima, 2010, p. 44)

Aqui, podemos encontrar festividades e manifestações cênicas que acontecem na rua, como o tambor de crioula do Maranhão, o maracatu, o teatro de mamulengos e o frevo em Pernambuco, a congada em Minas Gerais, o jongo em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, o samba, a capoeira e o carnaval, entre outros exemplos que podemos encontrar espalhados na espacialidade da rua, da ordem das festividades, danças e jogos cênicos populares.

O segundo grupo, intitulado “teatro de presença negra,” engloba finalmente aspectos espetaculares do que entendemos como cena, estipulando

uma relação performer x público e misturando as diferentes artes cênicas por grupos formados majoritariamente por equipe negra.

Nesta categoria, estão incluídas performances que utilizam elementos oriundos da cultura negro-brasileira (tradicional ou popular) com fonte e material de inspiração; e/ou produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não buscam, particular ou continuamente, espelhar-se no referencial negro-descendente. (Lima, 2010, p. 44)

Estamos falando aqui de obras que trabalham esteticamente a herança cultural afro-brasileira em seus níveis sonoros e/ou visuais, traduzindo em imagem cênica as heranças culturais diaspóricas. Ainda não estamos nos referindo a uma postura engajada, pautada no discurso político do grupo e das atrizes e atores, mas à instância do corpo, que aqui é o ponto de partida para as produções agrupadas. Podemos incluir nesse grupo espetáculos como “Memórias duma Baobá” da Coletiva Preta Èmí Wá (PR), “Cárcere ou porque as mulheres viram Búfalos” da Companhia de Teatro de Heliópolis (SP), “Cabaré da Rrrrraça” do Bando de Teatro Olodum (BA), “Jogo de imaginar” do Barracão Cultural (SP), “Quando eu morrer vou contar tudo a Deus” do Coletivo O Bonde (SP), “Anjo Maldito” da Cia Nossa Senhora do Teatro Contemporâneo (PR), “Itan e Tal” do grupo Baquetá (PR), e “Menina Mojubá” do coletivo homônimo (RJ). Esses trabalhos podem ser entendidos como componentes de um teatro de presença negra.

Chegamos então ao último grupo, que reúne manifestações cênicas que partem da temática e do discurso como motor para a ação que acontece no palco ou na rua. Não que os outros grupos não desenvolvam ações políticas apenas por existirem, mas aqui reúnem-se trabalhos que exploram as mazelas sociais brasileiras que vitimam historicamente os corpos negros desde a escravização. Talvez, o ponto central não seja exatamente o de contar uma história linear e tradicional, mas sim o de questionar os motivos pelos quais essas histórias continuam existindo. É um teatro de feridas abertas.

Neste teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato,

ou em ambos) em relação ao negro e sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. Nesse teatro, a sociedade interpreta um papel dos mais expressivos: é a partir dela, para e/ou em oposição dela, que ele se realiza. (Lima, 2010, p. 45-46)

Essa sociedade apontada por Evani Lima seria especificamente a população não-negra, branca exatamente, que se beneficia de toda uma maquinaria de exploração e dominação, a partir de uma conjuntura de privilégios que, muitas vezes, são implícitos e pautam as relações sociais, políticas, trabalhistas, os relacionamentos interpessoais e a criação de imaginários que a arte também habita.

O teatro engajado negro pode ser visto inclusive como um teatro panfletário, no qual muitas vezes a fala e o discurso estão em primeiro plano, como se tal trabalho precisasse despejar algo que não é possível mais sustentar, soltar um grito preso na garganta, mobilizar toda a atenção que for possível, também como forma de libertação e emancipação.

Performances e espetáculos como “Mil litros de preto” de Lucimélia Romão (MG), “Isto é um negro?” do grupo E quem é gosta? (SP), “O Pancadão – o baile segue?” do Núcleo Pele (SP), “Desfazenda – me enterrem fora deste lugar” do Coletivo O Bonde (SP), “Namíbia, Não!” da Melanina Acentuada Produções (BA), “Traga-me a cabeça de Lima Barreto”, “Negro não negro” do Coletivo homônimo (PR), “Medeia Negra” do grupo VilaVox (BA), “Eles não usam tênis naique” da Cia Marginal (RJ), “Pele Negra, Máscaras Brancas” da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, “Gota d’água preta” (SP) e “Não corre menino” da Cia Nosso Olhar (SC) são alguns exemplos de obras cênicas que podemos agrupar como exemplos de um teatro engajado negro, conforme nos propõe Evani Lima.

A partir desses três grandes grupos (que não são estruturas rígidas e que pressupõem um movimento, uma malemolência), questiono: podemos desenvolver outros olhares para o texto negro que transbordem a instância da autoria? De certa forma, considero que Evani Lima nos ajuda a mapear as diversas possibilidades de manifestação que o teatro negro pode adquirir.

Como podemos notar, as religiões de matriz africana são também possibilidades dentro desse teatro e da dramaturgia feitos majoritariamente por artistas negras(os), acenando ainda para o campo político, para o campo

estético que bebe em África e nos sincretismos como forma de valorização da herança cultural trazida para essas terras e que se mesclou com outras manifestações já existentes ou advindas da Europa. Novamente, a noção de encruzilhada aparece como contribuição poética e política para esse teatro.

Encaro o processo de escrita como emancipação de determinadas existências, corpos, narrativas e ideias, em contraponto a uma escrita que mira a manutenção de todo o sistema de códigos, interpretações, mensagens, corpos, pensamentos advindos da colonização, do racismo, do patriarcado e da burguesia, corroborando o ato de dominação por meio dessa ação.

Corpos ditos outros e minorizados foram afastados da prática da escrita por muito tempo e, se pensarmos em termos de dramaturgia, isso fica ainda mais adensado. Uma vez escritoras(es), outros tipos de afastamento são colocadas(os) pelo olhar branco, que por vezes chamam nossa escrita de somente identitária ou de ordem “do discurso”, como se fosse um gênero menor, como se nossa prática fosse mais sociológica do que artística.

Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender a nossa língua, a nossa língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá [...] Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (Anzaldúa, 2000, p. 232)

Trago essas citações de Gloria Anzaldúa, pois algumas de suas reflexões também são minhas. É inevitável que, quando eu penso em escrita para a cena e o próprio lugar da escrita de um modo geral, eu me faça algumas perguntas, como “quem me autoriza a escrever?” Ao mesmo tempo, que corpo é esse que tem um tempo, uma rotina para praticar e se sensibilizar para esse ato, ou que possui condições financeiras para ter materiais ditos essenciais para realizar o ato da escrita?

Será que muitas dessas existências nas quais estou pensando, esse lugar social que também faço parte, será que uma parcela bastante significativa desse grupo social não está ocupada demais com atos básicos de sua própria vida, como trabalhar, ter dinheiro e ter o que comer dentro de casa, na intenção de sobreviver mais um dia, para que eu, de certa forma bastante privilegiado, me coloque como um pesquisador sobre essas escritas e sobre essas(es) autoras(es)?

E ainda, como o sistema capitalista coopta esses corpos e suas pautas somente pelo momento breve da evidência, até instante em que irão dar lucro e fazer girar o capital possivelmente investido e estimulado para, em seguida, serem descartados por uma ideia melhor ou para um outro foco? Mas uma vez dentro desses “circuito-sistema,” como se aproveitar disso para implodi-lo ou abrir novas possibilidades para que mais e mais corpos negros possam habitá-lo, na intenção de gerar uma ocupação desses modos de produção de forma mais efetiva?

Em contraponto, penso que a escrita feita por corpos dissidentes é um exemplo sim de um enfrentamento mais direto contra o epistemicídio historicamente perpetrado contra nossas populações, práticas que ainda sobrevivem em muitos espaços e instituições, como a universidade. Quando histórias não são contadas e quando vozes são caladas, bem como o acesso a determinados lugares não acontece, ocorre o epistemicídio de outras realidades que não as da cultura dominante, que ainda é a grande maioria dentro de espaços ditos plurais, como o ensino superior.

A dramaturgia e sua posterior tradução na forma de cena, então, adquire níveis tanto de emancipação daquela/e que escreve, quanto de quem a assiste e, a partir dessa experiência, constrói processos de ressignificação de sua vivência em sociedade, um objetivo que já vemos no teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), por exemplo. É o processo de mudança do estado de um corpo-objeto da sociedade capitalista para um corpo-sujeito membro de uma coletividade, questionador e crítico, agente de possíveis mudanças efetivas, mesmo que em seu próprio meio em primeira instância. O teatro passa a ser não um operador e ajudante da manutenção da opressão por meio do imaginário, mas finalmente uma via de conscientização do sujeito e seu *locus* social.

Escrevemos com um grito engasgado. A garganta ferve, borbulha, coça, arranha. Escrevemos com uma ânsia, com um devir, com uma voracidade ancestral. Escrevemos, porque estamos vivas/os e essa escrita se transforma numa potência de vida (Anzaldúa, 2000). Falar e escrever não nos era possível; as máscaras de ferro e transparentes prendiam e modelavam toda a linguagem expressiva de nossas(os) ancestrais escravizadas(os). Esse silenciamento ainda persiste nos dias de hoje, apesar de muitos avanços em diversos níveis sociais, políticos e educacionais.

Busquei, neste estudo, tecer algumas possíveis direções para o entendimento do conceito de dramaturgia negra, como defesa e tentativa de ampliação dessa ideia entendida como ocupação e demarcação de lugar dentro da história da dramaturgia brasileira. Lembro de ter ouvido de professoras(es) e artistas o porquê de nomear tais práticas como negras e situá-las como tais... não seria melhor utilizar outras palavras como poéticas, teatralidades negras? Como vimos, a presença do corpo negro como agente e protagonista da escrita e do evento teatral é, por si só, um ato político e de mudança epistêmica dentro da lógica colonial que ainda persiste.

Nomeio dramaturgia negra e teatro negro pois há, de fato, um teatro e uma dramaturgia brancos, que impregnam nossos olhos, bocas, ouvidos e pensamentos de uma precisa ilusão colonial, branca, europeia, burguesa, heterossexual e cisgênera. Nomeio negro para que, assim como aconteceu comigo ao ter contato com uma peça negra e, a partir daí, refletir sobre a minha própria experiência no mundo, outras/os pares possam também se ver em cena e na escrita, com todas as narrativas possíveis.

## Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, M. A. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural.** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 11 set. 2021.

- BERNARDINO-COSTA, Joaze.; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramón. (org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CARVALHO, A. A. de. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- COLLINS, P H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. DOI: 10.1590/S0102-69922016000100006.
- DANAN, J. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). **MORINGA – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 117-123, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/4802>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NICOLETE, A. **Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PEREIRA, J. C. **Dramaturgias de si e do outro: construções identitárias**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- SOUZA, J. R. de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

Recebido em 31/07/2023

Aprovado em 25/10/2024

Publicado em 26/12/2024



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p160-190

Dossiê performatividades negras

# O teatro da revolução branca chegou ao fim: Atos de fala antirracistas em Legítima Defesa

*The theater of white revolution is over:  
Antiracist speech acts in  
Legítima Defesa*

*El teatro de la revolución blanca ha llegado  
a su fin: Actos de habla antirracista en  
Defensa Propia*

**Vicente Carlos Pereira Júnior**

**Vicente Carlos Pereira Júnior**

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Analista de Cultura do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc)



## Resumo

Fundamentado na teoria dos atos de fala e considerando as pronunciadas interpelações quanto ao racismo antinegro endereçadas ao campo teatral brasileiro na segunda década do século XXI, este artigo investiga efeitos antirracistas produzidos por enunciações performativas presentes nas obras *Em Legítima Defesa* (2016) e *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017) do coletivo paulistano Legítima Defesa. Escrito da perspectiva de um espectador e pesquisador teatral autoidentificado como branco, conclui que as referidas obras e o fortalecimento da crítica negra inauguram nova contemporaneidade para o campo das artes cênicas no Brasil.

**Palavras-chave:** Legítima Defesa, Atos de Fala, Crítica Negra, Racismo, Teatro Brasileiro.

## Abstract

Based on the theory of speech acts and considering strong interpellations about antiBlack racism addressed to Brazilian theatrical field along the second decade of the 21st century, this study investigates antiracist effects from speeches in the theatrical works *Em Legítima Defesa* (2016) and *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017) by the group Legítima Defesa (Self-Defense), based on the municipality of São Paulo. Written from the perspective of a spectator and researcher of theater who self-identifies as a white man, this study concludes that those works and the strengthening of Black criticism inaugurate a new contemporaneity in Brazilian theatrical field.

**Keywords:** Legítima Defesa, Speech Acts, Black Criticism, Racism, Brazilian Theater.

## Resumen

Basado en la teoría de los actos de habla y considerando los desafíos en materia de racismo antinegro dirigidos al campo teatral brasileño en la segunda década del siglo XXI, este artículo investiga los efectos antirracistas producidos por los enunciados performativos presentes en las obras *Em Legítima Defesa* (2016) y *A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa* (2017), del colectivo paulista Legítima Defesa. Escrito desde la perspectiva de un espectador e investigador teatral autoidentificado como blanco, se concluye que las obras mencionadas y el fortalecimiento de la crítica negra inauguran una nueva contemporaneidad para el campo de las artes escénicas en Brasil.

**Palabras clave:** Legítima Defesa, Actos de Habla, Crítica Negra, Racismo, Teatro Brasileño.

Can saying make it so?

J. L. Austin, *How to do things with words*

## A crítica negra ao campo das artes cênicas

O tempo histórico em que surgem as obras do Coletivo Legítima Defesa (Figura 1) de que vamos tratar convida a considerar acontecimentos como o debate *Arte e sociedade: a representação do negro*<sup>1</sup> que o Instituto Itaú Cultural foi compelido a realizar, em maio de 2015. As circunstâncias que impuseram esse evento foram publicações das autoras Stephanie Ribeiro e Ana Maria Gonçalves no site *Blogueiras Negras*, em repúdio à prática de *blackface*<sup>2</sup> no espetáculo *A mulher do trem*, do Coletivo Os Fofos Encenam, obra que se apresentaria no teatro da mesma instituição localizado na Avenida Paulista. Na ocasião, respondendo a manifestações publicadas em redes sociais em defesa do espetáculo, as autoras interpelaram o campo teatral paulistano em sua alegada ignorância quanto ao emprego daquela prática racista: “O assunto é abrangente e bem mais complexo do que imaginam, e já vem, há tempos, sendo discutido por alguns núcleos de movimentos negros; e ficando restritos a eles, como acontece com quase tudo que é considerado ‘assunto de negros’. A não ser quando convém”, escreveu Ana Maria Gonçalves (2015).

**Figura 1** – Coletivo Legítima Defesa, *A missão em fragmentos*, 2017.



**Foto:** Cristina Maranhão

- 1 O debate pode ser acessado na íntegra em: Itaú Cultural (2015).
- 2 Para um aprofundamento na história do *blackface* e das lutas contra a sua presença na cena brasileira e internacional, recomendo as leituras de Leda Maria Martins (1995), Paul Gilroy (2012) e Abdias do Nascimento (1978).

Desse modo, o desconhecimento da história infame do *blackface* por determinados agentes posicionados no campo teatral paulistano – sem dúvidas, o mais bem estruturado em todo o país quanto aos meios produtivos e fontes de financiamento – foi tomado como sintoma de um distanciamento problemático de temas e questões relevantes das lutas políticas internacionais. Problemático porque contrastava com a posição de autoridade intelectual ocupada por alguns dos sujeitos que tomaram a fala na tentativa de negar o racismo, e porque contrariava a alegada boa fé e o progressismo que estariam, em geral, associados à prática do teatro<sup>3</sup>. Assim, aquelas vozes críticas e, até então, pouco legitimadas porque lhes faltaria conhecimento da história e dos códigos daquela esfera autônoma da produção social, denunciavam a contradição de uma “representação [teatral] que se afirma política e transgressora, mas que falha diante da pluralidade e da complexidade do sujeito contemporâneo” (Dess, 2020, p. 13).

O principal argumento contrário ao cancelamento de *A mulher do trem* era o de que seus acusadores não haviam assistido à obra presencialmente, dado que contraria famoso pressuposto da arte teatral, o de que ela só pode ser devidamente percebida quando experienciada integral e presencialmente. A esse argumento, era acrescentado o de que a máscara negra da tradição circense, presente no referido espetáculo, não sofria influência do *blackface* estadunidense e que, portanto, não reproduzia racismo<sup>4</sup>. A uma das manifestações contrárias ao cancelamento da peça, o mediador do debate, Eugênio

---

3 O comentário mais flagrante desse tipo de disposição foi expresso por um professor de teatro em uma rede social, recuperado por Ana Maria Gonçalves (2015): “Se você for portador de um mínimo de inteligência, lute sempre contra o preconceito, mas não faça disso uma bandeira que se erga em qualquer terreno, muito menos naquele que é de todos o mais libertário, como no caso do tablado de um teatro [...] que, durante milênios, tem ele próprio sido alvo de incontáveis preconceitos, muito embora tenha sempre se oposto a qualquer um deles”

4 Em março de 2018, durante um debate sobre o espetáculo *sal.*, de Selina Thompson, realizado pela 5ª edição da MITsp, no mesmo palco do Itaú Cultural, Ana Maria Gonçalves retomou a discussão quanto à ausência de racismo na história do circo brasileiro. Citando fontes como as pesquisas de Ermínia Silva, lembrou que o palhaço negro Benjamim de Oliveira (1870-1954) teria sido obrigado a fugir de maus tratos de seus patrões circenses, em diversas ocasiões. Além disso, ressaltou não terem sido localizados ou apresentados, três anos após o debate *Arte e sociedade*, estudos comprobatórios da alegada ausência de racismo na estilização das máscaras teatrais europeias, maior influência do circo brasileiro.

Lima<sup>5</sup>, questionou se as pessoas estavam exigindo que os sujeitos negros que se declararam atingidos pela caracterização ofensiva da personagem, nas divulgações do espetáculo, teriam que se submeter novamente à vivência do racismo para só depois estarem no direito de protestar. Sua resposta interpela os indivíduos contrários ao cancelamento, dando-lhes oportunidade de assumir que a violência que eles percebem na interrupção da peça é desproporcional à violência e à ridicularização que sujeitos negros afirmavam experimentar perante aquela forma artística determinada.

Ao longo das quase três horas de debate, estabeleceu-se um embate entre aqueles que, situados no palco ou na plateia, criticavam o cancelamento do espetáculo, defendendo-o ou reivindicando liberdade de expressão, taxando a interdição como censura, e aqueles, também representados no palco e na plateia, que sublinharam a existência de racismo não apenas no espetáculo em questão, mas entranhado na classe teatral paulistana. Em entrevista que realizou com Leda Maria Martins (2016, p. 93), a atriz Lucélia Sérgio lembra, em alusão a esse episódio, que “mesmo o grupo dizendo que não faria a peça porque queria rever o procedimento, a classe teatral bradava dizendo que era censura, numa tentativa de proteção dos seus privilégios”

Empregado em uma instituição cultural de abrangência nacional, encarregado da gestão e da curadoria de projetos em artes cênicas, acompanhei com atenção as primeiras repercussões daquele episódio. Remetido a uma identidade racial branca, que até então me parecera de menor importância, entendi-me pouco qualificado para aquele debate, mas de modo nenhum indiferente a ele. Com pouco mais de uma década de experiência no campo das artes cênicas, eu não tinha me mobilizado até então para aprofundar as mínimas referências que a formação acadêmica me trouxera sobre os teatros negros no Brasil<sup>6</sup>. Isso certamente atrasou a minha consciência das omissões,

---

5 Eugênio Lima é DJ, ator-MC e pesquisador da cultura afrodiáspórica, membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro e diretor do Coletivo Legítima Defesa. Recebeu o Prêmio Shell de Melhor Música, em 2020, por *Terror e Miséria no Terceiro Milênio-Improvando Utopias*; Prêmio Governador do Estado, em 2014, com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos por *Antígona Recortada – Contos Que Cantam Sobre Pousos Pássaros* e Prêmio Shell de Melhor Música, em 2006, por *Frátria Amada Brasil - Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas*.

6 Tivesse lido Abdias do Nascimento, por exemplo, saberia que um dos principais objetivos do Teatro Experimental do Negro, desde 1944, tinha sido “erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia

estereótipos e outras formas de violência no tocante à representação da diferença e da alteridade pelo teatro. Apesar disso, minha perspectiva de classe social e um histórico de envolvimento com os teatros que se fazem em favelas e periferias, sobretudo no Rio de Janeiro, favoreceram a minha recepção daquela polêmica que se dava em São Paulo como um movimento político necessário. Intuí que aquele enfrentamento antirracista, pela força com que surgia, excederia o fato em si e contribuiria para desalienar o campo teatral, expondo-o como uma arena também da exclusividade e do privilégio, da pretensa superioridade cultural e intelectual. Isso diminuiria o fosso entre o teatro e a realidade social desigual, permitindo inclusive que novos sujeitos acessassem essa forma artística elitizada<sup>7</sup>. Tal intuição me encorajou a me aproximar dos argumentos daquela crítica, a estudá-los e me estimulou a defender, em minha pesquisa e no meu trabalho, a urgência de uma maior e mais efetiva diversidade na cena teatral brasileira.

Mas, de onde estava, testemunhei também o estranhamento de pares de profissão com aquilo que consideravam uma reivindicação excessiva. Invocavam, em defesa do teatro, seu histórico progressismo e o fato dele subsistir como uma atividade social de resistência. Vi essas pessoas, especialmente as autoidentificadas como brancas, terem de lidar com a invalidação de seus argumentos em defesa do antirracismo do teatro. Como eu, elas foram lembradas das lacunas em sua experiência quanto a esse tipo específico de preconceito e de sua conformidade com a posição social privilegiada da branquitude, “uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade” (Mombaça, 2017).

Assisti, então, nos anos subsequentes, uma reconfiguração do campo teatral, com flagrante preocupação de artistas, gestores, curadores e pesquisadores com que seus projetos não incorressem em práticas racistas. A crítica negra ao campo das artes cênicas impôs preocupação e escuta na definição das programações e na garantia de representatividade negra nas equipes gestoras e curatoriais, mesmo considerando que esse último movimento ainda

---

qualidade dramática do intérprete,” assim como “tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados” (Nascimento, 1978, p. 129).

7 Desenvolvo essa perspectiva em Pereira Júnior (2018).

ocorra muito mais lentamente. Referindo-se ao movimento político intensificado no Brasil nos últimos anos que reivindica que personagens negros, históricos ou ficcionais, sejam representados por artistas negros, Dess (2022, p. 23) afirma ser “notório que o medo de protestos, ataques nas redes sociais e ‘cancelamentos’ tem mudado a percepção dos artistas a esse respeito”. Assim, considera que “seja por medo ou por consciência, seriam poucos os artistas/atores/atrizes brancos que arriscariam representar uma figura histórica negra nos dias de hoje” (Ibid.). Ainda de acordo com ele, essa mudança de conjuntura no campo das artes cênicas “não sinalizaria uma vitória da censura” já que “grupos subalternizados não têm essa capacidade de atuação, justamente porque a censura pressupõe uma relação de poder”, mas, sim, “a construção de novos acordos éticos e morais. Acordos não mediados pela religião ou pela ideologia política, mas legítimos e que se constroem como resultado de debates políticos efetivados” (Ibid.).

Dada a influência da esfera pública de São Paulo sobre outras regiões do país, ameaçando mesmo invisibilizar o fato de que importantes iniciativas contemporâneas de combate ao racismo e de afirmação cultural afrodiáspórica no teatro já vinham sendo empreendidas em outros centros como Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, entre outros, o debate assumiu a importância de um ponto de inflexão. Filiado a uma matriz cultural eurocentrada, o campo teatral brasileiro viu-se, para contrariedade de seu alegado caráter progressista, enredado no que Aníbal Quijano (2009, p. 100) define como a “colonialidade do poder”, ou seja, “uma malha de relações de exploração/dominação/conflito” que atua segundo um regime de classificação social historicamente estruturado, o qual explica uma dada distribuição de poder entre os sujeitos, marcando suas diferenças sociais. A crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil – entendido esse último, conforme Bourdieu (2007), como esfera da produção simbólica especializada que persegue a autoridade de legitimar e julgar a partir de critérios próprios, protegida da intromissão de fatores externos – explicitou uma forma vigente e dissimulada de classificação social, sustentada no critério de raça, definindo a distribuição do poder entre os sujeitos e as instituições.

Tal crítica desvelou desigualdades existentes na inserção artística profissional daqueles sujeitos cujos antepassados foram desprovidos de oportunidades de integração social por meio do trabalho, desde a abolição

da escravatura<sup>8</sup>. Assim, quando a atriz e pesquisadora Soraya Martins (2021) revela que, ao iniciar, em 2014, sua colaboração com o site de crítica teatral belorizontino *Horizonte da Cena*, decidiu apenas escrever “críticas a partir de espetáculos pensados, produzidos e encenados por artistas negras(os);” ela manifesta sua percepção sobre tais exclusões e ausências, as quais se tornaram mais difíceis de dissimular depois da eclosão de 2015:

Qual estética tem feito parte das agendas dos festivais de teatro? E quais estéticas não? O que é qualidade em teatro? O que não é? Quais grupos e/ou coletivos fazem temporadas nos teatros das cidades? Quais não fazem? Os críticos assistem a quais peças? E a quais não assistem? Elas(es), críticas(os), escrevem sobre quais peças? E sobre quais não escrevem? Quem está “dentro”? E quem permanece fora? (Martins, 2021)

Não coincidentemente, a 3ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), no ano seguinte, trazia o racismo, se não como o tema principal, pelo menos como uma pauta presente. O catálogo do evento traz a seguinte declaração:

Também importante é a discussão sobre o racismo e a representação do negro nas artes [...]. Entre os estereótipos – que reforçam a exclusão – e a ausência daquilo que deveria ser dito, mas é sempre omitido, a cena coloca-se como um local possível de manifesto poético e de testemunho político. Canções de protesto, corpos em revolta e arquiteturas fraturadas nos fazem perceber, para além dos ressentimentos catárticos, o nosso imbricamento e a nossa responsabilidade por um passado (colonial) que nunca deixou de estar presente. (MITSP, 2016, p. 10-11)

Tanto quanto esfera capaz de reiterar a violência racial e de reproduzir a exclusão de artistas e técnicos, a cena teatral é, portanto, também assumida como “local possível de manifesto poético e de testemunho político”. Esse parece ter se tornado um ponto de convergência entre as disposições e interesses dos sujeitos e das coletividades que sustentam a visada crítica sobre

---

8 Sobre a relação entre o advento do racismo antinegro e o processo de estigmatização e de exclusão que sucedeu a escravização, Salloma Salomão (2018, p. 119) comenta: “Hoje se compreende que embora os fundamentos do racismo antinegro tenham origem na escravidão, foi a luta pela manutenção do poder, prestígio e mando por eurodescendentes que cunhou novíssimas formas de discriminação racial nos países derivados de colônias nas Américas e no mundo”.

a racialidade na produção contemporânea, e nas historiografias da cena, e as instituições e os agentes dotados de maior autoridade e influência no campo teatral. Como crítica e curadora, Soraya Martins, por exemplo, se revelará interessada “na retessitura da História e da Crítica do Teatro Brasileiro”, a qual “além de elaborar as ausências e as presenças nos palcos, está implicada em redimensionar e produzir outras histórias e teorias do teatro”, buscando assim “sistematizar e dar a ver modos e discussões estéticas para além das concepções eurocentradas da cena, rompendo [...] com visões ‘universais’ que excluem e tratam como ‘outras’ as poéticas produzidas por artistas negras(os)” (Ibid.).

A crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil, tal como perpetrada na segunda década do século XXI, inaugura um novo tempo histórico para a produção contemporânea<sup>9</sup>, momento em que não apenas o olhar e as discursividades sobre a questão racial assumem centralidade, mas também em que os palcos e as audiências no país passam a ser percorridos com maior persistência, não exatamente de forma homogênea, pelas questões de gênero, pelas demandas de decolonialidade, de reparação indígena, pelas reivindicações específicas de pessoas com deficiência.

Na perspectiva de uma história e de um reconhecimento, esse novo olhar e essa escuta atenta que as cenas negras requerem se estendem para além dos espaços instituídos da arte, principalmente porque são sabedores de uma “história das muitas exclusões, hiatos, silêncios e lacunas dos discursos hegemônicos”, consciência que não admite a hipótese de uma ausência, da inexistência de uma produção, de uma contribuição ao longo dos séculos, antes valorizando e buscando percorrer “as vias e veredas engenhosas pelas quais a voz e a grafia afro-brasileiras insistentemente inscrevem a memória desse saber e dessa experiência, estética e ontológica, nos repertórios da cultura” (Martins, 2007, p. 57).

Se a história da constituição dos espaços institucionalizados da arte no Brasil, assim como do trabalho e renda, da liberdade de prática religiosa

---

9 Em reportagem publicada no jornal *O Globo*, em 4 de setembro de 2018, Luiz Felipe Reis (2018) destaca o fortalecimento da cena negra na cidade do Rio de Janeiro, apresentando diversos artistas, produtores e seus respectivos projetos e espetáculos em cartaz em diferentes equipamentos culturais da cidade.

e do sistema de ensino, define-se pela interdição e pela exclusão da população negra, o resgate, na perspectiva do reconhecimento e da valorização de suas experiências, do seu legado cultural deve considerar “o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento” dos “seus modos constitutivos fundacionais,” operados a partir da “disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (Martins, 2021, p. 46).

Desse modo, mais do que estimular uma redistribuição dos meios de produção propriamente cênicos, tais como os teatros, os festivais, as graduações e pós-graduações, as publicações especializadas etc., a crítica negra das artes cênicas, pela memória social que exige que seja reconhecida e partilhada, tensiona os limites de tais instituições. Favorece, assim, um movimento em direção a modos de compreensão corporificados do teatro, da dança, do circo e da performance que extrapolam as definições e os formatos mais difundidos dessas práticas, os quais privilegiam, em geral, a sua filiação a matrizes estabelecidas em antigas metrópoles coloniais. De onde decorre, em complementaridade à disposição de ocupar os espaços institucionais da arte, também o interesse por entender os códigos, os segredos, os modos de transmissão dos ritos, festejos, cerimônias pelos quais, historicamente, “África engravida as Américas”<sup>10</sup> (Ibid., p. 45).

## Atos de fala antirracistas nas obras do Coletivo Legítima Defesa

Imposto, portanto, como uma pauta prioritária da qual as mais legitimadas vitrines teatrais brasileiras não puderam se esquivar, o racismo antinegro foi um dos temas da 3ª edição da MITsp, em 2016, na qual se deu o surgimento do Coletivo Legítima Defesa, apresentando a intervenção *Em Legítima Defesa*<sup>11</sup>. Naquela obra, cerca de 52 artistas negros “sequestraram simbolicamente”

10 O ator, dramaturgo e encenador maranhense Lauande Aires (2012), por exemplo, nascido e criado na favela do Coroadinho, em São Luís, testemunha sobre quanto tempo demorou, durante o desenvolvimento de sua pesquisa teatral, para reconhecer a importância do saber corporificado pelos anônimos que realizam o bumba-meu-boi, com o qual convivia desde a infância, tendo sido levado a priorizar, durante muitos anos de sua trajetória artística, o referencial teórico e estético europeu.

11 Um registro sucinto da ação pode ser verificado em: *Invasão* (2016).

a plateia de uma apresentação do coletivo suíço-alemão Rimini-Protokoll, no Theatro Municipal de São Paulo, invadindo a sala ao término do espetáculo e confrontando os espectadores, quando estes já se preparavam para sair. Usavam palavras de ordem como “sentem”, “escutem”, “agora quem fala somos nós”, mas também em silêncio, com uma expressão grave nos rostos.

Maria Elena Bernardes (2004, p. 55) conta a importância que o Theatro Municipal teve para o coroamento da cidade de São Paulo como ambiente “civilizado” e “de bom gosto”, “uma casa de espetáculo à altura do *status* que a capital ostentava.” Com sua inauguração, em 1911, “a elite paulista sentia-se partilhando o mundo civilizado, pois via São Paulo inserida no mundo cultural das principais capitais da Europa” (Ibid., p. 08). De acordo com a autora, as temporadas de óperas no Municipal funcionavam como momentos de exibição daquela elite, permitindo que homens e mulheres mostrassem suas *toilettes* adquiridas nas lojas mais prestigiadas da cidade. Pouco versadas na cultura das óperas, no entanto, a maior parte dessas pessoas dependia dos chamados “claques”, isto é, pessoas especialmente contratadas para aplaudirem ou gargalharem em determinadas passagens das obras, de modo a instruírem aos demais sobre as reações apropriadas mediante o desenrolar do espetáculo. Bernardes também ressalta que, se a construção daquele empreendimento cultural mobilizou “o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira”, grande parte da população foi excluída desde a noite de lançamento, só podendo acessá-lo em ocasiões de visita pública (Bernardes, 2004, p. 6).

