



# Ephemerá

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 3 - nº 6 - set./dez. 2020*

ISSN: 2596-0229

Dossiê:  
Po-éticas Pretas  
de [Re]Existência

**PPGAC**  
Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto

**EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**  
vol. 3, nº 6 - Setembro / Dezembro 2020

ISSN: 2596-0229

*Expediente*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP  
Coordenação: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

*Equipe Editorial:*

Editora-chefe: Luciana da Costa Dias  
Editoras responsáveis pela organização do *Dossiê Po-éticas Pretas de [Re]Existência*:  
Nina Caetano & Marcia Cristina da Silva Sousa (orgs.)

*Comissão Científica:*

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)  
Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)  
Fernando Mencarelli (UFMG)  
Kuniichi Uno (Rikkyo University)  
Nanci de Freitas (UERJ)  
Peter Pál Pelbart (PUC/SP)  
Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

*Comissão Editorial:*

Aline Mendes de Oliveira  
Alex Beigui de Paiva Cavalcante  
Éden Peretta  
Ernesto Gomes Valença  
Letícia Mendes de Oliveira  
Luciana da Costa Dias  
Marcelo Rocco  
Nina Caetano  
Neide das Graças de Souza Bortolini  
Paulo Marcos Cardoso Maciel  
Ricardo Gomes

*Revisão:*

*Luciana da Costa Dias, Leandro da Silva Pires, Marcia Sousa e Nina Caetano.*

*Foto da capa:*

**Dona Maria Tereza Mafra, 95 anos, parteira do Quilombo Jamary dos Pretos.**  
Foto de Joelington Rios

*Diagramação [das fotos e poesias]:* Deyla Dayanne Rabelo Silva

*Projeto Gráfico:* Éden Peretta

*Plataforma SEER: Editora da UFOP*  
Universidade Federal de Ouro Preto  
R. Diogo de Vasconcelos, 122  
Pilar - Ouro Preto  
Minas Gerais  
CEP 35400-000  
Fone: +55 (31) 3559-1189

- Dossiê -

# Dossiê Po-éticas Pretas de [Re]Existência



## SUMÁRIO

### EDITORIAL

*Capa, Expediente e Editorial* 01 - 04

PO-ÉTICAS PRETAS DE [RE]EXISTÊNCIA: APRESENTAÇÃO 05 - 12  
Nina Caetano e Marcia Sousa(orgs.)

### O QUE SUSTENTA O RIO: FOTOMONTAGEM

Fotos Joelington Rios com entrevista de Marcia Sousa 13 - 21

### TRADUÇÃO

Gukurahundi in Retrospect: Theatre Performance as a Cultural Public Sphere 22 - 40  
*Nkululeko Sibanda*

Gukurahundi em Retrospecto: Performance Teatral como esfera pública e cultural 41 - 60  
*Nkululeko Sibanda*

### ARTIGOS

Sobre Infinitudes e Teatralidades Desejantes de Festa 61 - 72  
*Soraya Martins Patrocínio*

Atos da Transfiguração: mobilizando memórias da população negra através da  
performance de Antonio Obá 73 - 93  
*Rodrigo Severo dos Santos*

“Se Liga, Macho”: a Encruzilhada Po (ética) de uma Bixa Preta 94 - 114  
*Paulo Petronílio*

Empeleitada: “eu só trabalho na” ou só brinco nela? 115 - 133  
*Renato Mendonca Barreto Barreto da Silva e Bruno Rodolfo Martins*

Memórias Fuligem: performance preta na cena contemporânea 134 - 150  
*João Francisco de Azevedo Neto e Naira Neide Ciotti*

Teatro Preto e Dramaturgia Preta: relatos de experiências de combate ao racismo  
nas artes da cena 151 - 167  
*Victor Hugo Neves de Oliveira*

“Deslumbrante por ter Magnitude”: a sonoridade estética do espetáculo Erê do  
Bando de Teatro Olodum 168 - 181  
*Régia Mabel da Silva Freitas*

Corpografar (re)existências nos territórios negros de Porto Alegre 182 - 214  
*Mariana Gonçalves da Silva e Carolina dos Reis*

Entrevista com Rui Moreira 182 - 195  
*por Luciano Correa Tavares e Verônica Prokopp*

### ESCRITIVÊNCIAS PRETOPO-ÉTICAS

Coletânea de poemas e narrativas autobiográficas 215 - 227  
*Luíza da Iola, Nívea Sabino, Joyce Gravano, Bárbara Mariano e Batia Jello (Iyalorixa Sandide)*



## EDITORIAL

Fechando o ano de 2020, a *Ephemeru - Revista do PPGAC / UFOP*, lança seu sexto número, com o dossiê **Po-éticas Pretas de [re]existência**. Organizado pelas pesquisadoras Nina Caetano e Marcia Souza, este dossiê se põe na linha de frente da afirmação das potências e das poéticas pretas. Como símbolo de resistência, nossa capa traz a foto de Dona Maria Tereza Mafra, 95 anos, parteira do Quilombo Jamarly dos Pretos, no Maranhão, em foto do jovem fotógrafo quilombola Joelington Rios. Este dossiê congrega uma multitude de artistas e pesquisadores pretos e pretas, a quem deixamos aqui nosso agradecimento.

Agradecemos, ainda, a todos que doaram seu suor e seu tempo para que este número possa existir: às editoras-responsáveis, aos autores, revisores, pareceristas e todos os demais que, de algum modo, colaboraram com a publicação deste número.

*Equipe Editorial*

*Closing the year 2020, Ephemera Journal is out with the Special Issue **Black Po-ethics of [Re]Existence**. Organized by scholars Nina Caetano and Marcia Sousa, Ephemera's sixth issue takes the front line on black powers and poetics affirmation in the contemporary scene. As a symbol of resistance, our front cover displays a photograph of Mrs. Maria Tereza Mafra, a 95-year-old midwife of "Jamarly dos Pretos" marronage in the State of Maranhão, taken by the young quilombola photographer Joelington Rios. This dossier congregates a multitude of black artists and scholars, to whom we would like to thank for their contributions.*

*Also, we would like to thank everyone that gave their time and energy so that this issue could be out: editors, authors, reviewers and all people that somehow collaborated to make it possible.*

*Editorial Board*





## PO-ÉTICAS PRETAS DE [RE]EXISTÊNCIA

– Apresentação –

Marcia Sousa<sup>1</sup> e Nina Caetano<sup>2</sup>  
(orgs.)

*Toda articulação política é uma ficção visionária. (...) Somos os sonhos das gentes pretas escravizadas a quem foi dito que seria “irrealista” imaginar um dia em que elas não seriam mais chamadas de propriedade. Essas pessoas pretas recusaram-se a confinar seus sonhos ao realismo e, em vez disso, elas nos sonharam. Assim, elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos.*

(Walidah Imarisha em **Reescrevendo o futuro**, 2016).

Brasil. Dezembro de 2020. A pandemia de Covid-19 já matou mais de 170 mil pessoas no país, sendo a maioria das vítimas composta por pessoas negras. No último dia 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, João Alberto, um homem negro, foi espancado até a morte por dois seguranças, no estacionamento de uma rede multinacional de supermercados que já acumulava casos anteriores de violência racista. No dia seguinte, as ações do grupo subiram na Bolsa de Valores.

Brasil. Dezembro de 2020. Aqui, como em outras partes do mundo, explodem manifestações e protestos bradando: *Vidas Negras Importam!* Intelectuais negras e negros, aqui, como em outras partes do mundo, ocupam as redes sociais, abrindo



espaços de fala para a denúncia do racismo estrutural. Artistas negras e negros ocupam a cena, numa efervescência política e estética inegável. Aqui, como em outras partes do mundo, é perceptível a urgência da produção de novos futuros e de possibilidades de *existência* para vidas negras. E é deste desejo, do desejo de cimentar ficções capazes de nos fazer projetar sonhos coletivos (Mombaça, 2016), que nasce o dossiê **Po-éticas Pretas de [Re]Existência**.

*A prática da liberdade – o que Foucault descreve como uma produção de subjetividade, como uma invenção de si (unicamente de si, e de si com e através dos outros) – é ativa, produtiva, geradora, é uma criação. É nisso que a resistência, a prática da liberdade, a relação ética consigo delineiam: o espaço de uma nova política que não seria mais somente aquela do poder, [mas] uma política que tomaria a forma de uma verdadeira ontologia (REVEL, 2006: s/p).*

Do desejo de trazer à tona práticas artísticas que investigam, sim, processos históricos de extermínio, violação e invisibilização das pessoas negras e de seus repertórios culturais, subjetividades e epistemes, mas, sobretudo, práticas que tanto produzem novas fabulações sobre seus *modos de existir* quanto constroem poéticas e políticas da cena que sejam contra hegemônicas; que sejam contra narrativas que tragam à escuta uma “multiplicidade de vozes”, de modo a desestabilizar “o discurso autorizado e único que se pretende universal” e as normas e cânones estabelecidos para, assim, “romper com o silêncio instituído para quem foi [sempre] subalternizado” (RIBEIRO, 2017, pp. 75-90). Ou, como afirma a crítica teatral Soraya Martins Patrocínio, no artigo *Sobre infinitudes e teatralidades desejanter de festa* que abre a seção de artigos deste dossiê:

*[...] fender os regimes de representação e registros de representatividade calcados nas homogeneidades sobre as formas de ser e estar negra e negro em cena e no mundo. [...] No rastro e no vestígio da fissura se dá o gesto de fabulação, diretamente ligado ao ato de imaginar, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/ do mundo, como no de inventariar mundos outros possíveis, produzir epistemologias desejanter e múltiplas.*

Este dossiê nasce, então, do desejo de tocar em questões candentes da atualidade, que se fazem prementes em meio ao cenário social e político não somente do Brasil, mas do mundo, cenário no qual políticas de precarização da vida e de extermínio de corpos pretos e pobres têm sido violentamente implementadas, junto



aos avanços da extrema-direita. Essas questões encontram importantes reverberações no campo expandido da teoria e da prática cênica contemporânea brasileira, cujas fronteiras esgarçam-se no intenso encontro entre arte e vida e entre ética e poética, criando aquilo que a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2011) chama de “cenários liminares”, em função do estreitamento entre a dimensão estética, muitas vezes de um experimentalismo radical, e o caráter político que perpassam essas produções. Para tentar traduzir sua dimensão híbrida, as nomeamos como **Po-éticas de [Re]Existência**, pois são práticas:

*que têm como eixo central a visibilização de questões ético-políticas de natureza identitária, ligadas à performatividade/fabulação de corpos considerados abjetos ou, em outras palavras, as manifestações cênico-performáticas produzidas por “corpos que não importam” (BUTLER, 2000, p.151): mulheres, pessoas trans, pessoas negras e tantas outras minorias possíveis. Tanto as práticas cênicas como os seus desdobramentos, em termos de teorização, reflexão e produção acadêmica, mas principalmente de criação de agrupamentos, redes de afeto e espaços comuns de resistência, como são por exemplo os chamados “quilombos urbanos” (CAETANO, 2020, p. 3).*

Assim, apresenta-se por meio deste dossiê, trabalhos que se debruçam sobre a cena contemporânea, tratando de manifestações artísticas produzidas sob uma perspectiva étnico-racial ou em conexão com noções performativas de negritude. Neste sentido, buscamos ter em vista as inúmeras convergências possíveis do tema, a partir da chave da interseccionalidade bem como das reverberações do campo sócio-político sobre as po-éticas e processos de criação da cena contemporânea.

*Como linguagem, a arte produz realidades, seja na legitimação de discursos hegemônicos ou na confrontação destes. A presença ou ausência das questões raciais nos processos de criação são posições políticas e, potencialmente, fortalece o racismo ou o combate. Entretanto, ao pensar a arte relacionada a esses coletivos e aos artistas comprometidos com as questões raciais, o potencial político é destacado como parte inseparável das suas práticas artísticas (ROCHA, 2018, p. 20).*

Especificamente, optamos por publicar aqui materiais que estão para além dos formatos usuais encontrados em pesquisas acadêmicas na área das artes, como artigos e resenhas, e trouxemos também relatos de experiência, narrativas autobiográficas, poemas-canções e fotomontagens de artistas e escritoras negras e negros que abordam o tema da (re)existência como uma “busca [de] humanizar um espaço sempre tão



apartado de humanidade”, como afirma Barbara Marino em texto que integra a última seção deste dossiê, intitulada *Escritências Preto-po-éticas*.

O dossiê **Po-éticas Pretas de [Re]Existência** é composto por três seções. A primeira reúne a série de fotomontagens em preto e branco do artista visual quilombola Joelington Rios, cujo título é “*O que sustenta o Rio*”. Esta produção visual analisa as contradições entre a visão do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa” e a sua dinâmica econômico-social de exploração de corpos pretos, pobres e marginalizados. Esta seção traz, ainda, uma entrevista concedida a Marcia Sousa pelo artista.

Em seguida, em *Tradução*, publicamos em formato bilíngue o texto *Theatre performance as a cultural public sphere: Gukurahundi in retrospect / Gukurahundi em retrospecto: A Performance teatral como esfera pública cultural*, em que Nkululeko Sibanda, professor e pesquisador da Universidade de Pretoria (África do Sul), apresenta uma leitura do espetáculo **Talitha Koum (Alguém mentiu)**, da dramaturga e ativista do Zimbábue Victory Siyanqoba, como um exemplo de poética que emerge do espaço público cultural e traz consigo narrativas do *Gukurahundi*, um massacre que chacinou a população de etnia Ndebele durante a Guerra Civil do Zimbábue. A hipótese deste artigo é que o espetáculo propõe uma meta-narrativa dos fatos capaz de recontar a história do ponto de vista dos vencidos, questionando a narrativa histórica vigente, bem como instigar debates e reflexões em torno do Gukurahundi – parte da história da África recente pouco conhecida no Brasil.

Em *Sobre produção de infinitos e teatralidades desejanter de festa*, Soraya Martins Patrocínio nos propõe uma reflexão sobre as poéticas negras como modos de fender regimes de representação e determinações políticas e estéticas hegemônicas, a partir das noções de negrura, fissura e fabulação. Para a autora, seria possível, a partir dos gestos de fissurar e fabular, (re)elaborar poeticamente o corpo da negrura e colocar em cena narrativas singulares sobre os modos de ser e estar negra e negro no mundo.

No artigo *Mobilizando memórias da população negra a partir da performance atos da transfiguração*, Rodrigo Severo dos Santos analisa o trabalho do artista Antônio Obá intitulado *Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), do qual retira



elementos teóricos para pensar a constituição da identidade do povo brasileiro. A partir da comparação entre a performance e a obra “A Redenção de Cam” (1895) de Modesto Brocos, o autor coloca em questão as maneiras como o projeto de miscigenação racial e as políticas de branqueamento no Brasil aparecem no discurso progressista nacional.

Em “*Se liga, macho*”: a encruzilhada po (ética) de uma bixa preta, Paulo Petronílio investiga filosoficamente a encruzilhada como um espaço de reflexão sobre dissidências sexuais que, na intersecção com o aspecto racial, são subalternizadas. A encruzilhada é aqui um dispositivo filosófico de Exu para reafirmar outras epistemologias que possam dar conta da condição existencial que ele nos apresenta, no seu texto, em primeira pessoa.