A instalação de um monumento cultural no centro da metrópole moderna brasileira é sintomática, segundo Paul Gilroy (2012, p. 368), de uma tendência de resumir o avanço da industrialização e do capitalismo global a uma “definição minimalista que identifica o termo [modernidade] simplesmente com a consciência da novidade do presente.” Essa narrativa toma como exclusivas e absolutas “mudanças nas esferas públicas urbanas de Londres, Berlim e Paris”, aspirando assim ao estabelecimento da “narrativa heroica da civilização ocidental”, evidenciando um conjunto de esforços para romper com os terrores ainda muito recentes da escravidão, buscando estimular o seu apagamento (Ibid.).

Ainda de acordo com o autor, tal produção hegemônica teria sido enfrentada por autores “particularmente os mais próximos da experiência escrava”, os quais formularam “uma abordagem filosófica da escravidão a fim de minar

o tempo monumental” da modernidade (Ibid.). Sendo assim, um dos legados que ele atribui a autores como W. E. B. Du Bois, Frederick Douglass e Richard Wright é uma figuração de maior complexidade dessa nova temporalidade, revelando-a fragmentada “ao longo de eixos constituídos pelo conflito racial” e podendo “acomodar modos de vida social assíncronos e heterogêneos em estreita proximidade” (Ibid.). Ora, o que compreendo que a crítica negra atualmente estabeleça ao campo das artes cênicas no Brasil é uma fragmentação desse tempo discursivo linear, o rompimento com uma historiografia convenientemente acomodada com os grandes nomes e marcos de um certo teatro europeu e norte-americano e, quando muito, acrescentando um ou dois expoentes brancos e do sexo masculino baseados nas maiores cidades da Região Sudeste.

Voltando ao Theatro Municipal de São Paulo, sua estreita relação com a modernidade hegemônica expressa-se, de maneira paradigmática, no fato de nele ter se realizado a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Bernardes (2004, p. 132-134) considera que a Semana reiterou o elitismo reinante na inauguração do prédio uma década atrás, salientando que seus principais protagonistas viviam “protegidos dentro das mansões oligárquicas” e “sem grandes preocupações materiais pela sobrevivência”. Para a autora, muito encerrado ao horizonte estético, o evento “se absteve de qualquer reflexão acerca do momento político que o país vivia,” a saber, “as sequelas da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, assim como da greve geral de 1917, da qual tomaram parte setenta mil operários,” e da realização do primeiro congresso comunista no Rio de Janeiro, que culminaria na fundação do Partido Comunista Brasileiro. Realizava-se, desse modo, “divorciada da vanguarda política” e das “lutas reivindicatórias proletárias” que eclodiam Brasil afora (Bernardes, 2004, p. 131).

Complementarmente, Rafael Cardoso (2022, p. 197) assevera contra a difundida “noção de que o modernismo paulista resgatou e abraçou uma identidade racial brasileira”. De acordo com ele, “os artistas e as obras que participaram da Semana praticamente não demonstraram preocupação com as questões raciais” e, quanto ao subsequente Manifesto Antropofágico, publicado em 1928, o autor lembra que inexistia nele “qualquer menção à África ou à escravidão” (Ibid., p. 206-207). Esse silêncio com relação ao legado cultural

afro-brasileiro é notável, quando se leva em consideração que as “apresentações da Companhia Negra de Revistas – que incluiu Pixinguinha e revelou Grande Otelo – foram comentadíssimas na imprensa entre 1926 e 1927” e que a “questão racial era assunto corrente no meio das artes plásticas do Rio de Janeiro havia pelo menos duas décadas”<sup>12</sup> (Ibid., p. 207).

Pelas suas origens e pelo elitismo que ainda orienta a sua relação com a maior parte dos habitantes da cidade de São Paulo, o Theatro Municipal representa mais do que um simples edifício teatral, ele é um monumento de hegemonia cultural. Por concentrar, de maneira tão exemplar, os mecanismos da dominação simbólica, ele se constitui também em um alvo, um ponto focal para levantes como o que deu origem ao Coletivo Legítima Defesa, de que trataremos adiante. Sobre esse último episódio, ocorrido em 2016, é relevante assinalar que ele tem como antecedente, no ano de 1978, o lançamento público do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, posteriormente conhecido como Movimento Negro Unificado (MNU), que se deu nas escadarias externas do Theatro. De acordo com Milton Barbosa (2017), diferentes movimentos civis se uniram naquele dia e marcharam pelo centro da cidade para protestar contra a “discriminação racial sofrida por quatro garotos do time infantil de voleibol do Clube de Regatas Tietê e a prisão, tortura e morte de Robinson Silveira da Luz, trabalhador, pai de família, acusado de roubar frutas numa feira”. O ato mobilizou cerca de duas mil pessoas e é considerado histórico tanto pela dimensão que alcançou quanto pelo fato de provocar o ressurgimento do debate racial em um contexto em que as esquerdas se uniam pelo fim da ditadura<sup>13</sup>.

Na performance *Em Legítima Defesa*, Eugênio Lima dirigiu um grupo de artistas que atuaria na performance *Exhibit B*, do encenador sulafricano Brett Bailey, obra que acumulava uma série de polêmicas quando da sua realização em cidades europeias, e que seria realizada naquela edição da MITsp,

---

12 Em 2022, no contexto das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, a Festa Literária das Periferias (Flup), realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Museu Histórico da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), localizados na região da Pequena África, no Rio de Janeiro, escolheu celebrar os Modernismos Negros, homenageando nomes como Lima Barreto, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Josephine Baker (FLUP..., 2022).

13 Refletindo a importância do MNU para as lutas antirracistas do presente, o *rapper* Emicida prestou sua homenagem a algumas de suas lideranças, durante show realizado no mesmo Theatro Municipal (Emicida..., 2020).

mas que acabou sendo cancelada<sup>14</sup>. A invasão orquestrada do Municipal tem, assim, o caráter de um direito de resposta, já que, com o cancelamento da obra, acusada de racismo, gerando protestos por parte do encenador, o qual declarava aos jornais ter sido alvo de censura (Fioretti, 2016), os artistas brasileiros envolvidos na sua realização tinham sido, segundo Lima (2016), “os únicos que não foram ouvidos”. Excluídos da programação de um dos mais importantes eventos da cena internacional no Brasil e lançados em uma polêmica antagonizada fortemente por movimentos antirracistas, os *performers* transformaram as circunstâncias em uma intervenção endereçada muito fortemente às condições de participação de sujeitos negros nos circuitos da arte brasileira.

Naquela noite, durante a ocupação do Theatro Municipal, um trecho da música “Capítulo 4, Versículo 3”, dos Racionais MCs (1997), que dizia “a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”, ecoava em *looping* desde os alto-falantes. Estendendo seu ouvido, em determinado momento, de modo silencioso e interessado, na direção daqueles versos, a atriz Tatiana Rodrigues Ribeiro voltava-se em seguida para os espectadores, uma expressão de curiosidade provocativa em sua face: “Escuta! Vocês estão ouvindo?”. Sua ação produzia o efeito de limpar a canção de sucesso da sua escuta habitual, tornando ainda mais lancinante a precisão da mensagem contida na letra dos *rappers* paulistanos. Após um curto, mas angustiante silêncio, a própria Rodrigues replicava: “Estão te matando. Você está ouvindo? Isso é realidade! Isso não é uma performance!”

Os *performers* ocupavam todo o espaço da sala, desde a plateia até as galerias, mas se recusaram a pisar no palco (Figura 2), num gesto que sublinhou a exclusão racial historicamente estabelecida naquele edifício. A *performer* Luz Ribeiro, instalada sobre o fosso da orquestra, no limbo que separa plateia e cena, lembrava: “Se **vocês** querem mesmo que **nós** mudemos o mundo algum dia, **nós**, ao menos, precisamos estar vivos”. Em sua enunciação, a atriz e poeta ressaltava com a voz e sublinhava com gestos a palavra “vocês” e a primeira evocação do pronome “nós”. Ao proferi-las dessa maneira em especial, efetivava uma divisão já insinuada no espaço, negritando o limite entre atuantes e espectadores, entre o público sentado e o conjunto de

<sup>14</sup> Para uma abordagem aprofundada do caso, vide: Dossin (2016).

artistas vestidos de preto, ou mais explicitamente, entre a audiência branca e os sujeitos negros, de pé. Pronunciado por Ribeiro, o “você” era indubitavelmente endereçado ao conjunto de espectadores brancos, fitados por ela e por seus pares, como que flagrados na consumação de um crime. O “nós”, por sua vez, aglutinava os que estão permanentemente ameaçados com a invisibilidade, com a exclusão e com a violência física. A firmeza desse “nós” adensava a circunspeção e a seriedade com que a questão era tratada pelo conjunto de artistas. Há, todavia, uma maior suavidade na ilocução daquele segundo “nós”, sujeito da ação que reclama estar vivo. Diluída a atitude agonística que marca os dois primeiros usos dos pronomes, a vocalização desse “nós” expressa exaustão, como a de alguém que tem testemunhado os quadros de racismo se repetirem *ad nauseam*. Esse endereçamento mais desarmado parece pressupor ainda um apelo ao bom senso, à razoabilidade, à compaixão dos interlocutores. É, portanto, a um tempo em que a divisão esteja superada e o diálogo franco seja admitido que a enunciação desse “nós” se dirige. Tempo que justificaria a ação de salvar o mundo por parte de quem tivesse esse poder, tempo a que a crítica negra do campo das artes cênicas parece aspirar.

**Figura 2** – *Em Legítima Defesa*, Theatro Municipal de São Paulo, 2016



Foto: Pat Cividanes/Antró Positivo

Em outro momento da performance, os artistas empreenderam localizar e contar quantos espectadores negros estavam no teatro. O resultado – já esperado – de que esse número seria pequeno, se revelou brutal e materializou “o racismo institucionalizado na sociedade brasileira, presente mesmo nos campos ditos progressistas da cultura” (Prado, 2017): em uma sala com aproximadamente 1.200 espectadores, somente 14 pessoas se declararam negras. Em resposta a esse dado, o ator Gilberto Costa devolveu à plateia um atributo comumente lançado contra homens negros, atributo que poderia, inclusive, ser acriticamente usado para descrever aquela performance: “**Violentas** são apresentadoras, paquitas e plateias de teatro!”

A estratégia de guerrilha, por meio da encenação do sequestro, do assalto ou do ato terrorista, empregou artisticamente uma das formas da violência nas sociedades contemporâneas. Como espectador branco presente no ato *Em Legítima Defesa*, entendo que o horror que experimentamos ao primeiro vislumbre da coletividade negra que invade o Teatro repete o gesto já tornado reflexivo do transeunte que atravessa a rua ou que esconde a bolsa ao ver um homem negro se aproximando. Em uma dimensão ainda mais violenta, reproduz o racismo do reconhecimento facial de suspeitos de crimes em álbuns de delegacia que, não raro, resulta na prisão e na condenação de inocentes. A esse primeiro temor quanto aos riscos sobre a nossa integridade física, se seguiria um outro, deslanchado já nos primeiros minutos da performance e que corresponde ao medo do constrangimento, um medo de não termos o que dizer quando formos interpelados sobre os privilégios naturalizados, privilégios que se estendem às pessoas brancas pertencentes às classes mais destituídas (Nascimento, 1978).

Três anos depois, durante pesquisa acadêmica sobre o coletivo artístico que se constituiu a partir daquela performance, participei de uma residência artística com seus integrantes e pude ouvir do seu diretor que basta a um grupo de pessoas negras se deslocar conjuntamente por uma rua ou um centro cultural, para que o sentido de alerta das pessoas no entorno seja acionado, para que algo mude na ambiência<sup>15</sup>. As causas daquele fenômeno

---

<sup>15</sup> Vide, nesse sentido, a obra *Arrastão de Loiros* (2005), do artista visual e curador Daniel Lima, irmão de Eugênio Lima. De acordo com Daniel, partindo da referência aos chamados “arrastões”, nas praias do Rio de Janeiro, “a proposta consistia em levar trinta jovens

decorrem de um estereótipo estruturado historicamente que associa pessoas negras ao crime e à violência, algo que já vinha sendo denunciado, no teatro, pelo Bando de Teatro Olodum, de Salvador – BA, desde, pelo menos, a década de 1990, como nos conta Evani Tavares Lima (2010, p. 175). A consciência desse processo fora mobilizada como matéria da arte, durante o referido ato no Theatro Municipal, no sentido de produzir um efeito de espanto ou de terror sobre a audiência branca. Essa estratégia permite inferir que esses artistas souberam, naquela ocasião, administrar, mesmo que provisoriamente, essa coisa irracional e inegável que é o racismo antinegro contra os próprios sujeitos racistas.

Não quero sugerir, com isso, que o aparecimento do racismo no episódio descrito seja responsabilidade daqueles artistas, o que significaria inverter perversamente o agente histórico do preconceito. Tampouco quero atribuir àqueles sujeitos uma força extraordinária e inumana que lhes possibilite entregar-se em sacrifício a uma situação geradora de profundo sofrimento. O que me interessa assinalar como capacidade de agência ou de ação transformadora dos *performers*, conforme Judith Butler (1997, p. 19), é que sua capacidade de citar, de reencenar a injúria, a despeito da dor que ela provoca, perpetra uma fratura, uma espécie de falha naquele discurso de ódio que é então recuperado e aberto a uma resposta crítica.

Segundo Butler (*Ibid.*, p. 9), a ameaça de uma injúria como a produzida pela citação de uma fala racista ou homofóbica, por exemplo, é ainda uma ameaça à sua realização, pautada, muitas vezes, na pressuposição, por parte do ofensor, de que tal objetivo será cumprido. Mas o fato de sua fala recuperar uma expressão que, por meio de uma cadeia histórica, foi vinculada a uma determinada capacidade de opressão ou de humilhação de grupos e comunidades, não redime a dependência que aquela fala tem, para se efetivar como agressão, de que o sujeito atingido assim a receba. O ato de fala racista ou homofóbico pressupõe a vulnerabilidade do outro à violência que intenta

---

negros sem camisa para andarem juntos pela praia de Ipanema num domingo de sol, mas foi vetada [...] por preocupações com a segurança dos banhistas: supunha-se que tal ação causaria pânico e descontrole [...]. Como resposta, propus um caminho racialmente 'oposto': um arrastão de loiros. Assim, trazia à tona a premissa que nasce neste processo: trinta negros juntos não podem caminhar em Ipanema; trinta loiros juntos podem caminhar em Ipanema."

impingir. Assim, o agressor não pode obliterar o fato de que o seu ato de fala não é autossuficiente, ele não é a violência em si, de modo que o seu efeito pode não ser aquele esperado por ele (Ibid., p. 10).

Essa abstração teórica não dá conta de captar todas as dimensões do racismo perpetrado, de maneira mais ou menos consciente, por meio de gestos e falas. Mas ela se torna estratégica à medida que localiza o processo de reiteração da violência no quadro da possibilidade de sua transformação, de seu deslocamento, algo com que, acredito, a performance *Em Legítima Defesa* e a crítica negra ao campo das artes cênicas estejam comprometidos. Ela se torna oportuna para compreender a iniciativa dos *performers* de provocarem as audiências brancas pela reencenação de quadros sabidamente sucedidos pela emergência do olhar e do gesto racista. Ao mesmo tempo, contudo, a relevância da citação se dá porque ela assume a possibilidade de novos tipos de respostas, para além de um automatismo defensivo, do pânico e da apatia por parte de audiências flagradas em seu racismo antinegro.

Essa hipótese não considera um controle absoluto de si por parte dos artistas, no sentido de passar incólume às violências decorrentes do seu gesto, sugerindo um grau de autoconsciência que permita uma plena auto-preservação mediante a concentração na eficácia de seu ato. Tampouco, defende uma racionalização absoluta pelas audiências dos afetos produzidos pela performance no sentido do reconhecimento do racismo antinegro como componente de sua identidade. A noção de atos de fala como ação capaz de produzir efeitos por meio da linguagem não pressupõe o absoluto sucesso da sua realização (Butler, 1997, p. 16). Ela assume, inclusive, a consequência de que os discursos muitas vezes fogem ao controle de seu emissor e que eles performam ações, geram efeitos, mesmo que não sejam aqueles que foram intentados, inicialmente previstos (Ibid.). Mas, à medida que o sujeito não é soberano quanto ao seu ato e às consequências dele, também determinado gesto ou discurso que vetoriza o ódio e o preconceito não é soberano. Ao contrário, a fala e o gesto racista afirmam-se como repetição, dada sua capacidade de carregar um conteúdo traumático que vem sendo transmitido por meio da história. Mas a sua dependência de um sujeito e de um contexto que os atualizem é também a sua fragilidade, a sua capacidade de ser corrompido, o que permite a Butler (Ibid., tradução própria) inferir que a “agência

começa quando a soberania desfalece”<sup>16</sup>. A autora então se pergunta: “A repetição pode ser tanto a maneira como o trauma se repete quanto a maneira pela qual ele rompe com a historicidade que o escraviza? O que produz uma citação reversa da cena do trauma? Como o discurso do ódio pode ser citado contra si mesmo?”<sup>17</sup> (Ibid., tradução própria, p. 37).

É, portanto, a capacidade dos artistas promoverem as circunstâncias favoráveis à quebra da efetividade do olhar racista dos espectadores da MITsp que é importante ressaltar. Butler nos recorda da famosa cena da interpelação descrita por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*, na qual um policial chama pelo passante: “Ei, você!”, fazendo com que ele se vire e se reconheça, desse modo, como alguém subjugado pelo poder, adquirindo sua identidade ao custo de um sentimento antecipado de culpa (Ibid., p. 25). Podemos suplementar tal cena, que ecoa episódios diários de racismo policial, com Frantz Fanon (2008, p. 105), que, em *Pele negra, máscaras brancas*, testemunhou ter escutado, quando emigrou da Martinica para a França, a seguinte interpelação de uma criança: “Mãe, olhe o preto, estou com medo!”. Esse ato inaugura mais do que a relação do autor com o olhar dos brancos, já que esse olhar, por negá-lo, o invade, torna seu próprio corpo “uma atmosfera densa de incertezas” (Fanon, 2008, p. 104). Butler (1997, p. 33, tradução própria) ressalta, desse modo, que, para serem efetivas tais interpelações, que fundam identidades com base na violência da linguagem, dependem “de alguém que se vire e reflexivamente assumo o termo pelo qual está sendo chamado”<sup>18</sup>. Na performance em questão, ainda que o racismo seja sabidamente estruturante dos espectadores sentados em cadeiras e fitados pelos performers, é preciso que eles se reconheçam na interpelação que lhes é endereçada. Lembremo-nos da negação generalizada quanto à prática do racismo na cena de *A mulher do trem*, em 2015 Seria ingenuidade

16 No original: “*I propose that agency begins where sovereignty wanes*”. Por agência, proponho a sucinta definição de Tomaz Tadeu Silva (2000, p. 131), nos comentários à sua tradução de Stuart Hall: “tradução do termo ‘agency’, amplamente utilizado na literatura de teoria social anglo-saxônica para designar o elemento ativo da ação individual”.

17 No original: “*Can repetition be both the way that trauma is repeated but also the way in which it breaks with the historicity to which it is in thrall? What makes for a reverse citation in the scene of trauma, how can hate speech be cited against itself?*”.

18 No original: “*For Althusser, there must be a one who turns around, who reflexively appropriates the term by which one is hailed*”.

argumentar que uma parte dos presentes aquela noite no Theatro Municipal se reconheceram racistas a partir do ato *Em Legítima Defesa*?

Assim como a força do ódio e da discriminação impressa nas palavras proferidas durante a performance excede o momento da sua reencenação pelos artistas, dissipando-se na historicidade do seu uso, também os sujeitos que são interpelados por aquele ato e que precisam sobreviver ao que foi ouvido não precisam necessariamente se resignar às posições identitárias fixas a que aquela interpelação se refere<sup>19</sup>. Assim como os espectadores podem então dissociar a percepção daqueles artistas das sensações e pensamentos preconceituosos que lhes acometeram quando da invasão do teatro, sendo compelidos a se perguntar sobre a natureza de tais reações, podemos admitir a possibilidade daquele gesto artístico mobilizar novas compreensões, novas atitudes e, conseqüentemente, novas identidades que não apenas a que reproduz os sujeitos racistas de antes.

### “O teatro da revolução branca chegou ao fim”

Emprestada de Heiner Müller e extraída do contexto original, em que era empregada para contestar o humanismo das revoluções francesa e socialista, a citação acima assume caráter sentenciador, quando proferida pelo Coletivo Legítima Defesa em *A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa*, que estreou na programação principal da MITSP de 2017. Nessa nova enunciação, o que é decretado morto é o teatro feito pelos e para os sujeitos brancos da cidade de São Paulo, tal como a produção daquela linguagem artística vinha sendo enquadrada desde o recrudescimento da crítica negra ao campo, dois anos antes. Como ato de fala, esse novo espetáculo anuncia um novo tempo para a prática do teatro na cidade e,

---

19 A partir da seguinte afirmativa de Butler (1997, p. 34, tradução própria): “Se quem interpela não é autor dos termos da interpelação, e se a interpelação não descreve de fato quem é interpelado, então o funcionamento da força da interpelação excede os sujeitos que são constituídos por seus termos, e esses excedem a interpelação pela qual eles são despertados”. No original: “If the one who delivers it does not author it, and the one who is marked by it is not described by it, then the workings of interpellative power exceed the subjects constituted by its terms, and the subjects so constituted exceed the interpellation by which they are animated”.

por extensão, no país, momento em que aquilo que foi não poderia mais ser admitido e a reparação e a reinvenção se faziam urgentes.

Ocupando o majestoso Auditório Ibirapuera, com seus mais de 800 lugares, a encenação recebeu o público de cortinas fechadas, suspensas a poucos centímetros do chão, de modo que, ao adentrarem na sala, os espectadores já podiam visualizar, por uma fresta, o palco ocupado por um conjunto de pés vibrando numa movimentação coletiva intensa que logo confluiria para um vibrante baile *black*. Não era certamente por acaso que a cortina não se abria reverente aos olhos do público, apartando-o da cena de comunhão festiva, naqueles primeiros minutos do espetáculo. Essa era uma das formas pelas quais o Coletivo Legítima Defesa, nesse segundo trabalho, reafirmava sua abjeção pela branquitude reinante nos espaços teatrais brasileiros, fato desmascarado por sua performance anterior.

A abertura da cortina, nos instantes que se seguem, não promove tampouco um acolhimento do espectador da MITSP. Sob uma batida eletrônica orquestrada por Eugênio Lima e Neo Muyanga<sup>20</sup>, um grupo de cerca de doze artistas já está engajado em um bailado sincrônico, vigoroso e sedutor. Mantendo uma distância proporcional entre seus corpos, traçam diagonais que se ampliam, tomando aos poucos a maior parte do imenso palco. As danças que florescem nas ruas das metrópoles multiculturais – Madureira, São Bento, Bronx –, produções da diáspora africana por tanto tempo alijadas dos grandes teatros, agora ocupam o centro, cooptando olhares que muitas vezes lhes estiveram indiferentes. De novo, do meu lugar de espectador branco e de alguém que pesquisa as artes cênicas há pelo menos duas décadas, sinto algo como um constrangimento e experimento a sensação de que muito tempo foi perdido, de que há um campo cultural imenso a ser (re)conhecido.

**Des-convite.** A lembrança de viver aquela cena como espectador me desperta a sensação de ter sido desconvidado a partilhar algo, de chegar a uma festa e saber que ela não é para mim, de não estar mais bem-vindo. A lembrança de ser apresentado a um lugar em que eu não poderia estar, sem que isso fosse,

---

<sup>20</sup> Neo Muyanga é um compositor, artista sonoro e libretista nascido em Joanesburgo, África do Sul. Sua obra perpassa a nova ópera, a improvisação em jazz e canções tradicionais Zulu e Sesotho. Muyanga desenvolve uma pesquisa contínua acerca de diversas sonoridades que compõem a história da canção de protesto no contexto panafricano e diaspórico (Fundação Bienal de São Paulo, c2020).

contudo, diretamente provocado pelas pessoas que tomavam parte daquela vivência determinada, dos que partilhavam da dádiva daquela dança exuberante. Eu estava desconvidado pelas circunstâncias históricas, pelo saldo de uma dívida impagável (Ferreira da Silva, 2019) que me enredava. É uma sensação bastante semelhante à de ser preterido pelas rosas que são presenteadas pelo ator Preto Amparo às pessoas pretas da audiência de seu espetáculo *violento*<sup>21</sup>. Entendo que, nessas performances, tais artistas efetivem um desconvidar direcionado aos sujeitos identificados como brancos. Elas promovem assim um desconcerto, uma confusão, um efeito físico sobre os corpos dos espectadores, algo que explicita o encontro interracial, mas dessa vez para o lado que usualmente costuma passar incólume a esse tipo de vivência, como lembra a metáfora da porta de vidro cunhada por Edith Piza (2016, p. 93)<sup>22</sup>.

Como infere Conrado Dess (2022, p. 26) acerca de alguns movimentos relacionados ao que vimos nos referindo como crítica negra ao campo das artes cênicas no Brasil, eles correspondem justamente a “uma resposta à censura, ao cerceamento e à divisão e, talvez por ainda estarem em seu estágio inicial, tendam a espelhar, de algum modo, a forma do inimigo”. Assim, “por mais que possam parecer violentas as manifestações que agora acontecem, elas não podem ser compreendidas senão como resultado de uma violência maior” (Ibid.).

O recurso a tais atos de desconvite parece ser mais didático e efetivo do que o uso do discurso verbal, podendo ser por isso também expressão do cansaço e da raiva de tais artistas com a reiteração de quadros de racismo em seus cotidianos ou, ainda, com a frequência com que sujeitos brancos lhes demandam instruções quanto à questão racial, sem devidamente se responsabilizar pelo seu próprio letramento. Mas o uso da palavra também resguarda o potencial de produzir efeitos nesse tocante.

---

21 Espetáculo de 2017, com direção de Alexandre de Sena e dramaturgia de Alexandre de Sena e Preto Amparo (*Violento*, 2017).

22 Partindo da descrição de Ruth Frankenberg de branquitude como “uma situação de vantagem estrutural” em que “pessoas brancas se observam, aos outros e à sociedade” como “frequentemente não demarcadas”, ao passo que atribuem a indivíduos e grupos negros observados ou estudados uma “imensa racialidade”, Piza (2016, p. 67) utiliza o ato de “bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente” como metáfora que designa o “descobrir-se racializado” dos sujeitos brancos, em que a violência do impacto contra algo invisível, mas muito concreto, é causa de “susto”, “dor”, “surpresa”.

Quando, em 2016, o grupo de *performers* invade o teatro e me interpela, torna-se evidente, para mim, o fato observado por Austin (1962): que algumas enunciações, mais do que declarar ou descrever uma realidade, constituem em si uma ação (ou parte de uma ação). É o caso dos enunciados performativos, quando dizer algo é fazer algo. Ao ordenar que eu fique, que eu me sente, que eu os escute, esses artistas atuaram diretamente sobre minhas atitudes e as de outros espectadores. Sua linguagem era dotada de uma força, a qual comunicava antes uma ação do que um significado e – embora Austin (*Ibid.*, p. 9-10) exclua do performativo as frases ditas em um contexto ficcional, como um poema ou uma peça de teatro – naquele momento, as palavras utilizadas em um ato artístico soaram como ordens e quebraram a minha inércia e a de muitos outros.

Curioso é que, para Austin (*Ibid.*, p. 5), uma das características de um enunciado performativo é o fato de que, por não ser uma descrição, uma declaração ou uma constatação, ele foge às categorias de verdadeiro e falso. Tal enunciado simplesmente opera. Independente de eu estar jurando em falso ou com intenção de verdade, eu estou jurando. Contudo, no teatro, costumamos nos referir a uma performance bem-sucedida dizendo que tal atriz ou tal ator agiu “com verdade”. Ao dizer isso, pensamos num sentido de correspondência entre os sentimentos e a atitude de tal sujeito, os quais se unem no todo indivisível de uma ação, de uma fala no tempo presente.

Jacques Derrida (1991, p. 363) questiona, entretanto, essa distinção entre uso “sério” da linguagem e seu uso ficcional. Para esse filósofo, o uso da linguagem no teatro, que Austin considera “anomalia”, “não-sério”, “citação”, é regido pelas mesmas condicionantes que um enunciado “performativo puro”, percebendo nesse último também a citação, a iterabilidade, elementos que rompem com a singularidade, com a “pureza” de um ato de fala, o qual se dá, não pela passagem de conteúdo ou de sentido, mas sob a forma de “força por impulsão de uma marca” (*Ibid.*).

Na comparação entre ato de fala “sério” e ato de fala por “parasitagem”, “citação”, o que Derrida detecta é não a diferença entre um ato original e um ato citacional, mas “marcas diferenciais” (*Ibid.*, p. 359). A fala teatral, com maior ou menor força, maior ou menor verdade, revela, nessa perspectiva, o modo de funcionamento da língua como marca, rastro, citação. Impossibilidade de uma consciência plena de si em uma performance “pura” ou absoluta, impossibilidade

de um sujeito “transparente a si próprio e aos outros”; sua fala traz sempre essa condição de uma citação, representação, metáfora, que cinde com a suposta “singularidade pura do acontecimento” (Derrida, 1991, p. 368).

Em *A missão em fragmentos*, a palavra ocupa os campos visual e sonoro, abrangendo idiomas (inclusive africanos, menos conhecidos dos públicos teatrais no Brasil), corpos e movimentos de atrizes e atores, projeções sobre o imenso ciclorama, pictogramas pintados em branco sobre o chão negro do palco, vozes, sonoridades, textos, imagens e expressões corporais (Figura 3); fazendo convergir espaços e temporalidades diversos, materializando na cena um “bordado” e um “entrelaçamento” que enfatiza “a própria natureza da atividade teatral, uma modalidade artística intrinsecamente dialógica e intersemiótica” (Martins, 1995, p. 27). Por meio de tais recursos, a encenação presentifica todas e todos que reconhece como “participantes”: Angela Davis, Anna Seghers, Sojourner Truth, Malcolm X, Amílcar Cabral, Chimamanda Ngozi Adichie, Cláudia Schapira, Aimé Césaire, Achille Mbembe, Racionais MC’s, Frantz Fanon, Marcus Garvey, Maurinete Lima, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Francis M. Beal, João Cabral de Melo Neto, James Baldwin, Stokely Carmichael, Carolina Maria de Jesus<sup>23</sup>.

**Figura 3** – Coletivo Legítima Defesa, *A missão em fragmentos*, 2017



**Foto:** Cristina Maranhão

<sup>23</sup> Informação constante do programa do espetáculo.

O ato de recuperar e enunciar discursos históricos e literários designa procedimento fundamental da estética e da ética do Legítima Defesa. Com relação à primeira performance do coletivo, por exemplo, Eugênio Lima (2022, p. 666) afirmou ter dito aos artistas: “A gente tem que falar não só o que a gente pensa, mas a gente tem que encontrar na nossa voz as outras vozes que estão contidas. [...] alinhar a nossa voz com os discursos que vieram antes de nós”. Reforçando ainda a importância de cada *performer* se apropriar do discurso que enunciaria, “assinando embaixo” do que fala, Lima teria citado a música “É tudo no meu nome” (2001), de Rappin’ Hood: “Você tá com o microfone, é tudo no seu nome”. Esse método alude a um exercício chamado “depoimento”, referido por Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 69), o qual nomeia o coletivo teatral que ela integra junto com Eugênio Lima e Cláudia Schapira, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. De acordo com ela:

O depoimento consistia em uma espécie de “roda-viva”, um tribunal figurativo onde cada atriz representava uma personagem que “defendia” seu ponto de vista. [...] [Elas] eram interpeladas pelos demais que tinham o papel de testá-las com perguntas, numa espécie de “sabatina” que revelava até que ponto o discurso em forma e conteúdo era suficientemente coeso e embasado para a sua sustentação.