No artigo *Empeleitada: “eu só trabalho na” ou só brinco nela?*, Renato Mendonça Barreto da Silva e Bruno Rodolfo Martins apresentam as figuras de Mateu e Bastião, personagens cômicos oriundos da cultura popular da Zona da Mata, de Pernambuco. A hipótese sustentada aqui é de que a interpretação cênica dos Nêgos Mateu e Bastião – aproximadas das figuras brincalhonas de Exu e dos Ibeyi, conduz à superação do racismo, ao vê-los como empreiteiros que negociam suas próprias relações de trabalho durante a brincadeira Cavalos Marin.

Em *Memórias de fuligem: performance preta na cena contemporânea*, João Francisco de Azevedo Neto e Naira Neide Ciotti apresentam uma reflexão sobre o processo de pesquisa e criação da performance *Fuligem* como uma denúncia da dura realidade enfrentada por cortadores de cana – os chamados “trabalhadores Boias-frias” – numa usina do Rio Grande do Norte em que vivem em condições de trabalho análogas às da escravidão. Neste artigo, João Francisco parte de sua condição, como neto e filho de cortadores de cana, para pensar o racismo estrutural também no âmbito acadêmico e da produção de conhecimento em artes.

Em *Teatro preto e dramaturgia preta: relatos de experiências de combate ao racismo nas artes da cena*, de Victor Hugo Neves de Oliveira, são levantados temas e questões relativas à importância da valorização das perspectivas e estéticas negras no teatro. Além disso, o autor apresenta uma reflexão sobre as estratégias teóricas e práticas de ensino que ocorreram durante o *Fórum de Artes Cênicas: Teatro Preto, Dramaturgia Preta*, elaborado pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). Seu artigo apresenta uma ampla reflexão sobre a necessidade de se



descolonizar o ensino das Artes da Cena, ao propor se pensar o teatro sob a perspectiva dos artistas, pesquisadores e professores pretos que formam o Teatro Preto brasileiro.

No texto “*Deslumbrante por ter magnitude*”: a sonoridade estética do espetáculo *Erê do bando de teatro Olodum*, Régia Mabel da Silva Freitas apresenta um estudo sobre a importância da sonoridade no espetáculo *Erê*, do Bando de Teatro Olodum, importante coletivo teatral soteropolitano com quase de 30 anos de existência. Neste trabalho observa-se as contribuições da estética musical para a intensificação da comunicação do texto dramático.

Em *Corpografar (re)existências nos territórios negros de Porto Alegre*, Mariana Gonçalves da Silva e Carolina dos Reis denunciam o processo de higienização da cidade de Porto Alegre e a consequente expulsão de pessoas negras do centro para a periferia urbana. Para evidenciar a existência de territórios negros na capital gaúcha, construídos a partir de dispositivos artísticos e culturais, as autoras buscam não cartografar, mas corpografar esses espaços, pois, como afirmam, não dissociam a relação corpo-cidade. Assim, ao corpografar práticas negras de (re)existência, elas apontam para a lógica excludente e segregacionista de metrópoles contemporâneas.

Encerramos a seção de textos acadêmicos com a *Entrevista com Rui Moreira*, importante bailarino, coreógrafo e investigador de cultura que, ao longo da sua vida, trabalhou em algumas das mais relevantes companhias de dança do país e do mundo, como Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França) e no Grupo Corpo. Nesta entrevista, realizada por Luciano Correa Tavares, Rui Moreira fala um pouco de sua trajetória artística, bem como sobre masculinidade e corporeidade negras, além de quebra de paradigmas e estereótipos sobre sua condição de homem negro em uma sociedade machista e racista.

Fechando o dossiê, trazemos a seção *Escritências Preto-éticas*, composta por uma coletânea de poemas e narrativas produzidas por mulheres pretas. Para o primeiro eixo dessa seção, selecionamos poemas-canções da compositora e rainha perpétua de Nossa Senhora do Rosário, Luiza da Iola, e da poeta-*slammer* e ativista Nívea Sabino, que, juntas, lançaram em novembro de 2020, o EP *Interioranas*, em que figuram, musicados, alguns dos versos publicados aqui. Os links para as canções acompanham os poemas. No segundo eixo, trazemos narrativas curtas produzidas a partir do projeto



*Escrevendo a Liberdade*, vinculado ao projeto de Extensão “Do cárcere à universidade”, da Faculdade de Educação da UERJ, que visa a criação literária em espaços de privação de liberdade. Como mulheres sobreviventes, Joyce Gravano, Bárbara Marino e Batia Jello/Iyalorixá Sandide reverberam, em sua escrita, a luta abolicionista e a defesa do direito à literatura dentro do contexto prisional.

## Referências

- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAETANO, Nina. **Po-éticas de [re]existência – práticas feministas**. Anais do IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - Jornada Internacional Atuação e Presença. Lume-UNICAMP e PPGADC-UNICAMP, Campinas, fevereiro 2020. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/698> .
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- IMARISHA Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. Trad.: Jota Mombaça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- REVEL, Judith. **“Uma subjetividade que jamais cessa de inventar-se a si própria”** (entrevista). IN: IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 203. São Leopoldo, 2006, pp. 20-28.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.
- ROCHA, Winny Silva. **Performance Preta: encruzilhadas entre arte e política**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC-UFOP, Ouro Preto, 2018.



---

<sup>1</sup> **Marcia Cristina da Silva Sousa** é graduada em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto. É integrante do NINFEIAS- Núcleo de INvestigações FEministAS (UFOP). Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-4003-657X> . E-mail: [marciacsilvasousa@hotmail.com](mailto:marciacsilvasousa@hotmail.com) .

<sup>2</sup> **Nina Caetano** é performer, ativista feminista e pesquisadora da cena contemporânea. Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP, ela também é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Artes da UFOP. Tendo como eixo central da sua pesquisa as relações estético-políticas entre feminismos e performance, ela coordena, desde 2013, o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEminIstAS integrado por estudantes dos cursos de Artes Cênicas da UFOP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6161-5592> . E-mail [caetano.nina@ufop.edu.br](mailto:caetano.nina@ufop.edu.br) .



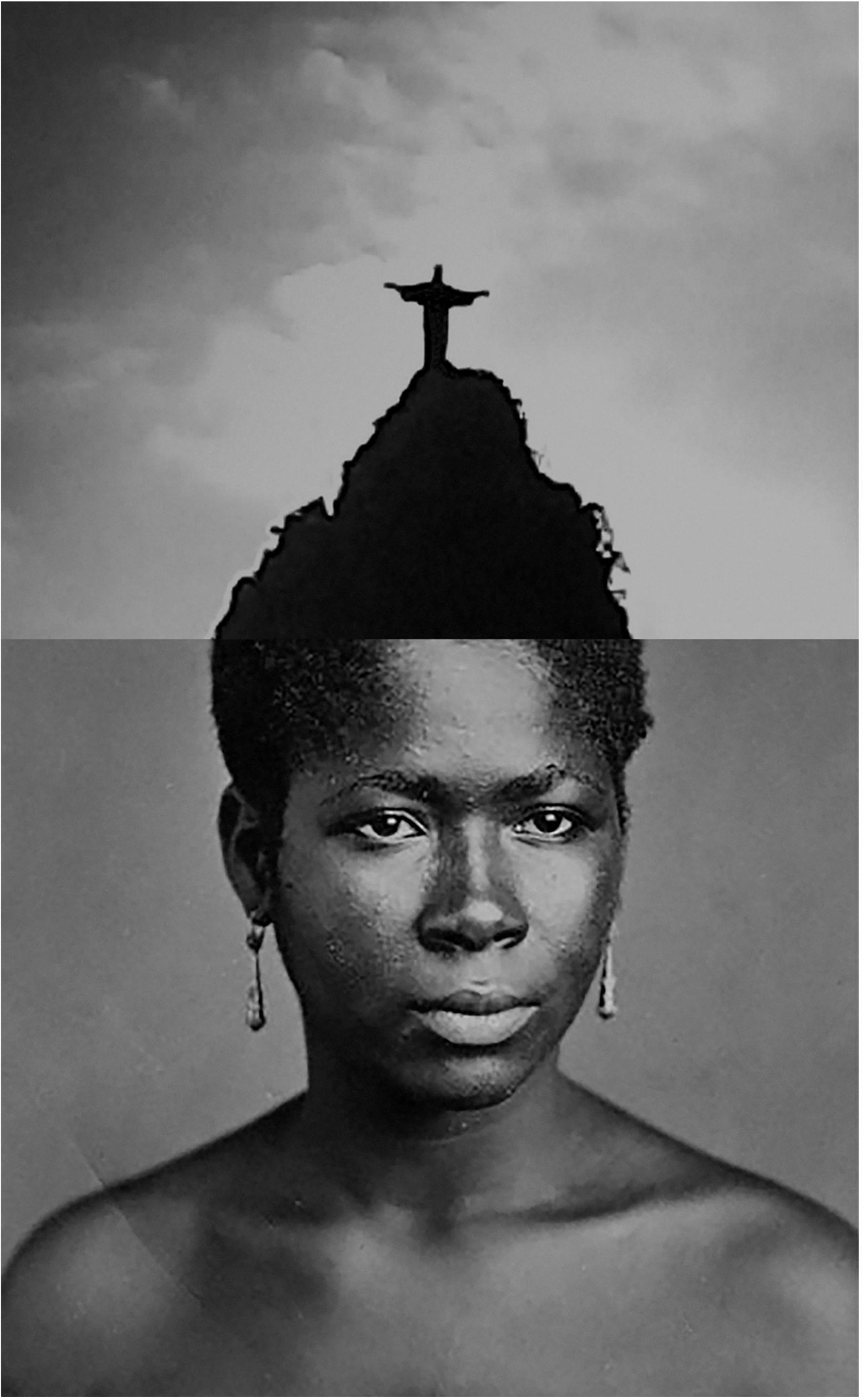
# Ri ve rs

*Joelington Rios, mas conhecido nas redes sociais pelo nome artístico \_\_Rivers, é artista visual quilombola formado pela EFOCO-Escola de Fotografia Documental e Comunicação Crítica, do Rio de Janeiro. Rivers é natural do quilombo Jamary dos Pretos, localizado na cidade de Turiaçu, Maranhão.*

*Atualmente o artista reside e trabalha no Rio de Janeiro. Sua poética está associada a produções fotográficas e fotomontagens, sendo esta última uma composição de diferentes imagens para criar uma nova, com elementos e significados próprios, distintos das fotografias originais usadas para a composição.*

*Neste dossiê, publicamos sua série de fotomontagens em preto e branco intitulada "O que sustenta o Rio". Segundo o artista, este trabalho nasceu a partir de suas vivências cotidianas. Para ele, "O que sustenta o Rio" são reflexões que se apresentam como questionamentos sobre a realidade social em que todos estamos inseridos.*

*As pessoas as quais seu trabalho faz referência são, crianças, idosos, mulheres e adolescentes moradores de bairros periféricos do Rio de Janeiro.*





## ENTREVISTA

**Márcia Sousa :** *Olá, Joellington Rivers. Agradecemos sua generosidade em aceitar contribuir conosco no Dossiê: Po-éticas Pretas de (re)existência. Principalmente por aceitar a publicação das fotomontagens da série "O que sustenta o Rio", que contribui muito para as reflexões que estamos propondo aqui. Pensando pelo viés da (re)existência, como nosso dossiê se propõe a debater, uma informação de grande importância é o fato de você ser um quilombola. Você nasceu e cresceu no Quilombo de Jamary dos Pretos, em Turiaçu, Maranhão. Você pode nos contar um pouco da memória social em torno do nome do seu quilombo e do próprio significado histórico da existência dele para as diversas famílias que o compõem?*

**RIVERS:** Sim, eu sou um quilombola. Eu nasci e me criei no Quilombo Jamary dos Pretos e gosto de trazer para minhas falas e apresentações essa identidade ligada ao meu território. O meu quilombo é símbolo de luta e resistência no Estado do Maranhão. Para mim é importante destacar as minhas origens como um lugar de potência e resistência. Quanto ao seu nome, *Jamary* é oriundo de uma árvore espinhosa encontrada outrora em abundância naqueles territórios. No período da escravidão, elas constituíam um verdadeiro escudo contra as investidas dos capitães do mato e possíveis invasores. Os próprios moradores acrescentaram *dos pretos* ao nome *Jamary* como uma forma de evidenciar um espaço de resistência dos escravizados. O quilombo é conhecido ainda como *Povoado dos Pretos*, que é uma forma de qualificação étnica que define, através da autoatribuição, uma identidade afirmativa e uma territorialidade própria a um grupo social etnicamente organizado. Com isso, invertemos as características estigmatizantes com que somos conhecidos na sede do município de Turiaçu, onde usualmente somos chamados de "os pretos do Jamary" ou "os pretos da região dos campos" que é a área do município na qual estamos localizados.

**Márcia Sousa :** *Como ser parte do quilombo afeta seu processo criativo?*

**RIVERS:** Quando eu entendo e me compreendo como quilombola, penso também que faço parte de uma comunidade, de um povo, de uma cultura. Eu sou um remanescente daqueles que resistiram a tantas violências e opressões, que foram tirados à força dos seus territórios, povos e culturas. Fomos mantidos como escravos aqui no Brasil. Por isso, entendo que faço parte de todas essas relações e elas mediam a minha forma de ver o outro, o espaço e meus afazeres. Eu sou parte do quilombo e isso permeia a minha produção artística. É inevitável que isso aconteça.

**Márcia Sousa :** *Podemos dizer então que sua escolha de captura é política?*

**RIVERS:** Somos corpos políticos. Quando entendo isso, vejo que todos temos uma história a ser contada, ouvida e sentida. Tenho a possibilidade de usar a fotografia para contar estas histórias e muitas vezes recriar outras que foram fragmentadas ou destruídas. Deste modo, é sim uma escolha política a proposta de contar histórias invisibilizadas por meio das minhas fotografias e fotomontagens.





**Márcia Sousa :** *'O que sustenta o Rio'* é uma série de fotomontagens em preto e branco. As imagens e o título da série se complementam. O título é como uma interrogação que ecoa internamente quando o lemos. Junto a ele, temos as fotomontagens que respondem criticamente essa interrogação. Levando em consideração sua experiência no Rio, e para pensar a partir de seu trabalho, você poderia nos dizer o que sustenta o Rio?

**RIVERS:** O que sustenta o Rio não está só no Rio. Eu acho que é importante ressaltar isto. Apesar do trabalho ter nascido neste Estado, a partir das minhas vivências na cidade do Rio de Janeiro, gosto de pensar que a ideia do *sustentar* vai além desse território. Isto que sustenta o Rio de Janeiro está também no Maranhão, Pará, São Paulo e nos demais Estados do Brasil. Além disso, está na roça, quando o agricultor rega com seu suor a sua plantação; nas cidades, com os trabalhadores do comércio informal carregando pesados fardos.

Posso dizer que este trabalho nasceu na rua, dentro do ônibus, no meu bairro ou, até mesmo, a caminho do trabalho. Ele parte das minhas vivências. É um trabalho sobre as pessoas que eu fui conhecendo ao logo desse processo de descoberta, choques e contrastes. Antes de começar a sua produção, lembro que eu sempre me atentava para os rostos e semblantes expressivos das pessoas. Às vezes, eles se apresentavam cansados e ao mesmo tempo alegres. Existia uma felicidade no canto dos lábios de algumas mulheres, apesar dos fluxos tão cruéis que faziam para chegar aos seus trabalhos. Há meninos da minha idade que eu sempre via vendendo balinhas no sinal. Também eu percebia como meu irmão chegava cansado do trabalho, porque seu chefe o tratava como uma máquina.

Por isso, utilizo símbolos que nos fazem questionar a ideia de pertencimento à cidade, uma vez que muitas pessoas que moram no Rio de Janeiro não têm acesso ao Cristo Redentor, ao Pão de Açúcar e ao bondinho. Desta forma, eu sobreponho e ajusto graficamente a imagem do Cristo Redentor e outros símbolos da cidade à cabeça das pessoas retratadas, quase anônimas, em situações ordinárias, como emblema de pertencimento à cidade do amor e das fricções. A minha série fotográfica faz questão de apresentar o outro lado da cidade, um sistema, uma estrutura de poder que vive da mão de obra destes corpos trabalhadores. Junto a isso, vejo um cristo que não abraça essas pessoas, mais que não ficaria de pé se elas não lhe dessem as bases.

Com a fotomontagem eu tenho a possibilidade de ressignificar, criar, unir e juntar esses corpos, essas pessoas, histórias e vivências que foram apagadas. Assim, remonto novamente essa parte da história que foi fragmentada. Essa técnica me permite unir corpos e mundos que foram separados. O preto e branco das imagens me ajudam a integrar algumas dessas relações.



**Márcia Sousa:** Qual o contexto da criação deste trabalho, as escolhas iconográficas que a compõem e que se apresentam transacionando entre um passado, presente e futuro de uma estrutura histórica não ultrapassada, mas camuflada e muito sutil no interior de uma metrópole, como é o caso do Rio de Janeiro?

**RIVERS:** São muitos questionamentos, deriva e errância para demonstrar os desafios de viver na cidade. A série 'O que sustenta o Rio' nasce do contato e da experiência do corpo que se desloca e observa o que está ao redor, dos que pertencem ou não à cidade, que ora vive de sua aparente estabilidade e paz, ora é sacudida pelas questões sociais inerentes ao sistema que privilegia poucos em detrimento de muitos.

A série nasceu um ano depois da minha chegada à cidade do Rio. Eu terminei o ensino médio e, no ano seguinte, comecei a ir além da rota que estava acostumado a fazer entre a favela, onde morava na Zona Oeste da cidade, e Copacabana, na Zona Sul. Desde então, comecei a transitar por outros bairros e localidades, entre minha favela e o centro. Durante esses deslocamentos, a pé ou dentro dos coletivos, eu percebi que existia uma camada de pessoas que estavam sempre presentes entre a zona sul e o centro. São elas que eu chamo de *sustentadores*. Elas estavam sempre em movimento, não paravam. Até então, eu não sabia quem eram, da onde estavam vindo, para onde estavam indo e o que estavam fazendo, já que eu só as via em determinados horários e momentos do dia.





Quando eu começo a me deslocar com mais frequência pelo corpo da cidade e conhecer melhor parte da sua estrutura, essa que se mostra entre o passado, presente e futuro, percebo que há uma desigualdade que até então eu não sentia de forma tão brutal. Vejo uma linha entre o visível e o invisível que corta a cidade e a divide ao meio, criando e separando relações e corpos, que muitas vezes parece que se cruzam, mas que, ao mesmo tempo, criam também um grande abismo entre si.

Um dia, em uma dessas andanças, eu estava na Zona Sul e senti que as pessoas de lá me olhavam de maneira estranha. Isso me fez entender que eu não fazia parte daquele lugar. Desde então, eu começo a questionar a ideia de pertencimento e sobre quem tem direito à cidade maravilhosa, quem faz parte ou não dela. Essas relações se tornam cada vez mais complexas e perceptíveis como o passar dos dias. Então, começo a ligar alguns pontos, entendo que as pessoas que eu costumava encontrar diariamente, aquelas que chamei de sustentadores, não pertenciam à Zona Sul. Essas pessoas eram de outros lugares, invisibilizados e estereotipados pelas mídias.

O Rio só sobrevive por causa dos sustentadores que o mantêm de pé esse tempo todo. Existe um processo de sustentação que começa com a chegada dos negros trazidos do continente africano, desembarcados na cidade do Rio para a sustentar. Isso ainda se perpetua e chega até mim, um retirante quilombola. Então, trazer essas pessoas nesse trabalho é também dizer que elas existem. É resgatar a visibilidade delas. É dizer que seus corpos, suas vidas e seus trabalhos são fundamentais para esta cidade.



## **GUKURAHUNDI IN RETROSPECT: THEATRE PERFORMANCE AS A CULTURAL PUBLIC SPHERE**

*Nkululeko Sibanda<sup>1</sup>*

<https://orcid.org/0000-0002-2950-7767>

### Abstract

Resistance during Gukurahundi was virtually impossible especially in holding camps such as Bhalagwe and Matopo. Gukurahundi refers to the 1983-1987 period in Zimbabwean history characterised by an unconfirmed genocide of the Ndebele minority. Upon the deployment of the 5th Brigade in Matabeleland and some parts of Midlands, the government of the day closed off media access to these areas, banning access to journalists without formal permission. While some survivors of the holding camps and *Gukurahundi* brutality have over the years shared their experiences with family members, some have chosen to remain quiet. Out of the firsthand narratives from *Gukurahundi* emerging through various platforms, an ‘alternative’ narrative is beginning to infect public opinion and discourse. It is considered ‘alternative’ because it contests the official ‘moment of madness’ (GAIDZANWA, 2015) government meta-narrative. In this article, I examine Victory Siyanqoba’s *Talitha Koum-Someone Lied!* (here in after referred to as *Talitha Koum*) as one instance of a cultural public sphere’s ability to give a voice to those who have lost theirs such as the survivors and their children in a manner that unsettles the past, bringing alternative narratives to the public and instigating debates and discourses around *Gukurahundi*.

Keywords: *Gukurahundi*. Theatre performance. *Talitha Koum*. Public sphere.

## **GUKURAHUNDI EM RETROSPECTO: PERFORMANCE TEATRAL COMO ESFERA PÚBLICA CULTURAL**

### Resumo

*Resistir durante o Gukurahundi era virtualmente impossível, especialmente em campos de detenção como Bhalagwe e Matopo. Até o lançamento da Quinta Brigada em Matabeleland e em algumas regiões centrais, o governo da época impediu o acesso da imprensa a essas áreas, banindo jornalistas sem permissão formal. Enquanto alguns sobreviventes dos campos de detenção e da brutalidade no Gukurahundi compartilharam suas experiências com familiares ao longo dos anos, outros escolheram o silêncio. Dentre as narrativas feitas em primeira mão sobre o Gukurahundi que emergiram de várias plataformas, uma narrativa “alternativa” começa a infectar a opinião e o discurso públicos. É considerada “alternativa” porque contesta a meta-narrativa governamental de “momento de loucura” (Gaidzanwa, 2015). Neste artigo, Eu examino o espetáculo de Victory Siyanqoba denominado Talitha Koum (Alguém mentiu) enquanto exemplo da habilidade de uma esfera pública cultural em dar vozes àqueles que perderam as suas próprias, como os sobreviventes e seus filhos, de uma forma que perturba o passado, trazendo ao público narrativas alternativas, além de instigar debates e discursos em torno do Gukurahundi.*

*Palavras-chave: Gukurahundi. Performance teatral. Talitha Koum. Esfera Pública.*

---

<sup>1</sup> **Nkululeko Sibanda** is a Drama Lecturer at the *University of Pretoria*. He holds a Ph.D. in Drama and Performance Studies from the *University of KwaZulu-Natal (Howard College)*. The need to develop a formidable, relevant and effective performance theory and practice model within African performance practice (from an African paradigm) sits at the base of his research endeavours. His research interests include African Theatre, alternative scenography, alternative performance and identity, and performance and memory. E-mail: [sibandankululeko84@yahoo.com](mailto:sibandankululeko84@yahoo.com).



## Introduction

The *Gukurabundi*<sup>2</sup> period marked a dark period in the history of Zimbabwe; a period that both the governments of former President Robert Mugabe and current President have, until recently in 2020, been banished from public discussion and debate. The blockage of local and international media coverage during the this period, rubbishing of international documentaries such as those produced by the British Broadcasting Corporation's (BBC) Daily Show and African Press by the ruling Patriotic Front-Zimbabwe African National Union (PF-ZANU), later ZANU-PF, choosing to maintain a narrow self-preserving view of 'protecting the civilians from rebels and guerrillas' (KRIGER, 2005). Yet, an 'alternative' narrative is beginning to emerge in the crevices allowing the generation of a public opinion and discourse that challenges ZANU-PF's government meta-narrative. In this paper, I examine Victory Siyanqoba's *Talitha Koum-Someone Lied!* (2018) (here in after referred to as *Talitha Koum* (2018) as one instance of a cultural public sphere's ability to generate resistive and agentive voices to those who have lost theirs such as the first and second generation survivors and their children.

The play *Talitha Koum* (2018) was written and directed by Desire Moyo and produced by Victory Siyanqoba Trust. The lead character Talitha was played by Sasha Sandys, while costume was designed by Victory Siyanqoba Trust Production Company Team (Desire Moyoxide, Bhekumuzi Khumalo, Ishmael Zulu and Antony Zulu) and lighting was designed by Saimon Mambazo Phiri. The plot revolves around Talitha, a young women who was killed by the 5th Brigade soldiers during *Gukurabundi* but is called back to tell her story, opening a window for the audience to journey with her as she exposes the violence, lies, and an alternative *Gukurabundi* narrative from the perspective of the victim. While chasing after Talitha, 5th Brigade soldiers maim, kill, rape, and dump her family and all the young active women and men in mass graves. All the infants born during this period are branded by the 5th Brigade soldiers as

---

<sup>2</sup> *Gukurabundi* refers to the 1983-1987 period in Zimbabwean history characterised by an unconfirmed genocide where thousands of the minority Ndebele speaking people of south-western Zimbabwe were beaten, shot, raped, burnt alive or thrown into mine shafts and/ or unconfirmed graves. In these holding camps, which have 'unconfirmed' mass graves, people dragged from the surrounding communities to be beaten, shot, raped, burnt alive or thrown into mine shafts; and lost their cultural matrices as they were deprived of family, friends, fortunes, and occupations.



‘offsprings of the dissidents’ as violence is meted on them leaving some permanently disabled. As the play draws to an end, all the young people that were killed by the 5th Brigade soldiers rise up from their graves and confront the then Prime Minister, now former President Robert Mugabe, who maintains the ‘official rhetoric’ that it was a moment of madness, but implicates himself when he threatens to kill them again; ‘vakadaa kunetsa tovarova’ (if they want to be problematic, we will beat them up).

I examine Victory Siyanqoba’s *Talitha Koum* (2018) as a window through which affected Matabeleland communities can discuss, debate, and present an alternative, albeit authentic, history of the cultures of violence that characterized *Gukurahundi*. Through this public performance, Victory Siyanqoba symbolically calls on young people from Matabeleland and Midlands to overcome their fear, discover their voices and narrate their experiential journeys detailing the varied cultures and typologies of violence meted upon them, via their parents. This liberates them to ask questions that might be difficult to pose in their public lives. The first such instance is the resistive action of telling their own experienced *Gukurahundi* stories and declaring: “Never again will the lions tell the stories of the kudus!” This declaration proposes and supposes that there is an alternative *Gukurahundi* narrative that the kudus must tell and dispel the lion’s and the fear attached to it.

This paper explores *Talitha Koum* (2018) as a mechanism to understand the *Gukurahundi* from a historical and futuristic perspective. I seek to exploit this theatre performance’s ability to present, frame and represent this painful historical period and the competing memories from a historical and futuristic perspective. To achieve this, I lean on Freddie Rokem’s (2000, p. 3) observation that;

What may be seen as specific to the theatre in dealing directly with the historical past is its ability to create an awareness of the complex interaction between the destructiveness and the failures of history, on the one hand, and the efforts to create a viable and meaningful work of art, trying to confront these painful failures, on the other.

In addition to this introduction, this paper has four major sections. In the introduction I have given an overview of the focus of this paper and characterised the case study and methodological approach. In the second section, I characterise the



cultural public sphere as a theoretical framework. The third section provides a critical engagement of the cultural politics in Matabeleland. The fourth section engages the case study production and the strategies deployed by Victory Siyanqoba in initiating and engaging in public discourse influencing debate on *Gukurahundi*.

### **The Cultural Public Sphere as a Theoretical Framework**

The cultural public sphere derives its existence from Jürgen Habermas' (1997, p. 105) public sphere, which is characterised as a “domain of social life” where citizens “exchange ideas and discuss issues, in order to reach an agreement about matters of general interest”. The public sphere enables “information, ideas and debate to circulate in society and where political opinion can be formed” (DAHLGREN, 1990 in MACKEE, 2005 p. 440). Alan Mackee characterises the public sphere as a field

[.] where each of us finds out what's happening in our community, and what social, cultural and political issues are facing us. It's where we engage with these issues and add our voices to discussions about them, playing our part in process of a society reaching a consensus or compromise about what we think about issues, and what should be done about them. (MACKEE, 2005, p. 445)

The public sphere thus becomes a space of and for action where communities affectively communicate and, reflexively engage on their socio-political and economic situations and landscape they find themselves in. The concepts of affective communication and reflexivity invoke the cultural component of the public sphere, what McGuigan (2005, p. 435) has characterised as the “cultural public sphere.” He defines the cultural public sphere as a concept that refers to the “articulation of politics, public and personal, as contested terrain through affective [aesthetic and emotional] modes of communication” (McGUIGAN, 2005, p. 427). This articulation makes use of mediated cultural modes that include “various channels and circuits of mass popular and entertainment, the routinely mediated aesthetic and emotional reflections on how we live and imagine the good life” (McGUIGAN, 2005, p. 435). The cultural public sphere thus captures the mediated hidden and public transcripts (SCOTT, 1990) as well as normative and alternative histories.



The concept of cultural public sphere is useful for understanding how modern societies are democratically organised, specifically looking at equality, freedom, justice, and comfort (MACKEE, 2005). Secondly, it enables us to examine and appreciate the role that ordinary citizens play in the creation of public culture, public policy, and nation-state dichotomy. This concept is important in the engagement of theatre performances as a public discourse that can initiate civic discussions and debates, a necessary contributory process to politics and public opinion formulation. Consequently, we can frame theatre performances as a space of action where the articulation of hegemonic politics and personal narratives can be and are contested. The deployment of the cultural public sphere as a lens for examining the role of theatre performances in shaping public discourse and influencing public opinions frames this paper as a response to Robert Muponde's (2004, p. 191) call for "alternative reading and interpretive frameworks to counter and replace the images of victimhood, 'patriotic' history and the language with which we have described our own as well as other ethnic people's citizenship in Zimbabwe."

### **Cultural Politics in Matabeleland**

Since the independence, theatre practitioners within Matabeleland have laced their productions, performances and exhibitions with resistive strategies ranging from the use of language to counter national narratives. This kind of cultural politics exploits a variety of agentive mixed approaches. Alan MacKee (2005, p. 193) submits that these approaches

are linked by a refusal of the most straightforward versions of materialistic politics – refusing the idea that it is only 'jobs, pay and citizenship', the managing of scarce material resources in a culture, the work of the state and its legislature as real politics.