A técnica do depoimento implica em encontrar materiais e apropriar-se deles num contexto intersubjetivo, envolvendo aquele que fala e aquele que escuta. Ao fazê-lo, os *performers* buscam romper com a pura textualidade e restituir uma ação àquelas palavras no presente, de um modo que consigam obter efeitos imediatos ou retardatários sobre os ouvintes. Exemplo desse procedimento, em *A missão em fragmentos*, se dá quando o ator Gilberto Costa enuncia discurso feito por Stokely Carmichael na Universidade de Berkeley no ano de 1967. Aqui, o artista é levado a assumir uma atitude e um tom que sejam capazes de sustentar a importância e a força das palavras do Primeiro-Ministro Honorário dos Panteras Negras. Ele está de frente para o público. Diante dele, o microfone em um pedestal. Sobre seus ombros, a face ativa de Carmichael dilatada em uma projeção (Figura 4):

As sociedades brancas do Ocidente roubaram a humanidade do mundo. Nossa missão é nos unir para salvar a humanidade do mundo. [...] creio que nós, mais do que outros, odiamos o Ocidente branco. Um tipo de

ódio – como Che diz – que vai nos transformar em máquinas de matar frias e eficazes. Nós enxergamos a natureza imperialista do Ocidente como um cachorro treinado. Não há inimigo mais perigoso do dono do que seu próprio cachorro, porque este conhece seu dono melhor do que qualquer outra pessoa. (Legítima defesa, 2017, p. 5)

**Figura 4** – Coletivo *Legítima Defesa*, *A missão em fragmentos*, 2017



**Foto:** Cristina Maranhão

Há aqui, nessa citação teatral, uma notável diferença de contextos, tanto com relação às falas dirigidas diretamente aos espectadores na performance *Em Legítima Defesa*, quanto à original de Carmichael. A enunciação de Gilberto Costa está, sem dúvidas, imbuída da intencionalidade de provocar certas reações na audiência – espanto, curiosidade, respeito, medo... Seu resultado, entretanto, será menos visível e, por consequência, menos mensurável do que o efeito de obrigar um espectador branco a ficar sentado em sua cadeira e a ouvi-lo, desistindo de deixar o Theatro Municipal. Além disso, o contexto de convenção teatral arrefece a possibilidade de que, conforme ocorreu na ocasião em que o discurso foi primeiramente proferido, a fala do ator esteja imbuída de real ameaça quanto ao uso político da violência. Acontece que a ameaça de levante, de revide, que marca o pronunciamento original, contamina

a enunciação do ator desde os motivos que o levaram a selecionar tal trecho como dramaturgia, como *sample*<sup>24</sup>, até a forma solene com que os meios teatrais a emolduraram. Tudo isso é constitutivo do modo como as palavras de Gilberto Costa e as de outros *performers* do Legítima Defesa, em outros momentos do espetáculo, atuaram sobre a percepção dos ouvintes.

Evocar pronunciamentos históricos radicais como esse fortalece, portanto, a importância do que está em jogo naquela representação teatral. A violência e o assassinato, desde as revoltas negras contra a colonização, passando pela influência dos escritos de Fanon, tornaram-se instrumentos de luta, porque aquilo com que os sujeitos racializados se defrontavam excedia uma compreensão e uma solução por meios racionais (Mbembe, 2018, p. 278). A cena do Legítima Defesa ensaia recuperar a força desses gestos de levante, esses impulsos revolucionários factuais para sublinhar a brutalidade do fenômeno que estão buscando confrontar. Obviamente, tomar conhecimento de tais experiências ou se sentir contaminado por esses discursos pode motivar ouvintes a exercer determinadas atitudes em suas vidas cotidianas e isso não podemos mensurar. Mas o que é interessante notar aqui é que a menção a Carmichael e aos Panteras Negras, embora se dê por uma apropriação e por uma reencenação do discurso, aparece de forma alusiva, fragmentária, efêmera. É pouco provável que espectadores teatrais brasileiros consigam decodificar facilmente tais referências, para além de experimentar certo constrangimento sensorial produzido pela recuperação da força que aquele discurso um dia transmitiu<sup>25</sup>.

Nesse sentido, o limite físico da cortina que interpõe cena e plateia, na cena inicial, será apenas uma primeira metáfora armada pela encenação a fim de instalar o espectador teatral mediano – frequentador da MITsp e interessado no cânone dramático europeu, tão bem representado pela obra de Heiner Müller – num estado de espanto e de estranhamento suscitados pela proliferação de referências à cultura, à história e ao pensamento negros que serão postos em marcha diante de seus olhos. Em 2017, aquelas não eram presenças e narrativas

---

24 De acordo com D'Alva (2014, p. 15), o *sample* “consiste em extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para a construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical”.

25 Teço essas considerações a partir da minha própria formação cultural embranquecida e evocando o letramento racial e humano a que a cena do Legítima Defesa me convida, ou que ela me impõe.

comuns nos palcos teatrais brasileiros e *A missão em fragmentos* despertou em mim, pesquisador da linguagem e espectador assíduo, um sentimento escandaloso de profundo atraso com relação às contribuições políticas, epistemológicas e estéticas de sujeitos e coletividades negras.

Há, nesse sentido, um dever de casa que a obra reclama e que excede, mas também suplementa, os efeitos mais instantâneos daquele ato de fala. A cena abre picadas na mata, evoca provocadores, conclama questões no que parece ser um intuito de ampliar a adesão ao debate, atrair novos indivíduos ou grupos, instilar reconhecimentos. O teatro interessa, assim, pela capacidade de escuta que oferece, mas também pelos efeitos, mesmo imprevisíveis, que pode produzir.

Este artigo teve a intenção de inventariar alguns efeitos produzidos pela crítica negra ao campo das artes cênicas e pela recepção de obras criadas no contexto de uma retomada da discussão racial nos palcos brasileiros. Ele tem em vista contribuir com o processo de autocritica de públicos, artistas e produtores enredados nas armadilhas da branquitude, ao passo que também espera oferecer elementos que fortaleçam a *práxis* de artistas como os do Legítima Defesa.

## Referências bibliográficas

- AIRES, L. **Entre o chão e o tablado**: a invenção de um dramaturgo. São Luís: Edição do Autor, 2012.
- ARRASTÃO DE LOIROS. Direção: Daniel Lima. Rio de Janeiro: Invisíveis Produções, 2005. Disponível em: <https://www.danielclima.com/Arrastao-De-Loiros>. Acesso em: 3 ago. 2024.
- Arte e Sociedade: a representação do negro (2015). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (179 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LG\\_cRXBsKfE](https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE). Acesso em: 30 jul. 2024.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. London: Oxford University Press, 1962.
- BARBOSA, M. Movimento Negro Unificado: 39 anos de luta. **Expressão Popular**, 30 maio 2017. Disponível em: <https://medium.com/@expressaopopular/movimento-negro-unificado-39-anos-de-luta-7a639de67c93>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- BERNARDES, M. E. **O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2004.300758.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli, Wilson Campos. 6a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BUTLER, J. **Excitable Speech**: A politics of the performative. New York;London: Routledge, 1997.
- CAPÍTULO 4, Versículo 3. [Compositor e intérprete]: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DALVA, R. E. **Teatro hip-hop**: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, J. Assinatura Acontecimento Contexto. *In*: **Margens da filosofia**. Tradução: Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 349-373.
- DESS, C. Notas sobre o conceito de representatividade. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, p. 1-30, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206
- DESS, C. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-21, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200204
- DOSSIN, F. R. Exhibit B: Performance entre racismo e antirracismo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 78-95, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016078
- É TUDO NO MEU NOME. [Compositor e intérprete]: Rappin' Hood. São Paulo: Trama, 2001.
- EMICIDA: AmarElo - É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, D. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina da Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- FIORETTI, G. Antes de cancelar peça acusada de racismo, mostra propôs troca a autor. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740795-mitsp-propos-trocar-peca-acusada-de-racismo-antes-de-cancelar-realizacao.shtml#:~:text=%22Saiu%20uma%20reportagem%20mentirosa%20informando,o%20grupo%20n%C3%A3o%20se%20pronunciou.> Acesso em: 27 jul. 2024.
- FLUP 22: 100 anos de modernismo negro. [S. l.: s. n.], 22 vídeos (1.517 min). Publicado pelo canal Flup RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLK0OQf2NeLr0WsHbmAbgQFsmH5E7I35rW> Acesso em: 23 nov. 2024.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Neo Muyanga. **34° Bienal de São Paulo**, São Paulo, c2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7302>. Acesso em: 30 jul. 2024.

- GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel. 2a. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.
- GONÇALVES, A. M. Blackface: quando as máscaras caem. **Blogueiras Negras**, 18 maio 2015. Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/blackface-quando-as-mascaras-caem/> Acesso em: 4 ago. 2024.
- INVASÃO no teatro municipal pelo grupo legítima defesa. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Junior kbrown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A8Xlmy5eNAc&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- LEGÍTIMA DEFESA. **A missão em fragmentos**: 12 cenas de descolonização em legítima defesa. São Paulo: n-1 edições, MITsp, 2017.
- LIMA, E. Entrevista. In: PEREIRA JÚNIOR, V. C. **Ensaiai hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2022.
- LIMA, E. O que é a performance poética Em Legítima Defesa? In: PRADO, M. A. Opinião: Negro na MITsp □ Em Legítima Defesa ou Eu Não Vou me Calar, por Eugênio Lima. **Blog do Arcanjo**, [S. l.], 11 mar. 2016. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2016/03/11/negro-na-mitsp-em-legitima-defesa-ou-eu-nao-vou-me-calar-por-eugenio-lima/>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2010.778472
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. A fina lâmina da palavra. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, v. 15, 2007. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/issue/view/1379](https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/1379). Acesso em: 26 jul. 2024.
- MARTINS, L. M. Corpo negro e representação, entrevista transcrita e organizada por Lucélia Sérgio. **Legítima Defesa**, ano 2, v. 2. São Paulo: Cia. Os Crespos/Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, S. Crítica: um projeto para chamar de meu – reflexões a partir do exercício crítico numa dimensão individual e, ao mesmo tempo, coletiva. **Horizonte da cena**, Belo Horizonte, 19 ago. 2021. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/critica-um-projeto-para-chamar-de-meu/>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MITSP. **Cartografias MITsp**. n. 03. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Ministério da Cultura, 2016.

- MOMBAÇA, J. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. **Buala**, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 15 out. 2024.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- PEREIRA JÚNIOR, V. C. Teatro e contra-hegemonia: um estudo sobre o campo das artes cênicas no Brasil do século XXI. **Anais ABRACE**, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3925.html>. Acesso em: 15 out. 2024.
- PIZA, E. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, I.; BENTO, M. A. S. (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- PRADO, M. A. Um discurso negro (des)colonizado. **MITsp (site)**, São Paulo, 18 mar. 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/um-discurso-negro-descolonizado/>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.
- REIS, L. F. Conheça a nova geração que está revolucionando o teatro negro no Rio. **O Globo**, 4 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/conhecanova-geracao-que-esta-revolucionando-teatro-negro-no-rio-23024515>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- SALOMÃO, S. Teatro negro: seus valores filosóficos antigos, modernos e contemporâneos. In: CAPULANAS Cia de Arte Negra; SILVA, S. S. J. (Org.). **Negras insurgências – Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 97-127.
- SILVA, T. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VIOLENTO. Direção: Alexandre de Sena. **Dramaturgia**: Alexandre de Sena; Preto Amparo. Belo Horizonte: Grazi Medrado, 2017.

Recebido em 07/08/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024



**A cena tá preta e antirracista!  
Considerações sobre as pesquisas em  
performances negras no Brasil**

*The scene is black and anti-racist!  
Considerations about research on Black  
performances in Brazil*

**¡LA ESCENA SE PUSO NEGRA  
Y ANTIRRACISTA!**

*Consideraciones sobre la investigación sobre  
las performances negras en Brasil*

**Rogério Lopes da Silva Paulino**

**Rogério Lopes da Silva Paulino**

Professor do Teatro Universitário e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordena o Teatro&Cidade – **Núcleo de Pesquisa Cênica** do Teatro Universitário (TU) e é cocoordenador do grupo de pesquisa do CNPQ – Africanidades e a Cidade e do Festival de Teatro Negro da UFMG. Realiza pesquisa de pós-doutorado em educação antirracista nas artes da cena no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É ator e diretor de teatro com obras apresentadas em festivais no Brasil e no exterior, dedicando-se a pesquisar as máscaras afro-brasileiras.

## Resumo

Este artigo tece considerações acerca das pesquisas em performances negras no Brasil a partir de três apontamentos centrais: a consolidação de uma produção sistemática por artistas e pesquisadores negros; o aumento de pesquisas que abordam especificamente o racismo nas artes da cena; e a busca contínua por nomear, conceituar e corporificar a cena preta. O argumento central é que os artistas e pesquisadores negros estão saindo da invisibilidade e da subalternidade para se colocarem como protagonistas de um processo de revisão, quiçá de refundação, dos pilares nos quais se assentam as artes da cena no Brasil, a partir de uma perspectiva negra e afrorreferenciada.

**Palavras-chave:** Teatros negros, Performances negras, Teatro brasileiro.

## Abstract

This article makes considerations about research on Black performances in Brazil based on three central points: the consolidation of a systematic production by Black artists and researchers; the increase in research that specifically addresses racism in the performing arts; and the continuous search to name, conceptualize and embody the Black scene. The central argument is that Black artists and researchers are leaving invisibility and subalternity to position themselves as protagonists of a review, perhaps refounding, of the pillars on which the performing arts in Brazil are based, from a Afro-referenced perspective.

**Keywords:** Black theaters, Black performances, Brazilian theater.

## Resumen

Este artículo hace consideraciones sobre las investigaciones sobre performances negras en Brasil a partir de tres puntos centrales: la consolidación de una producción sistemática de artistas e investigadores negros, el aumento de investigaciones que abordan específicamente el racismo en las artes escénicas, y la búsqueda continua por nombrar, conceptualizar y encarnar la escena negra. El argumento central es que los artistas e investigadores negros están saliendo de la invisibilidad y la subalternidad para posicionarse como protagonistas de un proceso de revisión, tal vez de refundación, de los pilares sobre los que se asientan las artes escénicas en Brasil desde una perspectiva negra y afrorreferenciada.

**Palabras clave:** Teatros negros, Performances negras, Teatro brasileño.

## Aos que vieram antes de nós

Tecer considerações acerca do campo de pesquisa em performances negras no Brasil não é uma tarefa fácil, principalmente quando levamos em consideração que há uma diversidade de perspectivas sobre o tema em um país com dimensões continentais como o nosso. Ainda assim, mesmo assumindo os riscos de algumas imprecisões típicas de análises que, como a que será desenvolvida neste artigo, se voltam para um campo tão vasto e diverso, a tentativa de fazer apontamentos mais gerais pode ser importante na caracterização e no reconhecimento da força que, progressivamente, as pesquisas em performances negras têm ganhado enquanto campo de conhecimento dentro das artes da cena<sup>1</sup>.

Para cumprir tal empreitada, será adotada uma temporalidade afrorreferenciada, em que aspectos do passado e do futuro serão articulados de maneira não linear, a exemplo das noções de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021). Essa autora, na busca por compreender a vivência de muitas culturas, como as africanas, que têm a ancestralidade como conceito fundador, se pergunta:

de que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecto, de rememoração e de devir simultâneo? (Martins, 2021, p. 23)

Para ela, o espiralar seria o que melhor ilustra essa percepção, diferenciando-se das imagens ocidentais que representam graficamente o tempo como uma “seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem” (Ibid., p. 26).

Assim, em respeito aos que vieram antes de nós, não poderia começar este artigo sem fazer referência a essa pensadora, que é uma das importantes

---

1 Este artigo se originou de uma palestra ministrada no II Ngira, evento do Grupo de Trabalho (GT) O Afro nas Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), que aconteceu no início de 2024, em São Paulo. Agradeço ao professor Cristiano Cezarino e ao doutorando Anderson Ferreira pelos comentários de leitura em diferentes fases da elaboração deste texto e aos demais integrantes do grupo Africanidades e a Cidade da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pelos debates relacionados a essa temática.

precursoras dos estudos das performances negras nas artes da cena, com sua obra *A cena em sombras*, que data da década de 1990. Bem como não poderia deixar de mencionar Inacyra Falcão dos Santos (2002), de quem tive a honra de ter sido aluno na Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e que também na década de 1990 defendeu sua tese *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, outro exemplo pioneiro de estudos acadêmicos nessa área. É impressionante pensar em como, já naquela época, essas mulheres abordavam temas sobre os quais só nos últimos 15 anos viemos nos debruçando com mais afinco e de maneira mais ampla dentro das artes da cena.

Iniciativas de diversos tipos de intelectuais e criadores de fora da academia sempre existiram, mas nem sempre ganharam o destaque merecido, como o trabalho de Solano Trindade sobre as formas expressivas afro-brasileiras no seu Teatro Popular Brasileiro e o importante trabalho de Abdias Nascimento com o Teatro Experimental do Negro, que ficaram fora de foco por muito tempo. Prova disso é que Leda Maria Martins só foi conhecer o livro *Drama para negros e prólogo para brancos* – organizado e publicado por Abdias Nascimento em 1961 – quando estava em Nova York na década de 1980, ou seja, enquanto estava fora do Brasil e após 20 anos de sua publicação (Encontro 1..., 2020).

Num processo recente de valorização dessa produção negra, o Inhotim, Museu de Arte Contemporânea de Brumadinho em Minas Gerais, junto com o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), promoveu nos últimos quatro anos o projeto “Abdias e o Museu de Arte Negra”, que, entre outras ações, culminou com a montagem da peça *Sortilégio* em 2023. Essa iniciativa é importante para que as novas gerações possam ter contato com o legado de Abdias, diferente do que aconteceu com muitos de nós que nos formamos no teatro na década de 1990 sem sequer ouvirmos falar dele.

Do mesmo modo, apesar de ter sido um estudante apaixonado pelas chamadas “festas populares” e dedicado a estudar a antropologia da festa durante a graduação em ciências sociais, só tive a oportunidade de conhecer o livro *Festas populares no Brasil* de Lélia Gonzalez (2024) pouco antes de finalizar este artigo. Publicado originalmente em 1987 como brinde de fim de ano para os funcionários de uma multinacional, o livro não foi lançado para

o público em geral e permaneceu com uma circulação muito restrita, apesar de ser muito premiado. O livro traz importantes registros fotográficos e textos sobre as festas de norte a sul do país, com informações fundamentais para compreensão da herança africana na cena preta das chamadas “expressões populares.” Raquel Barreto (2024), no prefácio à nova edição da obra, argumenta que esse esquecimento não é fortuito, mas sim um capítulo do violento apagamento da produção intelectual negra, que agora começa a ser revertido.

## A consolidação e visibilização da cena preta

Felizmente, hoje podemos dizer que o trabalho de pesquisa pioneiro de mestres como Abdias, Inacyra, Leda, Solano, Lélia e muitos outros intelectuais e artistas engajados com a causa negra tem florescido e reverberado na produção teatral contemporânea brasileira. Há inúmeros grupos de teatro e dança negros surgindo e se consolidando em todo o país, além de um número expressivo de performers negros e negras com trabalhos solo.

Em um único final de semana do mês de maio de 2024, na cidade de São Paulo, consegui assistir, entre quinta e domingo, a cinco espetáculos de Teatro Negro de destaque na cena teatral. Foram eles: *A Trilogia da Morte* do grupo O Bonde, composta pelas peças “Bom Dia, Eternidade;” “Quando eu Morrer Vou Contar Tudo a Deus” e “Desfazenda – Me Enterrem Fora Desse Lugar”<sup>2</sup>; *Cárceres ou Porque as Mulheres Viram Búfalos*<sup>3</sup> da Cia de Heliópolis; *o Boi Mansinho e a Santa Cruz do Deserto* da Cia Clariô<sup>4</sup>; e *Angu*, espetáculo carioca escrito e dirigido por Rodrigo França. Toda essa produção, da qual os exemplos acima são uma pequena mas significativa amostra, demonstra como a cena teatral brasileira tem ficado cada vez mais preta.

2 Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor espetáculo virtual, em 2021. Indicação de prêmio Shell de Melhor Dramaturgia.

3 Foi agraciado com o Prêmio APCA (Dramaturgia; indicado em Direção), Prêmio SHELL de Teatro (Dramaturgia e Música; indicado em Direção) e VI Prêmio Leda Maria Martins (Ancestralidade). Também foi classificado entre os Melhores Espetáculos do Ano pela *Folha de S.Paulo*.

4 Prêmio Shell 2024, Melhor Música. APCA 2023, Melhor dramaturgia. Prêmio Leda Maria Martins, Categoria Ancestralidade 2023.

Ainda que os exemplos citados acima apresentem uma espécie de vício de amostragem por terem sido observados apenas em uma cidade, pretendo demonstrar no decorrer deste artigo que a produção preta está se fortalecendo também em outras partes do país. Além disso, é relevante destacar a ocorrência e qualidade desse conjunto de peças em cartaz no mesmo final de semana como um sinal positivo da mudança no cenário da produção teatral brasileira. Cada um desses espetáculos é fruto de pesquisas aprofundadas em diferentes abordagens das questões negras, destacando que, por mais que o foco deste artigo seja a pesquisa acadêmica no campo das pesquisas em performances negras, não podemos desconsiderar a produção desses coletivos – até porque, como ressalta Amélia Conrado (2017, p. 72), “no Brasil, os grupos teatrais e de dança que trabalham com a cultura negra na perspectiva de apresentação cênica são anteriores ao surgimento dos cursos das Escolas de Artes nessas especificidades”<sup>5</sup>.

Os coletivos pretos foram os responsáveis por conseguir que toda uma cena preta esteja hoje alcançando maior visibilidade e ocupando espaços no mercado das artes cênicas em geral, até pouco tempo muito restritos. Uma de suas importantes estratégias foi a proposição de eventos de natureza diversa, focando aspectos pedagógicos, políticos e estéticos, ora por meio de debates e fóruns públicos, ora por meio de premiações, mostras e festivais. Alguns desses eventos são específicos das artes da cena, enquanto outros associam diferentes áreas artísticas, sempre tendo a negritude com denominador comum.

Temos desde eventos pioneiros como as doze edições do Festival de Arte Negra (FAN), criado em 1995 na cidade de Belo Horizonte, as cinco edições do Fórum Nacional de Performances Negras, criado em 2005, e as doze edições do Festival A Cena Tá Preta, ambos de Salvador, até às experiências mais recentes como o Prêmio Leda Maria Martins, criado em 2017 em Belo Horizonte, e o Festival Tramas Negras – Encruzilhadas Artístico-Culturais de Recife, que teve sua primeira edição em 2024. Outro evento importante nesse sentido de visibilização e debate da produção cênica negra no Brasil

---

5 Enquanto o Teatro Experimental do Negro, foi criado no Rio de Janeiro em 1944, por Abdias do Nascimento, o primeiro curso de graduação em Teatro só foi criado em 1963 pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

é a SegundaPRETA<sup>6</sup> de Belo Horizonte, inspirada na Terça Preta de Salvador, que gerou outros dias pretos pelo Brasil afora.

Temos também o Melanina Acentuada Festival de Salvador, idealizado em 2012 pelo autor, ator, diretor e produtor Aldri Anunciação. Esse evento em específico foi criado por um motivo que diz muito sobre como as performances negras eram tratadas, ou ainda, são maltratadas no Brasil: Aldri relata que resolveu propor um festival centrado na divulgação de dramaturgias de autores e autoras pretas após um repórter da imprensa de massa perguntar como ele se sentia sendo o único autor negro em atividade escrevendo para teatro naquele momento (A verdadeira..., 2024). Na ocasião ele ficou muito surpreso e, além de responder apontando os nomes dos vários colegas negros em atividade que o jornalista desconhecia, decidiu criar o evento, que em 2024 completa sua sexta edição.

Esse episódio mostra como a estratégia do epistemicídio, apontada por Sueli Carneiro (2023) como um subdispositivo de racialidade no Brasil, continua sendo o tempo todo atualizada – nesse caso, por meio do alegado desconhecimento por parte de um repórter da grande mídia tanto dos dramaturgos negros como de suas obras. Afinal, como nos adverte Carneiro (2023, p. 89) sobre os mecanismos do racismo presentes no Brasil desde o período colonial, “não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes”. Esse caso também evidencia que a ação dos coletivos negros de criarem instâncias de divulgação e fruição da arte negra precisa ser continuada. Nesse sentido, acredito que a academia tem um papel importante ao possibilitar o aumento das pesquisas sobre as performances negras e ao propor mecanismos de divulgação destas, como o dossiê para o qual este artigo foi submetido.

Seguindo nessa toada, ao olhar especificamente para dentro do universo acadêmico, é importante destacar a criação, em 2016, do GT O Afro nas Artes Cênicas: Performances Afro Diaspóricas em uma Perspectiva de

---

6 Para saber mais sobre a SegundaPRETA, cf. Martins (2023).

Decolonização dentro da ABRACE. Esse grupo foi criado não sem a oposição de alguns membros da associação que achavam desnecessário ter um espaço específico para essa discussão, uma vez que alguns acreditavam que ela se encontrava contemplada em outros GTs. Contudo, o grupo segue recebendo novos integrantes, aumentando o número de participações e publicações nos eventos da associação, além de criar outras instâncias de diálogo, como o Ngira – Encontro Afro nas Artes Cênicas, que já teve duas edições.

Outro acontecimento importante foi a criação da Pele Negra – Escola de Teatros Pretos, em 2020 em Salvador-BA, durante o distanciamento físico provocado pela pandemia da covid-19. Em 2024, a escola está no seu oitavo módulo, denominado Ensinagens Afroindígenas em Cena, sendo assim definida:

é um coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro e dança negras que realizaram o espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas (a segunda montagem da Companhia de Teatro da UFBA exclusivamente com elenco e técnica totalmente negra. A primeira, foi Gusmão – o Anjo Negro e sua Legião) a partir das discussões e proposições do I Fórum Negro de Artes Cênicas organizado por estudantes da Escola de Teatro na luta pela igualdade racial na universidade. Participam também professores, artistas e pesquisadores que se aproximaram pela afinidade com as ações propostas pelo coletivo. (Célia Helena Centro de Artes, 2023)

É interessante destacar, conforme esse histórico, que a criação da Pele Negra foi fruto dos debates realizados no I Fórum Negro de Artes Cênicas da UFBA, reforçando a importância desse tipo de evento. Recentemente, foi realizada a Mostra Amapá Afro Cênico – o primeiro festival de teatro negro do Amapá –, promovida pelo curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap) e que teve sua primeira edição em 2024. Além disso, o Festival de Teatro Negro (FETNE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que está indo para sua terceira edição, também em 2024, é outro exemplo relevante.

Ao olharmos esse conjunto de iniciativas é possível perceber que, apesar de ocorrerem em diferentes estados da federação (BA, MG, AP, PE, SP, RJ), há um protagonismo dessas ações em Salvador. Isso não parece ser por

acaso, uma vez que, em 2022, 80,8% da população baiana se autodeclarou negra (somatório de pretos e pardos), segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sendo um dos estados mais negros do país (Bahia..., 2023). Todas essas iniciativas, sejam organizadas pelos coletivos negros ou pelas universidades, são importantes para fortalecerem as ações de resistência e organização coletivas no sentido do quilombismo defendido por Abdias do Nascimento (2009, p. 204-205), segundo o qual:

Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. Esta se apresenta como a tarefa da atual geração afro-brasileira: edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo.

A partir dos exemplos citados acima, além de outras iniciativas não listadas aqui que escapam ao meu conhecimento, proponho uma primeira generalização: **há um aumento progressivo das pesquisas em performances negras realizadas por pessoas negras dentro das universidades e no campo teatral profissional que têm se consolidado por meio de abordagens e estratégias diversas no campo das artes da cena.**

Essa é uma constatação importante, embora ainda tenhamos muito a batalhar junto à iniciativa privada e aos órgãos públicos, já que muitas das iniciativas que citadas sequer têm patrocínio, ou recebem alguns pontuais que muitas vezes não garantem a continuidade dessas ações. É o caso do Festival de Teatro Negro Dona Ruth da cidade de São Paulo, que foi descontinuado depois de três edições realizadas entre 2019 e 2021, e do próprio Ngira – Encontro Afro nas Artes Cênicas, que vem enfrentando muitos desafios para conseguir financiamento em cada edição.

O protagonismo de pessoas negras nesse processo é fundamental, uma vez que, nos poucos momentos em que as performances negras tiveram algum destaque, como aquele preconizado pelos modernistas nas primeiras décadas do século passado, a ação era majoritariamente de pessoas brancas, que acabavam trazendo perspectivas ainda reducionistas e, por vezes,

equivocadas, principalmente sobre as performances negras tradicionais. Conrado Dess (2020, p. 8) aponta que:

A constatação de uma carência de representatividade negra nas artes cênicas brasileiras, bem como o surgimento de um olhar insurgente em relação à representação do negro não são, no entanto, processos novos. Ao longo da segunda metade do século XX até os anos mais recentes, foram muitos os grupos e artistas que identificaram a problemática e atuaram em prol da desarticulação dos modelos representacionais hegemônicos através de ações que promoveram a integração do negro na sociedade brasileira.

É importante destacar que, nesse caso, pelo menos em termos da universidade, o aumento expressivo dos estudos sobre performances negras realizado por pessoas negras me parece estar diretamente relacionado às políticas de ações afirmativas implantadas no país na última década. Essas políticas aumentaram significativamente o número de estudantes negros e negras nas universidades. A impressão é corroborada pela artista Rosana Paulino (2024) em artigo no recém-publicado *Negros na piscina*, livro sobre curadoria e artes contemporâneas. Paulino (Ibid., p. 59) vai relatar que, no início da década de 1990, “praticamente não tínhamos homens e mulheres artistas contemporâneos negros e negras operando no circuito oficial das artes”. Ela especula que a política de cotas possa ter contribuído para a mudança expressiva desse quadro na produção de artes visuais, uma mudança que, ela mesmo admite, não esperava ver acontecer.

Essa referência à política de cotas é para evidenciar que, para além da potência de nossas produções artísticas, a luta pelo espaço de poder, numa perspectiva contra-hegemônica, passa pela articulação de políticas públicas como a Lei de Cotas, que tem condições de gerar impactos reais ao atacar as desigualdades raciais naturalizadas no âmbito da educação. Estas, segundo Carneiro (2023), apresentam-se como estruturas de poder difíceis de desconstruir. Essa estratégia foi adotada pelos Fóruns Nacionais de Performances Negras, cujos organizadores e envolvidos se engajaram em demandas que geraram editais e outras ações de políticas públicas, contribuindo para que tivéssemos esse aumento expressivo na produção das performances negras.

Leda Maria Martins, em diálogo com Gustavo Cerqueira, na aula inaugural da Pele Negra – Escola de Teatros Pretos (Encontro 1..., 2020), aponta a relevância do Fórum de Performance Negra como um lugar para reconhecer uma espécie de movimento das artes cênicas negras organizadas politicamente. Esse movimento conseguiu uma série de ganhos políticos, servindo como um elemento catalisador. Ou seja, é inegável a relevância desse fórum, mesmo que ainda hoje pareça valer a observação do Bando Teatro Olodum-BA e a Cia dos Comuns-RJ na abertura do terceiro fórum, realizado em 2009, para os quais a promoção dos teatros negros e a dança negra ainda “requer o encurtamento das distâncias entre os palcos e os gabinetes oficiais, [uma vez que] é fundamental a presença de representantes afro-brasileiros em instâncias de decisões” (Mello, 2009, p. 14).

Dentro da UFMG, o enegrecimento do corpo discente promovido pela política de cotas, ainda que precise aumentar, permitiu, por exemplo, a criação de uma espécie de pequeno quilombo dentro da linha de Artes da Cena, na pós-graduação dessa universidade, formado somente por pesquisadores e pesquisadoras negras, reunidos no grupo de pesquisa Africanidades e a Cidade, coordenado por mim e pelo professor Cristiano Cezarino. A organização desse coletivo tem permitido não só uma verticalização das pesquisas desenvolvidas ali a partir da construção de um referencial teórico-prático afro-brasileiro comum, mas tornou-se também um espaço de acolhimento e fortalecimento emocional de seus integrantes. Segundo Carneiro (2023, p. 116) é fundamental, “a despeito das dificuldades impostas pela própria dinâmica das instituições universitárias, a necessidade de constituição de espaços institucionais próprios que possam referenciar e apoiar a trajetória das pessoas negras”. Auxiliando-se mutuamente, os estudantes vão encontrando estratégias para lidar com os desafios de realizar uma pós-graduação e para enfrentar os episódios de racismo, infelizmente ainda presentes no cotidiano universitário.

## **Enfrentando o racismo nas artes da cena**

A questão do racismo nas artes da cena, que por muito tempo permaneceu quase como um tabu, vem sendo abordada por iniciativas diversas.



Um exemplo é o trabalho de Julianna Souza (2021), pesquisadora de Santa Catarina, que defendeu seu doutorado em 2019, exatamente sobre esse tema. Numa das edições do Segundo Festival de Teatro Negro da UFMG, em que ela foi convidada para ministrar uma palestra, além de ouvi-la relatar as dificuldades de fazer “vingar” um estudo como o seu, ouvi pela primeira a expressão “teatro branco”. Depois disso passei a utilizar essa denominação em sala de aula para me referir ao teatro europeu, o que, via de regra, causa um estranhamento nos estudantes, assim como me causou também na primeira vez que ouvi essa expressão. Esse tipo de estratégia especular, no sentido de colocar o outro diante de sua própria imagem, me parece eficaz no processo de desconstruir a hegemonia das práticas cênicas brancas, uma vez que, a partir do momento que elas recebem também uma marcação étnica, perdem seu pretense status de universalidade. Souza (2021) afirma a urgência de debater as tensões raciais no campo da representação. Segundo ela,

os paradigmas raciais brancos se constituem da não nomeação e se mantêm como norma, naturalizados numa camada pretensamente universal, legitimados apenas como “teatro” ou “dramaturgia”. Era preciso romper o silêncio e colocar o teatro branco no debate (Ibid., p. 27).