Matabeleland cultural groups' responses to the Zimbabwean hegemonic cultural politics has been towards securing a sense of group identity and creating connections between ideas and communities. From Amakhosi Theatre Productions' political satires of the late 1980s through the 1990s, to Raisedon Baya critical oeuvres caricaturing the



disintegrating social and political fabric to Thabani Moyo's *Naughty by Nature* theatrical experiments that lament the socio-political situations of a civil servant in Zimbabwe, the cultural sector has remained basically the only strategic site, besides Highlanders Football Club Home matches at Barbourfields Stadium, for public engagement, debate, imagination, and disputation of arguments. From public artefacts decorating the Bulawayo Town Hall lawns, which were later declared by the High Court to be provocative and uncouth, to various contemporary visual exhibitions such as Owen Maseko's *Sibathontisele* [We drip on them], Matabeleland cultural practitioners have contributed, influenced and characterised public discourse through their work.

Maseko's exhibition, which was banned and closed down by the Government of Zimbabwe through a High Court order on the 26<sup>th</sup> of March 2010, explored and profiled the massacre of Ndebele people by the government-sponsored 5<sup>th</sup> Brigade from 1983 until the signing of the Unity Accord in 1987. While other artworks were removed from the public domain from the Town Hall vicinity, the remaining artefacts have become a consolidation of the Ndebele people's hidden protest transcripts. For instance, one of the artefacts depicts a wearily tired man seated on a pedestal, holding and supporting his head with hands while the other is of a reedy man hard at work with a pick. These have been interpreted to be representative symbols of the domination, suffering and exploitation of Ndebele people within the Zimbabwean political and ethnic landscape. As artists produce these critically engaging works, they suffer more harm than good. For instance, after Maseko's *Sobathontisela* exhibition was banned, he was arrested and arraigned before the courts. Cont Mhlanga was forced to 'retire' from his position as Amakhosi Theatre Productions' Creative Director after he was charged for creating, directing, and producing *The Good President* in 2007. Many other artists have been forced to flee to neighbouring countries such as Botswana, South Africa and Swaziland in search of safety after the state security agents pursued them. As a result, some have continued to produce cultural content in the diaspora, extending the cultural public sphere.

In terms of content, cultural practitioners from Matabeleland have had mixed fortunes. There are some artists such as Lovemore Majaivana, Solomon Skuza, and Don Gumbo among other golden generation musicians who managed to traverse the tribal Shona-Ndebele ethnic continuum to become national stars. However, the



younger generation has faced challenges in achieving and reaching the same levels as Majaivana and others due to number of reasons. First, the ethnic-tribal wars have affected music production such that Ndebele musicians such as Sandra Ndebele and the late Beater Mangethe started producing music in in Shona because they would easily be played on radio. This is aptly observed and captured by Gibson Ncube and Gugulethu Siziba (2017) who observed that the Shonacentric coded broadcasting and creative arts market strangles Ndebele artists by either limiting their visibility or forcing them to produce their material in Shona. A practical case study manifested in the form of rowdy audience disruptions of Jeys Marabini's performance during the inauguration of President Emmerson Mnangagwa at the National Sports Stadium because the majority of the people in attendance 'did not hear what he was singing about.' As the audience disrupted Marabini's performance, they shouted and demanded Jah Prayzah to come on stage. This public indictment of Marabini, a legend in the eyes of the Ndebele, is an impeachment of Ndebele cultural practitioners as a collective and their products.

Although these generations have had different experiences in terms of the growth of their creative careers, the lament in their musical and visual products rings the same. To borrow from Brenda Werth (2010, p. 5) these cultural products "provide an optic for reflection upon the development and transformation of family discourse in relation to the state and citizenry" during Zimbabwe's post-independence period. This ability to narrate the past, present and frame the future into a coherent sequence of events and ideas represents a triumph over the repression of the past. This is however only possible, as David Dean, Yana Meerzon and Kathryn Prince (2015, p. 6) observe, "[i]f we agree that the 'real' is always present in our performances of the past" and therefore, "our performances give back to the past its own present". As such we need to view the lives of individuals represented in these cultural products, be it theatre performances, music or visual exhibitions, as micro-histories that reveal profound patterns of larger historical designs and larger existential and moral struggles. It is at this point that mediated cultural productions and exhibitions begin to contribute to the formulation of public opinions and influence policy.

The continued historical eventing and representation of the past highlights a desire by Matabeleland communities to participate in the shaping of opinions, policies,



and debates around their past, present and future. Theatre performances and/ or photographic exhibitions have the “power to reshape elements of the past” and capture “a fragment of its own historical moment for posterity” (DEAN, MEERZON and PRINCE, 2015, p. 8). Within this power and ability to reshape and capture the past, present and future through re-enactments, Freddie Rokem observes a complex double perspective critical to the formulation of public opinion. He submits;

*On one hand, such aesthetic representations present a lived immediacy of the historical event, an immersion into the historical reality, including the limited understanding (or denial) of what is happening as the events unfold according to their sometimes perverse logic; while at the same time, these aesthetic representations also need some form of more general retrospective understanding of their consequences for us in the present, in particular regarding the ethical (though not moralistic) dimensions of these events (ROKEM, 2015, p. 22).*

In creating this awareness of the duality latent in the historical events, creative cultural works allow a “complex interaction between the destructiveness and the failures of history, on the one hand, and the efforts to create a viable and meaningful work of art, trying to confront these painful failures, on the other hand” (ROKEM, 2000, p. 3). This duality seems to be the compelling force driving most creative cultural workers from Matabeleland to “ensure that their parent’s experiences are not forgotten, the pain is supplemented by a deep sense of responsibility” (BENHRENDT, 2013, p. 51). The following section locates the cultural public sphere within theatre performance and explores how Rokem’s duality was exploited towards drawing marginal and alternative *Gukurahundi* narratives to the public domain.

### **Negotiating *Gukurahundi* through *Talita Koum***

The difficulty in characterising *Gukurahundi* (as a genocide and an era) epitomises the historical trajectory of Zimbabwe as a nation. Largely, this emanates from the fact that *Gukurahundi* was a well-calculated strategy of enforcing Shona dominance and pursuing what Terrence Ranger (2003) later framed as ZANUcentric ‘patriotic history’. Robert Muponde (2004, p. 176) characterises Ranger’s notion of ‘patriotic history’ as a “virulent, narrowed down version of Zimbabwean history, over-simplified and made



rigid by its reliance on dualisms and binaries of insider/ outsider, indigene/ stranger/ landed/ landless, authentic/ inauthentic, patriot/ sell out”. Characteristically, *Gukurahundi* has been categorised in the academy as a ‘moment of madness’ (GAIDZANWA, 2015); an ‘unconfirmed genocide’ (MAEDZA, 2017) and ‘sweeping away of rubbish’ (MEREDITH, 2009) and a ‘weather event’ (GATSHENINDLOVU, 2012). Since the independence, the Zimbabwean governments of former President Robert Mugabe and current President Emmerson Mnangagwa have kept under surveillance, banned and/ censored all activities related to debating and/ contributing to the formation of a public opinion about *Gukurahundi*. This act by the government of closing all forums for public debate and discourse through all arms of state security maintained a ZANU-PF inspired *Gukurahundi* mono-narrative, first presented by Mugabe as a ‘moment of madness’, clogging out all mainstream political debates and discourses. Yet, communities in Matabeleland and some parts of Midlands felt locked in a psychological carceral, as one victim of *Gukurahundi* retorted that “upika ugqoke ezakho” (you serve your sentence while in your own clothes and house). I submit that mediated theatre performances as a public cultural sphere have been fundamentally important in allowing these subjugated and restrained narratives into the public domain, infecting public opinion and challenging policy.

*Talitha Koum* as a mediated aesthetic and emotional reflection of *Gukurahundi* “provide vehicles for thought and feeling, for imagination and disputations argument, which are not necessary of inherent merit but may be of some consequence” (MCGUIGAN, 2005, p. 435). This contestation between ‘merit’ and ‘consequence’ provide an in-between space or a hybrid site through which politics and societal experiences are articulated as contested domains. Theatre performances such as *Talitha Koum* and other relevant cultural activities become strategies through which Matabeleland communities foster, dispute and/ or create public opinions and cultural identities (GIORGI and SASSATELLI, 2011) related to *Gukurahundi*.

Victory Siyanqoba adopts a critical interventionist approach in *Talitha Koum*. McGuigan (2005, p. 435) observes that critical interventions “articulate widespread dissent and, in so doing, contributed to an enduring tradition of independent criticism of dominant power and ideology in the cultural public sphere.” In *Talitha Koum*, Victory Siyanqoba deploys rhetoric questioning as an aesthetic strategy of initiating



engagement, accessing consent from the community, challenging the community to action and exposing the perpetrator. *Talitha Koum* begins with Talitha's father repeatedly asking the audience if they are willing to watch and listen to their *Gukurabundi* stories; "Lingitshela ukuthi liqinisile ukuthi" [Are you really sure that you want to watch and listen to our stories]. This invokes a spirit of traditional African storytelling sessions where a granny would ask her grandchildren if they really wanted to listen to her folk stories, to generate interest from the listeners. This same strategy is like the call-and-response performance strategy that normally characterise praise poetry sessions, musical and dance shows within the Ndebele society. In essence, this strategy initiated and created a consensus between the performers and the spectators, a critical process in the formation of public opinion regarding *Gukurabundi*.

A key fundamental of the cultural public sphere is its ability to critically engage citizens and allow them to identify issues and strategies of engaging the state to deal with it (MACKEE, 2005). Theatre performances "interrogate specific events, systems of belief and political affiliations precisely through the creation of their own versions of events, beliefs and politics by exploiting technology that enables replications" (CAROL, 2006, p. 9). The bodies of the actors and those represented in *Talitha Koum* become active agents that construct their own reality in a relatively autonomous symbolic form (MYRSIADES, 1991, p. 9). Talitha and her peers who were raped and murdered rise from their graves to confront the 5<sup>th</sup> Brigade soldiers and the Robert Mugabe character, demanding an explanation as to why they were killed. It is this narrative that has been suppressed for a long time which, finds a release on the theatre stage. The proliferation of cultural exhibitions, documentaries and theatre performances have provided impetus and material to the Zimbabwe Human Rights Commission's drive towards assessing the extent of the impact of *Gukurabundi* in contemporary Matabeleland. Whereas during these public hearings some people that had come forward to make submissions were arrested and charged with putting the name of the President into disrepute, the cultural sphere has of late been the strong venting and public discourse altering platform.

Theatre performances have been, in numerous occasions, deployed to set the record straight by bringing materials otherwise ignored to the public's attention (MARTIN, 2006, p. 14). Through exploring the archive, *Talitha Koum* is a play about



“perpetrators of violence, their confessions to this violence, and the strategies they develop before and after they confess to come to terms with their roles as perpetrators” (WERTH, 2010, p. 72). In the absence of a public confession(s) by known perpetrators, ZANU-PF have made access to only their own ‘truth’ as the only ‘truth’. Shria Eppel (2004: 49) observes that mainstream media failed to truthfully account for what was happening during *Gukurahundi* creating an inaccurate contextual knowledge of the landscape. Eppel observes that “reading archives of the state media of the 1980s is a surreal experience: In Bulawayo, where thousands were being massacred a few kilometres away, The Chronicle was almost silent about the atrocities, “blaming the dissidents for what little violence was acknowledged” (2004, p. 49). Within this context of suppressed narratives and inaccurate contextual knowledge for non-locals, locally mediated creative cultural products such as *Talitha Koum* provide an outlet for uncensored discursive debates at a local level.

During and post-*Gukurahundi* period, ZANU-PF created a mono-narrative that sought to discourage debate and discussions around *Gukurahundi*. Generally, to Shona ZANU-PF apologists, *Gukurahundi* does not need the attention it is getting. According to responses captures by Carl Swarr Stauffer (2009, p. 267);

*For the most part, this [Shona] group believes that the estimated numbers of civilians killed have been inflated and that this is more about the Ndebele/ZAPU people ‘eating sour grapes’ because of their loss in the election polls of 1980. For these people, the ZANU-PF does not need to apologise for this historical tragedy as it was a result of ‘being at war’. In their minds, the Matabeleland people should find ways to ‘heal themselves’ and just ‘get over’ this difficult paper of trauma in their past.*

As a result, Matabeleland has had to develop creative cultural strategies to resist this domination at ideological, material and status levels. These acts, which infect public discourse locally, regionally and nationally, are motivated and driven by the “force of necessity to scrutinise and live a dignified life” (LIJA *et al* 2017, p.43) within an ethnically segregated and disproportionate Zimbabwe. As subaltern cultural practice, these cultural performances challenge, negotiate and/ undermine the status quo through providing a site for the emergence of suppressed narratives such as the *Gukurahundi* stories from the victims’ perspective. From this perspective, by enabling the mediated *Gukurahundi* events to unfold on the stage, highlighting and exposing the



systematic orchestrated atrocities from the view of children of victims and survivors as well as young people such as Talita, *Talita Koum* upsets the status quo and Shonacentric hegemonic narrative.

One key feature that has remained a hot potato regarding *Gukurabundi* is the blanket amnesty granted to both foot soldiers, commanders and ZANU-PF political leadership involved with *Gukurabundi* Brigade. Eppel (2004, p. 49) submits that amnesties have played a crucial role in minimising the truth of atrocities at national level. Consequently, if crimes are not “persecuted but are rather pardoned, their details do not reach the official public forum” (EPPEL, 2004, p. 49). The ZANU-PF government, upon dissolving the *Gukurabundi* Brigade, granted a blanket amnesty and redeployed the foot soldiers, and commanders to other brigades within the Zimbabwe National Army, and Zimbabwe Air Force. To cover up for these amnesties, the ZANU-PF government always accuse those who raise questions about *Gukurabundi* to be re-opening old wounds and in so doing suppress any prospective debates.

The *Gukurabundi* systematic approach targeted at dismantling the cultural ethos of the Matabeleland communities, specifically cultural practices and language. Language was considered a deceptively political weapon that acted as a carrier of ideology and power. The choice of language for performances become a site of representation of the reality of the speaker. *Talita Koum* makes use of Ndebele, English and Shona. Mainly the victims use Ndebele as they interact among themselves and address the audience, while English is used to communicate with the *Gukurabundi* Brigade that only speaks Shona. In using Ndebele as the base language in *Talita Koum*, Victory Siyanqoba worked on recovering the loss of names, oral history and connection to their cosmology. This enabled Victory Siyanqoba to convey to the audience, the literal, metaphorical and socio-political meanings which are specific to the own culture and experiences. The refusal to speak Shona on stage; a marker of cultural and linguistic violence during *Gukurabundi*, positions Ndebele as a structural and strategic subversion of dominant linguistic practices in Zimbabwe. This strategic use of the Ndebele language as the language of engagement in *Talita Koum* reinvests the experiences of the Ndebele people with a sense of power, ownership and an active place on the stage and in the public discourse.



The strategic use of English as a *lingua franca* between the communities and *Gukurahundi* Brigade is also a symbolic refusal by these young representative characters of the cultural and linguistic domination of Shona both in their historical and present time. This symbolic refusal represents both a site for “political struggle and a coming to terms with one’s historical value” (MYRSIADES, 1991, p. 9). Linda Myrsiades (1991, p. 9) further submits that this kind of symbolic refusal also “represents the privileging of revolutionary subjectivity that frees thought from a way of thinking and feeling that are products of hegemonic domination.” Consequently, the local liberated voice of *Talitha Koum* cast and production team “writes a story that not only breaks the grip of a singular view of reality but orders its own chaotic experience as it creates for itself an understood community” (MYRSIADES, 1995, p. 11).

*Talitha Koum* was strategically and specifically performed within a Bulawayo festival programme and Matabeleland region for specific reasons. First, the narrative and debates around *Gukurahundi* have in most cases been moderated, challenged and debased by political players from outside the region. In localising the performance of *Talitha Koum*, focus on discourse and debates is shifted from the national to the local. This shift prioritises local narratives. Secondly, the performance of *Talitha Koum* within #IntwasaExtra, a December theatre programme of Intwasa Arts Festival koBulawayo grants agency and political relevance to the narratives and stories presented. Intwasa Arts Festival koBulawayo is a product of the National Arts Council of Zimbabwe (NACZ) that was meant to counter the dominance of Harare International Festival of Arts’ (HIFA), culturally and financially, in the Zimbabwean cultural sector. Performed on this platform, specifically created for the people of Bulawayo and Matabeleland provinces, *Talitha Koum* emerges as a specifically targeted cultural product for the people of these provinces; the provinces that the *Gukurahundi* Brigade ‘excelled’ in executing its military strategies. Within this narrative, theatre performances such as *Talitha Koum*, become a site for the initiation of public discourse and debates on cultural politics and production on a local level.

*Talitha Koum* exposes the deep cultural and physical violence that was meted on the Ndebele people in Matabeleland and some parts of Midlands. The play brings to the stage vivid violence scenes where the *Gukurahundi* Brigade soldiers maim, kill, rape, and violently beat and burry Ndebele speaking young active women and men in mass



graves. In one scene, the audience seemingly breaks down in remonstrations to the killing of an infant using mortar and pestle. The actors in their dual capacity as characters on stage and hyper-historians (BENJAMIN, 1999), and their subsequent spectators function as witnesses of the event, validating its authenticity as a represented historical event. The bodies of the performers, operate as ‘autobiographical bodies’ that fulfil a multitude of meaning forming functions: “it acts as a container for personal or national histories and stories; as a vehicle for the artists’ personal testimony; as ‘an addressable you’, and a witness to the trauma of the other” (DEAN, MEERZON and PRINCE, 2015, p. 13). This position grants power and agency to both the performer and the character on stage to confront and question the *Gukurahundi* historical period and the perpetrators. It is in this act of stepping out and asking the uncomfortable questions to the spectators that a new informed discussion and narrative begins to emerge especially with the young adult demographic in Bulawayo and Matabeleland.

The use of real speeches, character names and songs that were sung during *Gukurahundi* provides conflation of the historical and the present as well as challenging the perpetrators to explain their position at the time the speech was delivered and now. This ability to draw from an archive that is concrete, historically situated and relatively permanent generates an “aesthetics of discomfort through a systematic dismantling of boundaries between nightmare and reality, poetry and fact, the quotidian and the extreme” (EDMONDSON, 2009, p. 66). In so doing, theatre performance shows its power to combine the “emotional weight of storytelling with truth-telling and a sense of experiencing something happening in front of our eyes” (MARTIN, 2006, p. 14). For instance, the characters representing the Fifth Brigade and Mugabe get attacked by Talitha and other violated young people every time they fail to explain why they killed, maimed and raped people during *Gukurahundi* or revert to the default rhetoric of “a moment of madness”. This protest action is symbolic of the community’s refusal to accept Mugabe’s explanation regarding the cause and expected outcome of *Gukurahundi*. This remonstrations, which the spectators also participate in through encouraging Talitha to press on with questioning the character of Mugabe, “construct the subjectivity of the repressor figure through onstage explorations of discourses of confession and mechanisms of denial, escapism, betrayal and vengeance” (WERTH, 2010, p. 70).



Within the Zimbabwean geopolitics, the security sector has always had disruptive interest in all *Gukurahundi* activities and functions. While Peter Dahlgren (2006, p. 281) observed and advised about public cultural sphere platforms that seemed to enable public discourse debate and engagement, yet served and provided hegemonic structures with ways of managing the outcomes of the debates, in this instance it worked for the advantage of the Matabeleland community. In as much as the nation-state could have used post-performance discussions and material from *Talitha Koum* for its own gain and security purposes, the fact that this performance happened is testament to the desire of the people of Matabeleland and cultural groups to open up new discursive platforms of debate and discussions around *Gukurahundi*. In depicting *Gukurahundi* “not as an event of the remote past but as a continuous exploration of human terror through the devices of interrogation and testimony” (DEAN, MEERZON and PRINCE, 2015, p. 11), *Talitha Koum*, just as other cultural performances and visual exhibitions, revitalised the burning desire for public discussion platforms regarding *Gukurahundi* and its destructive effects on the community.

The public cultural sphere’s strength lies in its ability to allow experiential reflections to inform debate and public opinion formation. The theatre performer’s ability to present the stories of the perpetrator, victims and victims’ children from the vantage point of experience offers (new) ways of not only thinking about the disturbing contexts and complicated subject of *Gukurahundi* revealing the virtues and flaws of its source. Throughout the performance of *Talitha Koum* the audience and spectators stand with Talitha and other victims of *Gukurahundi* through interjections, protestations, denouncement and empathy. These participatory actions are key in the creation and development of public opinions and histories critical for social action and liberation of the people of Matabeleland. Further, these public remonstrations by the audience during the performance provide an expression valve which spreads into the public domain. This performance against the grain “overcome[s] both the separation and the exclusion from the past, striving to create a community where the events from this past will matter” (ROKEM, 2000, p. xii).



### Creating a *Gukurahundi* Cultural Post memory through Cultural Performances

Most of the performers and activists leading the fight for the integration of the *Gukurahundi* discourse into the public domain are mostly second and third generation survivors of the genocide. At stake for this demographic is “not only a personal/familial/ generational sense of ownership and protectiveness but also an evolving theoretical discussion about the workings of trauma, memory and intergenerational acts of transfer” (HIRSCH, 2008, p. 104). Behrendt (2013, p. 51) submits that the members of this generation are “compelled to ensure that their parent’s experiences are not forgotten, the pain is supplemented by a sense of responsibility.” This collective personal, familial and/ or ethnic responsibility that pervades most creative cultural responses to the remembrance of *Gukurahundi* isolates “those elements that will convey what we *presently* understand to be the devastating extent of what was suffered in the past” (BEHRENDT, 2013, p. 53). In most cultural performances and visual exhibitions, the violation of political, social and cultural rights and identity of the Ndebele people is highlighted as fundamentally the base of what the people of Matabeleland suffered. The extent to which physical and cultural violence is represented in both theatre performances and visual exhibitions explicitly shows the depth of the traumatic *Gukurahundi* experiences the community was exposed to.

Post memory describes the “relationship of the second generation to the powerful, often traumatic, experiences that precede their birth but that were nevertheless transmitted memories in their own right” (HIRSCH, 2008, p. 103). Eva Hoffman (2004, p. xv) observes that the second generation is the generation in “which received, transformed knowledge of events is being transmitted into history or into myth.” In context of Matabeleland, this is the generation that has taken up the challenge of engaging and creating creative cultural public platforms to debate and discuss *Gukurahundi*. In their endeavour to create these platforms that foreground and demand justice for ancestral memoirs, cultural performances such as *Talita Koum* and *Sobathontisela* use “experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up” (HIRSCH, 2008, p. 106) to connect and express their awareness of their elders’ past sufferings.

Cultural performances enable performers to operate as authentic witnesses of the *Gukurahundi* genocide. As credible witnesses they must prove their epistemic



authority by knowing which platforms to speak from and who to speak to (BEHRENDT, 2013, p. 58). Those spoken to should also be aware and able to obtain and ascertain these epistemic credentials (BEHRENDT, 2013). In other words, the performer and those to whom the performance is done for should share historical knowledge of the issue engaged or debated. This enables both participants to look backward and define the present in relation to this troubled past rather than initiating new paradigms (HIRSCH, 2008).

Post memory describes the “relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images and behaviours among which they grew up;” (HIRSCH, 2008, p. 106). These experiences are transmitted so deeply and affectively as to seem to constitute their own memories (HIRSCH, 2008). In essence, post memory is a structure of inter- and transgenerational transmission of traumatic knowledge and experience (HIRSCH, 2008, p. 106-107). In remembering, re-remembering and enacting or representing these now personal traumatic experiences, cultural practitioners implicate their personal (bodies) in their performances because “experiences, while often communal in nature, are also individual, contextual and specific” (JOHNSON, 2015, p. 50). As cultural practitioners have been arrested and assaulted by security agents, their bodies together with those of the actors on stage become vehicles for memory and remembrance participating in what Katherine Johnson (2015, p. 47) terms “incorporating practices.” It is out of these practices that discourse on and debates around *Gukurahundi* can be integrated into the public discourse.

## Conclusion

In this paper, I have tried to sketch out instances where cultural (theatre) performances can instigate a cultural public sphere beneficial for the people of Matabeleland regarding the traumatic historical *Gukurahundi* period. The cultural public sphere relies on the power of storytelling to initiate debate that influence public discourse and opinion generation. Talita Koum as a theatre performance, just like other visual exhibitions such as *Sobathontisela* rely on storying the traumatic *Gukurahundi*



experiences. The theatre performance's creative strategies of telling and retelling narratives point to how strategic it is in political process of disassembling and reassembling public discourse and opinions. These become critical and fundamentally important in a situation such as *Gukurahundi*, where members of the living primary victims of the genocide are dying in huge numbers due to various causes.

## References

- BEHRENDT, Kathy. "Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory" (51-67), in Ty and Kilbourn, (Eds). **The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- CONNERTON, Paul. **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DEAN, David *et al.* "Introduction". " In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- EPPEL, Shria. "Gukurahundi: The need for truth and reparation". RAFTOPOULOS, B.; SAVAGE, T. (orgs). **Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation**. Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.
- HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory". **Poetics Today**, v.29, n.1, 2008, pp. 103-128.
- JOHNSON, Katherine. "Performing pasts for present purposes: Re-enactment as embodied performative history" In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- KRIGER, N. "ZANU-PF strategies in General Elections, 1980-2000: Discourse and Coercion." **African Affairs**, v.104, n.414, 2005, pp.1-34.
- MAEDZA, Pedzisai. "Mai VaDhikondo': Echoes from the Requiems from the Killing Fields". **Social Dynamics**, v.43, n. 2, 2017, pp. 215-229.
- MARTIN, Carol. "Bodies of Evidence". **TDR**, v.50, n.3, 2006, pp 8-15.
- McGUIGAN, Jim. "The Cultural Public Sphere". **European Journal of Cultural Studies**, v.8, n.4, 2005, pp 427-443.
- MEREDITH, Martin. **Mugabe, Power, Plunder and the Struggle for Zimbabwe**. New York: Public Affairs, 2009.
- MUPONDE, Robert. "The Worm and the Hoe: Cultural Politics and Reconciliation after the Third Chimurenga" (p176-192), in Raftopoulos, B. and Savage, T. (Eds).



**Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation.** Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.

NCUBE, Gibson; SIZIBA, Gugulethu. “Compelled to perform in the ‘other’s’ language? Ndebele Performing Artists and Zimbabwe’s Shonacentric Habitus”. **Journal of Southern African Studies**, v.43, n.4, 2017, pp. 825-836.

NDLOVU-GATSHENI, Sabelo. “Rethinking ‘Chimurenga’ and ‘Gukurahundi’ in Zimbabwe: A Critique of Partisan National History”. **African Studies Review**, v.55, n.3, 2012, pp.1-26.

ROKEM, Freddie. **Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre.** Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

ROKEM, Freddie. “Discursive practices and narrative models: History, poetry, philosophy” (pp 19-35). In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance.** Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.

WERTH, Brenda. **Theatre, Performance and Memory. Memory Politics in Argentina.** New York: Palgrave MacMillan, 2010.

*Recebido em 17 de agosto de 2020*  
*Aceito em 30 de outubro de 2020*



## **GUKURAHUNDIEM RETROSPECTO: PERFORMANCE TEATRAL COMO ESFERA PÚBLICA CULTURAL<sup>1</sup>**

*Nkululeko Sibanda<sup>2</sup>*

<https://orcid.org/0000-0002-2950-7767>

### Resumo

Resistir durante o *Gukurahundi* era virtualmente impossível, especialmente em campos de detenção como Bhalagwe e Matopo. *Gukurahundi* se refere ao período da história do Zimbábue, compreendido entre 1983 e 1987, caracterizado por um genocídio não confirmado da minoria étnica Ndebele. Após a implantação da Quinta Brigada em Matabeleland e nas regiões centrais (Midlands), o governo da época impediu o acesso da imprensa a essas áreas, banindo jornalistas sem permissão formal. Enquanto alguns sobreviventes dos campos de detenção e da brutalidade no *Gukurahundi* compartilharam suas experiências com familiares ao longo dos anos, outros escolheram o silêncio. Dentre as narrativas feitas em primeira mão sobre o *Gukurahundi*, que emergiram de várias plataformas, uma narrativa “alternativa” começa a contagiar a opinião e o discurso públicos. É considerada “alternativa” porque contesta a meta-narrativa governamental de “momento de loucura” (Gaidzanwa, 2015). Neste artigo, discuto o espetáculo de Victory Siyanqoba, denominado *Talitha Koum - Alguém mentiu!*, como exemplo da habilidade de uma esfera pública cultural em dar voz àqueles que as perderam, como os sobreviventes e seus filhos, de uma forma que perturba o passado, trazendo ao público narrativas históricas alternativas, além de instigar debates e discursos em torno do *Gukurahundi*.

Palavras-chave: *Gukurahundi*. Performance teatral. *Talitha Koum*. Esfera Pública.

## **GUKURAHUNDI IN RETROSPECT: THEATRE PERFORMANCE AS A CULTURAL PUBLIC SPHERE**

### *Abstract*

*Resistance during Gukurahundi was virtually impossible especially in holding camps such as Bhalagwe and Matopo. Gukurahundi refers to the 1983-1987 period in Zimbabwean history characterised by an unconfirmed genocide of the minority Ndebele speaking people. Upon the deployment of the 5th Brigade in Matabeleland and some parts of Midlands, the government of the day closed off media access to these areas, banning access to journalists without formal permission. While some survivors of the holding camps and Gukurahundi brutality have over the years shared their experiences with family members, some have chosen to remain quiet. Out of the firsthand narratives from Gukurahundi emerging through various platforms, an ‘alternative’ narrative is beginning to infect public opinion and discourse. It is considered ‘alternative’ because it contests the official ‘moment of madness’ (GAIDZANWA, 2015) government meta-narrative. In this article, I examine Victory Siyanqoba’s Talitha Koum-Someone Lied! (here in after referred to as Talita Koum) as one instance of a cultural public sphere’s ability to give a voice to those who have lost theirs such as the survivors and their children in a manner that unsettles the past, bringing alternative narratives to the public and instigating debates and discourses around Gukurahundi.*

*Keywords: Gukurahundi. Theatre performance. Talita Koum. Public sphere.*

<sup>1</sup> Este artigo, inédito, traduzido por **Luciana da Costa Dias** e revisado por **Nina Caetano**, também se encontra publicado em inglês neste mesmo número do periódico.