**Observo que há um crescimento de iniciativas como essas de estudos sobre o racismo nas artes da cena, movimento que eu apontaria como uma segunda característica do estado atual da pesquisa em performances negras.**

Além de um conjunto razoável de produções de espetáculos que há anos abordam essa temática – desde os mais antigos, como o icônico *Cabaré da Rrrraça*, do Bando Teatro Olodum, até os mais recentes, como o recém-estreado *Pequeno Manual Antirracista*, uma adaptação dirigida por Aldri Anunciação do livro homônimo de Djamilá Ribeiro. Nas universidades temos outros exemplos de pesquisas antirracistas: na UFBA, a professora Alexandra Dumas (2022b) realizou pesquisa de pós-doutorado entre os anos de 2022 e 2023 sobre racismo epistêmico nas artes da cena; já no curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap), quinzenalmente, têm sido realizadas ações de letramento racial para docentes e discentes como nos informou

o professor Emerson Silva em uma aula do módulo Ensinagens Afroindígenas em Cena da Pele Negra – Escola de Teatros Pretos (Estudos..., 2024).

O Fórum de Docentes Negros(as) em Artes Cênicas do Ensino Superior, proposto em 2024 pelo professor Érico José da Universidade de Brasília (UnB), é outro bom exemplo de iniciativas de combate ao racismo, especificamente ao epistemicídio operante nos currículos da área de cênicas, que são ainda muito eurocentrados<sup>7</sup>. Mesmo com o crescente aumento de pesquisas de mestrado e doutorado com temáticas negras e afrorreferenciadas e a publicação de uma série de dossiês em revistas especializadas na área de artes da cena abordando essa temática, alguns professores alegam que não conseguem empretecer seus programas de disciplinas porque supostamente não encontrariam bibliografia disponível sobre as performances negras. Por isso, o intuito inicial desse Fórum de Docentes Negros é elaborar propostas de reformulação curricular antirracista nas artes cênicas, enquanto política pública em âmbito nacional, para serem encaminhadas às instituições e aos órgãos relacionados à educação, arte e cultura, auxiliando a preencher a lacuna de epistemologias negras nos currículos.

Ainda sobre abordagens antirracistas ligadas ao ensino, citaria a minha pesquisa de pós-doutorado, no Programa de Pós-Graduação (PPG) em Educação da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), com o título: *Tornar-se professor artista negro: contribuições para uma educação antirracista nas artes da cena*. Nessa pesquisa procuro abordar experiências que problematizam questões raciais e o racismo em sala de aula. Uma delas ocorreu em 2017, quando foi a primeira vez que se formava uma turma com metade de alunos negros no Teatro Universitário da UFMG, onde sou professor. Para marcar esse fato, propus a montagem de *Os Negros – Uma Clowneria* de Jean Genet, mas como esse autor exige que a peça seja feita apenas por atores negros, precisei montar dois espetáculos de formatura, sendo o outro para os alunos brancos. Isso gerou uma série de discussões na escola, pois a partir de então, além dos alunos negros marcados como cotistas, passaram a existir também os alunos brancos<sup>8</sup>. A outra experiência se deu em 2022, com a montagem de *Além do Rio – uma Medeia Negra*

7 Sobre essa temática, cf. Dumas (2022a) e Oliveira (2023).

8 Sobre esse processo de montagem, cf. Paulino (2022).

escrita por Agostinho Olavo (1961) e publicada no livro *Dramas para negros e prólogo para brancos* –, peça que foi censurada em 1961 e permanecia praticamente inédita. A professora Cecília Coelho (2005) aponta que o infortúnio cênico dessa obra pode ter a ver com o fato de que para a sociedade brasileira seria muito difícil aceitar uma Medeia Negra que mata os filhos que eram brancos, gesto que poderia ser entendido como na contramão da política estatal de embranquecimento da população, que vigorou por muito tempo em nosso país. O espetáculo, que também gerou uma série de discussões na escola, foi premiado em 2022 pelo Prêmio Leda Maria Martins na Categoria Palco em Negro de Longa duração<sup>9</sup>.

Outro aspecto que tenho observado e que me levou a apontar esse crescente número de pesquisas abordando a questão racial nas artes da cena foi o quanto essa temática tem aparecido nos projetos apresentados para o processo seletivo do PPG-Artes do qual faço parte. Percebo que cada vez mais surgem projetos que procuram abordar os efeitos do racismo nas diferentes instâncias de produção das artes da cena, frequentemente numa perspectiva interseccional em relação às questões feministas, de violência de gênero e de sexualidade. Contudo, uma questão delicada em boa parte desses projetos é que eles acabam trazendo referências teóricas de outras áreas, como a sociologia e antropologia, sem o devido aprofundamento, negligenciando referenciais importantes do campo das artes. Ainda que conceitos externos ao campo das artes sejam importantes para abordar determinadas questões, os projetos acabam priorizando as mazelas provocadas pelo racismo e deixam em segundo plano a articulação com as questões estéticas e técnicas próprias do campo das artes, dificultando o enquadramento nas linhas de pesquisas em artes.

De todo modo, parece-me um desafio abordar de frente as questões do racismo nas artes da cena utilizando referenciais bibliográficos da área. Souza (2021), por exemplo, fez isso de maneira exemplar em sua tese de doutorado, já mencionada aqui anteriormente. No entanto, de fato, o campo da pesquisa em artes em poucas ocasiões tratou deste assunto. São frequentes as omissões em relação às temáticas étnico-raciais. Se investigarmos com

---

<sup>9</sup> Sobre esse processo de montagem, cf. Paulino, Pereira e Rodrigues (2023).

calma, para além de autores brasileiros já citados aqui, dos quais Abdias Nascimento me parece ser um dos principais, encontraremos alguns autores estrangeiros com importantes contribuições para o campo, como Aimè Césaire (2022), Samuel Ravengai (2011), Rustom Bharucha (2007), Inês Maria Martiatu (2000), entre outros. Estes dois últimos, por exemplo, fazem críticas importantes à abordagem intercultural das práticas teatrais, que por muito tempo foi louvada no teatro ocidental sem qualquer tipo de avaliação crítica. Como aponta a intelectual cubana Martiatu (2000, p. 182-185, tradução própria):

A velha obsessão pelo “outro” e o desejo de recuperar a ritualidade perdida, a essência do espetacular, levaram artistas teatrais do Primeiro Mundo a procurá-la em países distantes desde os brilhantes avanços de Antonin Artaud. [...] Ninguém mandou buscá-los. Eles pegam elementos extraíndo-os de seu contexto, selecionados de acordo com gostos e códigos ocidentais. O pior é que nesse intercâmbio que eles chamam de **intercultural**, muitas vezes as normas das culturas dos lugares onde chegam são violadas. Reencontramos o antigo preconceito da chamada cultura ocidental de classificar o diferente como inferior e isso está expresso num teórico como o próprio Pavis<sup>10</sup>.

As críticas elaboradas por esses autores contribuem para ampliar o debate apontando questões nas práticas e pensamentos das artes da cena que flertam com princípios colonialistas e, conseqüentemente, racistas. Elas têm muito a contribuir para repensarmos nosso fazer a partir de perspectivas antirracistas.

Por outro lado, por mais que seja importante destacar uma certa recorrência da temática do racismo nas pesquisas em performances negras, não podemos perder de vista, como nos alerta Souza (2021, p. 26), que “seria uma armadilha do racismo essencializar e/ou determinar as produções artísticas de pessoas negras, reduzindo sua técnica, criatividade e estética à categoria racial”. A diretora Onisajé (Fernanda Júlia) problematiza de maneira muito vertical essa questão

---

10 No original: “*La vieja obsesión por el ‘outro’ por la ‘otredad’, y el afán por recuperar la ritualidad perdida, la esencia de lo espectacular, han llevado a teatristas del Primer Mundo a buscarlo en países lejanos desde los avances geniales de un Antonin Artaud. [...] Nadie los mandó a buscar. Toman elementos extrayéndolos de su contexto, seleccionados según el gusto y los códigos occidentales. Lo peor es que en ese intercambio que ellos llaman **intercultural**, las normas de las culturas de los lugares a donde llegan son violentadas en muchas ocasiones. Encontramos de nuevo el viejo prejuicio de la llamada cultura occidental de calificar lo diferente como inferior y esto se expresa en un teórico como el propio Pavis.*”

ao abrir sua palestra no segundo Ngira – Encontro Afro nas Artes Cênicas, chamando a atenção para a frequência com que, nos debates de peças teatrais negras, as pessoas do público começam por perguntar sobre a trajetória difícil e sofrida do artista ou sobre a dificuldade de abordar as questões raciais em cena, ignorando as questões estéticas e poéticas dos trabalhos. Ela alerta que as nossas narrativas não precisam e nem sempre são apenas de dor e sofrimento<sup>11</sup>.

Essa é uma preocupação que tenho ao abordar esta temática em sala de aula. Outro dia, numa disciplina em que propunha que os estudantes de uma turma criassem trabalhos que problematizassem a vivência dos mesmos na escola a partir de uma perspectiva racial, deixei evidente que, principalmente os estudantes negros, não precisavam recorrer apenas aos episódios negativos de sua trajetória. Apontar momentos de superação e de potência em seu percurso dentro da universidade poderia ser tão potente e revolucionário quanto denunciar as mazelas do racismo.

Martins (Encontro 1..., 2020) também alerta para o risco de uma espécie de “sobre postulação” do discurso na cena preta contribuir para o seu empobrecimento. Ela acredita que isso seja até compreensível, uma vez que para toda uma população que foi silenciada por muito tempo é normal que a vontade da expressão da palavra seja grande. O que acontece, segundo ela, é que, muitas vezes, a palavra se sobrepõe a outras expressões e a cena se converte em um discurso falado sem diálogo com os outros elementos teatrais. Isso vai na direção oposta à maneira como se dá a construção de conhecimento numa perspectiva dos povos africanos, segundo a qual:

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber incorporado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz. (Martins, 2021, p. 36)

Nesse trecho, é perceptível a preocupação da autora em realizar uma metódica e original abordagem dos pressupostos da cena, na tentativa de

---

11 Palestra proferida no II Ngira, evento do GT O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE que aconteceu no início de 2024, em São Paulo.

caracterização das performances negras, preocupando-se não só com a conceitualização, mas com a corporificação deles. Essa atitude nos inspira a pensar em outras possibilidades de abordagens da cena preta, que evitem a repetição dos cânones do teatro branco.

## Nomear, conceituar e corporificar

Uma das coisas que me chamaram a atenção no título de uma das mesas do II Ngira, da qual fui um dos integrantes, foi o fato de se chamar “Estado atual das performances negras” e não “Estado atual dos teatros negros”. Onisajé (Fernanda Júlia), ao final de sua fala, também como uma das integrantes dessa mesa, apontou que, apesar de ter falado o tempo todo em teatros negros, ela entendia que talvez a expressão “performance negra” fosse mais adequada<sup>12</sup>. Coincidentemente, foi nesse mesmo sentido que construí minha fala naquele dia, com os argumentos apresentados a seguir.

É interessante observar que, mesmo em *A cena em sombras*, livro inaugural de Leda Maria Martins (1995) sobre essa temática, a expressão “performances negras” aparece mais do que propriamente “teatros negros”, ainda que seu estudo estivesse centralmente voltado para a dramaturgia teatral. Nessa obra, que é fruto de sua tese de doutorado, Martins (1995) já alertava para o fato de que as formas cênicas negras não podem ser reduzidas apenas ao teatro, muito menos ao texto teatral, mas devem contemplar os dizeres do corpo, das visualidades, da musicalidade, englobando também as manifestações tradicionais afro-brasileiras como o congado, o nego fugido, o jongo e as folias de reis. Mais recentemente, Martins (Encontro 1..., 2020) afirmou que, na escrita de sua tese, ela não apresenta uma definição exata de teatro negro, pois não teve a pretensão de dar conta da imensidão e complexidade desse campo, que, segundo ela, é muito diverso e poroso.

Outros autores são bastante provocativos nessa questão, como Salloma Salomão Silva (2018, p. 15), que afirma que “um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo o que se espera de um Teatro Negro”.

---

<sup>12</sup> Palestra proferida no II Ngira, evento do GT O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE que aconteceu no início de 2024, em São Paulo.

A própria Leda Maria Martins (2020) relata que Márcio Meirelles, na ocasião da organização do Primeiro Fórum de Performance Negra, brincou que havia utilizado a denominação “performance negra” porque ela sempre usava essa expressão, mas ele nunca sabia direito o significado. Na sequência, ela alerta que tem esperança que todos esses epítetos e qualificativos sejam provisórios. Hoje, eles seriam fundamentais para construção de nossa identidade e nossas narrativas, mas a expectativa é que não precisemos utilizá-los futuramente.

Não é meu objetivo aqui discutir o que seriam os teatros negros, já que há trabalhos extensos dedicados a isso, como os de Martins (1995, 2021), Marcos Alexandre (2017) e Evani Tavares Lima (2010). Minha intenção é apenas chamar a atenção para o fato de que, até pelo que afirma Martins (Encontro 1..., 2020) sobre a necessidade de constituição de nossa identidade, muitos desses termos têm sido alvo de frequentes debates. Eu fiz essa observação sobre a possibilidade da denominação “performance negra”, adotada no evento do Il Ngira, ser mais ampla e adequada aos estudos das formas cênicas negras do que “teatro negro” por esse ser um tema que temos debatido bastante dentro do grupo de pesquisa Africanidades e a Cidade. Em 2023, por exemplo, nós recebemos o professor Monilson Pinto que desenvolveu conosco algumas práticas a partir do Nego Fugido, manifestação tradicional afro-brasileira de Acupe, no Recôncavo Baiano. A atividade desenvolvida por ele poderia facilmente ser classificada como uma aula de música, teatro ou dança, porque esses elementos estavam muito imbricados na sua condução. O que me faz acreditar que, de fato, a expressão “performance negra” tende a ser mais abrangente e abarcar melhor a diversidade da cena preta.

Essas observações me levam a propor uma terceira generalização sobre o estado atual das pesquisas em performances negras: **acredito que, nesse momento, estamos numa contínua busca de renomear nossas práticas, de encontrar novas formas de conceituar e corporificar nossa arte negra.**

Um artigo da professora Alexandra Dumas (2022a), ao recorrer ao pensamento de Nego Bispo, para problematizar o quanto nomear significa dominar, é um bom exemplo disso. Nele a autora se pergunta para que serve denominar de “teatro” as manifestações tradicionais afro-brasileiras da cultura popular. Ao mesmo tempo, acredito que não podemos perder de vista que foi justamente

essa denominação que nos permitiu estudá-las no campo do teatro, via antropologia teatral e etnocenologia, por exemplo – mesmo que hoje entendamos o quanto algumas dessas abordagens podem ser problemáticas, como apontam as críticas de Inês Martiatu (2000), que destacamos aqui anteriormente. Assim também a chave dos estudos da performance foi importante para que se fossem realizadas pesquisas sobre as manifestações afro-brasileiras, como fez o professor Zeca Ligiero da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em sua trajetória como pesquisador das artes da cena, ainda que estudiosos como Patrick Johnson (2005) apontem que, apesar dos elementos das performances negras sempre terem estado subjacentes ao campo dos estudos da performance, nem sempre tiveram sua importância devidamente admitida para o desenvolvimento desse campo.

Na mesma linha das provocações feitas pela professora Alexandra Dumas (2022a), tenho sugerido a um orientando de doutorado – que está elaborando uma conceituação sobre mascaramento e fantasia afro-brasileiros a partir da referência de alguns orixás nas Escolas de Samba – que, na verdade, deveríamos criar uma linha de pesquisa específica para estudar o carnaval, que tem características tão próprias que, por vezes, não cabem numa linha de pesquisa como a das artes da cena, como campo de conhecimento da arte ocidental.

Kabengele Munanga (2004) também problematiza os limites da arte ocidental de lidar com as perspectivas negras e afrorreferenciadas, recorrendo ao filósofo Roger Somé, de Burkina Faso, o qual ao estudar a arte escultórica em seu país argumenta que:

A verdadeira questão é saber a que condições os objetos produzidos pelos africanos, que pertencem a um contexto cultural não ocidental, podem ser objeto de um discurso que respeita as regras de uma disciplina ocidental? Quais são os limites dessa estética clássica ocidental e por que todas suas categorias não são aplicáveis à arte africana? (Somé, 1998 apud Munanga, 2004, p. 30)

Todos esses questionamentos sugerem que estamos num momento de transição, do início de mudanças de paradigmas das artes da cena a partir das contribuições dos estudos em performances negras. Contudo, toda mudança leva tempo, afinal não é fácil mudar o *habitus* de uma área de conhecimento.

No início de 2020, quando digitei a expressão “afrocentrado” no texto de um artigo que escrevia no Google Docs, recebi de imediato a sugestão: “você quis dizer eurocentrado?”. Além de termos que lutar contra o racismo presente até no corretor do Google, a questão aqui é saber quando é que o campo passa a reconhecer os novos paradigmas e a utilizá-los de maneira corrente. O curso de dança da UFMG, por exemplo, tem uma disciplina com o nome Danças Populares Brasileiras III – Folclore e Educação, mesmo que críticas fundamentadas a essa terminologia do folclore tenham sido feitas há muitos anos por autores como Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez.

Elementos das culturas africanas costumemente aparecem relegados a compêndios folclóricos ou percebidos de maneira reducionista por meio de chaves do conhecimento historicamente menosprezadas pela academia, como a cultura popular. A categoria “Arte Naif”, por exemplo, foi utilizada pela elite artística brasileira para enquadrar boa parte da produção negra que era produzida fora das academias de arte, diferentemente do que aconteceu na Europa ou nos Estados Unidos, como argumenta a artista visual Rosana Paulino (Curso..., 2019). Nesse sentido, artistas negros importantes como Heitor dos Prazeres e Maria Auxiliadora foram classificados fora da produção artística oficial e só mais recentemente vêm sendo reconhecidos como tais.

A mudança de perspectiva nem sempre é fácil de realizar. Quando comecei a pesquisar as máscaras das Folias de Reis (Paulino, 2024), correlacionava-as o tempo todo com a *commedia dell'arte*, isso porque era provavelmente a única referência de mascaramento que eu tinha naquele momento, procedimento que a pesquisadora norte americana Zoë Strother (1998) diz acontecer frequentemente nos estudos sobre máscaras africanas. Quando vi a verruga da máscara do personagem Bastião da Folia de Reis de Fidalgo em Minas Gerais, imediatamente a correlacionei com o galo do Arlequim da *commedia dell'arte*, mesmo que elas tenham origens em contextos completamente distintos. Ali estava fazendo uma operação que, por vezes, ainda é muito comum, que é validar os elementos oriundos de influências africanas, e mesmo dos povos originários, apenas pelo que eles têm de parecido com os cânones do teatro ocidental. O que é diferente não interessa.

Numa mudança de perspectiva que iniciei já na fase final do meu doutorado, atualmente trabalho com meus orientandos na direção de redefinirem os próprios termos e conceitos ligados à negritude, muitas vezes os positivando, como fez Renato Nogueira (2012) com a noção de “denegrir”, que costumeiramente era utilizada de maneira negativa e foi positivada para indicar um enegrecimento das perspectivas pedagógicas. Um dos orientandos que seguiu nessa direção foi o Lucas Fabrício Araújo (2023). Ao abordar a criação negra no espaço público, sua proposta foi a de positivar o conceito de vadiagem. Ele até estudou a escola francesa dos situacionistas, tema clássico nessa área, mas no momento da escrita foi dialogar com o samba, os batuques, as folias, para entender essas possibilidades de criação na rua, apontando a vadiagem como conceito operativo para as cênicas.

Operação similar fez Michelle Sabrina da Silva (2023) ao trazer o afrofuturismo, originalmente do universo da música, literatura e cinema, para o teatro. Ela realizou um estudo pioneiro ao dialogar com o afrofuturismo para as artes da cena no Brasil. Em seu trabalho, ela defende que, se há tantas denominações para o teatro branco, porque não poderíamos tê-las também no teatro negro? Isso a leva a propor as bases para um Teatro Afrofuturista como um tipo de teatro negro. A atriz e pesquisadora estabeleceu um diálogo, não só em termos teóricos, com uma ótima revisão bibliográfica, mas também produziu um espetáculo, *X-magination*, para ser apresentado prioritariamente em terreiros negros.

A radicalidade da proposta dessa autora, de apresentar apenas em terreiro negros, chama a atenção para uma atitude contra-colonial, a exemplo do que postulava Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido como Nego Bispo, na medida em que: não basta que as pesquisas e a produção sobre a performance negra aumentem, é preciso garantir que elas sejam capazes de produzir novos significados, novas narrativas, que abarquem a subjetividade e a complexidade das questões dos povos da diáspora e originários, que têm a questão do território como elemento fundamental.

## Amefricanizando as artes da cena

Fazendo jus à ideia de que pensar o estado atual da pesquisa em performance negra sob uma perspectiva de tempo afrorreferenciada significa levar



em conta também o futuro, considero que precisamos, de fato, avançar no sentido de não só constituirmos áreas autônomas de conhecimento dentro das artes da cena – como sugeri ao propor uma linha de pesquisa específica para o carnaval –, deixando de submeter nossas práticas criativas a conhecimentos acadêmicos eurocentrados, mas também problematizarmos os cânones brancos da academia. É preciso também intensificar o diálogo ainda incipiente com as epistemologias dos povos originários. Por mais que estejam surgindo algumas iniciativas importantes nessa direção, como a acertada temática do XII Congresso da ABRACE – Artes Cênicas na Amazônia: Saberes Tradicionais, Fazeres Contemporâneos, realizado em 2023 na região norte do país, e a proposta do oitavo módulo da Pele Negra – Escola de Teatros Pretos denominado Ensinagens Afroindígenas em Cena, estas são pontuais e apenas começam a reverter o processo de apagamento a que as contribuições dos povos originários ainda estão sujeitas<sup>13</sup>.

No nosso caso, enquanto artistas pesquisadoras e pesquisadores negros, acredito que estamos progressivamente saindo da invisibilidade e da subalteridade para nos colocarmos como protagonistas de um processo de revisão, quiçá de refundação, dos pilares nos quais se assentam as artes da cena ocidental a partir de um ponto de vista afro-brasileiro e, espera-se que cada vez mais, ameríndio ou mesmo amefricano, para fazer referência à Lélia Gonzalez (1988). **Assim como o contato dos encenadores ocidentais com as culturas orientais foi fundamental para renovação de princípios e procedimentos na produção cênica do século XX; acredito que as epistemologias negras e afrorreferenciadas estão operando, nesse momento, com um respiro, uma renovação das perspectivas da cena que, oxalá, consiga ser mais democrática, diversa e inclusiva. Mais espiralar. Menos linear.**

---

13 Trata-se de uma questão complexa e cheia de nuances que extrapolam os limites deste artigo. Só para dar um exemplo, o uso de expressões como afroindígena, que apareceu no título do oitavo módulo da escola Pele Negra, nem sempre é visto com bons olhos. A esse respeito, Eliene Rodrigues Putira, da etnia Baré do Médio Rio Negro (Brasil), que também é antropóloga, argumenta que a denominação afro-indígena é bastante difícil: “Porque para nós, enquanto indígena, a nossa identidade que vem de base, que vem das comunidades, que vem dos movimentos é algo já concreto, é muito determinado de quem nós somos.” [...] “nem existem povos indígenas, isso foi uma categoria criada para nos representar, porque a gente não aceitava a palavra índio, porque [...], não cabe para nós essas palavras. Então, eu não sou indígena, eu sou Baré. [...] e essas categorias criadas pelos não indígenas, muitas vezes, não nos representam, não é o que nós pensamos” (Putira, 2020, apud Conrado; Barros, 2022, p. 230).

Importante destacar que esse é um movimento com uma perspectiva muito diferente daquela que predominava entre pesquisadores europeus no século XX. Se consultarmos os estudos de orientação intercultural como os propostos por Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995), veremos que, no seu *Dicionário de antropologia teatral*, os elementos cênicos de origem africana são muito menos citados do que aqueles de origem indiana, japonesa ou chinesa. Além dos pesquisadores do teatro contemporâneo que deixam escapar visões preconceituosas sobre os elementos de origem africana, como o faz o teatrólogo inglês David Wiles (2007), que, ao relatar que o diretor francês Jean Louis Barrault esteve no Brasil por volta de 1950 em busca de resgatar uma espécie de sentido original da ritualidade no teatro pesquisando as religiões de matriz africana, afirma que uma das inspirações de Barrault foi “uma macumba diabólica na floresta tropical” (Wiles, 2007, p. 111, tradução própria)<sup>14</sup>.

No contexto atual dos estudos em performance negra no Brasil as pesquisas não são realizadas por pesquisadores estrangeiros ou predominantemente brancos, mas sim por pessoas pretas das mais diversas origens que, como argumentei aqui, conseguiram acessar a universidade e os meios de produção teatrais para proporem seus próprios pontos de vista. Essas abordagens dialogam com as heranças africanas na produção artística contemporânea, sem ignorar os elementos de ancestralidade que possam estar presentes, mas entendendo essa produção como dinâmica, inventiva e não como reduto idílico de idealizações reducionistas sobre o passado. Para citar apenas alguns exemplos, entre tantos outros, teríamos: “Teatro preto de candomblé”, de Fernanda Júlia Barbosa (2020) – Onisajé –; *Pedagogia da circularidade: ensinagens de Terreiro*, de Tássio Ferreira (2023); *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*, de Allan da Rosa (2013); e *Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais*, de Franciane Kanzelumuka de Paula (2023).

Essas abordagens contemporâneas das heranças africanas nas performances negras não partem, portanto, de um ponto de vista conservacionista, que, como alguns folcloristas, as percebem como tradições arcaicas que estavam ameaçadas de desaparecimento. Desse modo, os seus elementos constitutivos não são percebidos apenas como objetos para museu,

---

14 No original: “*diabolic macumba in the rain-forest*”.

como foram percebidas as máscaras africanas pelo ocidente. Strother (1998) argumenta que são as artes ocidentais que, ao terem o colecionismo como referência, acabam por fetichizar os objetos. Segundo ela, os povos Pende da República Democrática do Congo historicamente não mantêm coleções, estão livres da preocupação excessiva com a preservação de seus artefatos e, ao mesmo tempo, estão mais livres para criar diversos outros, já que não estão sob o que a autora considera uma “ditadura da cópia”

Se olharmos para a cena negra atual brasileira, acredito que as abordagens dialoguem mais com o que Ekow Eshun (2022) denominou de “Black Fantastic”. Ele discute como muitos artistas da diáspora africana articulam elementos de ficção científica, cultura popular e ancestralidade para imaginar realidades alternativas que confrontam pressupostos sociais sobre a raça nas artes negras contemporâneas. Eshun (2022, p. 12, tradução própria) reflete que,

O Fantástico Negro é menos um gênero ou movimento do que uma forma de ver partilhada por artistas que lidam com o legado da escravidão e as desigualdades da sociedade contemporânea racializada, evocando novas narrativas de um imaginário Negro<sup>15</sup>.

Apesar de ter trazido, neste artigo, um ponto de vista positivo para o contexto das pesquisas em performances negras, não ignoro o fato de que não é apenas o diálogo com as epistemologias dos povos originários que precisa se intensificar, mas também ainda temos muito que aprofundar nas próprias epistemologias negras e afrorreferenciadas, mesmo com os avanços que já tivemos nessa área. Afinal, se Lélia Gonzalez (2024, p.170) argumenta que é “o partido alto, que se desligou do terreiro e adaptou-se ao urbano, acabando por desembocar na criação do samba enredo que vai ser dramatizado formando uma espécie de ‘TEATRO NEGRO’, a escola de samba”, por que ainda temos tão poucos estudos sobre as escolas de samba no campo das artes da cena<sup>16</sup>?

15 No original: “*The Black fantastic is less a genre or a movement than a way of seeing, shared by artists who grapple with the legacy of slavery and the inequities of racialized contemporary society by conjuring new narratives of Black possibility*”.

16 Dos poucos estudos sobre Escolas de Samba nas artes da cena poderíamos citar os de Jesus (2019), Lima (2017), Nascimento (2021), Santa Brígida Júnior (2006), Silva(2024) e Turano (2017).

Assim, termino por reverenciar aqueles que, na verdade, são os grandes responsáveis por termos hoje uma cena cada vez mais preta, ou seja, cada ancestral dos diferentes terreiros brasileiros, de cada candomblé, congado, folia, maracatu, escolas de samba e comunidades quilombolas, que nos legaram os princípios éticos e estéticos que alimentam as performances negras dentro do que o ocidente chama de “arte”.

Mas não baixemos a guarda: é preciso fazer como nossos ancestrais para resistir às violências do processo colonizador que ainda nos assolam. Na disciplina da pós-graduação Africanidades e a Cidade, que ministrei com o professor Cristiano Cesarino, foi proposta a Guiné, a planta da Guiné, como disparador das discussões e guia dos trabalhos. Erva originária das terras brasileiras, mas largamente utilizada nas religiões de matrizes africanas, foi por muito tempo utilizada pelos africanos em situação de escravidão contra seus senhores – a planta também é conhecida como “amansa senhor”. Enquanto planta de poder, utilizada como instrumento de luta, que ela nos sirva de sul para a proposição de criações para pensarmos ações contra a opressão, o racismo e em favor do fortalecimento de nossas epistemologias negras e afrorreferenciadas.

## Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, M A. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê Editora, 2017.
- ARAÚJO, L. F. S. **Vadiagens pelas bandas de Nova Lima**: perspectivas negras para uma prática cênica autoral. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- A VERDADEIRA história da dramaturgia negra revelada com Aldri Anunciação e #18. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo. (21 min). Publicado pelo canal Contrasfluxo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zRiZ6bictU>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- BAHIA é o estado mais negro do Brasil, com 80,8% da população preta ou parda. **Assessoria de Comunicação Social da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (ASCOM/SEI)**, 20 nov. 2023. Disponível em: [https://sei.ba.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4013:bahia-e-o-estado-mais-negro-do-brasil-com-80-8-da-populacao-preparda&catid=8&Itemid=565&lang=pt](https://sei.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4013:bahia-e-o-estado-mais-negro-do-brasil-com-80-8-da-populacao-preparda&catid=8&Itemid=565&lang=pt). Acesso em: 27 nov. 2024.

- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BARBOSA, F. J. Teatro preto de candomblé: descolonizando as peles pretas. **Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 75-93, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-05
- BARRETO, R. Prefácio. In: GONZALEZ, L. (org.). **Festas populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2024. p. 23-41.
- BHARUCHA, R.; Lyra, M. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, 2007.
- CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CÉLIA HELENA CENTRO DE ARTES. Estudos em Teatro Negro. São Paulo, 17 mar. 2023. Disponível em: <https://celiahelena.com.br/estudos-em-teatro-negro/>. Acesso em: 23 jun. 2024.
- CÉSAIRE, A. **Textos escolhidos**: a tragédia do rei Christophe; discurso sobre o colonialismo; discurso sobre a negritude. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- COELHO, M. C. de M. N. Medéia: metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 157-178, 2005.
- CONRADO, A. V. de S. Artes cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. **Repertório**, Salvador, v. 20, n. 29, p. 68-85, 2017.
- CONRADO, M. P.; Barros, T. de N. M. A categoria “afro-indígena” na Amazônia paraense: usos, confluências e ambivalências em debate acadêmico. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 28, n. 63, p. 227-246, 2022.
- CURSO Arte, ação e pensamento anticoloniais – Aula com Rosana Paulino. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. 1 vídeo. (165 min). Publicado pelo canal Museu de Arte do Rio. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3\\_yyg](https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3_yyg). Acesso em: 11 ago. 2021.
- DESS, C. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1–21, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200204
- DUMAS, A. G. Nomear é Dominar?: Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 1-21, 2022a.
- DUMAS, A. G. Currículo e Decolonização: discussões iniciais no campo do Teatro (direção teatral – UFBA). **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 96, n. 1, p. 154-164, 2022b.
- ENCONTRO 1: Leda Martins – Estudos em teatro negro. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo. (130 min). Publicado pelo canal Pele Negra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmiemy5gJkl>. Acesso em: 18 jul. 2024.