<sup>2</sup> **Nkululeko Sibanda** é professor de teatro na *Universidade de Pretória*, África do Sul. Tem doutorado em Teatro e Estudos da Performance pela *Universidade de KwaZulu-Natal (Howard College)*. A necessidade de desenvolver um modelo de teoria e prática teatral relevante e eficaz dentro da prática teatral africana (e a partir de um paradigma africano) está na base de seus esforços de pesquisa. E-mail: [sibandankululeko84@yahoo.com](mailto:sibandankululeko84@yahoo.com).



## Introdução

O *Gukurabundi*<sup>3</sup> marca um período sombrio na história do Zimbábue. Trata-se de um episódio “banido” da discussão e do debate públicos, tanto no governo do ex-presidente Robert Mugabe quanto no governo atual, mesmo em pleno 2020. O bloqueio à cobertura midiática local e internacional, além dos “lixos” documentais produzidos e noticiados pelo *Daily Show* da BBC e também pelo jornal *African Press*, por influência da *Frente Patriótica - União Nacional do Zimbábue Africano* (PF-ZANU, posteriormente ZANU-PF), foram escolhas feitas em uma visão limitada de autopreservação, supostamente para “proteger os civis de rebeldes e guerrilhas” (KRIGER, 2005). Entretanto, uma narrativa “alternativa” está começando a emergir por entre as fendas, permitindo o surgimento de uma opinião e de um discurso públicos que desafiam a meta-narrativa governamental do ZANU-PF. Neste artigo, eu examino a montagem de 2018 da peça de Victory Siyanqoba, intitulada “*Talitha Koum*” (*Alguém mentiu!*)<sup>4</sup>, como um exemplo da habilidade da esfera público-cultural de dar vozes ativas e de resistência àqueles que perderam seus entes queridos, tal qual a primeira e segunda geração de sobreviventes e seus filhos.

A peça **Talitha Koum** (2018) foi dirigida por Desire Moyo e produzida pela produtora *Victory Siyanqoba Trust*. A personagem principal Talitha foi interpretada por Sasha Sandys, o figurino foi desenhado pelo time da produtora (Desire Moyoxide, Bhekumuzi Khumalo, Ishmael Zulu and Antony Zulu) e a iluminação ficou por conta de Saimon Mambazo Phiri. A trama gira em torno de Talitha, uma jovem morta por soldados da Quinta Brigada durante o *Gukurabundi*, mas que é chamada de volta à vida para contar sua história, abrindo então uma janela para que a audiência saia com ela numa jornada na qual expõe a violência, as mentiras e uma narrativa alternativa do *Gukurabundi* pela perspectiva das vítimas. Enquanto procuram por Talitha, os soldados da Quinta Brigada mutilam, estupram, matam e desovam sua família e todos os jovens em covas coletivas. Todas as crianças nascidas nesse período são marcadas pelos

---

<sup>3</sup> *Gukurabundi* se refere ao período da história do Zimbábue compreendido entre 1983 e 1987, caracterizado por um genocídio não oficial de milhares de pessoas oriundas de uma minoria falante de Ndebele e proveniente do sudoeste do Zimbábue. Pessoas desta minoria étnica foram retiradas de suas comunidades e mantida em campos de detenção, onde eram espancadas, baleadas, estupradas, queimadas vivas ou jogadas em poços de minas; perdendo ainda, se sobrevivessem, suas matrizes culturais ao serem privados de família, amigos, bens pessoais e ocupações.

<sup>4</sup> Daqui por diante referido apenas como **Talitha Koum** (2018).



soldados da Quinta Brigada como “a prole dos dissidentes”, à medida que a violência é exercida sobre eles, deixando alguns permanentemente mutilados. Quando a peça chega ao fim, todos os jovens mortos pelos soldados da Quinta Brigada se levantam de seus túmulos e enfrentam o então primeiro-ministro, agora ex-presidente Robert Mugabe, que mantém a 'retórica oficial' de que foi um momento de loucura, mas acaba se revelando quando ameaça matá-los novamente; “*vakadaa kunetsa tovarova*” (*se quiserem causar problemas, vamos espancá-los*).

Eu examino **Talitha Koum** (2018), de Victory Siyanqoba, como uma janela pela qual comunidades afetadas pelo *Gukurahundi*, em Matabeleland, podem discutir, debater e apresentar uma história alternativa, diferente da oficial (ainda que autêntica), acerca da violência que caracterizou o *Gukurahundi*. Por meio desta performance pública, Victory Siyanqoba simbolicamente convoca a juventude de Matabeleland e da província das Regiões Centrais (*Midlands*) a superar seus medos, descobrir suas próprias vozes e narrar suas experiências, detalhando as variadas culturas e tipologias de violência exercidas sobre eles, por meio de seus pais. Isso os liberta para fazer perguntas que poderiam ser difíceis de fazer nas suas vidas cotidianas. A primeira dessas instâncias é a ação de resistência de contarem suas próprias histórias, vivenciadas no *Gukurahundi*, e declararem: “Nunca mais os leões contarão as histórias dos kudus!” Esta declaração propõe e supõe que haja uma narrativa alternativa do *Gukurahundi* que os kudus devem contar, dissipando o fantasma do leão e o medo ligado a ele.

Neste sentido, este artigo explora **Talitha Koum** (2018) como um mecanismo de compreensão do *Gukurahundi*. Busco aqui explorar esta habilidade que a performance teatral possui para apresentar, enquadrar e representar este período histórico doloroso e suas memórias concorrentes a partir de uma perspectiva histórica e futurista. Para atingir este objetivo, me apoio na observação de Freddie Rokem (2000, p. 3):

*O que pode ser visto como específico do teatro ao lidar diretamente com o passado histórico é sua capacidade de criar uma consciência da complexa interação entre a destrutividade e os fracassos da história, por um lado, e os esforços para criar uma obra de arte viável e significativa, tentando enfrentar esses fracassos dolorosos, por outro.*



Além desta introdução, este artigo possui quatro seções principais. Na introdução eu forneci uma visão geral sobre o objetivo deste artigo e caracterizei o estudo de caso e a abordagem metodológica. Na segunda seção, eu caracterizo a esfera pública cultural como um referencial teórico. A terceira seção fornece um engajamento crítico da política cultural em Matabeleland. A quarta seção envolve a produção do estudo de caso e as estratégias desenvolvidas por Victory Siyanqoba de iniciativa e engajamento no discurso público, de maneira a influenciar o debate sobre o *Gukurahundi*.

### **A Esfera Pública Cultural como Referencial Teórico**

A esfera pública cultural é um termo derivado da esfera pública de Jürgen Habermas (1997, p. 105), caracterizada como um “domínio da vida social” no qual os cidadãos “trocam ideias e discutem problemas, de modo a chegarem a um acordo sobre questões de interesse geral”. A esfera pública possibilita que “a informação, as ideias e o debate circulem na sociedade e é onde a opinião política é formada” (DAHLGREN, 1990 apud MACKEE, 2005, p. 440). Alan Mackee caracteriza a esfera pública como um campo

*(...) no qual cada um de nós descobre o que está acontecendo em nossa comunidade, e quais questões sociais, culturais e políticas estão nos encarando. É onde nos engajamos nestas questões e somamos nossas vozes às discussões sobre elas, representando nosso papel num processo de uma sociedade que atinge um consenso ou um compromisso com o que pensamos sobre os problemas, bem como com o que deve ser feito a respeito deles.* (MACKEE, 2005, p. 445)

A esfera pública então se torna um espaço de e para a ação, no qual as comunidades se comunicam afetivamente e se engajam, refletindo sobre suas situações sociopolíticas e econômicas e sobre o panorama em que se encontram. Os conceitos de comunicação afetiva e reflexividade invocam o componente cultural da esfera pública, que McGuigan (2005, p. 435) caracterizou como um conceito referente à “articulação da política pública e privada, como um terreno de contestação por meio de modos de comunicação afetivos (estéticos e emocionais)” (McGUIGAN, 2005,



p.427). A esfera pública cultural, portanto, captura as transcrições ocultas e públicas mediadas (SCOTT, 1990) como também as histórias normativas e alternativas.

O conceito de esfera pública cultural se mostra útil, em primeiro lugar, para o entendimento de como as sociedades modernas são democraticamente organizadas, especificamente quando se olha para elementos como igualdade, liberdade, justiça e conforto (MACKEE, 2005). Em segundo lugar, por nos habilitar a examinar e apreciar o papel que o cidadão comum desempenha na criação da cultura pública, da política pública, e da dicotomia estado-nação. Este conceito é importante no engajamento de performances / apresentações teatrais enquanto discurso público capaz de iniciar discussões e debates civis, um processo contributivo necessário para a formação da opinião pública e da opinião política. Conseqüentemente, podemos enquadrar as performances teatrais como um espaço de ação em que a articulação de políticas hegemônicas e de narrativas pessoais podem e devem ser contestadas. A implantação da esfera pública cultural como uma lente para examinar o papel das performances teatrais na formação do discurso público e na influência da opinião pública enquadra este artigo como uma resposta ao chamado feito por Robert Muponde (2004, p. 191) para se fazer “leituras alternativas e estruturas interpretativas para combater e substituir as imagens de vitimização, história ‘patriótica’ e a linguagem com a qual descrevemos a nossa própria cidadania, bem como a de pessoas de diferentes etnias no Zimbábue”.

### **Política Cultural em Matabeleland**

Desde a independência, praticantes de teatro em Matabeleland têm atado suas produções, performances e espetáculos a estratégias de resistência que variam entre o uso da linguagem ao combate das narrativas nacionais unívocas. Este tipo de política cultural explora uma variedade de abordagens de ação. Alan MacKee (2005, p. 193) afirma que estas abordagens

*estão ligadas por uma recusa às versões mais diretas da política materialista – recusando a ideia de que se trata apenas de 'empregos, pagamento e cidadania', a gestão de recursos materiais escassos em uma cultura, o trabalho do estado e seu legislativo como política real.*



As respostas de grupos culturais de Matabeleland à política cultural hegemônica no Zimbábue visavam garantir um senso de identidade de grupo e criar conexões entre ideias e comunidades. Desde as sátiras políticas produzidas pelo *Teatro Amakhosi*, no fim dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990, até obras críticas de Raisedon Baya, caricaturando o tecido social e político em desintegração, passando pelos experimentos teatrais *Impertinente por Natureza*, de Thabani Moyo, que lamentam as situações sociopolíticas de um funcionário público no Zimbábue; o setor cultural permaneceu sendo basicamente o único local estratégico, além das partidas de futebol do time da casa, *Highlanders Football Club*, no Estádio Barbourfields, para engajamento social, debate, imaginação e argumentação. Desde os artefatos públicos decorando o gramado da prefeitura de Bulawayo, posteriormente declarados pela Suprema Corte como sendo provocativos e rudes, até as várias mostras visuais contemporâneas como *Sibathontisele* (“*Nós pingamos sobre eles*”) de Owen Maseko, os agentes culturais de Matabeleland têm contribuído, influenciado e marcado o discurso público por meio de seus trabalhos.

A mostra de Maseko, fechada e banida pelo Governo do Zimbábue por uma ordem judicial expedida em 26 de março de 2010 pela Suprema Corte, explorou e traçou um perfil do massacre do povo de Ndebele pela Quinta Brigada, patrocinado pelo governo entre 1983 e a assinatura do Acordo de União em 1987. Enquanto outras obras de arte foram removidas dos espaços públicos no entorno da Prefeitura, os artefatos remanescentes tornaram-se uma consolidação das transcrições (ocultas) de protesto do povo de Ndebele. Por exemplo, um dos artefatos retrata um homem cansado sentado num pedestal, apoiando sua cabeça com as mãos, enquanto outra retrata um homem magro trabalhando arduamente com uma picareta. Eles têm sido interpretados como símbolos representativos da dominação, do sofrimento e da exploração do povo de Ndebele no panorama étnico e político do Zimbábue. Ao produzirem estas obras de engajamento crítico, os artistas foram perseguidos. Por exemplo, depois da mostra *Sibathontisele* de Maseko ter sido banida, ele foi preso e denunciado perante os tribunais. Cont Mhlanga foi forçado a “deixar” sua posição de Diretor Criativo das produções do *Teatro Amakhosi* depois de ser processado por criar, dirigir e produzir “*O Bom Presidente*”, em 2007. Muitos outros artistas foram forçados a fugir da perseguição de agentes do estado para países vizinhos, como Botsuana, África



do Sul e Suazilândia, em busca de segurança. Como resultado, alguns continuaram produzindo conteúdo cultural na diáspora, estendendo assim sua esfera pública cultural.

Em termos de conteúdo, promotores culturais de Matabeleland tiveram sortes diferentes. Alguns artistas como Lovemore Majaivana, Solomon Skuza, e Don Gumbo, dentre outros músicos da geração de ouro do Zimbábue, conseguiram atravessar o continuum étnico Shona-Ndebele para se tornarem estrelas nacionais. Contudo, a geração mais nova encontrou desafios para atingir os mesmos patamares que Majaivana e os demais, por uma série de razões. Em primeiro lugar, as guerras étnico-tribais têm afetado a produção musical de tal forma que músicos Ndebele, como Sandra Ndebele e o finado Beater Mangethe, começaram a produzir música em Shona, outro dialeto, porque seriam tocados no rádio mais facilmente. Isto foi devidamente capturado por Gibson Ncube e Gugulethu Siziba (2017), que observaram que a radiodifusão codificada Shonacêntrica e o mercado de artes criativas estrangulavam artistas Ndebele, seja por limitarem sua visibilidade, seja por forçá-los a produzir seus materiais em Shona. Um exemplo concreto deu-se na forma de perturbações turbulentas do público, durante a performance de Jeys Marabini, ocorrida na posse do Presidente Emmerson Mnangagwa no Estádio Nacional de Esportes, porque a maioria das pessoas presentes "não entendiam o que ele estava cantando". Quando o público interrompeu a apresentação de Marabini, eles gritaram e exigiram que Jah Prayzah subisse ao palco. Esta perseguição pública de Marabini, uma lenda aos olhos dos Ndebele, equivaleu a uma impugnação dos agentes culturais Ndebele, tanto como coletivo quanto por seus produtos culturais, aos olhos de uma hegemonia cultural que exclui a minoria étnica falante de Ndebele no Zimbábue.

Embora essas gerações tenham tido experiências diferentes em termos de crescimento de suas carreiras criativas, o lamento presente em seus produtos musicais e visuais permanece o mesmo. Citando Brenda Werth (2010, p. 5), pode-se dizer que estes produtos culturais “fornecem uma ótica para reflexão sobre o desenvolvimento e transformação do discurso da família em relação ao Estado e aos cidadãos” durante o período pós-independência do Zimbábue. Essa capacidade de narrar o passado e o presente, enquadrando o futuro em uma sequência coerente de eventos e ideias, representa um triunfo sobre a repressão do passado. Entretanto, isto só é possível,



como observado por David Dean, Yana Meerzon and Kathryn Prince (2015, p. 6), “se concordarmos que o ‘real’ sempre está presente nas performances do passado”, logo, “nossas performances devolvem ao passado o seu próprio presente”. Como tal, precisamos enxergar as vidas dos indivíduos representados nestes produtos culturais, sejam eles performances teatrais, musicais ou mostras visuais, enquanto micro-histórias que revelam e refletem padrões profundos de projetos históricos, conflitos existenciais e morais mais amplos. É neste ponto que as produções culturais (e demais formas de mediação cultural) começam a contribuir com a formação da opinião pública e a influenciar a política.

A continuação do evento histórico e a representação do passado reforçam o desejo das comunidades de Matabeleland de participar da formação de opiniões, políticas e debates sobre seu passado, presente e futuro. As performances de teatro e/ou exposições fotográficas têm o "poder de remodelar elementos do passado" e capturar "um fragmento de seu próprio momento histórico para a posteridade" (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 8). Instaurada neste poder e na capacidade de remodelar e capturar o passado, presente e futuro por meio de reconstituições, Freddie Rokem observa uma complexa dupla perspectiva crítica para a formulação da opinião pública. Ele afirma:

*Por um lado, tais representações estéticas apresentam uma imediação vivida do evento histórico, uma imersão na realidade histórica, incluindo a compreensão limitada (ou negação) do que está acontecendo à medida que os eventos se desenrolam de acordo com sua lógica – às vezes perversa; ao mesmo tempo, essas representações estéticas também precisam de alguma forma de compreensão retrospectiva mais geral de suas consequências para nós no presente, em particular no que diz respeito às dimensões éticas (embora não moralistas) desses eventos. (ROKEM, 2015, p. 22)*

Ao criar essa consciência da dualidade latente nos eventos históricos, as obras culturais criativas permitem uma "interação complexa entre a destrutividade e as falhas da história, por um lado, e os esforços para criar uma obra de arte viável e significativa, tentando enfrentar essas falhas dolorosas, por outro lado” (ROKEM, 2000, p. 3). Esta dualidade parece ser a força que impulsiona a maioria dos trabalhadores culturais de Matabeleland. Para "garantir que as experiências de seus pais não sejam esquecidas, a dor é complementada por um profundo senso de responsabilidade" (BENHRENDT,



2013, p. 51). A seção a seguir localiza a esfera pública cultural dentro da performance teatral e explora como a dualidade, acentuada por Rokem, foi explorada para trazer narrativas marginais e alternativas do *Gukurahundi* para o domínio público.

### Revisitando *Gukurahundi* via *Talitha Koum*

A dificuldade em caracterizar o *Gukurahundi* como um genocídio, resume a trajetória histórica do Zimbábue como nação. Em grande parte, isso emana do fato de que o *Gukurahundi* foi uma estratégia bem calculada de imposição do domínio Shona, uma busca do que Terrence Ranger (2003) posteriormente classificou como "história patriótica" ZANUCêntrica. Robert Muponde (2004, p.176) caracteriza a noção de "história patriótica" de Ranger "como uma versão virulenta e reduzida da história do Zimbábue, simplificada demais e tornada rígida por sua dependência de dualidades do tipo *insider/outsider*, nativo/estrangeiro, com/sem terra, autêntico/falso, patriota/vendido". *Gukurahundi* foi categorizado na academia por denominações como um "momento de loucura" (GAIDZANWA, 2015); um "genocídio não confirmado" (MAEDZA, 2017); um "Varrendo o lixo" (MEREDITH, 2009) e um "evento meteorológico" (GATSHENI-NDLOVU, 2012).

Desde a independência, os governos do Zimbábue, sob a égide do ex-presidente Robert Mugabe e do atual presidente Emmerson Mnangagwa, têm mantido sob vigilância, banido e censurado todas as atividades relacionadas ao debate e à formação de uma opinião pública sobre o *Gukurahundi*. Este ato do governo de impossibilitar o debate público pelo uso de todos os braços armados do Estado é o que manteve a mononarrativa de *Gukurahundi*, criada pelo ZANU-PF e apresentada pela primeira vez por Mugabe como um "momento de loucura", obstruindo-se assim toda possibilidade de debate político. No entanto, as comunidades em Matabeleland e algumas partes das Regiões Centrais (*Midlands*) se sentiram presas em uma prisão psicológica, como colocado por uma vítima do *Gukurahundi*, que respondeu "*upika ugqoke ezakho*" (*voce cumpre sua pena enquanto veste suas próprias roupas e está em casa*). Eu defendo que as performances teatrais mediadas, enquanto esfera pública cultural, são fundamentalmente importantes para permitir que essas narrativas subjugadas e



contidas no domínio público contagem a opinião pública e desafiem as políticas vigentes.

A peça **Talitha Koum**, enquanto reflexão estética e emocional do *Gukurahundi*, “fornece subsídios para pensar e sentir, para a imaginação e a argumentação, que não necessitam de mérito inerente, mas podem ser de alguma consequência” (MCGUIGAN, 2005, p. 435). Esta contestação entre “mérito” e “consequência” fornece um espaço “entre” ou híbrido, através do qual a política e as experiências sociais são articuladas como domínios que podem ser contestados. Performance teatrais como **Talitha Koum** (2018) e outras atividades culturais relevantes se tornam estratégias por meio das quais as comunidades de Matabeleland podem promover, disputar e/ou formular opiniões públicas e identidades culturais relacionadas ao *Gukurahundi* (GIORGI e SASSATELLI, 2011).

Victory Siyanqoba adota uma abordagem crítica intervencionista em **Talitha Koum**. McGuigan (2005, p. 435) observa que intervenções críticas “articulam a dissensão generalizada e, ao fazê-lo, contribuem para uma tradição duradoura de crítica independente do poder dominante e da ideologia na esfera pública cultural”. Em **Talitha Koum**, Victory Siyanqoba desenvolve um questionamento retórico como estratégia estética para dar início a um engajamento, acessando primeiro o consentimento da comunidade, desafiando-a à ação e expondo o perpetrador. **Talitha Koum** se inicia com o pai de Thalita repetidamente perguntando para a audiência se ela está disposta a ver e ouvir suas histórias do *Gukurahundi*. “*Lingitsbela ukuthi liqinisile ukuthi*” (*Tem certeza de que deseja assistir e ouvir nossas histórias?*). Isso invoca o espírito das sessões tradicionais africanas de contação de histórias, quando a avó pergunta a seus netos se eles realmente querem ouvir suas histórias tradicionais, de forma a despertar interesse nos ouvintes. Esta mesma estratégia é similar à performance de chamada e resposta que normalmente caracteriza sessões de poesia de louvor, shows musicais e de dança dentro da sociedade Ndebele. Em essência, esta estratégia criou e deu início a um consenso entre os atores e os espectadores, um processo crítico na formação da opinião pública sobre o *Gukurahundi*.

Um elemento fundamental da esfera pública cultural é sua capacidade de envolver os cidadãos de forma crítica e permitir que eles identifiquem questões e estratégias de engajamento do Estado para lidar com isso (MACKEE, 2005).



Performances teatrais “interrogam eventos específicos, sistemas de crenças e afiliações políticas precisamente por meio da criação de suas próprias versões de eventos, crenças e políticas, explorando a tecnologia que permite replicações” (CAROL, 2006, p. 9). Os corpos dos atores, e daqueles representados em **Talitha Koum**, se tornam agentes ativos que constroem suas próprias realidades, numa forma simbólica relativamente autônoma (MYRSIADES, 1991, p. 9). Talitha e outras mulheres estupradas e mortas se levantam de seus túmulos para confrontar os soldados da Quinta Brigada e o personagem do ex presidente Robert Mugabe, demandando uma explicação sobre o porquê de terem sido mortas. É esta narrativa, suprimida por tanto tempo, que encontra espaço no palco. A proliferação de mostras culturais, documentários e peças teatrais têm fornecido ímpeto e material para a disposição da *Comissão de Direitos Humanos do Zimbábue* em avaliar a extensão do impacto do *Gukurahundi* na Matabeleland contemporânea. Considerando que, durante essas audiências públicas, pessoas que se apresentaram para fazer declarações contra a narrativa dominante foram presas, acusadas de colocar o nome do presidente em descrédito, a esfera cultural tem sido ultimamente uma plataforma forte para o desabafo e a modificação do discurso público – se não a única.

Performances teatrais têm sido, em várias ocasiões, criadas como forma de esclarecer as coisas, ou “pôr os pingos nos is”, ao trazer elementos que, de outro modo, não seriam levados à atenção do público (MARTIN, 2006, p.14). Através da revisitação de arquivos, **Talitha Koum** é uma peça sobre “perpetradores de violência, suas confissões e as estratégias que desenvolvem antes e depois de se confessarem para enfim acertarem as contas com seus papéis de criminosos” (WERTH, 2010, p. 72). Na falta de confissões dos perpetradores, ZANU-PF tornou pública sua “verdade” como sendo a única verdade. Shria Eppel (2004: 49) observou que a mídia convencional falhou em verdadeiramente dar conhecimento ao que estava acontecendo durante o *Gukurahundi*, criando um conhecimento contextual impreciso da região. Eppel nota que “ler arquivos da mídia estatal dos anos 1980 é uma experiência surreal”. Em Bulawayo, onde milhares foram massacrados a poucos quilômetros dali, o jornal *The Chronicle* foi quase silencioso sobre as atrocidades, “culpando os dissidentes pela pouca violência que era reconhecida” (2004, p. 49). Dentro deste contexto de narrativas suprimidas e conhecimento contextual impreciso para não-locais, produtos culturais



criativos mediados localmente, como **Talitha Koum**, fornecem uma saída para debates não censurados em nível local.

Durante e após o período do *Gukurahundi*, ZANU-PF criou uma mononarrativa que buscou desencorajar o debate e as discussões sobre o *Gukurahundi*. Para os defensores Shona da ZANU-PF, o *Gukurahundi* não necessitaria da atenção que está ganhando. Segundo respostas obtidas por Carl Swarr Stauffer (2009, p. 267):

*Na maior parte, este grupo [Shona] acredita que o número estimado de civis mortos foi inflado e que isso é mais sobre o povo Ndebele / ZAPU se ressentir por causa de sua derrota nas pesquisas eleitorais de 1980. Para estas pessoas, o ZANU-PF não precisa se desculpar por esta tragédia histórica, pois foi o resultado de "estar em guerra". Em suas mentes, o povo de Matabeleland deveria encontrar maneiras de "se curar" e apenas "superar" este difícil papel de trauma em seu passado.*

Como resultado, Matabeleland teve de desenvolver estratégias culturais criativas para resistir a essa dominação em níveis ideológicos, materiais e de status. Esses atos, que contagiam o discurso público local, regional e nacionalmente, são motivados e impulsionados pela "força da necessidade de examinar e viver uma vida digna" (LIJA et al, 2017, p.43) dentro de um Zimbábue etnicamente segregado e desproporcional. Como prática cultural subalterna, essas performances culturais desafiam, negociam e minam o *status quo*, ao fornecer lugar para o surgimento de narrativas suprimidas, como as histórias do *Gukurahundi* a partir da perspectiva das vítimas. A partir desta perspectiva, ao permitir que os eventos *Gukurahundi* sejam mediados e se desenrolem no palco, destacando e expondo as atrocidades sistematicamente orquestradas do ponto de vista de filhos de vítimas e dos sobreviventes, **Talita Koum** perturba a narrativa hegemônica Shonacêntrica.

Uma característica chave que permaneceu problemática em relação ao *Gukurahundi* é a anistia geral concedida a soldados de infantaria, comandantes e lideranças políticas do ZANU-PF envolvidos com a Brigada *Gukurahundi*. Eppel (2004, p. 49) afirma que as anistias têm desempenhado um papel crucial para minimizar a verdade sobre as atrocidades, em nível nacional. Conseqüentemente, se os crimes não são "perseguidos, mas sim perdoados, seus detalhes não chegam ao fórum público oficial" (EPPEL, 2004, p. 49). O governo ZANU-PF, até dissolver a Brigada *Gukurahundi*, concedeu anistia geral e redistribuiu os soldados de infantaria e seus



comandantes a outras brigadas do Exército Nacional e da Força Aérea do Zimbábue. Para encobrir essas anistias, o governo ZANU-PF sempre acusa aqueles que levantam questões sobre *Gukurabundi* de estarem reabrindo velhas feridas e, ao fazê-lo, suprimem quaisquer debates futuros. A abordagem sistemática do *Gukurabundi* visou desmantelar o *ethos* cultural das comunidades de Matabeleland, especificamente suas práticas culturais e linguagem. Esta última era considerada uma arma enganosamente política, que agia como portadora de ideologia e poder. **Thalita Koum** faz uso de Ndebele, inglês e Shona. Basicamente, as vítimas usam Ndebele ao interagirem entre si e se dirigirem ao público, enquanto o inglês é usado para se comunicar com a Brigada *Gukurabundi*, que só fala Shona. Ao usar o Ndebele como linguagem base em **Talita Koum**, Victory Siyanqoba trabalhou na recuperação dos nomes perdidos, da história oral e da conexão com sua cosmologia. Isso permitiu que Victory Siyanqoba transmitisse ao público os significados literais, metafóricos e sociopolíticos que são específicos da própria cultura e de suas experiências. A recusa em falar Shona no palco – um marcador de violência cultural e linguística durante o *Gukurabundi* – posiciona a língua Ndebele como uma subversão estrutural e estratégica das práticas linguísticas dominantes no Zimbábue. Este uso estratégico da linguagem Ndebele como a linguagem de engajamento em **Talita Koum** reinveste as experiências do povo Ndebele com um senso de poder, propriedade e lugar ativo no palco e no discurso público.

O uso estratégico do inglês como língua entre as comunidades e a Brigada *Gukurabundi* é também uma recusa simbólica, por parte desses personagens, da dominação cultural e linguística de Shona, tanto em seu tempo histórico como no presente. Essa recusa simbólica representa um local para uma "luta política e um ajuste de contas com o valor histórico" (MYRSIADES, 1991, p. 9). Linda Myrsiades (1991, p. 9) afirma, ainda, que esse tipo de recusa simbólica também “representa o privilégio de uma subjetividade revolucionária que liberta o pensamento de uma forma de pensar e sentir que são produtos da dominação hegemônica”. Consequentemente, a voz liberada do elenco e equipe de produção de **Talita Koum**, “escreve uma história que não apenas quebra o controle de uma visão singular da realidade, mas também ordena sua própria experiência caótica ao criar para si uma compreensão da comunidade” (MYRSIADES, 1995, p. 11).



**Talitha Koum** foi estrategicamente apresentada num festival de Bulawayo e na região de Matabeleland. Em primeiro lugar, a narrativa e os debates em torno de *Gukurahundi* foram, na maioria dos casos, moderados, desafiados e rebaixados por atores políticos de fora da região. Em segundo lugar, a apresentação de **Talitha Koum** dentro de *#IntwasaExtra*, um programa de teatro do mês de dezembro do *Intwasa Arts Festival koBulawayo*, concede atuação e relevância política às narrativas e histórias apresentadas. O *Intwasa Arts Festival koBulawayo* é um produto do Conselho Nacional de Artes do Zimbábue (NACZ) que teve como objetivo conter, cultural e financeiramente, o domínio do *Festival Internacional de Artes de Harare* (HIFA) no setor cultural do Zimbábue. Realizada neste festival criado especificamente para o povo das províncias de Bulawayo e Matabeleland, **Talitha Koum** surge como um produto cultural especificamente direcionado para o povo dessas províncias; as províncias em que a Brigada *Gukurahundi* "se destacou" na execução de suas estratégias militares. Dentro dessa narrativa, espetáculos como **Talitha Koum** tornam-se um espaço para o início do discurso público e debates sobre políticas e produção cultural em nível local.