- ESTUDOS em Teatro Negro | Módulo VIII | Ensinagens Afroindígenas em Cena (Encontro 3). [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo. (120 min). Publicado pelo canal Pele Negra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjUaGRWP1xM&t=4562s>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- FERREIRA, T. **Pedagogia da circularidade**: ensinagens de Terreiro. Rio de Janeiro: Telha, 2023.
- ESHUN, E. **In the Black Fantastic**. London: Thames & Hudson, 2022.
- GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, 1988.
- GONZALEZ, L. **Festas populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2024.
- JESUS, T. S. de A. Carnaval brasileiro: expressão da cultura popular adaptando-se aos efeitos das tecnologias contemporâneas. **Art Research Journal**, Natal, v. 5, n. 2, p. 1-16, 2019. DOI: .36025/arj.v5i2.17834
- JOHNSON, P. E. Black performance studies: genealogies, politics, future. *In*: MADISON, S.; HAMERA, J. (org.). **Performance Studies Handbook**. Oaks: Sage, 2005. p. 446-463.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LIMA, F. C. de. Bizarrices barrocas no carnaval brasileiro: alegorias proibidas como imagens dialéticas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 36, p.1-27, 2017. DOI: 10.1590/permusi2017-06
- MARTIATU, I. M. **El Rito como Representación**: Teatro Ritual Caribeño. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- MARTINS, L. M. **Cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, S. **Teatralidades-Aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.
- MELLO, G. (org.). **Terceiro Fórum nacional de performance negra**. Salvador: Bando Teatro Olodum/Cia dos Comuns, 2009.
- MUNANGA, K. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. *In*: AJZENBERG, E. (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC, 2004. p. 29-44.
- NASCIMENTO, A. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, A. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. *In*: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 197-218.

- NASCIMENTO, A. F. **Corpos e performatividades afro-brasileiras em movimento:** um diálogo entre o carnaval da Paraíso do Tuiuti e o teatro da Cia. Espaço Preto. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- NOGUERA, R. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, DF, n. 18, p. 62–73, 2012. DOI: 10.26512/resafe.v0i18.4523
- OLAVO, A. Além do rio (Medea). *In*: NASCIMENTO, A. (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 199-231.
- OLIVEIRA, É. J. de. Confabulações decoloniais e racismo epistêmico no ensino das artes cênicas universitárias: uma pesquisa em estado da arte. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE E EDUCADORES DO BRASIL, 32.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE E EDUCADORES, 10., São Luís, 2023. **Anais [...]**. São Luís: UFMA, 2023.
- PAULA, F. K. S. de. **ATO: fundamentos de feitura para danças negras teatrais**. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023.
- PAULINO, R. L. da S. Teatro em preto e branco – o processo de montagem da peça “Os Negros” de Jean Genet pelos alunos negros do Teatro Universitário da UFMG. *In*: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 7., Campinas, 2022. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2022.
- PAULINO, R. L. da S. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2024.
- PAULINO, R. L. da S.; PEREIRA, T. do C.; RODRIGUES, C. C. Uma medeia negra no Teatro Universitário da UFMG – experimentos antirracistas em uma disciplina de interpretação teatral. *In*: Reunião Científica da ABRACE, 11., Rio Branco, 2023. **Anais [...]**. Rio Branco: UFAC, 2023.
- PAULINO, R. Produção afrodescendente no Brasil: possíveis estratégias. *In*: LIMA, D. (org.). **Negros na Piscina: Arte contemporânea, curadoria e educação**. São Paulo: Fósforo, 2024. p. 59-68.
- PINTO, M. dos S. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o blackface. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 153-164, 2017.
- RAVENGAI, S. The Dilemma of the African Body as a Site of Performance in the Context of Western Training. *In*: IGWEONU, K. (ed). **Trends in Twenty-First Century African Theatre and Performance**. Amsterdam: Rodopi, 2011. p. 35-60.
- ROSA, A da. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SANTA BRÍGIDA JÚNIOR, M. de. **O maior espetáculo da terra: O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí**.

2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- SANTOS, A. B. dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília, DF: Ayô, 2015.
- SANTOS, I. F. dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: Ed. UFBA, 2002.
- SILVA, S. S. J. da. **Negras insurgências**: teatros e dramaturgias negras em São Paulo. Perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- SILVA, M. S. da. **Teatro afrofuturista**: uma possibilidade de Teatro Negro. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- SILVA, T. H. da. Iluminação cênica em desfiles das escolas de samba. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 3, n. 6, p. 1-22, 2024. DOI: 10.5965/27644669030620230207
- SOUZA, J. R. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.
- STROTHER, Z. S. **Inventing Masks**: Agency and History in the Art of the Central Pende. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- TURANO, G. da C. **UES, UGES, FBES, UGESB, CBES e AESB! Que carnaval é esse? As instituições carnavalescas no processo de formação e agigantamento das escolas de samba entre os anos de 1935 e 1953**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- WILES, D. **Mask and performance in Greek tragedy**: from ancient festivals to modern experimentation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Recebido em 31/07/2024

Aprovado em 25/10/2024

Publicado em 26/12/2024



# Técnica Silvestre e a Força do Encontro entre Tradição e Contemporaneidade: Ana Beatriz C. Rezende entrevista Vera Passos\*

*Silvestre Technique and The Power of  
The Encounter Between Tradition and  
Contemporaneity: Ana Beatriz C. Rezende  
interviews Vera Passos*

*Técnica Silvestre y la Fuerza del Encuentro  
entre la Tradición y la Contemporaneidad: Ana  
Beatriz C. Rezende entrevista a Vera Passos*

**Ana Beatriz C. Rezende**

**Vera Passos**

\*Ana Beatriz C. Rezende entrevista Vera Passos, São Paulo, 2024

## **Ana Beatriz C. Rezende**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPgEC) da Escola de Artes, Ciências e Humanidades Universidade de São Paulo (EACH/USP). Pesquisa em andamento: Ana investiga dinâmicas de poder, hegemonia cultural e racialidade no campo da Dança Contemporânea, sob orientação do prof. Dr. André Fontan Kohler.

## **Vera Passos**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA/Prodan). Pesquisa em andamento: sob a orientação da prof. dra. Amélia Vitória de Souza Conrado, sua pesquisa leva o tema Técnica Silvestre e processo formativo em dança: um olhar sobre as danças negras diaspóricas. Artista da dança

## Resumo

Nesta entrevista, conduzida por Ana Beatriz C. Rezende, Vera Passos, grande referência brasileira na Técnica Silvestre, traz um panorama geral sobre a história, estrutura e princípios dessa técnica baiana em dança contemporânea, criada e desenvolvida por Rosângela Silvestre desde 1982. A conversa aborda questões referentes à relevância da tradição nas práticas artísticas negras e oferece reflexões acerca das possibilidades de diálogo entre tradição e contemporaneidade, bem como as potencialidades que podem ser percebidas nessa encruzilhada.

**Palavras-chave:** Técnica Silvestre, Tradição, Contemporaneidade, Danças Negras.

## Abstract

In this interview, conducted by Ana Beatriz C. Rezende, Vera Passos, a prominent Brazilian figure in the Silvestre Technique, overviews the history, structure, and principles of this Bahian technique in contemporary dance, created and developed by Rosângela Silvestre since 1982. The conversation addresses points related to the relevance of tradition in Black artistic practices and offers reflections on the possibilities of dialogue between tradition and contemporaneity and the potentials that can be perceived at this crossroads.

**Keywords:** Silvestre Technique, Tradition, Contemporaneity, Black Dances.

## Resumen

En esta entrevista, conducida por Ana Beatriz C. Rezende a Vera Passos, una destacada figura brasileña en la técnica silvestre, se ofrece un panorama general sobre la historia, estructura y principios de esta técnica bahiana en la danza contemporánea, creada y desarrollada por Rosângela Silvestre desde 1982. La conversación aborda cuestiones relacionadas con la relevancia de la tradición en las prácticas artísticas negras y plantea reflexiones sobre las posibilidades de diálogo entre la tradición y la contemporaneidad, así como las potencialidades que se pueden percibir en esta encrucijada.

**Palabras clave:** Técnica Silvestre, Tradición, Contemporaneidad, Danzas Negras.

## Aquecendo os corpos, situando os espaços, preparando os ritornelos

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos

Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar*

A encruzilhada entre tradição<sup>1</sup> e contemporaneidade nas artes cênicas negras é um tema fascinante e complexo, que reflete a riqueza e a diversidade das culturas africanas e afro-diaspóricas. Em um cenário globalizado e em constante mutação, as artes cênicas afrorreferenciadas enfrentam o desafio de equilibrar a preservação das tradições culturais com as possibilidades e experiências contemporâneas. Esse diálogo entre passado e presente é crucial para entender como as práticas artísticas se transformam sem perder suas raízes culturais e permitem que, no encontro entre esses dois tempos, se construa o futuro.

Tradicionalmente, as danças afro-diaspóricas são profundamente enraizadas nas histórias e nas práticas ancestrais, refletindo valores, rituais e narrativas transmitidas ao longo das gerações. No entanto, essas tradições não existem em um vácuo, elas interagem constantemente com o presente, oferecendo novas interpretações e se transformando para dialogar com a contemporaneidade. É nesse ciclo contínuo de retorno e renovação que o conceito de “ritornelos” se inscreve. Assim como nas danças, os ritornelos funcionam como células de síntese, retornando ao tema central enquanto improvisam e dialogam com o presente. Nessa espiral de criação, o elo entre tradição e contemporaneidade se fortalece, revelando novas formas e possibilidades de expressão.

---

1 Por “tradição”, referimo-nos aqui às expressões culturais, práticas, ritos, saberes e corporeidades afro-brasileiras vernaculares que estão intrinsecamente ligadas aos formatos, códigos, propósitos e contextos originários de onde nascem e são praticadas, especialmente as práticas de terreiros. O que não deve induzir a uma interpretação simplista dessas tradições como estáticas ou imutáveis, uma vez que se adaptam e são reconfiguradas ao longo do tempo.

A entrevista a seguir olha para essa encruzilhada, destacando como a Técnica Silvestre, criada por Rosângela Silvestre, serve de exemplo de como as práticas tradicionais podem ser revitalizadas e integradas ao cenário atual das artes cênicas. O diálogo entre tradição e contemporaneidade não é apenas uma questão de preservação, mas também de adaptação e renovação. A experiência compartilhada pela entrevistada revela como a tradição, quando respeitada e reinterpretada, pode alimentar e enriquecer a criação artística contemporânea.

Este texto busca explorar como as artes cênicas negras, ao entrelaçar suas práticas tradicionais com as experiências da contemporaneidade, contribuem para a construção de uma nova linguagem artística que respeita e reimagina suas heranças culturais, mas segue honrando a tradição. Por meio desse diálogo, esperamos compreender melhor o elo entre tradição e contemporaneidade e como ele molda as manifestações culturais e artísticas da diáspora negra.

## **Tecendo no Tempo-Espaço, voleios da palavra em movimento**

**Ana Beatriz C. Rezende (AR) – Gostaria de abrir esta conversa perguntando sobre o seu projeto *Dançando na Terra*. De onde veio a ideia, a inspiração e como o projeto funciona?**

**Vera Passos (VP) –** O *Dançando na Terra* é um projeto artístico criado por mim em 2016. Eu o desenvolvi pela necessidade de compartilhar mais sobre a prática da Técnica Silvestre no Brasil. Tanto Rosângela<sup>2</sup>, criadora da técnica, quanto eu sempre trabalhamos muito com a técnica fora do Brasil. Quando Rosângela começou a estruturar, ela estava nos Estados Unidos, onde encontrou espaço para estudar e organizar a técnica. Eu estava viajando muito e, com a prática da Técnica Silvestre muito forte fora do Brasil, sentia um desconforto. Em outros países, onde a facilidade para

---

<sup>2</sup> Rosângela Silvestre é coreógrafa, instrutora, dançarina e criadora da Técnica de Dança Silvestre. Rosângela é natural de Salvador-BA, onde se formou como bacharel em Dança e pós-graduada com especialização em coreografia, concluindo sua graduação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e hoje viaja pelos mundo difundindo a Técnica Silvestre. Cf. Autor (ANO).

desenvolver trabalhos artísticos é muito maior do que no Brasil, as pessoas estavam criando muitos projetos com a bagagem que nós compartilhávamos com elas. Muitas teses, livros e performances estavam sendo feitas, e as pessoas estavam crescendo com isso. Não me incomodava que elas estivessem produzindo, mas eu refletia sobre o quanto a Técnica Silvestre havia mudado minha vida, com todos os desafios que enfrentamos como mulheres negras, e desejava que as mulheres e pessoas da minha terra também experimentassem isso. Eu pensava que elas poderiam criar oportunidades como eu fiz. Por ser a única pessoa, além de Rosângela, a compartilhar a Técnica Silvestre, na sua totalidade, percebi a responsabilidade me chamando para desenvolver projetos que agregariam mais pessoas as nossas práticas. Fiquei muito tocada por isso e, como adoro criar projetos, entendi que ele deveria se chamar *Dançando na Terra*, porque era esse pedaço de terra onde nasci, onde está minha cultura e ancestralidade, e onde minha identidade se fortalece. Então, decidi por esse nome.

Às vezes, converso com meus alunos e digo que o trabalho nunca bateu à minha porta. Quando comecei a dar aulas, era eu quem enviava currículos, buscava pessoas e oferecia aulas; ninguém procurava por isso. Fora do Brasil também era um pouco assim. Eu buscava lugares com meus alunos e mandava mensagens.

A primeira vez que dei aula em São Paulo foi por volta de 2012 ou 2013, quando uma aluna falou sobre a *Sala Crisantempo*. Entramos no site, peguei o e-mail e enviei o material. São Paulo foi o primeiro lugar a receber o *Dançando na Terra*. Na época, escrevi para Ágata Matos<sup>3</sup> e Val Ribeiro<sup>4</sup>, dizendo que queria fazer um projeto no Brasil e começar por São Paulo. Expliquei que *Dançando na Terra* seria o nome e tratava-se de um espaço para cultivar o ancestral e a ancestral daquele lugar, pensando também que ancestral não

---

3 Ágata Matos é atriz, bailarina e cantora, natural de Salvador-BA, residente de São Paulo, formada na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) como Técnica em Coreografia e bacharel Interdisciplinar em Artes com concentração em Teatro pela UFBA. Estudou com Zebrinha, Rosângela Silvestre, Matias Santiago e Vera Passos e é produtora do projeto Dançando na Terra. Cf. Autor (ANO).

4 Val Ribeiro é bailarina e dançarina profissional, natural de Salvador-BA, formada pelo Ballet Rosana Abubakir, teve passagem pela Funceb, fez alguns trabalhos com Carlinhos Brown, Larissa Luz, Márcia Short, Márcia Castro, Farm, Katê, Thiago Pugh, Carnaval com Major Lazer, prefeitura de Salvador, entre outros. Atualmente está à frente do projeto Agarradinho Roots. Cf. Autor (ANO).

é apenas quem já partiu, mas também quem está vivo e cada encontro que ocorre naquele lugar. *Dançando na Terra* busca quebrar a fronteira de que a Técnica Silvestre está sendo desenvolvida com mais potência fora do Brasil do que aqui. Eu preciso ter pessoas no Brasil que também sejam fortes com essa técnica que é nossa. Se é nossa, por que entregar de mão beijada aos outros? Eu queria mostrar às pessoas que deu certo comigo e que também poderia dar certo com elas.

Então, comecei. No primeiro ano, vim sozinha e dei aulas somente de Técnica Silvestre e Simbologia das Danças de Orixá. A partir do segundo ano, Nei<sup>5</sup> se juntou a mim e começamos a introduzir a parte rítmica também. Ele deu aulas sobre cânticos para orixás, toques e, nos últimos três ou quatro anos, introduzimos aulas de música primária.

O *Dançando na Terra* é uma escola ambulante e, em 2020, quando assumi a direção da Casa de Cultura em Salvador juntamente com Nei, decidimos que era hora de tirar a escola da mochila e dar a ela um espaço físico. Continuaríamos viajando pelo mundo, mas agora também poderíamos convidar as pessoas para virem até aqui. Assim, podemos dançar em diferentes partes da Terra e também convidar outros para dançar neste lugar, onde a Técnica Silvestre e a Simbologia de Orixá realmente vibram com mais potência, pois foram criadas aqui, especialmente por ter sido a Bahia o primeiro porto de chegada dos escravizados. É importante estar neste lugar, pisar nesta parte da Terra.

*Dançando na Terra* é para reunir todos, somos importantes, a terra enquanto lugar de nascença nos sustenta, dar base e mostra caminhos. Nesse lugar há muitas diferenças, mas elas são fantásticas. Elas nos fazem crescer, fortalecem a terra e permitem que floresçamos ainda mais, manifestando conexões e quebrando as pontes. Na verdade, quebrando não, mas deixando a ponte segura.

Penso que não sou o único exemplo para quem chega, mas Nei também, por sermos duas pessoas negras, nordestinas, artistas e que vieram da favela. Quando comecei a dar aulas com ele, às vezes não tínhamos nem o

---

5 Nei Sacramento é natural de Salvador-BA, multi instrumentista, compositor, pesquisador autodidata e criador do método Música Primária, que vem sendo aperfeiçoado há mais de 30 anos, buscando auxiliar nos estudos musicais e polirritmia.

dinheiro para o transporte de volta para casa. Tínhamos uma filha pequena, e a situação foi bem complicada. Não desistimos e, mesmo que hoje não seja o melhor lugar do mundo, conseguimos desenvolver um projeto totalmente independente. Sabemos que a vida artística é complicada, sempre difícil e requer coragem para persistir, mas tenho muito orgulho de ser uma inspiração para quem está chegando.

**AR – Ao te ouvir, fica muito evidente seu carinho e comprometimento com o compartilhamento da Técnica Silvestre. Gostaria que você contasse sua história com a técnica e como ela se tornou uma parte tão fundamental do seu trabalho.**

**VP** – Eu fui apresentada à Técnica Silvestre na adolescência, por volta de 1984 ou 1985. Estava fazendo uma performance e Rosângela estava presente no dia; ela também estava dançando. Eu não a conhecia, mas ela estava com um saco de linhagem, acho que era um saco de farinha, e eu achei aquela mulher fantástica dançando. Jorge Silva<sup>6</sup>, que era o coreógrafo da noite, criou esse solo para ela, e eu fiquei muito tocada por sua dança. Eu já fazia dança moderna, mas era iniciante. Quando terminei de dançar, já estava indo embora, e ela me chamou. Elogiou meus braços, elogiou minha dança, perguntou o que eu fazia e me convidou para suas aulas. Encantada, aceitei imediatamente. Comecei a frequentar as aulas de Rosângela, e ela me convidou para fazer os primeiros registros visuais da técnica, dos movimentos e dos símbolos. A Técnica Silvestre tem uma base pautada na simbologia, nos gestos e nos movimentos das danças de orixá. A mãe de Rosângela era uma Yalorixá<sup>7</sup>, então ela, assim como eu, foi criada no terreiro. O que ela fez foi trazer sua vivência de infância e adolescência para sua dança. Isso é comum em Salvador, porque Mestre King<sup>8</sup>, que foi mestre de Rosângela, já misturava dança moderna com movimentos de orixá, capoeira, balé e jazz. Não

6 Jorge Silva é bailarino, coreógrafo e diretor da Jorge Silva Cia de Dança, natural de Salvador-BA e com mais de 30 anos de carreira, sendo um dos principais artistas da dança negra do Brasil. Cf. Autor (ANO).

7 Mãe de santo.

8 Mestre King (1943-2018) foi um professor de dança, coreógrafo, bailarino e o primeiro homem a cursar dança em uma universidade latino-americana, a UFBA. Foi referência na dança afro-baiana destacando-se como produtor e pesquisador da dança afro, tanto no Brasil quanto internacionalmente. Cf. Mestre King (2024).

só Mestre King, mas também Augusto Omolú<sup>9</sup> e o grupo Odundê<sup>10</sup> da UFBA, do qual Rosângela fazia parte.

Então, comecei a fazer muitas aulas com ela, participei do registro de códigos, símbolos e todo o gestual que a técnica traz, embora essa ainda não tivesse um nome oficial. Ela estava tentando estruturar suas aulas e muitas pessoas a chamavam de dança moderna, afro-moderna, afro-contemporânea... Em 1990, quando ela estava saindo do Brasil para estudar e se desenvolver nos Estados Unidos, as pessoas lá começaram a chamar a aula de “aula de Miss Silvestre”. Alguém sugeriu que ela desse um nome ao que estava fazendo, e sabemos que lá fora muitas técnicas levam os nomes de seus criadores, como Horton, Cunningham, Graham, Limón... Então começaram a colocar Técnica Silvestre no quadro de aulas, e o sobrenome dela se tornou o nome da técnica.

A Técnica Silvestre traz uma base que alimenta o que chamamos de conversas corporais, que são os exercícios, para não limitá-los a algo restrito. Eu observo práticas de dança e aulas ao redor do mundo e, às vezes, me pergunto por que desde minha adolescência ouvi que eu deveria chegar para fazer as aulas vazia, sem nada, que tudo deveria ser deixado fora da sala de aula, e que, ao entrar ali, você deveria ser apenas você, sem trazer questões externas, pois isso poderia atrapalhar. Muitas pessoas ainda pensam assim. Eu ouvi tanto isso que achava que precisava entrar vazia para adquirir conhecimento e abrir espaço para o aprendizado. Só depois de muito tempo percebi que não era assim. Em 1996, quando minha mãe faleceu, eu tinha uma performance na mesma semana. Minha mãe faleceu na terça-feira, eu tinha ensaio geral na quarta-feira, um dia depois de seu falecimento, e a performance era no sábado. Eu dançava com quarenta pessoas, entre crianças, adolescentes e adultos, e tinha um papel importante

---

9 Augusto Omolú (1963-2013) foi ator do Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, e mestre em Dança dos Orixás na Escola Internacional de Teatro Antropológico (ISTA). O mestre foi professor da Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia e bailarino do Teatro Balé Castro Alves. Fundou a ONG Iaô Ilê Augusto Omolu para fomento da cultura afro-brasileira, particularmente, da Dança dos Orixás. Paralelamente, ministrava seminários de Dança dos Orixás em diversos lugares pelo mundo. Cf. Autor (ANO).

10 Criado em 1981, o grupo Odundê tinha a proposta de articular aspectos da cultura negra na Bahia com a dança e com o ambiente da Escola de Dança da UFBA, tendo produzido trabalhos até os anos 2000. Cf. Autor (ANO).

na performance. Decidi que dançaria. Minha mãe amava me ver dançar, era a primeira a aplaudir... então fui para o palco com tudo: com a tristeza, a saudade, as dores, as memórias e a preocupação com minhas irmãs, que eram mais jovens. Comecei a performance chorando um pouco, mas depois segui em frente, fiz tudo e foi a melhor performance da minha vida. Foi nesse dia que percebi que a ideia de entrar vazia não existe. Na Técnica Silvestre, provocamos os estudantes a dançar com tudo o que têm e abrir espaço para o que ainda não têm, para se juntar ao que já possuem.

Eu sei que existem muitas questões relacionadas às técnicas de dança que tentam congelar ou limitar o fazer artístico, mas esse é um dos principais pontos quando compartilhamos a técnica. Tentamos dar condições para que o estudante elimine a ideia de copiar ou almejar estar no lugar de outra pessoa e reproduzir o fazer do outro. Encorajamos cada um a desenvolver o que tem e o que deseja ter. Todos têm a liberdade de encontrar, dentro da prática, o caminho para aquilo que está sendo desenvolvido e para onde isso pode levar.

Eu já vi pessoas que estudaram a Técnica Silvestre por muitos anos e conseguiram se profissionalizar na dança, e ser profissionalizado por uma técnica que reflete a minha identidade não tem comparação. Eu não preciso interpretar algo. Eu preciso ser aquilo porque aquilo está dentro de mim. Não preciso buscar fora, a não ser que isso passe por mim e se conecte comigo; se me chama, eu vou buscar. Mas não preciso entender o que não compõe minha vida; é a minha vida e minha história que vêm para a dança. A técnica permite que cada pessoa se conecte com as rainhas e os reis que são dela e em que ela acredita. Por exemplo, quando comecei a dançar, as pessoas sempre diziam coisas como “se expresse”, “brilhe”, “fique firme”, “sustenta” e eu me perguntava “como me expressar?”, “o que preciso trazer?”, “o que me sustenta?”. Sem contar que as sabenças de um povo são muito importantes para nossa caminhada. Eu aplaudo todas as outras técnicas e acredito que artistas podem passar por todas que desejarem, mas sou muito feliz por ter uma que está aqui, que brotou no meu jardim, que me preenche como artista e que me coloca em pé de igualdade com qualquer outra pessoa.

Então, esse lugar de precisar fazer exatamente a movimentação como ela é e todos os corpos precisarem atingir o mesmo ponto, mesmo tendo

histórias e características diferenciadas, é complicado. Talvez seja aí que o “brilhe”, “se expresse”, “fique firme”, “sustenta” se percam, porque você tem que dançar dentro de um padrão. O externo dialoga muito com a gente, mas cada um precisa conhecer sua base, o que te sustenta. Se você não tem uma boa base, como poderá caminhar para ver o externo? Se você não sabe quem você é, se não conhece o que já está ali, você fica o tempo todo querendo pegar o que está fora.

**AR – Mas afinal, o que é a Técnica Silvestre? Qual a história, os valores e a estrutura da técnica?**

**VP** – A Técnica Silvestre é uma técnica de dança contemporânea, criada e desenvolvida por Rosângela Silvestre em Salvador – BA desde o início dos anos 80. É uma técnica de treinamento e preparação corporal que possui três triângulos como base. O primeiro triângulo é chamado de “triângulo da intuição”. Ele parte da cabeça, vai em direção aos ombros e aponta para o universo, para o Orum<sup>11</sup>, para os sonhos, os astros, as estrelas, o invisível. Esse invisível também inclui as pessoas que são ou foram invisibilizadas no tempo, que sucumbem e desaparecem na luz, que de alguma forma desaparecem. Então, esse triângulo dialoga com esses pontos e com nossos sonhos, conectando-os com o invisível para torná-los visíveis também. É trazer tudo isso para a terra e transformar em um lugar palpável, que possamos ver e confiar.

O segundo triângulo parte dos ombros e fecha no centro, abaixo do umbigo. Ele se conecta com o coração, os sentimentos e as emoções, e chamamos de triângulo da expressão. O terceiro triângulo parte do quadril e fecha embaixo, no meio dos pés. Esse triângulo entra na terra e cria raízes para que não caia nem para um lado nem para o outro. Ele nos dá força, segurança e estabilidade, e chamamos de triângulo do equilíbrio.

Cada triângulo se conecta com um elemento da natureza, e esse elemento traz o diálogo de cada face da natureza, que dentro da nossa cultura do culto aos orixás representa essas rainhas e reis que trazem itãs diferenciados (que são as histórias) e que alimentam o fazer artístico. O triângulo do equilíbrio está associado ao elemento terra, conectado com Obaluaê, que é

---

11 Céu ou mundo espiritual na cultura iorubá.

o orixá da terra porque devolve a vida à terra; Ogum, que é o orixá da agricultura, trazendo o cultivo da terra e o sustento da comunidade. O triângulo da expressão traz tanto o elemento água, no centro, como o elemento ar, no peito. A água está conectada com as rainhas da água, Oxum e Iemanjá, com a fluidez e o movimento. O elemento ar, no peito, se conecta com a vibração de Oyá/Iansã, que representa a velocidade do vento, a transformação, a borboleta, o mistério, o pôr do sol... São muitos os elementos que podemos trazer para uma única coisa. O triângulo da intuição, percepção e visualização está conectado com o elemento fogo, mas não é o fogo egocêntrico, e sim o fogo divino, essa quentura que não apenas aquece o seu orí<sup>12</sup>, mas aquece seus pensamentos e também proporciona condições para aquecer outros orís, outras cabeças; e traz a vibração de Xangô, que é a justiça, a abundância, a fartura, a fogueira, o dançar ao redor da fogueira e o fazer fogo fogo que esquenta os espaços depressivos.

Então, trazemos e contamos todas essas histórias e, no final, eu digo que os triângulos são apenas formas: formas de braço para cima, braço para baixo, braço esticado, braço dobrado. Realmente é impossível ver ali o elemento fogo, o elemento ar, a intuição, a percepção... Não está visível, mas entramos exatamente como facilitadoras, não só eu, mas cada pessoa que chega, para preencher essas formas. Eu apresento minhas histórias e convido a outra pessoa a também colocar as suas e fazer disso algo que tem vida, um lugar cheio, um lugar que flui, que tem movimento, que inspira e faz você descobrir coisas novas.

Tenho falado muito sobre pensar esses itãs no agora, essas histórias embasadas no culto aos orixás, e refletir sobre como elas se manifestam no presente, abrindo mais possibilidades para essas narrativas que escutamos ao longo dos anos por meio da oralidade. Penso que não precisamos mais dançar as danças de orixá exatamente na forma tradicional, mas sim entender como continuar sendo fiel, pois isso é importante. Precisamos continuar contando essas histórias, mas dando asas para que isso fortaleça realmente nosso fazer na dança. É uma ferramenta que temos e precisamos entender

---

<sup>12</sup> Cabeça/coroa na cultura iorubá.

como utilizá-la, sem perder o respeito, para fortalecer e potencializar nosso fazer artístico hoje.

A técnica tem um aspecto muito bonito que é o fato de estar sempre em desenvolvimento; não está fechada e acredito que nunca estará. Isso também é potente porque estamos caminhando junto com a atualidade. Não construímos algo que ficou congelado, que ninguém mais vai adicionar, e em que todos precisam estar no mesmo lugar. A técnica está sempre em desenvolvimento e nunca irá parar porque nós somos isso. Movimento. Estamos aqui, passamos, vamos, voltamos, temos outras escolhas e vontades, e isso precisa ser validado dentro do trabalho técnico.

Nós temos muitas conversas corporais estruturadas e também variações dessas conversas aplicadas para iniciantes e para quem já tem mais tempo de prática, com níveis diferentes dentro dela. Além disso, oferecemos aulas de simbologia dos orixás, em que realmente dançamos para cada orixá. Mesmo nessa aula, deixamos aberta a possibilidade de cada pessoa entender como isso a inspira para a vida, o que inspira cada um a dançar.

**AR – Você sempre traz pontos relacionados à origem, à base cultural e ao histórico familiar, e me chama a atenção o quanto essas questões parecem inseparáveis do fazer artístico na cultura negra. Gostaria de te ouvir falar sobre a importância e o lugar da tradição nas práticas performativas e cênicas da diáspora.**

**VP** – Primeiramente, eu fico pensando na diversidade que nós somos e temos, principalmente aqui no Brasil, que é tão diverso em suas práticas artísticas e tradições, e como essas diferentes práticas nos trazem experiências que facilitam e dão suporte à questão da identidade também. Mas, ainda assim, nós, que trazemos essas práticas diaspóricas, somos bastante excluídas do sistema, do social e do mercado de trabalho. Nos evitam o tempo inteiro e tentam nos provar que não somos necessárias.

Quando eu entrei para a licenciatura em dança, a universidade tinha acabado de trocar todo o sistema e a estrutura do curso. Antes dessa reformulação, eles tinham na grade “dança moderna 1, 2, 3, 4”; “balé 1, 2, 3, 4”.. Não havia nada de dança afro, isso na Bahia! Quando eu entrei para a licenciatura, todas as professoras de dança afro trabalhavam na secretaria. Elas trabalhavam como parte do setor administrativo, embora tivessem sido

contratadas como professoras de dança. Eles não deram espaço para que essas pessoas trabalhassem na sala de aula porque, segundo eles, essas mulheres não tinham conhecimentos para trabalhar com o que eles estavam propondo, já que a universidade não incluía as danças diaspóricas como base de estudo nem via nelas um potencial técnico. Então, eles fizeram esse remanejamento e houve essa troca de currículo, o que é bacana, mas continuaram sem incluir as danças que são nossas. Colocaram na grade “estudo do corpo 1, 2, 3, 4”, “dança como tecnologia 1, 2, 3, 4”, “estudos críticos e analíticos 1, 2, 3, 4”. Esses recortes seriam maravilhosos para também trazer as danças da diáspora, mas não houve esse espaço nem reconhecimento das nossas danças como potentes para o estudo.

Então, quando eu entrei, uma das professoras de estudo do corpo era Clécia Queiroz<sup>13</sup>, e na minha segunda semana como licencianda, ela me convidou para dar uma aula para sua turma. Era uma carência do curso, mas quase ninguém abria o olhar para como lidar com essa questão.

Foi bem difícil fazer a licenciatura em um espaço onde ninguém falava de mim ou me trazia como ponte de estudo, de descoberta, de criação. Eu tive professores que falavam: “Essa Vera que você está fazendo eu já conheço, quero ver outra, quero ver outra coisa, quero algo novo e não isso que você já faz”. E eu ficava pensando: “Como você vai alimentar esse outro lugar meu que você quer ver, trazendo apenas pessoas que não dialogam com a minha realidade, com minha base?”. Ou seja, mais uma vez eu estaria precisando apenas interpretar em um espaço que deveria potencializar as escritas presentes no meu corpo. As proposições eram sempre de pessoas brancas, europeias e norte-americanas que não me preenchiam. Eu também não via sentido em ter que esquecer tudo o que eu já fiz na minha vida em dois ou três meses e começar a fazer apenas o que eles entendem e reconhecem como dança contemporânea. Então ficava pensando como seria possível descobrir, sobreviver, criar, produzir e ser feliz quando o que te alimenta se trata apenas de

---

13 Clécia Queiroz possui doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA), mestrado em Artes (Howard University - Estados Unidos) e graduação em Dança UFBA. Foi professora substituta dos Cursos de Dança e Teatro da UFBA (2007/2009), coordenadora do Curso Preparatório de Dança da Escola de Dança da Funceb (2007/2013), e professora da Rede Municipal de Ensino (2012/2013). Atualmente é Professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Departamento de Dança, Campus Laranjeiras, e professora permanente do Mestrado Profissional em Dança (Prodan) da UFBA. Cf. Autor (ANO).

coisas que não são suas. Quando apresento nas aulas o que eu acredito, o que me nutre, o que sustenta o meu movimento comunitário, eu abro espaço para que as outras pessoas busquem isso também, vindo de onde elas vêm. Para mim, é esse lugar que vai alimentar o que o Brasil tanto está buscando na dança contemporânea, mas aqui as pessoas continuam sempre se baseando em outros olhares e buscando fora em vez de buscar dentro. A dança contemporânea não é única, ela não se veste sempre da mesma forma.

Então, como não trazer a tradição? A tradição fala do povo e a cultura é um ponto tradutor que revela quem somos e por que estamos aqui. Tudo o que fazemos no nosso dia a dia, com nossas mais velhas e mais velhos, com a nossa família, nossos encontros dentro e fora da sala de aula... tudo isso está dentro do nosso cotidiano. É impossível você retirar a tradição. Se eu tiro a tradição, irei viver em um lugar que não é o meu e também perco a oportunidade de fortalecer esses legados, correndo o risco de que essas tradições acabem.

Por exemplo, eu fico pensando nesses trabalhos de dança contemporânea que são feitos somente para estudiosos da área e apenas esse grupo consegue entender e se conectar quando vai a um espetáculo dessas obras. Eu não quero apresentar meus trabalhos de dança apenas para pessoas que estudam dança, porque assim ela perde seu sentido e sua função. Eu quero que as pessoas que não foram para a escola, que não são estudiosas da dança ou críticas de arte possam ver o meu trabalho e serem envolvidas de alguma forma, assim como os acadêmicos. Estes que defendem esse lugar da dança contemporânea, que padronizam a dança e não aceitam as danças diaspóricas, por exemplo, como dança contemporânea... Para mim, realmente não faz sentido desenvolver trabalhos que só alguns podem entender, enquanto outro grupo sai sem entender nada, sem ser tocado e sem se conectar.

Eu também fico pensando: “Como foi que começou a história da humanidade?” “Onde foi que tudo começou?” Tudo o que fazemos tem uma história, tem um canto, tem uma reza, tem uma dança. Então a tradição é o meu alimento para eu estar viva aqui e agora.

**AR – E quando essa tradição encontra a contemporaneidade? Porque, por vezes, também existe uma certa resistência por parte de**

**artistas da tradição, nesse cruzamento entre passado e presente, buscando um certo “purismo” que, supostamente, deve ser mantido nas práticas tradicionais. O que você pensa a respeito?**

**VP** – Eu penso que a tradição é contemporânea por si só. Mesmo quando ela vem desse lugar primordial de formação, ela dialoga com o que está aqui e agora; e se ela dialoga com o que está aqui e agora, ela é contemporânea. Ainda que a gente traga essas vertentes da tradição, esses caminhos que são alimentados e pensados por meio da tradição, quando caem aqui, hoje e agora, eles abrem um leque para dialogar com tudo o que está acontecendo no presente. Eu falo, por exemplo, desse lugar da “caixa” que as pessoas se referem muito para orixá, e trazem orixá exatamente com a primeira história que se escutou, esquecendo como essa narrativa reverbera no agora, como essa força se revela no presente. É claro que eu respeito muito a tradição, e quanto mais a escuto, mais se abre um leque para a contemporaneidade e para o fazer dos meus pés hoje. Quanto mais profunda eu vou nas minhas conversas com Dona Cici<sup>14</sup>, por exemplo, com meu pai quando ele ainda era vivo, quando eu vou aos terreiros, quando eu vou para minha família de Ifá, mais ferramentas eu tenho para trabalhar com a dança contemporânea, para entender como levo isso para o palco sem ofender ninguém, sem tirar o brilho que está ali no seu habitat natural, mas trazendo novas formas de diálogo para quem nunca ouviu falar também. Quando a gente leva para o palco, funcionamos como facilitadoras para aqueles que nunca nem escutaram falar da tradição. A tradição é tão atual que é possível fazer isso.

Também existe o lugar da invisibilidade. As pessoas não sabem onde começou nem de onde as coisas vieram. Isso é algo para pensarmos também nas histórias que envolvem os precursores da dança, por exemplo. Eu vou à Funceb<sup>15</sup> e fico triste ao ver que não há uma foto das mulheres que pensaram a escola há 30 anos, quando ela foi criada, e lutaram para que ela esteja lá hoje.

---

14 Dona Cici é natural do Rio de Janeiro, ebomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú. Ela foi iniciada para Oxalá em 1972, na capital baiana, mas já vivia dentro dos terreiros do candomblé desde os 18 anos. Em 2022, a contadora de histórias afro-brasileiras ganhou o título de cidadã de Salvador. Ela também atua como escritora e junto a Marlene da Costa e Josmara Fregoneze é autora do livro *Cozinhando Histórias: Receitas, Histórias e Mitos de pratos afro-brasileiros*. Cf. Autor (ANO).

15 Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Não há. Isso é tradição invisibilizada. Os jovens que estão dançando agora não sabem disso e fica impossível para que deem continuidade a essas histórias. Ainda existe muito apagamento das potências pretas, né? Fico pensando em Mercedes Baptista<sup>16</sup>, por exemplo... muita gente não sabe a história de luta dessa mulher. As pessoas não falam dela nos espaços artísticos de formação. Eu não me lembro de ninguém ter apresentado Mercedes Baptista para mim na licenciatura. As formações artísticas falam como se os precursores da dança fossem sempre pessoas brancas, europeias e norte-americanas.

Quando eu comecei a dar aulas, eu não entendia isso. A gente não falava dessas questões políticas e sociais. Ninguém falava sobre ancestralidade e hoje em cada esquina tem alguém falando sobre ancestral e ancestralidade. Hoje eu entendo que voltar para minha tradição fortalece o meu fazer preto hoje, meu fazer dentro da tradição. Eu não conseguiria coreografar nada, pode ser dança moderna, dança contemporânea, balé, sem o meu lugar e o meu casamento com a tradição que me trouxe até aqui. Isso também é existir, é contar sua história por meio da dança, é realmente assumir que não existe somente um lugar para se pensar a dança contemporânea. E quando você parte da sua verdade, fica mais autêntico. Eu não preciso, por exemplo, mergulhar fora de mim. Todo o meu fazer, meu dia a dia, a forma como eu cozinho, o que eu faço quando eu me levanto, o que minha mãe fazia antes de eu sair de casa, quando ela me abençoava, as brincadeiras que eu fazia quando criança, as festas que eu escolho ir, tudo isso faz parte da tradição. Então, eu não tenho como pisar no lugar que eu vou chamar de contemporâneo se eu deixo minha tradição de lado. Eu não tenho como fazer isso. É impossível, porque até as batalhas que a gente trava na vida agora fazem parte da tradição, muitos fizeram antes de mim e eu só estou dando continuidade. Então, a gente não pode separar, porque se a gente separa, deixamos de contar a história que precisa ser mantida.

Por isso eu me aliei à Rosângela. Eu até esqueci que tinha a possibilidade de criar e trazer algo que fosse meu, mas, ao mesmo tempo, eu sei que eu trago

---

<sup>16</sup> Mercedes Baptista (1921-2014) foi uma bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Baptista foi a responsável pela criação do balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé, elaborando uma codificação e vocabulário próprio para essas danças. Cf. Autor (ANO).

algo meu quando estou dando aula, mesmo que a técnica tenha sido criada por ela. Eu sei que também trago coisas que são minhas. E isso não me incomoda, muito pelo contrário, eu sou muito feliz por ter sido uma das primeiras ou a primeira pessoa – uma mulher, preta, brasileira, de Salvador, do mesmo lugar que a criadora – a ensinar a Técnica Silvestre além dela. Eu acho que estaria muito ressentida se tivesse sido uma pessoa de fora que agora fosse referência da técnica. Eu acho que nós precisamos estar juntas ou estaremos repetindo padrões do passado, a volta ao passado nos traz potência.

**AR – Para encerrar nossa conversa, pensando na Técnica Silvestre, no encontro entre tradição e contemporaneidade e na diversidade das culturas, estéticas e produções negras em artes cênicas, gostaria de saber qual você pensa que possa ser o elo que conecta as diversas manifestações artísticas e culturais negras feitas na diáspora?**

**VP** – Eu comecei falando sobre ancestralidade, então eu acredito que pessoas pretas que desenvolvem seus projetos artísticos com a consciência do meio que as cerca, e que trazem algo além de si mesmas, possa ser esse grande elo. Por exemplo, quando eu mostro as minhas criações, uma outra pessoa preta vem junto comigo; eu não falo de mim sozinha, falo de um a comunidade, um povoado. Quando aplico as aulas de Técnica Silvestre, por exemplo, eu trago mais do que a mim mesma; trago Rosângela, trago Mercedes Baptista, trago Mestre King, trago Germaine Acogny<sup>17</sup>, trago minha cultura, minha família, minha história. Então, penso em não estar no lugar do individual, mas do coletivo; ainda que você esteja mostrando um solo, o pensamento coletivo está presente. E, ao ver isso, eu me vejo naquele lugar, vejo minhas referências naquele espaço; não consigo ver uma coisa só ou uma pessoa só. Nunca caminhamos sozinhos.

Não sei se esse é o único elo, mas acho que é um elo potente entre essas danças. E eu encontrei isso agora com você; nunca tinha falado sobre isso. Acho até que foi a melhor coisa que encontrei, né? Encontrei algo novo porque não estou sozinha. Essa é a potência do coletivo, do estar junto,

---

17 Germaine Acogny é uma dançarina e coreógrafa senegalês, nascida em 1944, fundadora e diretora da *Ecole des Sables* no Senegal, e criadora da técnica de Dança Contemporânea Africana. Cf. Autor (ANO).

que é algo muito presente nas culturas negras e eu penso que as práticas artísticas não podem perder.

## Ritornelo: pouso contemplativo

A partir das reflexões instigadas por Vera Passos sobre a conexão entre tradição e contemporaneidade, podemos perceber que as manifestações artísticas da diáspora negra não se limitam a reinterpretações do passado, mas se revelam como um diálogo contínuo entre tradição e contemporaneidade. Ao mesmo tempo, o comprometimento com a ancestralidade fortalece os processos artísticos negros contemporâneos, proporcionando pertencimento cultural, riqueza estética e valor político.

Essa encruzilhada oferece uma plataforma potente para a construção de identidade entre os artistas negros da diáspora. Ao reconhecer suas raízes e integrá-las em suas criações, esses artistas não apenas afirmam sua identidade, mas também promovem um espaço de pertencimento e visibilidade no panorama artístico mais amplo.

Essa interação enriquece o cenário das artes cênicas contemporâneas e permite que as memórias e culturas afro-brasileiras sejam não apenas transmitidas, mas também reinterpretadas pelos novos atravessamentos do presente. Dessa forma, elementos tradicionais se tornam pontos seguros de partida e disparadores criativos, por onde se contam as novas histórias e códigos contemporâneos.

“Todo o processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativado e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performático, o presente do pretérito e do futuro” (Martins, 2021, p. 83). Esse movimento curvilíneo é refletido nas criações artísticas, em que o passado, o presente e o futuro convergem para gerar novas dinâmicas expressivas, reafirmando a vitalidade das tradições afro-diaspóricas e possibilitando que sejam continuamente ressignificadas.

Ao desafiar normas hegemônicas e ampliar perspectivas, o elo entre raízes ancestrais e práticas contemporâneas transcende o mero vínculo estético, revelando-se como um potencial transformador. Esse elo possibilita que artistas e comunidades se unam para desafiar normas hegemônicas, ampliar

perspectivas e criar novas narrativas que refletem a riqueza e a complexidade da experiência negra na diáspora. Nesse sentido, as práticas artísticas negras não apenas enriquecem o campo estético, mas também contribuem para a luta contra as disparidades sociais que se explicitam nas artes, promovendo uma reconfiguração de papéis, narrativas e reconhecimento.

Assim, ao se engajarem nesse contínuo diálogo entre tradição e contemporaneidade, as artes negras não só preservam e reinventam legados culturais, mas também rompem fronteiras e forjam novas paisagens de representações, em que as identidades negras florescem com maior visibilidade, agência e potência transformadora no mundo contemporâneo.

## Referências bibliográficas

- ACIOLI, N; NAJARA, F. Contadora de histórias afro-brasileiras, Vovó Cici de Oxalá fala do relato mítico da cultura iorubá sobre Iemanjá; conheça. **G1 Bahia Notícias**, [S. l.], 2 fev. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2024/02/02/vovo-cici-fala-sobre-iemanja.ghtml>. Acesso em: 16 out. 2024.
- FERREIRA, T. Músico Nei Sacramento lança o Projeto Música Primária. **A Imprensa**, [S. l.], 28 mar. 2021. Disponível em: <https://aimpresaonline.com.br/2021/03/28/musico-nei-sacramento-lanca-o-projeto-musica-primaria/>. Acesso em: 16 out. 2024.
- JUNIOR, A. M. F. A Dança dos Orixás: Entrevista com o Mestre Augusto Omolu. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, Curitiba, v. 6, n. 12, p. 232-237, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/185>. Acesso em: 16 out. 2024.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MERCEDES Baptista. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106837/mercedes-baptista>. Acesso em: 16 out. 2024.
- MESTRE King. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king>. Acesso em: 16 out. 2024.
- TVE Bahia. **Perfil Coreográfico Jorge Silva | Soterópolis**. YouTube, 12 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7FNsnE0yLU>. Acesso em: 16 out. 2024.
- QUEIROZ, C. **Dança – Universidade Federal de Sergipe**, c2024. Clécia Queiroz | Dança UFS. Disponível em: <https://www.dancaufs.com/clecia>. Acesso em: 16 out. 2024.

REDAÇÃO IBAHIA. Consciência Negra: confira programação de eventos ao longo do mês na Bahia. **iBahia**, [S. l.], 1 nov. 2022. Disponível em: <https://www.ibahia.com/preta-bahia/consciencia-negra-confira-programacao-de-eventos-ao-longo-do-mes-na-bahia>. Acesso em: 16 out. 2024.

TVE Bahia. [S. l.: s. n.], 12 maio 2021. **Perfil Coreógrafo Jorge Silva | Soterópolis**. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7FNsnE0yLU>. Acesso em: 16 out. 2024.

Recebido em 09/08/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024





**No princípio, era o afeto<sup>1</sup>**  
**In the Beginning there Was Affect**  
**Al principio era el afecto**

**Suely Rolnik**

<sup>1</sup> Publicado aqui pela primeira vez em português, este artigo é uma versão revista do ensaio *En el principio era el afecto / In the Beginning Was Affect*. In: Mapa Teatro. Artes Vivas. Bogotá: Colección de artistas colombianos. Dirección editorial de José Roca y Sylvia Suárez. Seguros Bolívar, 2019. p. 12-35.

**Suely Rolnik**

Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), psicanalista, escritora e, às vezes, curadora. Ativista do pensamento, focada em questões clínico-políticas, a partir de uma perspectiva transdisciplinar. Seus livros mais recentes são: *Antropofagia Zumbi* (n-1, 2021) e *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (n-1, 2018).



## Resumo

Situado na perspectiva teórica e metodológica que busca demover-se do logocentrismo dominante na tradição moderna ocidental, este artigo se debruça sobre o lugar essencial do afeto nas criações do Mapa Teatro, grupo colombiano fundado pelos irmãos Heidi e Rolf Abderhalden. Gerado em seus corpos pelos efeitos das forças que agitam o ecossistema ambiental, social e mental no presente, o afeto é o disparador do processo de criação do grupo, cujo intuito é traçar um “mapa” que torne sensível o afeto em questão. A título de exemplo, o artigo enfoca o tríptico *Anatomia da Violência na Colômbia* (2010-2017), no qual chega à sua mais refinada realização a figuração do afeto da violência e do anúncio de respostas adequadas a este afeto – gatilho de várias obras do grupo.

**Palavras-chaves:** Teatro Afetocentrado, Potência Micropolítica da arte, Futuros Embrionários.

## Abstract

Based on a theoretical and methodological perspective that seeks to deviate from the logocentrism dominant in Modern Western Culture, this study focuses on the essential role of affect in the creations of Mapa Teatro, a Colombian group founded by siblings Heidi and Rolf Abderhalden. Generated in their bodies by the effects of the forces that vibrate across the environmental, social, and mental ecosystems of the present, affect triggers the group’s creative process, aiming to draw a “map” that makes sensitive the affect in question. As an example, the article analyzes the triptych *Anatomia da Violência na Colômbia* (2010-2017), in which the figuration of the affect of violence and the announcement of appropriate responses to it—the driver of several of the group’s works—reaches its most refined realization.

**Keywords:** Affect-centered Theater, Micropolitic Power of Art, Embryonic Futures.

## Resumen

Basado en la perspectiva teórica y metodológica que busca desplazarse del logocentrismo dominante en la cultura moderna occidental, este artículo se centra en el lugar esencial del afecto en las creaciones de Mapa Teatro, un grupo colombiano fundado por los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden. Generado en sus cuerpos por los efectos de las fuerzas que agitan en los ecosistemas ambiental, social y mental del presente, el afecto desencadena el proceso creativo del grupo, con el objetivo de trazar un “mapa” que vuelva sensible el afecto en cuestión. A modo de ejemplo, se analiza el tríptico *Anatomía de la Violencia en Colombia* (2010-2017), en el cual la figuración del afecto de la violencia y del anuncio de respuestas adecuadas a la misma –el gatillo de varias de las obras del grupo –, alcanza su realización más refinada.

**Palabras clave:** Teatro Afectocentrado, Potencia Micropolítica del Arte, Futuros Embrionarios.

## (prelúdio)

Um afeto é o que vem primeiro nas obras do Mapa Teatro. Um afeto que, em dado momento, pulsa especialmente nos corpos dos irmãos Heidi e Rolf Abderhalden, fundadores desse “laboratório de artistas”, como eles o chamam e não por acaso. Tal pulsação os tensiona e é essa tensão que será o disparador de seus processos de criação: traçar um “mapa” que figure o afeto em questão é o que eles pretendem nesse processo (Figura 1). O desenho se faz em três movimentos.

**Figura 1** – Investigação de imagens para *Os Santos Inocentes* (2012)



Fonte: Arquivo Mapa Teatro

## Primeiro movimento: à escuta do afeto

O primeiro movimento consiste na escuta atenta à qualidade intensiva do afeto em jogo, presença em seus corpos de algo que está acontecendo e que clama por um dizer. E se essa escuta à frequência vibracional desse afeto vem primeiro não é nos termos de uma linha de tempo cronológico, mas de uma temporalidade em potencial que atravessará o processo do começo ao fim: o devir no qual esse afeto, disparador do trabalho de criação, tomará corpo na obra que dele resultará (se tudo der certo).

Olhando de fora, parece um nada.

É que afetos não têm imagens, nem palavras, nem gestos; enfim, eles não têm nada que os expresse. E, no entanto, são reais; mais do que isso, os afetos são as emoções do real propriamente dito: “emoções vitais” (ou pulsionais, para sermos mais precisos). Nada a ver com emoções psicológicas (os sentimentos do ego), nem com emoções sensoriais. Os afetos são as sensações dos efeitos, em nosso corpo, das forças que agitam o corpo vivo do mundo a nosso redor; forças dos elementos em interação que compõem seu ecossistema, ambiental, social e mental em determinado momento.

Em suma, os afetos são a presença viva do outro em nosso corpo: um outro não só humano, mas também animal, planta ou, ainda, uma atmosfera política, uma mutação climática, uma obra de arte, uma canção, um texto etc. Tal presença decorre de nossa inelutável interação com o outro, na qual somos fecundados, o que gera devires embrionários: uma espécie de corpo estranho que nos habita. Isso nos desestabiliza e é o que nos tensiona (como acontece com os irmãos Abderhalden, cuja obra tem nessa tensão seu motor de partida). Somos então tomados por um estado de inquietação que não logramos acessar com a consciência, nem com a razão. É possível, no entanto, acessá-lo em uma outra esfera da experiência subjetiva, própria de nossa condição de viventes: a esfera do inconsciente pulsional, em que se encontram em germe devires, esses outros-de-si-latentes que clamam por vir a existência.

Para nós, caras pálidas que somos, o tal corpo estranho é amedrontador. É que somos formados no modo de subjetivação antropo-falo-ego-logocêntrico, próprio ao regime colonial-racial-cisheteropatriarcal-capitalista,

que reduz nossa experiência subjetiva à esfera do eu e seu repertório cultural, a partir do qual interpreta o que lhe acontece, utilizando-se exclusivamente da consciência e da razão. Por estarmos destituídos de acesso à nossa experiência pulsional, nada sabemos acerca do estado de inquietação em que nos lança este corpo estranho, nem do porquê da desestabilização que nos provoca e, muito menos, o que fazer com isso.

**Figura 2** – Casa de Mapa Teatro



**Fonte:** Arquivo Mapa Teatro

Mas é possível superar essa impotência, desde que nos disponhamos a não ceder à dissociação dessa outra esfera de nossa experiência subjetiva e busquemos acessá-la; seremos então capazes de sondar os afetos que pulsam em nosso corpo. Nos damos conta, então, de que esse estranho estado de alma sinaliza que embriões de futuro se aninham em tais afetos, ameaçando de perda de sentido das formas em que reconhecemos a nós-mesmos e ao mundo, nas quais a vida se encontra plasmada no presente. Asfixiada, a vida nos impõe a exigência de liberá-la para que possa recuperar sua indispensável oxigenação. É essa exigência que clama em nosso corpo: atendê-la implica que os embriões de devir que nos habitam logrem germinar. É de nós mesmos que depende a possibilidade ou não de que isso aconteça: é preciso que se atue para que esses outros-de-si embrionários venham a existência, o que vale para todos os viventes.

É verdade que responder a essa exigência não é nada óbvio. Se isso implica, antes de mais nada, em nos colocarmos à escuta dos afetos – como fazem os integrantes do Mapa Teatro –, a resposta adequada a essa exigência depende de decifrar nessa escuta o que está por vir e criar para isso um dizer, não necessariamente verbal. Um dizer que contenha em si indícios dos futuros em gérmen, requisito para que ganhem existência. Nos tornamos então agentes ativos do trabalho coletivo de transfiguração das formas socioculturais vigentes em seus aspectos agonizantes, colaborando para que acabem de morrer, abrindo assim espaço para o que está por vir. É precisamente a tarefa de dar corpo a esses mundos larvares o que mobiliza o Mapa Teatro em sua imaginação criadora.

**Figuras 3 e 4** – Roteiro de imagens para *Os Incontados: Um tríptico* (2017)





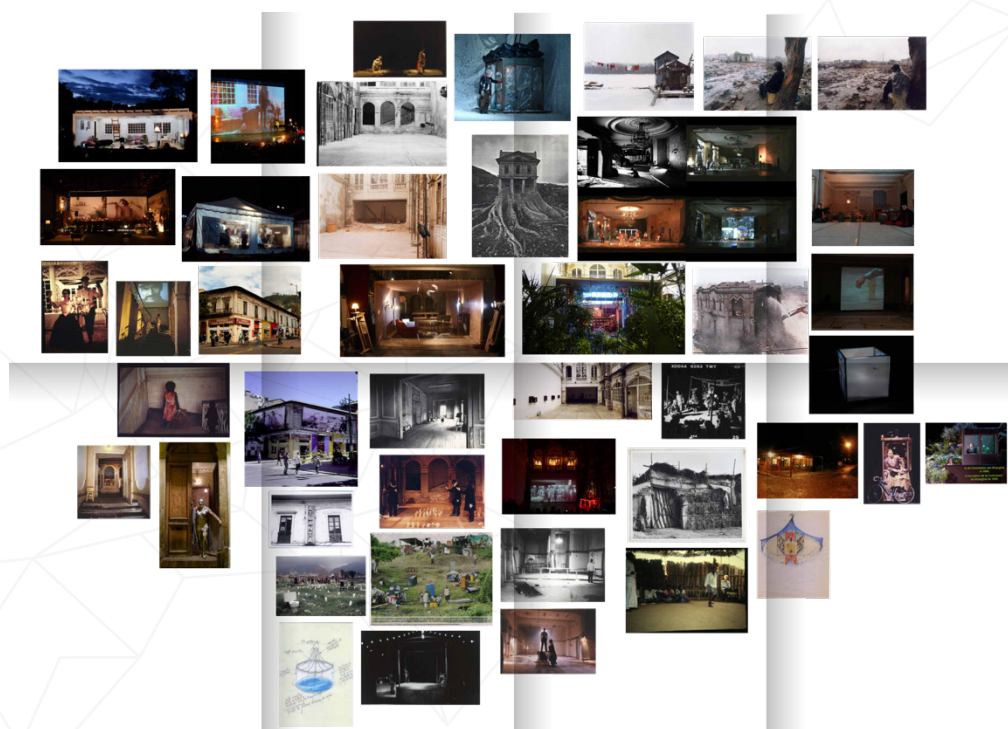
Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

## Segundo movimento: em busca do elemento-catalisador

Para assumir essa tarefa, o segundo movimento consiste em que Heidi e Rolf ativem seu detector de afetos para sair em busca de um ou mais elementos, às vezes encontrados por acaso, que sejam portadores de uma frequência de vibração que tenha ressonância com o afeto disparador da obra: uma imagem, um som, um gesto, uma textura, um poema, um trecho de livro, um fragmento de arquivo, uma fotografia, certa sequência de um filme, algum detalhe de memória, um sonho. A escolha desse ou daquele elemento tem como critério que ele seja condutor do afeto em jogo, como o são os materiais condutores de eletricidade ou de calor. Pode ser, inclusive, um texto inteiro, mas nesse caso esse jamais será o único ponto de partida da obra e, muito menos, o guia de uma obra que consistirá em representá-lo – tal como funcionava no teatro dramático. O texto em questão será um dos elementos encontrados pelos Abderhalden que se agregarão à obra, como tantos outros, sejam encontrados por eles ou por outros membros dessa comunidade

experimental. São todos eles células matrizes, catalisadoras de outras tantas células que, pouco a pouco, se agruparão para compor o corpo-obra que tornará sensível o afeto que busca passagem, disparador do processo de criação.

**Figura 5** – Prancha de imagens de casas do arquivo de Mapa Teatro



**Foto:** Mauricio Arango. **Fonte:** Abderhalden (2014).

## Terceiro movimento: forma-se uma comunidade experimental efêmera

Uma vez encontrado(s) esse(s) elemento(s), coloca-se em marcha o terceiro movimento: ativar uma comunidade experimental efêmera que colocará em obra o afeto disparador. À comunidade desse laboratório experimental de artistas, Heidi e Rolf agregarão, eventualmente, um ou alguns novos componentes, artistas ou não, em função daquilo que o afeto disparador solicita para ganhar língua. Assim como acontece na busca inicial de elementos que cumprirão a função de catalisadores do colocar-se em obra, os irmãos saem então em busca dessas figuras que se juntarão ao grupo temporariamente (e, às vezes, definitivamente) e, também como no caso dos

catalisadores, não raro eles surgem onde nada os levaria a prevê-lo. A título de exemplo, mencionarei mais adiante as pessoas que foram incorporadas a uma ou mais das quatro sessões do projeto *Anatomia da Violência na Colômbia*, que será o foco de meu olhar sobre o trabalho de Mapa Teatro.

**Figura 6** – Trabalho de arquivo para selecionar imagens de casas para a tese



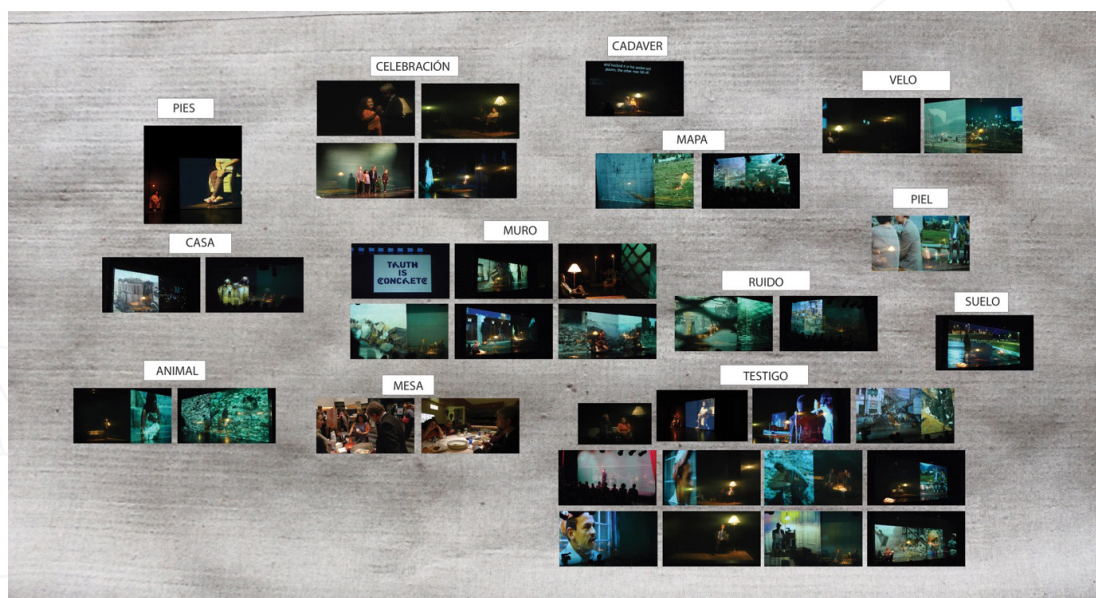
**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Por ora, interessa-me assinalar sobre esse projeto que, curiosamente, todas as figuras que a ele se agregaram são músicos, e isto não é um mero acaso. Considerando que o afeto para o qual esse projeto busca dar corpo é o da experiência da violência na Colômbia, essa incorporação dos músicos parece estar vinculada ao fato de que o espaço sonoro nas (não tão) ex-colônias da América Latina e do Caribe é quase o único em que logram existir aqueles que são o objeto dessa violência – ou seja, aqueles que ocupam posições subalternas na *fake news* da hierarquia racial constitutiva do modo de existir desses países. Refiro-me ao espaço constituído pelas sonoridades das canções ditas “populares”, tão potentes nesses contextos. Na costa Pacífica e no Caribe, isso é especialmente notório: a tomada do espaço sonoro por essas parcelas da sociedade é contínua, sem tréguas.

Se essa hipótese tem algum grau de validade, a presença desses músicos nas obras que compõem o projeto *Anatomia da violência na Colômbia* faz

todo sentido: de fato, são as sonoridades que deles emanam as mais oportunas para a composição dessas produções. É nelas que pulsam, mais sutil e poderosamente, os afetos da violência naquele país e, sobretudo, os afetos das resistências culturais que buscam rebatê-la.

**Figura 7** – Trabalho de arquivo para organizar categorias de imagens



Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

## A ativação do afeto disparador: funda-se um território ritual

Mas como se desencadeia a potência experimental dessa comunidade? Para iniciar os trabalhos e introduzir o grupo à obra que se pretende criar, os irmãos Abderhalden se limitarão a apresentar o tal ou tais elemento(s) catalisador(es) que carrega(m) em si um rastro do afeto disparador. A apresentação acompanha-se de uma pergunta: “que efeito isso gera em cada um de seus corpos?”. Cada componente do grupo terá que respondê-la em algum momento, o que lhes demandará não só a disposição para se colocar à escuta do referido afeto em seu próprio corpo e a tatear o que este lhe indica, mas também dispor-se a tomá-lo como guia na busca de outros elementos que, como os inicialmente encontrados, participarão do processo de gestação da obra que dará corpo ao afeto em questão. É com essa disposição que cada um assumirá sua responsabilidade de agente ativo na criação

coletiva. Tais elementos podem ser, por exemplo, um gesto, uma imagem, uma certa composição do espaço físico e mesmo um esboço de personagem. A condição para que sejam incorporados ao processo é que pulsem na mesma frequência de vibração do tal afeto disparador, condição para trazê-lo à superfície.

Com o(s) elemento(s) catalisador(es) encontrado(s) por Heidi e Rolf e a pergunta dirigida ao grupo, instala-se um espaço virtual, espaço imaterial feito de um diagrama de forças. Funda-se, assim, o território ritual no qual se dará o processo de criação fabulado entre todos, em uma espécie de sonho coletivo. Com os tais elementos iniciais e os outros tantos trazidos pelos membros dessa comunidade, com a sensibilidade singular de cada um e o modo de expressão que lhe é próprio, aos poucos vai se compondo a obra que só se tornará visível e audível ao final do processo de sua criação. Não há elemento algum que participe da obra cuja presença seja gratuita: luzes, sonoridades, gestos, coreografias, palavras, figurinos, espaços, olhares, canções, imagens fixas ou em movimento, gravações antigas, dispositivos *low tech*, trapizongas de toda espécie – tudo imerso em uma certa suavidade em meio ao caos. De todos eles e das relações inusitadas, que se estabelecem imprevisivelmente entre suas singularidades, dependerá a tomada de consistência da obra, em seu intuito de dar existência ao afeto disparador.

## **Uma bússola ético-político-estética é o que dirige o traçado do Mapa**

Nesses três movimentos, revela-se o modo como Heidi e Rolf assumem seu papel no grupo. Eles não propõem um texto, nem um roteiro, nem um protocolo de ações, nem personagens, nem mesmo uma questão ou uma ideia e, muito menos, uma mensagem – seja ela poética, ideológica ou outra qualquer –, o que seria de se esperar de um dramaturgo e/ou de um diretor pertencente à tradição texto-cêntrica que prevalece no teatro moderno ocidental. Mas isso por si só não os distinguiria de outros criadores, pois o fato de não partir de um texto e/ou de outros elementos pré-definidos caracteriza toda uma corrente de experimentação crítica, vasta e variada, que vem se deslocando em direção a um teatro assim chamado “pós-dramático”, corrente mais

presente desde os anos 1980, no rastro tardio do movimento de crítica à representação, que teve início duas décadas antes nas outras artes e na filosofia. Nessa corrente, a hegemonia do texto e sua representação cênica são abandonadas e, de certo modo, retoma-se e atualiza-se a perspectiva que guia a tradição pré-dramática existente no passado do próprio Ocidente moderno ou em outras culturas.

O que singulariza os artistas fundadores desse grupo nessa corrente é o que eles propõem no lugar desses elementos pré-fixados próprios ao teatro dramático: a responsabilidade ético-política de responder esteticamente às urgências vitais, invisíveis e inaudíveis, que se apresentam em seus corpos em determinado contexto, tarefa que eles assumem por meio dos três movimentos acima evocados. Assumir essa responsabilidade implica em criar um caminho para figurar o referido afeto, de modo a trazer sua pulsação o mais precisamente possível – isto é, que seja carregado de potência poética. Tal figuração só chega a termo (se chegar) se essa responsabilidade for compartilhada por todos aqueles que participarão da comunidade experimental composta para esse fim.

Em certo sentido, se ainda quisermos apelar à figura do diretor, entendida aqui não como um papel ou função de comando assumidos por um dos membros do grupo, mas como aquilo que define a perspectiva que guiará um conjunto de operações das quais resultará a obra, o referido afeto é seu verdadeiro diretor. É ele que conduzirá os passos da comunidade que compõe esse laboratório, toda ela igualmente envolvida na invenção da obra, o que inclui horizontalmente os irmãos, seus fundadores.

Levar essa postura à sua máxima radicalidade implica que tampouco a forma que tomará a obra tenha seu destino previamente traçado. É o afeto disparador e os tipos de elementos catalisadores de que se valerão para trazê-lo à superfície, o que conduzirá o processo de criação que resultará na forma final da obra que, por princípio, extrapolará os limites do que chamamos de “teatro” e, mesmo para além dele, os limites dos territórios oficialmente delimitados das demais práticas artísticas. O destino final da obra pode ser cênico em suas variações, mas também radiofônico, fílmico ou ainda uma instalação, um texto, um workshop, intervenções urbanas, exposições em museus ou bienais, conferências performativas e tudo mais que o afeto-diretor

requisitará para que possa vir à existência. O que testemunhamos é um pluriverso poético<sup>1</sup> : uma mistura singular de algumas dessas linguagens em uma mesma obra ou variações desta em uma sequência de apresentações que se estendem no tempo, fazendo-se em diferentes formatos em função dos afetos que cada novo contexto gera em seus corpos<sup>2</sup>.

**Figura 8** – Casa Mapa Teatro, espaço de trabalho (1)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

- 1 Pluriverso poético é como Rolf Abderhalden qualifica a obra do Mapa Teatro em sua tese de doutorado: *M a p a m u n d i. Plurivers poétique (Mapa Teatro: 1984-2014)* (Abderhalden, 2014), na École doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Théâtre – Ethnoscénologie da Foto 5 Paris VIII – Saint Denis. Paris, 8 de dezembro 2014.
- 2 Um exemplo das mencionadas variações são as quatro obras que compõem a projeto *Anatomia da violência na Colômbia*. Para citar as variações de apenas uma delas, os *Incontados: um tríptico*, a obra estreou no XIV Festival Ibero-americano de Teatro de Bogotá, em 2014. Reapareceu como instalação no mesmo ano na 31ª Bienal de São Paulo (Variação I). Voltou a aparecer, dessa vez sob a forma de encenação, em vários festivais: Festival Internacional de Teatro de Manizales (Manizales, 2016), XV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Bogotá, 2016), Festival Theater del Welt (Hamburgo, 2017), Fine Festival Schaubühne (Berlim, 2017), Festival Adelante (Heidelberg, 2017), Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (Brasil, 2017), Holland Festival (Amsterdam, 2019). Depois na Temporada Mapa Teatro, em 2015, em Bogotá (com apoio do Instituto Distrital de las Artes – IDARTES) e, de novo, em 2017, no Sesc Pinheiros, sendo a encenação, dessa vez, acompanhada de uma variação instalativa no mesmo espaço, que podia ser visitada durante as tardes, antes de sua apresentação, ou nas noites, após seu encerramento (Variação II). Outras obras desse projeto tiveram, inclusive, um número ainda maior de variações, como é o caso de *Os Santos Inocentes*.

## A que vem tais variações?

Seria totalmente equivocado entender essas variações simplesmente como as de um grupo de teatro que, de vez em quando, faz instalações, exposições ou mesmo conferências performáticas – como vem acontecendo com muitos diretores de teatro ou de cinema e, inclusive, com teóricos, seduzidos pelo recente prestígio mediático que o milionário sistema institucional das artes visuais adquiriu, desde que a dobra neoliberal financeirizada do capitalismo tornou-se hegemônica no planeta. Nesse novo contexto, o sistema institucional das artes vem proporcionando a quem dele participa um prestígio midiático instantâneo, na posição de fetiche cultural com crachá para participar da cena mundana das elites.

Diferentemente dessa triste tendência, não há nesse laboratório poético nem sombra fantasmática de tal demanda de acumulação de capital narcísico e social. Seu modo de criação consiste na instauração de um território artístico sem morada fixa, sem divisões em categorias, sem delimitações previamente definidas, em que valem dispositivos de toda espécie, que incluem recursos variáveis de linguagens e formatos para dar conta de um afeto. É disso que deriva, igualmente, o fato de que, como parte dessa comunidade experimental efêmera, encontramos todo tipo de gente, não só de teatro – habitantes do mundo das artes visuais, da performance, da música popular à erudita e, inclusive, gente externa ao mundo das artes como um prefeito<sup>3</sup> ou um chefe de sindicato de trabalhadores informais<sup>4</sup>. Eles não estão ali para desenvolver uma prática interdisciplinar ou transdisciplinar, mas pela necessidade de criar outras formas gestadas no encontro entre mundos distintos, de modo a se colocar outras perguntas e tornar sensíveis os problemas que elas trazem,

---

3 Refiro-me aqui a Antanas Mockus, filósofo, educador e político colombiano, que foi prefeito de Bogotá por dois mandatos (de 1995 a 1997 e de 2001 a 2004). No contexto da “Doutrina da cultura cidadã”, projeto que marcou as duas gestões de Mockus na prefeitura, ele convidou Mapa Teatro para desenvolver uma intervenção urbana no bairro popular Santa Inés – El Cartucho, que havia sofrido um processo de gentrificação nas gestões anteriores que expulsou seus antigos moradores. A intervenção se estendeu de 2001 a 2005. *Testigo de las ruinas* foi o último dos trabalhos que se criaram, em diferentes formatos, com esta comunidade ao longo deste processo.

4 Refiro-me aqui a Rubén Darío Rotavista, trabalhador informal da Mina Marmato, em Caldas, na Colômbia, e presidente da Asociación de Mineros Informales de Marmato. Rotavista proferiu o discurso em uma conferência performativa, com a qual Mapa Teatro encerrou a exposição intitulada *De los dementes, ò faltos de juicio*, no Museu Reina Sofía. Nessa conferência, reproduzia-se simultaneamente o encontro entre Marx e o xamã, cena final da peça *La despedida*, o que tornava sensível a passagem entre a referida peça e a exposição.

portadores de larvas de um mundo diferente daqueles que o geraram. Tal atitude situa-se a contracorrente da instrumentalização do outro, que anula a singularidade de sua existência e o silencia, base subjetiva da dominação colonial-racial-cisheteronormativa-capitalista, que torna os encontros estéreis.

Foi preciso que eles encontrassem um nome para designar o mais precisamente possível esse território artístico por eles instaurado, que se move borrando fronteiras: “artes vivas” foi como o batizaram. Aqui, a qualificação de vivas não se refere a “ao vivo”, qualificação das categorias tradicionais da assim chamadas artes cênicas, que remete ao fato de que elas se fazem com a presença “ao vivo” dos artistas. Diferentemente disso, “artes vivas” remete ao vivente propriamente dito, no sentido da potência de ação e de transfiguração que define os corpos vivos em sua essência ativa. É o vivo que aqui se põe em cena.

Ater-se a categorias que esquadrinham a produção artística é uma necessidade de subjetividades reduzidas à consciência e à razão, que só conseguem se mover tendo um mapa cultural com sinalizações para delimitar seus passos. Já para subjetividades que se empenham em ativar o exercício ativo do pensamento, que decifra os afetos e sua fricção com as formas estabelecidas no contexto em que cada obra se faz, tais categorias tornam-se obstáculos aos processos de criação. Para esse tipo de subjetividade, é preciso mover-se sem protocolos e fronteiras para buscar ressonâncias do afeto em jogo em qualquer lugar em que estas se encontrem e, com elas, traçar novos territórios. Não seria isso o que caracterizaria uma subjetividade-artista?

**Figura 9** – Casa Mapa Teatro, espaço de trabalho (2)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

## A potência micropolítica da arte

Esse modo de conduzir a criação, que engaja toda uma comunidade experimental efêmera na responsabilidade face à composição de uma obra, é inseparável da responsabilidade de seus membros de resistir à micropolítica dominante no regime colonial-racial-cisheteropatriarcal-capitalista. Mas, em que consiste a micropolítica? Um regime, seja qual for, não é uma abstração, mas se encarna em um modo de viver: um tipo de subjetividade, de sua relação com o outro e da trama social que se tece entre eles, os quais dotam o regime em questão de consistência existencial, sem a qual ele não se sustentaria. Agir nessa esfera é, portanto, essencial para uma transformação efetiva de um regime, seja ele qual for, quando isso se faz necessário.

A micropolítica dominante em nossa cultura, na qual intervém esse laboratório de artistas, consiste no aludido modo de subjetivação que nos separa do inconsciente pulsional próprio de nossa condição de viventes, a partir da qual deveríamos nos situar para fazer escolhas adequadas, tendo a vida como critério primordial de avaliação. Com essa cisão, como vimos, somos destituídos das rédeas dos destinos da pulsão, em resposta à sua intrínseca tensão entre aquilo que já não é e aquilo que está por vir.

Isso não é pouca coisa, já que esse é o nervo central do regime em questão na esfera micropolítica. É por meio da dita cisão que se criam as condições para que o movimento pulsional seja desviado do curso que o levaria a seu destino ético: a transfiguração do presente que depende da ativação de nossa potência de agir. Tal desvio tem como objetivo cafetinar essa potência a serviço dos míseros interesses de acumulação de capital econômico e político que é, também e indissociavelmente, acumulação de capital social e narcísico, na famigerada *fake news* da hierarquia racial, perversamente inventada pela Europa colonial.

É nisso que reside o valor maior do tipo de “direção” de uma obra proposta por esse laboratório de artistas: uma direção indicada pelo afeto disparador para a formação de um agenciamento de gentes-e-coisas, capaz de promover um desvio-guerreiro ativo do desvio-cafetão reativo próprio da micropolítica

dominante. Um desvio ativo na subjetividade dos membros que compõem esse agenciamento e no campo relacional que se tece entre eles, condição para que a obra seja de fato portadora da pulsação poética desse gesto de resistência ao abuso da potência pulsional de agir.

Disso dependerá, por sua vez, o poder de polinização da obra em seus públicos – não de todos, é óbvio. É que mesmo que o desvio micropolítico esteja ativamente presente na obra, ele só pode ser apreendido por nós, espectadores, por meio de sua reverberação em nossos próprios corpos e desde que nos conectemos com esses efeitos. Quando isso acontece, deixamos de ser meros espectadores, passivos diante do que vemos: somos encorajados a nos tornar, à nossa maneira, agentes ativos desse desvio-guerreiro que o grupo atualiza na obra. É nisso que a produção, como tal, encontra sua plena realização.

**Figura 10** – Casa Mapa Teatro, espaço de trabalho (3)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

## Uma responsabilidade compartilhada

A essa altura, podemos ter mais clareza do porque qualificar de ético-estético-política a responsabilidade que conduz os processos de criação deste

laboratório de artistas; uma responsabilidade convocada tanto no próprio coletivo neles implicado, quanto em seus públicos. Ética porque, como anteriormente evocado, responde a uma urgência da vida e implica em estar à altura do que ela demanda. Estética porque estar à altura depende de um processo de criação que dê um corpo-expressão para o afeto que pede passagem na demanda em questão. Política porque promove um deslocamento no modo de produção de subjetividade próprio ao regime dominante. O que dá a esse deslocamento ativo seu caráter guerreiro é o combate pela reapropriação das rédeas de pulsão que nos foram roubadas, deslocando-nos, assim, de nossa submissão normopata a esse roubo.

A poética de Mapa Teatro é feita dessas três qualidades, indissociáveis. Tal indissociabilidade no exercício da potência de agir constitui o ativismo na esfera micropolítica. Afinal, não é essa a potência política própria da arte? Uma potência micropolítica que nada tem a ver com a assim chamada “arte engajada”, veículo de conscientização macropolítica, dissociada dos afetos do presente. Tampouco tem a ver com o outro lado da mesma moeda, os formalismos de toda índole que, embora suas linguagens e estratégias sejam inteiramente distintas daquelas da arte engajada, elas têm em comum sua dissociação dos afetos.

Em suma, é uma bússola micropolítica que conduz o desejo dos artistas desse laboratório em seu obrar, assim como conduz a nós mesmos, seu público, se nos colocarmos vulneráveis ao que eles nos oferecem. É a vida em nosso ímpeto de perseverar na existência que atrai a agulha dessa bússola e a posiciona. É essa posição da agulha que indica em que direções do ecossistema ambiental, social e mental encontram-se elementos portadores da frequência de vibrações que ressoam com o afeto-disparador, com os quais o desejo deverá conectar-se, assim como as direções que deverá descartar porque nos afastam desse afeto. A avaliação pulsional na definição das direções do desejo é indispensável para criar condições adequadas para a germinação do futuro embrionário, de que o afeto em questão é portador, germinação da qual a vida depende para retomar o ritmo em seu fluxo, indispensável para continuarmos existindo.

É assim que vai sendo criada a obra: uma espécie de mundo-sonho, com poder encantatório, que abre caminho para reconhecermos em nossos

próprios corpos o afeto que a disparou e os embriões de futuro de que ele é portador. Sua magia nos convida a fazer nossa parte no trabalho coletivo voltado para a produção das condições para que essa germinação chegue a termo.

**Figura 11** – Casa Mapa Teatro, espaço de trabalho (4)



**Foto:** Javier Hernández. **Fonte:** Arquivo Mapa Teatro

Até aqui busquei sugerir imagens conceituais para o processo de criação desses mundos-sonho, tal como eles vêm afetando meu próprio corpo desde que passei a testemunhar o trabalho de Mapa Teatro. No entanto, ainda não mencionei uma obra sequer para que se vislumbre esse processo em alguma ou algumas de suas manifestações. É o que farei agora, privilegiando a *Anatomia da violência na Colômbia*, já que esse é o único trabalho do grupo que acompanhei de perto e desde o início, inclusive tendo algumas conversas com Heidi e Rolf durante os processos de criação de cada uma das obras desse projeto.

Uma trama complexa de elementos forma o barro com o qual se esculpem os mundos encantatórios que essa comunidade experimental nos oferece nas obras que compõem essa anatomia: uma mistura “neobarrosa translatoamericana-caribenha”<sup>5</sup>, da qual emanam os afetos daqueles mundos, mistura presente em todos os trabalhos do Mapa Teatro. Me limitarei

<sup>5</sup> O neologismo remete ao “neobarroso transplatino”, conceito criado pelo poeta e antropólogo argentino Néstor Perlonguer.

a assinalar certos elementos que compõem cada uma das quatro sessões desse projeto, destacando especialmente alguns de seus assim chamados “personagens”, bem como o processo de seu engendramento.

## Anatomia dos afetos da violência

O afeto da violência do conflito armado nas diversas facetas em que tem se apresentado na Colômbia, e sua inevitável presença nos corpos que vivem tal experiência no país, foi um dos disparadores mais recorrentes do processo de criação do Mapa Teatro desde seus primórdios. O enfrentamento desse afeto acabou levando esse laboratório de artistas a trabalhar na construção do corpo de obras ao qual deram o nome de *Anatomia da Violência na Colômbia*. Esse projeto, que se estendeu de 2010 a 2017, é composto de uma série de “variações” (fílmicas, instalativas, performativas) que se produziram, às vezes simultaneamente, ao longo dos oito anos de sua duração.

## Os Santos Inocentes: a vertigem entre a festa e a violência

**Figura 12**– *Os Santos Inocentes* (Bogotá, 2011)



Foto: Felipe Camacho. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

**Figura 13**– *Os Santos Inocentes* (Amberes, 2013)



**Foto:** Pierre Henri Magnin. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Em *Os Santos Inocentes*, primeira obra dessa anatomia que se faz tão urgente, o afeto disparador é a presença da festa, tão intensa e erotizada e, ao mesmo tempo, tão rotineira quanto a presença da violência mais extrema. Mas são também – e, talvez, sobretudo – os afetos da rapidez e da facilidade com que uma se converte na outra quando menos se espera, tão abruptamente que causa perplexidade e terror. Na verdade, o excesso de tal disparate endêmico é uma experiência vivida não só na Colômbia, mas em todos os países da América Latina e do Caribe, cada um com suas características específicas. Um ditado popular de Guapi – município do Pacífico Colombiano que constitui o cenário do elemento-catalisador da criação dessa obra – enuncia claramente essa experiência ímpar: “o diabo se meteu na festa”<sup>6</sup>.

**Figuras 14, 15 e 16** – *Os Santos Inocentes* (Festa de Guapi, 2009)



<sup>6</sup> “*El diablo se ha metido en la fiesta*”, ditado popular extraído de texto do site de Mapa Teatro (2019).



Foto: Lucas Maldonado e Heidi Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro

Outro afeto, intrinsecamente ligado ao primeiro, é também disparador dessa obra: a violência do racismo que ocupa um lugar central no modo de produção da existência do regime colonial-capitalista. Sua presença

remonta à escravidão, elemento fundamental na fundação colonial do país e que persiste na atualidade, apenas mudando suas roupagens ao longo dos últimos cinco séculos, o que se estende a todas as ex-colônias, não só em nosso continente.

Já o elemento-catalisador de *Os Santos Inocentes* é uma festa com esse mesmo nome, que se celebra todos os anos em Guapi, no dia 28 de dezembro. Nessa festa encena-se nas ruas uma inversão da violência dos senhores contra “seus” escravos, na qual estes últimos são os que chicoteiam. São todos eles homens, vestidos com roupa de mulher e seus rostos cobertos por máscaras assustadoras, que correm pelas ruas distribuindo chibatadas aleatoriamente a qualquer pessoa que encontrem pela frente. O curioso é que suas vítimas em sua maioria são também elas afrodescendentes, e não brancos como seria de se esperar. Faz parte dessa festa-ritual que aqueles que ocupam o lugar da vítima (os “escravos”) tentem escapar do castigo, mas também curiosamente muitos deles atiram-se no chão, entregando-se às chicotadas.

À primeira vista, supõe-se que isso ocorre por precisarem acessar, em seu corpo, tanto a experiência do chicoteado, quanto aquela do chicoteador. Mas não é tão simples assim: segundo um texto do próprio Mapa Teatro, “trata-se de uma festa e, no entanto, para quem nunca esteve lá, bem poderia tratar-se de outra coisa: um castigo, uma catarse coletiva, um pesadelo ou um massacre paramilitar?”<sup>7</sup>. A esse comentário, poderíamos acrescentar que a identificação com o agressor é uma das estratégias de defesa psíquica em relação ao trauma, quando este não é elaborado por medo de desagregação, ameaça que ronda a memória dos afetos, razão pela qual se evita acessá-la. Invertem-se assim os papéis: projeta-se o lugar de vítima para fora de si, seja nos próprios agressores ou em quem se escolher para ocupar o lugar de bode-expiatório. Tal defesa lhe permite livrar-se, por um breve momento, da identificação com a posição de humilhado e a insuportável agonia de estar confinado nesse funesto destino. É óbvio que essa liberação é ilusória, mas, como toda estratégia defensiva, ela viabiliza uma pausa nessa agonia.

---

<sup>7</sup> “Se trata de una fiesta y, sin embargo, para quienes nunca han estado allí, podría muy bien tratarse de otra cosa: ¿de un castigo, de una catarsis colectiva, de una pesadilla o de una masacre paramilitar?” (Mapa Teatro, 2019).

**Figura 17** – *Os Santos Inocentes* (Festa de Guapi, 2009)



**Foto:** Lucas Maldonado e Heidi Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Para essa obra, Heidi e Rolf convidaram um ator que se incorporou à comunidade experimental de artistas quando apenas iniciava sua formação em teatro. Trata-se de Julián Díaz<sup>8</sup>, originário do Pacífico<sup>9</sup>, a mesma região em que se situa Guapi. Como é próprio do processo de criação desse laboratório experimental, não estava definido previamente o papel que ele desempenharia. O convite tinha a ver com o fato de que Heidi e Rolf haviam se dado conta de que a presença de um negro e, ainda por cima, originário de Guapi, seria indispensável para aquela obra. É que essa região, além do enfrentamento do afeto do par paradoxal “festa & violência,” enfrenta também, e indissociavelmente, o afeto da permanência endêmica da escravidão nos corpos colombianos, em grande parte marcados pelo signo da racialização, majoritários na Costa Pacífica.

<sup>8</sup> Julián Díaz, ator de teatro, tornou-se conhecido internacionalmente por sua participação na série *Pablo Escobar, El patrón del mal* (2012), da Netflix.

<sup>9</sup> O Pacífico colombiano é onde se encontra a maior parte da comunidade negra no país, é de lá que se origina Francia Márquez, a atual vice-presidente da Colômbia.

**Figura 18** – *Os Santos Inocentes* (Seil, 2011)



Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

No entanto, é preciso que fique claro que, como todos os demais atores, ele não está ali para desempenhar papel algum além de si mesmo – ou, mais precisamente, ele não está ali para “representar” a negritude e a escravidão: ele é sua presença viva expressa em seu corpo em cena. Os atores de Mapa Teatro nunca representam coisa alguma; eles são o que os irmãos Abderhalden chamam de “figuras”, as quais se compõem a partir de seus próprios afetos no presente e de sua memória dos afetos do passado. Nesse sentido, ainda segundo eles, os que atuam em suas obras “são mais performers do que atores: uma maneira de concretizar a história coletiva tal como inscrita singularmente em seu corpo”<sup>10</sup>.

Essa proposta poderia ser igualmente situada na tendência do mencionado teatro pós-dramático, mas Mapa introduz aqui um elemento essencial: se tais performers não representam papel algum além de si mesmos, o “si mesmo” nesse caso nada tem a ver com o “eu”, sua memória dos fatos vividos e dos sentimentos que lhe mobilizaram, mas sim com os afetos da violência que pulsam em seus corpos, o que inclui afetos do passado que permanecem como um eterno presente. Buscar performar esse si mesmo, aqui, visa primordialmente dar corpo aos outros-de-si latentes de que esses afetos são portadores. É isso que eles deverão figurar, o que não é pouca coisa: tais figuras

<sup>10</sup> Citação extraída de conversa com Rolf e Heidi Abderhalden (s/d).

os transfiguram, assim como a comunidade experimental da qual participam, da mesma forma como se transfiguram suas respectivas representações.

## O afeto “raça”

O lugar central que a racialização ocupa no afeto da violência que *Os Santos Inocentes* buscou enfrentar nos obriga a voltar mais detidamente a essa questão tantas vezes referenciada neste texto. Como sabemos, com base na noção de “raça” aplicada à espécie humana, a mencionada invenção da Europa colonial no século XVII, cria-se uma ficção segundo a qual haveriam diferenças de graus de complexidade de modos de existência entre os diferentes grupos humanos. No século XIX, tais distinções passam a ser vistas como biológicas, o que recebe um fraudulento certificado de cientificidade que naturaliza essa ficção venenosa. Se a partir dessa ficção distribui-se os indivíduos segundo uma hierarquia de acesso a direitos a bens materiais e imateriais (acesso, no limite, ao próprio direito de existir), com sua naturalização se estabelece no imaginário, individual e coletivo, que tal hierarquia não tem como ser dissolvida, já que se baseia supostamente em um determinismo biológico.

**Figura 19** – *Os Santos Inocentes*; músico Genaro Torres (Berlim, 2010)



Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Se a racialização tem na cor da pele o signo maior da fatalidade de um lugar de humanos supostamente inferiores – mais precisamente, a pele negra das populações africanas sequestradas e escravizadas no contexto da colonização –, a suposta fatalidade inclui outros signos inscritos nos corpos situados em diferentes segmentos da sociedade igualmente racializados: signos de etnia, de gênero, de sexo, de faixa etária, de estética corporal e, obviamente, de classe; muitos deles presentes em um só e mesmo corpo. São todos eles marcadores sociais de uma pretensa inferioridade que naturaliza e justifica a estigmatização daqueles que trazem tais signos em seus corpos. Apesar de imaginária, essa hierarquização tem efeitos concretos na realidade, e dos mais nefastos: a racialização que dela decorre é a base micropolítica da cruel inequidade intrínseca à organização social, econômica, política e cultural do regime colonial-capitalista na esfera macropolítica. Em síntese, a ficção tóxica da hierarquia racial sustenta e naturaliza a referida inequidade.

Vale lembrar que tal ficção faz com que todos sejam racializados, ou seja, avaliados segundo sua maior ou menor proximidade do padrão “homem da elite econômica, branco, cisheteronormativo e machista,” que ocuparia o topo dessa hierarquia que se impõe como modelo ideal a que todos deveriam aspirar. Uma promessa ilusória, pois tal aspiração jamais se cumprirá; ela só serve para manter as subjetividades submetidas a esse modelo supostamente universal.

**Figura 20** – *A Balsada* (variação de *Os Santos Inocentes*; Zurique, 2021)



Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Dizer que todos são racializados não tem obviamente o sentido de denegar a violência da distribuição desigual de privilégios que a racialização produz na esfera macropolítica. A ideia, aqui, refere-se ao racismo na esfera micropolítica, na qual ele marca tanto os corpos daqueles que ocupam posições subalternas, quanto daqueles que ocupam posições superiores. Ou seja, o racismo é um elemento igualmente formador da subjetividade das elites, em suas diferentes posições no topo da dita hierarquia: ele sustenta e naturaliza sua dissociação com a experiência dos outros-de-si latentes, efeito dos encontros em seus corpos. Por meio dessa dissociação, o eu e o outro passam a reduzir-se a uma tela branca na qual se projeta representações extraídas do modelo supostamente universal. No caso dos que ocupam posições soberanas, a representação que se projeta sobre o outro é a de um corpo-objeto cuja existência tem como único fim o de ser abusado a serviço do gozo narcísico de acumulação de capital. Em situações de extrema desestabilização, a dissociação do afeto e o racismo (que guia o que se projeta sobre o afeto para atribuir-lhe um sentido inadequado que impede o devir e apazigua) chegam a seu máximo limite: é o que podemos chamar de fascismo, de um ponto de vista micropolítico. Nesse sentido, o fascismo é um elemento em potencial recalcado do regime colonial-racial-cisheteropatriarcal-capitalista que sempre pode fazer seu retorno. É isso, aliás, o que estamos testemunhando, mais uma vez, no presente.

## A transfiguração do corpo racializado de Julián

Voltando a Julián, o convite que lhe foi feito para atuar neste trabalho foi, portanto, um gesto político no sentido pleno. Além de não se tratar da escolha de um ator para “representar” o negro e a racialização de seu corpo, como acima referido, tampouco tratou-se simplesmente de ter um ator afrodescendente em uma obra que “tematiza” a escravidão, e muito menos, de cumprir a cota de negros em uma obra teatral. É inquestionável a pertinência de deslocar-se da tradição dos *black-faces*, que consistia em usar atores brancos com rostos pintados de negros para encenar personagens afrodescendentes no cinema e no teatro; como é também inquestionável a pertinência do estabelecimento de cotas. Embora o número de cotas ainda

esteja longe do que seria minimamente satisfatório para reverter esse estado de coisas, já é um avanço que vem sendo conquistado em algumas ex-colônias que, como a Colômbia, desde sempre excluíram os afrodescendentes e os povos originários da cena cultural, artística e acadêmica. Mas fazê-lo apenas para cumprir um protocolo politicamente correto, converte as práticas artísticas que optam por isso em iniciativas que só estão ali para aplacar sua/nossa culpa de brancos em relação à violência da racialização.

**Figura 21, 22, 23** – Julián Díaz na gravação para *Os Santos Inocentes* (Guapi, 2010)





**Fonte:** Foto: Lucas Maldonado e Heidi Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

É que não basta tomar consciência da violência do racismo e da inequidade (geralmente imbricados), nem mesmo resistir a eles apenas na esfera macropolítica, embora resistir nessa esfera seja indispensável. A naturalização do racismo/inequidade exige que investiguemos a presença de seus traços em nossa própria subjetividade, nossos modos de viver e de se relacionar com o outro, nossas ações e nosso imaginário para, a partir daí, buscar desfazê-los no mesmo processo em que se cria outras políticas de subjetivação e suas formações no campo social. Em suma, é preciso incorporar o trabalho micropolítico à resistência macropolítica à inequidade de direitos, dissolver sua naturalização e a ideia de raça que a sustenta, sem o que nada sairá do lugar. Em *Os Santos inocentes*, Mapa empenha-se em contornar a cilada de nosso entranhado racismo na qual todos tendemos inevitavelmente a cair (principalmente nós, os brancos).

**Figura 24** – *Os Santos Inocentes* (Zurique, 2010)



**Foto:** Christian Altorfer. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

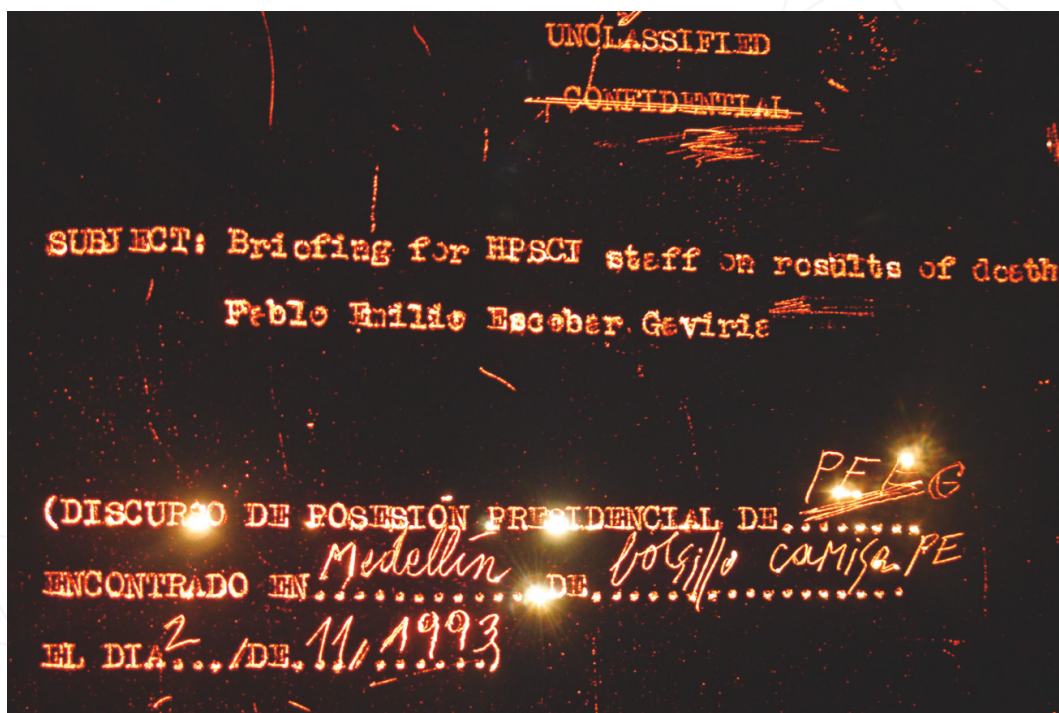
## Discurso de um homem decente: a etno-ficção de uma guerra sem fim

**Figura 25** – *Discurso de um Homem Decente* (Santiago, 2013)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

**Figura 26** – Documento etno-ficcional de Pablo Escobar em *Discurso de um Homem Decente* (Bogotá, 2011).



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

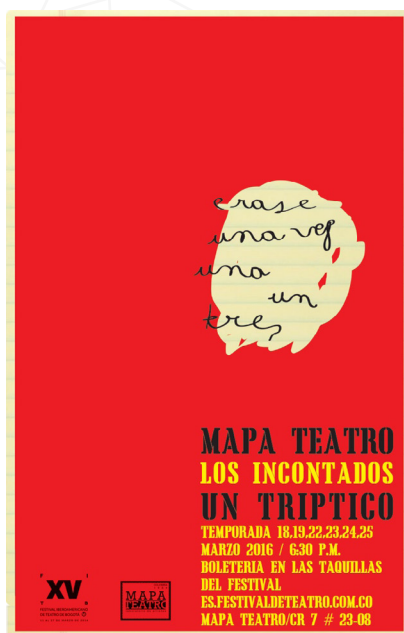
Em *Discurso de um homem decente*, segunda sessão da *Anatomia da Violência*, seu disparador é o afeto da violência perpetrada pelo narcotráfico na Colômbia, assim como da guerra empreendida contra ele pelo Estado envolvendo gastos colossais; uma guerra que tem perdurado por décadas e mais décadas, sempre perdedora.

Nessa obra, o catalisador no qual pulsa esse afeto é a gravação de um discurso de Pablo Escobar em um programa de TV, em que ele tira um papel do bolso que trazia o texto que serviu de base para sua fala. Os irmãos Abderhalden encontraram essa gravação nos arquivos do narcotraficante, que incluíam uma infinidade de vídeos gravados por um cinegrafista que o acompanhava em todas suas aparições públicas. A partir dessa imagem e do fato de que, quando Escobar foi assassinado, havia uma série de objetos no bolso de sua camisa, Heidi e Rolf fabularam que existiria um papel entre esses objetos em que estaria escrito seu discurso para a posse como presidente da Colômbia, seu delírio megalômano maior. Essas foram as imagens de evidência que serviram como catalisadoras para a construção da ficção do dito discurso, que Heidi e Rolf montaram com falas de Escobar em diferentes

momentos, extraídas das investigações que eles empreenderam para essa obra, tais como discursos e entrevistas concedidas pelo narcotraficante, encontrados na imprensa e em documentos de arquivos.

Esse é um exemplo de “etno-ficção,” conceito do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch que Mapa Teatro retoma para designar um de seus procedimentos de ficcionalização de documentos e arquivos. O termo nos indica que, no coração de toda a obra do grupo, está o afeto da presença viva do outro nos corpos de seus componentes, como o seria para um antropólogo que soubesse que esse outro só pode (e deve) ser decifrado da perspectiva do campo relacional que se instala entre eles; mais especificamente, a partir de seus efeitos em seu próprio corpo, que ele enuncia por meio de uma ficção, na qual o referido afeto ganha expressão<sup>11</sup>.

**Figura 27 e 28** – Cartaz e cartão postal de divulgação de *Os Incontados: um Tríptico* (Bogotá, 2014) e cartaz de rua de divulgação de *Discurso de um homem decente*, com intervenção de protestos estudantis (Cali, 2015)



11 Essa política de produção conceitual, fabulada a partir do afeto (a contracorrente do pensamento ocidental moderno, baseado na consciência e na razão) começou a ser defendida e praticada nos anos 1970 na filosofia francesa, mais contundentemente por Félix Guattari e Gilles Deleuze. Na última década, tal política vem se expandindo exponencialmente pelo mundo, em vários campos do saber e das artes, impulsionada pelos movimentos negro, indígena, feminista, LGBTQIA+ e ecologista. Nessa expansão, tal política vem recebendo vários nomes, sendo o mais adequado, a meu ver, o de “fabulação especulativa,” designação proposta por Saidiya Hartman (2020), escritora e acadêmica norte-americana cujo trabalho é focado nos estudos afro-americanos.



Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

“Ficção” aqui não é, portanto, entendida como uma não verdade ou um menos-que-verdade, ideia própria de uma tradição filosófica que supõe e idealiza a existência de uma verdade oculta que seria da ordem do intangível, inatingível, indizível, impensável, diante do qual devemos nos ajoelhar até que, por um instante fugaz, a razão a ilumine e nos permita “representá-la”. Diferentemente dessa tradição, a etno-ficção que esses irmãos nos propõem é uma verdade singular, situada e com data de validade, como tudo que diz respeito à vida. Nessa concepção, a verdade (se é que vale a pena manter esse termo) resulta de um processo de criação de palavras, imagens, gestos e/ou outras linguagens, portadoras da vibração dos afetos de um encontro – no caso dessa obra, o encontro com a guerra entre o narcotráfico e o Estado e o afeto de sua violência no corpo dos antropólogos-artistas-e-outros implicados em sua criação.

**Figura 29** – *Discurso de um homem decente*; Don Danilo e sua banda (Bogotá, 2012)



**Foto:** Felipe Camacho. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Em *Discurso de um homem decente* alguns músicos incorporam-se temporariamente a essa comunidade experimental, como anteriormente assinalado. O principal é Don Danilo Jiménez e sua banda Marco Fidel Suárez, de quem Heidi e Rolf saíram em busca, movidos pelos relatos sobre certos episódios de sua vida que encontraram no livro de Alonso Salazar sobre Pablo Escobar<sup>12</sup>. Segundo esses relatos, o músico é o último remanescente de uma banda que Don Danilo havia criado e que costumava tocar em festas promovidas por Pablo Escobar em Medellín, no auge de seu império. No final dessas noitadas, o chefe do narcotráfico costumava matar os músicos para evitar que denunciassem seu paradeiro, mas Don Danilo e sua banda tiveram a sorte de ser sempre poupados desse funesto fim-de-festa. Entretanto, por uma dessas ironias do destino, no final dos anos 1980 eles acabaram sendo vítimas de um atentado de Pablo Escobar contra a polícia, que levou à explosão de uma bomba na Plaza de Toros La Macarena, em Medellín, onde, coincidentemente, sua banda se apresentava naquele momento. Nesse atentado, Don Danilo perdeu muitos dos músicos da banda, sua esposa e também sua memória. Como consequência das sequelas cerebrais que sofreu, ele permaneceu vagando solitário pelas ruas fora de si durante sete anos. Quando Heidi e Rolf o conheceram, ele já havia voltado a si e tinha remontado sua banda com uma nova geração de músicos.

<sup>12</sup> Salazar Jaramillo (2001), o autor do livro, jornalista dedicado a investigar a história do narcotráfico na Colômbia, foi prefeito de Medellín de 2008 a 2011.

Em uma cena da obra, enquanto a história de Don Danilo é narrada em um texto projetado na parede ao fundo do palco, ele canta *Amapola* – uma canção de amor muito popular em toda América Latina<sup>13</sup>. Seu canto é cadenciado com as batidas de paus de rumba<sup>14</sup> que ele traz em suas mãos; de tão delicadas, as batidas são quase inaudíveis. O ritmo daquela batida frágil-firme parece dançar com seu canto trêmulo quase mudo e com as palavras que se sucedem na parede contando sua história. E, no entanto, apesar disso – ou mais precisamente por causa disso –, é esta dança sutil, irradiada por sua presença no centro do palco, que parece sustentar a força do encantamento de tudo o que vemos diante de nossos olhos. O feitiço de uma resposta ativa à crueldade, tanto mais poderosa por ser imperceptível.

Outro músico que se incorpora a essa obra é o rapper Jeihhco que, de peito desnudo, entoava em ritmo de rap o discurso supostamente escrito por Pablo Escobar, no qual estariam registradas suas palavras derradeiras.

**Figura 30** – *Discurso de um homem decente* (Cali, 2015).



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

13 *Amapola* é uma canção de amor criada em 1920 pelo compositor hispano-americano José María Lacalle García (que depois adotou o codinome de Joseph Lacalle), e cuja letra foi reescrita em 1924 pelo argentino Luis Roldán que a coloriu de um ritmo caribenho. Nessa segunda versão, *Amapola* foi um grande sucesso na América Latina e no Caribe, interpretada por cantores de vários países, entre os quais Roberto Carlos, que a gravou em um LP, em 1964.

14 Paus de rumba é um instrumento feito de um par de pequenos bastões cilíndricos de madeira, usado para a marcação rítmica de vários tipos de música popular latino-americana e caribenha (boleros, rumbas etc.), sobretudo em Cuba. Em português, o instrumento é também chamado de “palitos”, “pauzinhos” e “claves”.

## Os Incontados: o mal-estar de uma “não existência”

Figura 31, 32 e 33 – *Os Incontados: um Tríptico* (Bogotá, 2014)





Foto: Felipe Camacho. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

A terceira sessão da *Anatomia da Violência* leva o título de *Os Incontados: um Tríptico*. Nessa obra se reúnem as duas primeiras sessões do projeto, separadas em cubos que se perfilam um atrás do outro, desvelando-se sucessivamente por meio de jogos de luz. Aqui, o elemento-catalisador é um sonho de Maiakovski que teria se repetido insistentemente nos últimos meses de sua vida, tal como se lê no livro *Sogni di sogni*, do italiano Antonio Tabucchi <sup>15</sup>. E pouco importa se esse foi, de fato, sonhado por Maiakovski, ou pelo próprio Tabucchi em sua fabulação literária a partir de seu encontro com a escritura desse poeta e seu suicídio, ou mesmo pelos irmãos Abderhalden ou qualquer outro membro do grupo que teria vivido o impacto de um sistema totalitário. Real ou imaginário, o que importa nesse sonho é o que ele coloca em cena: o afeto de um mal-estar de existir, por efeito das forças da violência do stalinismo no corpo do poeta. Um afeto a tal ponto paralisante de sua potência de agir e de sua imaginação criadora, que acaba levando o poeta ao suicídio.

Apresentado ao grupo no laboratório, o sonho será o condutor desse afeto, catalisador de outros tantos elementos que ampliarão a condução de sua frequência vibracional. O primeiro desses elementos é a performatização do

---

<sup>15</sup> Tabucchi (1992).

sonho pelo mesmo Julián Díaz, escolhido para dar corpo ao afeto da violência do stalinismo que Maiakovski vivenciara em tal grau que se viu tomado pela miragem de ter sido lançado em um lugar “sem-saída”. Isso o teria levado a deixar de acreditar na força da potência de agir frente à violência, razão de seu suicídio. Julián atualiza o sonho do poeta encarnando sua própria sensação de terror, gerada pela violência da racialização de seu corpo. Sua performance ativa no grupo a vulnerabilidade ao afeto desse terror. Se esse afeto já estava presente em *Os Santos Inocentes*, aqui ele volta a ser mobilizado e se refina, abarcando outras dimensões de sua complexidade.

**Figura 34** – *Os Incontados: um Tríptico* (Bogotá, 2014)

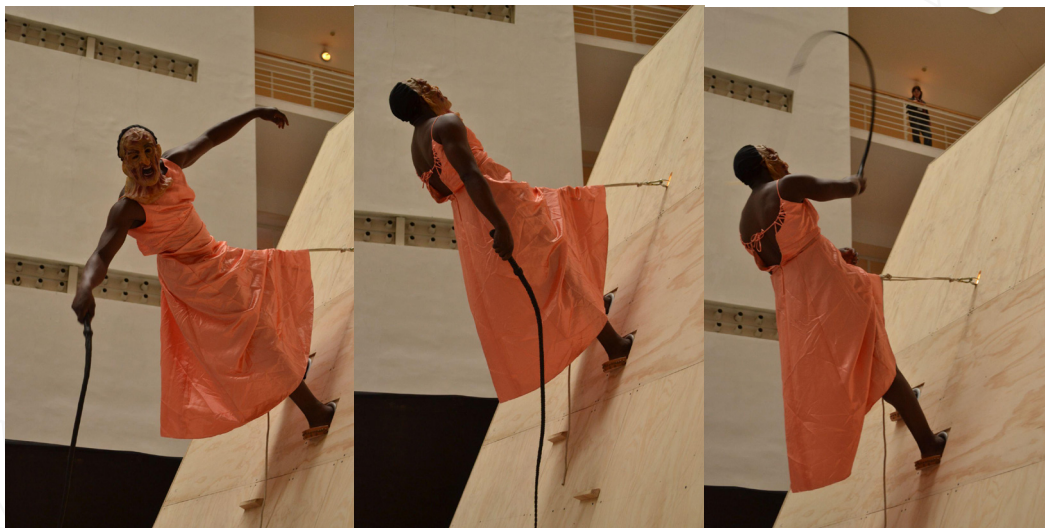


**Foto:** Maurício Esguerra. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Em sua tentativa inicial, Julián narra o sonho oscilando entre a raiva, picos de agressividade e um timbre de vitimização em sua voz. É assim que ele consegue responder, naquele primeiro momento, ao lugar social que lhe é atribuído, indelevelmente marcado pela memória da escravidão, que se atualiza permanentemente na racialização de seu corpo. Cuspir esse ódio é mais do que esperado e até incontornável, é o mínimo que se pode sentir e colocar para fora quando se toma consciência dos efeitos em si dessa violência intrínseca ao regime colonial-racial-cisheteropatriarcal-capitalista.

## (interlúdio)

**Figuras 35, 36 e 37** – *Los Santos Inocentes*: instalação com Julián Díaz na Quadrienal de Praga (2011)



**Foto:** Rolf Abderhalden. **Fonte:** Arquivo Mapa Teatro.

Uma pequena pausa em nossa imersão no tríptico de que se compõe inicialmente *O discurso de um homem decente* se faz necessária para assinalar que entre *Os Santos Inocentes* e *Os Incontados*, as duas sessões anteriores desse tríptico, Mapa Teatro criou uma instalação baseada na primeira dessas obras, para a Quadrienal de Performance, Design e Espaço em Praga, em 2011.

A instalação, que se agregou ao projeto, consistiu em um dispositivo de dupla face. Em uma delas, víamos elementos extraídos de *Os Santos Inocentes*, especialmente a projeção de um filme da festa-ritual desse nome, em que se via alguns atores do grupo como se tivessem ali estado de fato. Na verdade, eles haviam sido filmados em um outro momento e incorporados à edição de um filme que Mapa havia feito da própria festa. Esse, aliás, é um exemplo do referido procedimento desse laboratório de criação, que consiste em encarnar a história coletiva em corpos singulares pertencentes àquela comunidade experimental, o que torna a ficção mais real do que a suposta neutralidade de uma mera reprodução dos fatos.

Na face reversa, desenrolava-se ao vivo uma performance protagonizada por Julián. Ele trazia em suas mãos um imenso chicote e estava vestido de mulher, com uma peruca loira e o rosto coberto por uma daquelas máscaras,

indumentária que havia usado no filme da festa-ritual em *Os Santos inocentes*. Suspenso por uma corda presa em uma grande tábua erguida e levemente inclinada para frente, ele tentava manter-se de pé em frágil instabilidade, enquanto dava violentas chibatadas na tábua, durante incansáveis oito horas, até não poder mais. O som daquelas porradas se espalhava pelo espaço e impregnava a atmosfera de terror. Julián parecia não querer parar, como se tivesse que esgotar o ódio até convertê-lo em potência de transfiguração de sua subjetividade submetida à racialização. Fim do interlúdio.

### Ritual de transdução do ódio

O ritual dessa transfiguração em carne e osso, que Julián havia performado na instalação, retorna em sua primeira tentativa de performar o afeto que se encena no sonho de Maiakovski em *Os Incontados: um tríptico*. Mas a comunidade experimental envolvida na criação dessa obra lhe assinala que é preciso ir além. Julián sabe que o que ele está buscando não é nada óbvio, mas que a sinergia formada naquele espaço coletivo o sustenta nessa busca.

**Figura 38** – *Os Incontados: um Tríptico* (Bogotá, 2014)



**Foto:** Maurício Esguerra. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

O desafio consistirá em limpar a voz da camada sentimental de emoções psicológicas e *pathos* ideológicos que a violência da racialização mobiliza em uma primeira aproximação, restrita à consciência, para chegar às suas emoções vitais: os afetos da racialização em seu corpo, sua experiência inconsciente. Ele sabe que, como em todos os corpos marcados por esse signo, tais afetos o intoxicam e debilitam sua vitalidade, o instalando em tamanha impotência

e mal-estar que pode chegar ao suicídio – não necessariamente o suicídio concreto como o de Maiakovski sob a violência do Stalinismo, mas o de uma vida suicidada em sua potência de agir, germinadora de mundos. Algo nele sabe que, sem chegar nesses afetos, não há como dissolver seus efeitos na subjetividade, nem como sair de seus lugares marcados nas relações sociais.

## A voz de uma emoção pulsional

Julián então insiste. Ele performatiza o sonho de outras e mais outras maneiras até que, em um dos encontros, ele aparece com aquele mesmo vestido branco que havia usado em *Os Santos Inocentes* e na mencionada instalação. Surge então de seu corpo, inesperadamente, uma voz esgotada entoando aquele sonho com a cadência de um *blues*, sutilmente impregnado de uma certa atmosfera própria da costa colombiana do Pacífico.

**Figura 39** – *Os Incontados: um Tríptico* (Bogotá, 2014).



Foto: Maurício Esguerra. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

O timbre e a cadência daquele canto trazem consigo a vibração do afeto de um mal-estar de existir – ou para ser mais preciso, o mal-estar por não-existir – que impregna especialmente os corpos que trazem inscrita a marca da negritude, objetos de uma perversão social que invisibiliza e nega sua existência. Mas, paralelamente, esse mesmo canto traz a emoção de um re-encantamento da existência, já longe de confinamento na impossibilidade

de existir. A coexistência dessas emoções em sua voz é a presença viva da tensão pulsional, propulsora da criação de um território sonoro para o que está por vir. Algo de semelhante acontece pelo fato de estar com um vestido de mulher cobrindo seu corpo tão desajeitadamente que se torna impossível qualquer categorização de gênero ou sexualidade, assim como de seus respectivos lugares nos pares binários que organizam e estruturam tais categorias e suas relações hierarquizadas em nossa sociedade (homem/mulher e heterossexual/homossexual).

**Figura 40** – Os Incontados: um Tríptico (Bogotá, 2014)



**Foto:** Maurício Esguerra. Fonte: Arquivo Mapa Teatro

Seu corpo biológico, socialmente confinado no gênero masculino, coloca-se assim em um lugar instável nem-bem-homem-nem-bem-mulher. Um lugar estranho que tem um poder encantatório que viabiliza a transição do corpo em uma escala infinita a partir da dança ímpar que se cria nos encontros, a partir das ressonâncias entre as frequências eróticas singulares de cada um, já distantes daqueles lugares marcados. O poder encantatório, nesse caso, decorre dessa

reanimação de uma existência até então aprisionada na vala dos mortos-vivos, em que perambulam atordoados não só os negros, as mulheres e os dissidentes da cisheteronormatividade, mas também os povos originários das regiões colonizadas, os imigrantes e refugiados, os trabalhadores precarizados e tantos outros, cujo número nas últimas décadas vem se avolumando assombrosamente.

Ao que tudo indica, o trabalho de Julián em *Os Incontados* favorece um avanço de seu movimento de libertação do lugar racializado, bem como do personagem que se submete a performar o machismo do homem-branco-europeu-ocidental. Se esse movimento certamente já vinha acontecendo em sua vida, ele ganha velocidade desde sua participação em *Os Santos Inocentes*, passando pela instalação que faz a transição para *Os Incontados*.

Nesse novo trabalho, tal movimento dá um passo essencial: a figura encarnada por Julián já não traz em suas mãos o chicote do macho que se expressa por oposição ao opressor e com ele se identifica, buscando ocupar seu lugar, mantendo assim a mesma cena e sua lógica venenosa, apenas invertendo os papéis. A resistência ao afeto da violência da racialização, tanto da cor da pele, quanto da dissidência da noção de gênero e da heteronormatividade, dá aqui um salto qualitativo: um devir começa a ganhar corpo como voz, canto, ritmo, palavra e gesto. E tem mais: não estamos apenas diante da força da presença real do afeto da racialização da cor que, nesse caso, se combina com o afeto da estigmatização naturalizada de toda forma de dissidência do sistema sexo-gênero dominante. Algo nesses afetos anuncia a possibilidade de liberar a vida dessas violências, fazendo-a soar em outras frequências, ganhando outras figuras. É essa instabilidade habitada por uma vontade de desvio-guerreiro o que mais importa aqui.

Esse é o salto qualitativo proporcionado pela criação de *Os Incontados*: da reivindicação raivosa de um “lugar de fala”, lugar do oprimido que foi silenciado, reivindicação mais do que legítima de um direito de existir, Julián se desloca para a corporificação de “um falar desde outro lugar”, erguendo a voz de sua existência singular, já distante de sua figura racializada. Refina-se sua estratégia de resistência micropolítica e, com ela, seu devir-guerreiro: a cena da racialização não tem mais como repetir-se quando um de seus personagens – no caso, aquele que ocupa o lugar de objeto racializado – tornou-se outro, deixando assim de existir.

Em suma, a nova cena, instaurada pela figura recém-encarnada por Julián, traz a pulsação de um embrião de futuro. É a partir dele que terão que ser redesenhados as demais figuras e todos os demais elementos dos quais resultará *Los incontados: um tríptico*. Uma pergunta incontornável surge para nós, espetadores, quando somos confrontados a esse início de germinação: como fazer para que ela se dê em nossas próprias vidas, contribuindo assim, com aquilo que pode nosso corpo, para que esse embrião de futuro venha à existência no corpo coletivo? Não será esse tipo de pergunta o que esperamos que se imponha o nosso espírito quando estamos diante de uma obra de arte<sup>16</sup>?

## A despedida: a anatomia da violência exige mais uma cena

**Figuras 41, 42 e 43 – A despedida (Paris, 2017).**



<sup>16</sup> A instalação teve uma nova versão, na qual Julián foi substituído por uma máquina dando golpes em uma parede da exposição consagrada a uma antologia das obras de Mapa Teatro: *Mapa Teatro: Laboratorio de la imaginación social, 40 años*. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) da Red Cultural del Banco de la Republica, Colombia. Bogotá, 29/10/2022 a 15/05/2023, e Museo de Antioquia, Medellín, setembro de 2024 a abril de 2025.



Foto: T. Chapotot. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Há uma temporalidade própria a essa germinação de um corpo que dê existência ao afeto da violência e a respostas adequadas à mesma, que atravessa a obra de Mapa Teatro. Em *Anatomia da Violência na Colômbia*, tal processo chega mais próximo de seu término em *La Despedida*. Impôs-se a necessidade de agregar uma quarta sessão ao tríptico.

O afeto disparador dessa última sessão de *Anatomia da violência* se encontra latente desde o início do projeto. Mais precisamente, tal afeto se apresenta no corpo dos irmãos Abderhalden 15 anos antes da concepção desse

projeto: ele é o efeito em seus corpos da surpreendente descoberta de que um amigo de longa data, cuja família eles frequentavam assiduamente, era um importante guerrilheiro, subcomandante da Frente Ricardo Franco, primeira facção dissidente das Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia (FARC-EP). Descoberta ainda mais impactante porque esse amigo, que eles conheciam pelo nome de Alejandro, era na verdade Hernando Pizarro Leongómez, que havia executado, junto com o comandante da facção, o massacre de mais de uma centena de membros do próprio grupo, em razão da suspeita paranoica de que se tratavam de traidores<sup>17</sup>. A violência de que essa descoberta era portadora contrastava com a experiência que eles tinham do amigo, um homem “de família”, especialmente afável, cuja participação na luta armada e, ainda por cima, ocupando um lugar de liderança e com tamanha crueldade, seria para eles totalmente impensável.

**Figura 44** – Ensaio de *A despedida* (Bogotá, 2017).



**Fonte:** Santiago Sepulveda. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

17 O episódio ficou conhecido como “Massacre de Tacueyó”, ocorrido entre novembro de 1985 e janeiro de 1986, no qual foram assassinados 164 membros desse grupo guerrilheiro por ordem de Pizarro e José Fedor (criador e comandante da facção que ficou conhecido como o Monstro dos Andes), por suspeitarem que eles eram infiltrados da CIA, do Exército Nacional ou do Departamento Administrativo de Segurança (DAS). A matança ocorreu depois de vários dias de torturas, com altos requintes de crueldade, até que confessassem serem de fato infiltrados, o que se revelou totalmente falso. Por conta desse massacre, o grupo foi expulso da Coordenadoria Nacional Guerrilheira. Pizarro foi assassinado em 1985. Primeiro o crime foi atribuído a um militar do serviço de inteligência do exército colombiano como queima de arquivo, pelo fato de que o guerrilheiro sabia da união de membros do exército com grupos paramilitares. No entanto, em 2020, o antigo secretariado das FARC-EP assumiu o homicídio.

Eles descobriram essa faceta do amigo em 1995, poucos dias antes dele ser assassinado, mas o afeto dessa assustadora discrepância permaneceu pulsando no corpo dos Abderhalden como um grande ponto de interrogação. Foram necessários 15 anos para que, enfim, estivessem preparados para enfrentá-lo. É quando se lançaram na fabulação de um projeto com a intenção de dar um corpo-expressão a esse afeto. Assim teve início, em 2010, o projeto *Anatomia da violência na Colômbia*.

Se o afeto dessa disparidade que se revela na vida do amigo havia sido uma das nuances do afeto da violência que desencadeara esse projeto em suas três sessões e na instalação realizada entre as duas primeiras, tal afeto só pôde encontrar sua plena expressão – ou seja, uma expressão portadora de um germe de um devir, no momento do acordo de paz, em 2016, que em princípio daria fim ao conflito armado, que durou 52 anos. Foi a experiência desse processo de elaboração coletiva que permitiu ao grupo acessar esse afeto mais integralmente e criar os meios de colocá-lo em cena, já apontando o futuro que nele se anunciava. Assim nasce *La Despedida*, quarto desdobramento desse projeto e com o qual se encerra. O que eles aspiram com essa obra é tornar sensível os afetos da despedida do projeto de revolução armada na América Latina e no Caribe, aqui em sua versão colombiana.

**Figura 45 e 46** – *A despedida* (Paris, 2017).





**Foto:** Rof Abderhalden/T. Chapotot. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Atores com a cabeça coberta por máscaras de heróis revolucionários – Marx, Mao, Lenin, Fidel, Che Guevara – e seus corpos vestidos com as roupas que estes costumavam usar, perambulam como fantasmas pelas cenas que se sucedem. São uma espécie de assombrações benignas que se movem suavemente e, de vez em quando, dançam, como em um ritual de despedida. Um ritual que nos convoca a mantê-los conosco como afetos da memória da potência de resistir, para que esta possa ser ativada quando assim for preciso. Ativá-la no presente não tem a ver com reproduzir as formas que a resistência tomou no passado, mas sim com a criação de outras formas em função daquilo que se apresenta no novo contexto. É nesse processo de criação que se exerce a potência de resistir.

**Figura 47** – *A despedida* (Paris, 2017)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Indicações de caminhos para atualizar essa potência só se anunciam na cena final de *La Despedida*. Estamos em plena selva amazônica, onde assistimos o encontro entre Marx e um xamã Yanomami<sup>18</sup> sentado sobre uma mina de ouro e cantando em sua língua<sup>19</sup>. Não por acaso, o xamã é performada por Andres Castañeda, cuja prática xamanística o faz portador de uma afinidade particular com essa figura; já Marx é performado por uma mulher branca com a máscara e as roupas que reproduzem a figura emblemática do revolucionário.

O que o canto do xamã diz é que, antes de ser ocupado por tantas invasões (espanhóis, elites rurais do gado, da monocultura, de extração de minérios, madeira e animais “exóticos”, guerrilhas, bases militares, narcotráfico etc.), aquele era um território sagrado ao qual pertencia sua comunidade. Na verdade, mal os vemos, envoltos que estão pela fumaça do charuto que o xamã mantém entre seus lábios que, simultaneamente, entoam aqueles cantos, enquanto Marx redesenha os movimentos da fumaça com folhas de palmeira que ele abana em suas mãos. Tais gestos pertencem a um ritual praticado, de diferentes modos, por vários povos originários. Sua função consiste em entrar em contato com o mundo dos espíritos, isto é, com a presença viva em seus corpos do outro, não só humano, para escutar o que tais presenças lhes indicam. Um outro que não é apenas os atuais componentes do ecossistema ambiental, social e mental, mas também aqueles inscritos na memória do corpo. É com essa indicação que se orienta seu saber decifrador dos afetos, saber que podemos chamar de eco-etológico ou pulsional, ou simplesmente de intuição.

Não é por acaso que Marx seja a figura pensada para essa cena. Ele pertence a uma linhagem de brancos europeus que melhor lograram decifrar teoricamente a lógica macropolítica do regime colonial-capitalista, assim como as estratégias para combatê-la nessa esfera. No entanto, se é verdade que os esforços dos brancos dessa especial linhagem lograram muitas vitórias, não é menos verdade que sempre esbarraram precisamente

---

18 A inspiração de Heidi e Rolf para encenar esse encontro entre Marx e um xamã ameríndio surgiu de um livro que lhes foi indicado por Laymert Garcia dos Santos, intitulado: **Marx selvagem** (Tible, 2019).

19 O texto entoado pelo xamã é uma montagem de trechos do livro de Kopenawa e Albert (2015).

na redução de suas experiências subjetivas à consciência e à razão, marca da micropolítica dominante que, como em nós, os manteve separados de sua condição de viventes. Isso impediu que sua visão alcançasse a esfera micropolítica desse regime que, com tanta inteligência e bravura, tentaram combater na esfera macropolítica. Estaria esse encontro entre Marx e o xamã dissolvendo essa barreira?

### (coda)

Impossível responder a essa pergunta por ora. O que sim podemos dizer é que o encontro entre Marx e o xamã é o início de uma conversa entre o europeu e o indígena, na qual pulsam afetos de que seria potencialmente portador seu primeiro encontro, que infelizmente se deu com a colonização das terras desse continente. Nesse contexto, tais afetos foram brutalmente recalçados pela lógica macro e micropolítica que comandou o encontro inaugural entre esses dois mundos. No recalque desses afetos, os embriões de futuro de que seriam portadores permaneceram soterrados, à espera de serem resgatados em algum momento para poder germinar.

**Figura 48** – *A despedida* (Paris, 2017)



**Foto:** Rolf Abderhalden. Fonte: Arquivo Mapa Teatro.

Há sinais de que esse momento já chegou, apesar do sinistro estado de coisas em que nos coloca hoje o projeto colonial-capitalista, cujo horizonte logrou abarcar o conjunto do planeta. A conversa que testemunhamos entre o europeu Marx e o indígena xamã é um destes sinais, entre inúmeros outros, especialmente os sinais emitidos pelos movimentos negro, indígena, feminista, LGBTQIA+ e ecologista. Estaríamos de fato experimentando o início da germinação desses embriões de futuro, portadores de mudanças irreversíveis da triste paisagem humana gerada por esse regime? Não será o atual retorno de seu fascismo recalcado uma resposta a essa ameaça de irreversibilidade? Fiquemos com essas perguntas.

## Referências bibliográficas

- ABDERHALDEN, R. *Mapa mundi. Plurivers poïétique (Mapa Teatro: 1984-2014)*. 2014. Tese (Doutorado) École doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Théâtre – Ethnoscénologie da Foto 5 Paris VIII – Saint Denis, Paris, 2014.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MAPA TEATRO. Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, c2024. Los santos inocentes. Disponível em: <http://www.mapateatro.org/es/cartography/los-santos-inocentes>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- SALAZAR JARAMILLO, A. **La parábola de Pablo**: Auge y caída del narcotraficante más famoso de todos los tiempos. Medellín: Ediciones Península, 2001.
- TABUCCHI, A. **Sogni di sogni**. Palermo: Sellerio Editore, 1992.
- TIBLE, J. **Marx selvagem**. 4. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Autonomia literária, 2019.

Recebido em 10/08/2024

Aprovado em 03/10/2024

Publicado em 26/12/2024