**Talitha Koum** expõe a profunda violência cultural e física que se abateu sobre o povo Ndebele em Matabeleland e em algumas partes das Regiões Centrais. A peça traz para o palco cenas de violência vívidas, em que os soldados da Brigada *Gukurahundi* violentamente mutilam, matam, estupram, espancam e enterram mulheres e homens jovens, falantes de Ndebele, em valas comuns. Em uma cena, o público desaba em protestos na encenação do assassinato de uma criança usando-se um pilão. Os atores, em sua dupla qualidade de personagens em cena e hiper-historiadores (BENJAMIN, 1999), e seus subsequentes espectadores, funcionam como testemunhas do acontecimento, validando sua autenticidade como acontecimento histórico representado. Os corpos dos atores funcionam como "corpos autobiográficos", que cumprem uma infinidade de funções formadoras de significado: "atuam como um recipiente para narrativas e histórias pessoais ou nacionais; como um veículo para o testemunho pessoal dos artistas; como "um você endereçável" e uma testemunha do trauma do outro" (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 13). Esta posição concede poder, tanto para o artista quanto para o personagem, para confrontarem, no palco, o período histórico do *Gukurahundi*, questionando seus perpetradores. É com o ato de dar um passo à frente, fazendo perguntas incômodas aos espectadores, que uma



nova narrativa pode começar a emergir, especialmente entre a demografia de jovens adultos em Bulawayo e Matabeleland. O uso de discursos reais, nomes de personagens e canções que foram cantadas durante o *Gukurahundi*, fornece uma fusão do fato histórico com o presente, além de desafiar os criminosos de guerra a explicar sua posição, no momento em que o discurso foi proferido e agora, no presente. Essa capacidade de citar um arquivo concreto, historicamente situado e relativamente permanente, gera uma “estética do desconforto por meio de um dismantelamento sistemático das fronteiras entre pesadelo e realidade, poesia e fato, cotidiano e extremo” (EDMONDSON, 2009, p. 66). Ao fazer isso, a performance teatral mostra seu poder de combinar o “peso emocional da narrativa com a verdade e a sensação de vivenciar algo que está acontecendo diante de nossos olhos” (MARTIN, 2006, p. 14). Por exemplo, os personagens que representam a Quinta Brigada e Mugabe, são atacados por Talitha e pelos outros jovens violados sempre que deixam de explicar por que mataram, mutilaram e estupraram pessoas durante o *Gukurahundi*, ou sempre que voltam à retórica padrão de "um momento de loucura". Esta ação de protesto simboliza a recusa da comunidade em aceitar a explicação de Mugabe sobre a causa e o resultado esperado de *Gukurahundi*. Essa contestação, da qual os espectadores também participam incentivando Talitha a prosseguir questionando o personagem de Mugabe, “constrói a subjetividade da figura repressora por meio de explorações no palco de discursos de confissão e mecanismos de negação, escapismo, traição e vingança” (WERTH, 2010, p. 70).

Dentro da geopolítica do Zimbábue, o setor de segurança sempre teve um interesse perturbador em todas as atividades e funções referentes ao *Gukurahundi*. Peter Dahlgren (2006, p. 281) alertou acerca das instâncias da esfera cultural pública que pareciam permitir o debate e o engajamento do discurso público, mas, na verdade, serviriam para fornecer às estruturas hegemônicas formas de gerenciar os resultados dos debates; contudo esta peça, ao contrário, foi vantajosa para a comunidade de Matabeleland. Na medida em que o estado-nação poderia ter usado discussões pós-performance e usado material da peça **Talitha Koum** para seu próprio benefício e propósitos de segurança, o fato de que essa performance aconteceu é uma prova do desejo do povo de Matabeleland e grupos culturais por uma abertura de novos meios de debate e canais de discussão em torno do *Gukurahundi*. Ao retratar o *Gukurahundi* “não como um evento do passado remoto, mas como uma exploração contínua do



terror humano por meio de dispositivos de interrogatório e testemunho” (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 11), **Talitha Koum**, assim como outras apresentações culturais e exibições visuais, revitalizou o desejo ardente por instâncias de discussão pública sobre *Gukurahundi* e seus efeitos destrutivos na comunidade. A força da esfera cultural pública reside na sua capacidade de permitir reflexões, a partir das próprias experiências, para informar o debate e a formação da opinião pública. A capacidade do ator de apresentar as histórias do perpetrador, das vítimas e dos filhos das vítimas, do ponto de vista da experiência em primeira mão, oferece (novas) maneiras de pensar sobre os contextos perturbadores e o assunto complicado de *Gukurahundi*, revelando as virtudes e falhas de sua fonte. Durante a apresentação de **Talitha Koum**, o público está ao lado de Talitha e outras vítimas de *Gukurahundi*, por meio de interjeições, protestos, denúncias e empatia. Essas ações participativas são fundamentais para a criação e desenvolvimento de opiniões públicas e histórias críticas para a ação social e a libertação do povo de Matabeleland. Além disso, os protestos públicos da audiência, durante a encenação, fornecem uma válvula de escape que se espalha para o domínio público. Essa atuação na contramão “supera tanto a separação quanto a exclusão do passado, empenhando-se em criar uma comunidade onde os acontecimentos desse passado tenham importância” (ROKEM, 2000, p. xii).

### ***Gukurahundi*: criando uma pós-memória cultural por meio do teatro**

A maioria dos artistas e ativistas que lideram a luta pela integração do discurso de *Gukurahundi* no domínio público são, em sua maioria, sobreviventes de segunda e terceira geração do genocídio. Está em jogo para esse grupo demográfico “não apenas um senso pessoal/familiar/geracional de propriedade e proteção, mas também uma discussão teórica em evolução sobre o funcionamento do trauma, da memória e atos de transferência intergeracionais” (HIRSCH, 2008, p. 104). Behrendt (2013, p. 51); que afirma que os membros desta geração são “compelidos a garantir que as experiências de seus pais não sejam esquecidas, e sua dor é complementada por um senso de responsabilidade.” Essa responsabilidade coletiva pessoal, familiar e/ou étnica que permeia a maioria das respostas culturais criativas à lembrança de *Gukurahundi* isola “aqueles elementos que transmitirão o que atualmente entendemos ser a extensão



devastadora do que foi sofrido no passado" (BEHRENDT, 2013, p. 53). Na maioria das performances culturais e mostras visuais, a violação dos direitos políticos, sociais e culturais e da identidade do povo Ndebele é destacada como a base do que o povo de Matabeleland sofreu. A extensão em que a violência física e cultural é representada, tanto em apresentações teatrais quanto em mostras visuais, mostra explicitamente a profundidade das experiências traumáticas de *Gukurahundi* às quais a comunidade foi exposta.

A pós-memória descreve a “relação da segunda geração com as experiências poderosas, muitas vezes traumáticas, que precedem seu nascimento, mas que, no entanto, eram memórias transmitidas por direito próprio” (HIRSCH, 2008, p. 103). Eva Hoffman (2004, p. xv) observa que a segunda geração é a geração “em que o conhecimento recebido e transformado dos acontecimentos está sendo transmitido para a história ou para o mito”. No contexto da região de Matabeleland, esta é a geração que assumiu o desafio de desenvolver e criar meios públicos, culturais e criativos, para debater e discutir o *Gukurahundi*. Em seu esforço para criar esses meios /plataformas, que colocam em primeiro plano e exigem justiça para suas memórias ancestrais, performances culturais como **Talita Koum** e **Sobathontisela** usam “experiências que eles ‘lembram’ apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram” (HIRSCH, 2008, p. 106) para conectar e expressar sua consciência dos sofrimentos passados pelos mais velhos.

As apresentações culturais permitem que os artistas operem como testemunhas autênticas do genocídio de *Gukurahundi*. Como testemunhas confiáveis, eles devem provar sua autoridade epistêmica sabendo como e com quem falar (BEHRENDT, 2013, p. 58). Aqueles com quem se fala também devem estar cientes e capazes de obter e verificar essas credenciais epistêmicas (BEHRENDT, 2013). Em outras palavras, o artista e aqueles para quem a performance é feita devem compartilhar conhecimento histórico da questão envolvida ou debatida. Isso permite que ambos os participantes olhem para trás e definam o presente em relação a esse passado conturbado, em vez de iniciar novos paradigmas (HIRSCH, 2008).

Essas experiências são transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir suas próprias memórias (HIRSCH, 2008). Em essência, a pós-memória é uma estrutura de transmissão inter e transgeracional de conhecimento e experiência



traumática (HIRSCH, 2008, p. 106-107). Ao lembrar, relembrar, encenar ou representar essas experiências traumáticas, agora pessoais, os agentes culturais implicam a si mesmos, seus próprios corpos, em suas performances porque "as experiências, embora muitas vezes de natureza comunitária, também são individuais, contextuais e específicas" (JOHNSON, 2015, p. 50). Como os praticantes culturais foram presos e agredidos por agentes de segurança, seus corpos, juntamente com os dos atores no palco, tornam-se veículos de memória e lembrança, participando do que Katherine Johnson (2015, p. 47) chama de "práticas incorporadoras". É a partir dessas práticas que o discurso e os debates em torno de *Gukurahundi* podem ser integrados ao discurso público.

## Conclusão

Neste artigo, tentei esboçar um caso em que uma performance cultural (teatro) pode instigar a esfera pública cultural em benefício do povo de Matabeleland, no que se refere ao período histórico traumático de *Gukurahundi*. A esfera pública cultural depende do poder da narrativa para iniciar o debate que influencia o discurso público e a formação de opinião. **Talita Koum**, como performance teatral, assim como outras exposições visuais como **Sobathontisela**, contam a história das experiências traumáticas de *Gukurahundi*. As estratégias criativas da performance teatral de contar e recontar narrativas apontam para o quanto estratégica esta pode ser no processo político de desmontagem e remontagem do discurso e das opiniões públicas. Isso se torna crítico e fundamentalmente importante em uma situação como a do *Gukurahundi*, onde as principais vítimas ainda vivas do genocídio estão morrendo em grande número por motivos variados, e faz-se necessário evitar assim o esquecimento do acontecido.



## Referências

- BEHRENDT, Kathy. “Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory” (51-67), in Ty and Kilbourn, (Eds). **The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- CONNERTON, Paul. **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DEAN, David *et al.* “Introduction”. ” In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- EPPEL, Shria. “*Gukurahundi*: The need for truth and reparation”. RAFTOPOULOS, B.; SAVAGE, T. (orgs). **Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation**. Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.
- HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. **Poetics Today**, v.29, n.1, 2008, pp. 103-128.
- JOHNSON, Katherine. “Performing pasts for present purposes: Re-enactment as embodied performative history” In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- KRIGER, N. “ZANU-PF strategies in General Elections, 1980-2000: Discourse and Coercion.” **African Affairs**, v.104, n.414, 2005, pp.1-34.
- MAEDZA, Pedzisai. “*Mai VaDhikondo*: Echoes from the Requiems from the Killing Fields”. **Social Dynamics**, v.43, n. 2, 2017, pp. 215-229.
- MARTIN, Carol. “Bodies of Evidence”. **TDR**, v.50, n.3, 2006, pp 8-15.
- McGUIGAN, Jim. “The Cultural Public Sphere”. **European Journal of Cultural Studies**, v.8, n.4, 2005, pp 427-443.
- MEREDITH, Martin. **Mugabe, Power, Plunder and the Struggle for Zimbabwe**. New York: Public Affairs, 2009.
- MUPONDE, Robert. “The Worm and the Hoe: Cultural Politics and Reconciliation after the Third Chimurenga” (p176-192), in Raftopoulos, B. and Savage, T. (Eds). **Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation**. Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.
- NCUBE, Gibson; SIZIBA, Gugulethu. “Compelled to perform in the ‘other’s’ language? Ndebele Performing Artists and Zimbabwe’s Shonacentric Habitus”. **Journal of Southern African Studies**, v.43, n.4, 2017, pp. 825-836.



NDLOVU-GATSHENI, Sabelo. “Rethinking ‘Chimurenga’ and ‘Gukurabundi’ in Zimbabwe: A Critique of Partisan National History”. **African Studies Review**, v.55, n.3, 2012, pp.1-26.

ROKEM, Freddie. **Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre**. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

ROKEM, Freddie. “Discursive practices and narrative models: History, poetry, philosophy” (pp 19-35). In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.

WERTH, Brenda. **Theatre, Performance and Memory. Memory Politics in Argentina**. New York: Palgrave MacMillan, 2010.

*Recebido em 17 de agosto de 2020  
Aceito em 30 de outubro de 2020*



## SOBRE INFINITUDES E TEATRALIDADES DESEJANTES DE FESTA

*Soraya Martins Patrocínio<sup>1</sup>*  
<https://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

**Resumo:**

O presente texto busca refletir sobre e a partir das poéticas negras como lugares possíveis de onde se pode fissurar as determinações políticas, éticas e estéticas e fabulá-las a partir do corpo da negrura, instância cultural e fabular de produção de infinitos.

**Palavras-chave:** Fissura. Fabulação. Negrura. Epistemologia desejanter.

## ON INFINITUDES AND PARTY WISHING THEATRICALITIES

**Abstract:**

*The present text seeks to reflect on/from black poetics as possible places from which political, ethical and aesthetic determinations can be cracked, and as fables made from the body of blackness, a cultural and fabular instance of infinite production.*

**Keywords:** Fissure. Fable. Blackness. Wishing Epistemology.

---

<sup>1</sup> **Soraya Martins Patrocínio** é doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa na PUC-MINAS (bolsista CAPES), mestre em Estudos Literários e graduada em Letras pela UFMG. Atua como atriz, pesquisadora, crítica de teatro e curadora independente. E-mail: [sorayalettras@gmail.com](mailto:sorayalettras@gmail.com).



A Teatralidade Negra sempre utilizou os palcos como ferramenta de luta política. Desde a *Companhia Negra de Revista*, passando pelo *Teatro Experimental do Negro*, até os dias atuais, as questões políticas, éticas e estéticas são inseparáveis. Pensar nessa não-separação como escolha e linguagem artística é pensar no Teatro Negro como lugar de onde se pode fissurar, simultaneamente dentro e fora de cena, as determinações políticas, éticas e estéticas, como também fabular a partir de outros textos, gramáticas, narrativas, epistemologias afrodiáspóricas e quereres. O Teatro, assim, aparece como uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens e textos possíveis, criar imagens e narrativas que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens de Teatros Negros.

Antes de pensar os termos fissura e fabulação, é preciso jogar luz sobre como o termo negrura é entendido aqui. Ele se liga diretamente à definição proposta pela pesquisadora Leda Maria Martins: a negrura não é um “*topos* detentor de um sentido metafísico. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações.” (MARTINS, 1995, p.26). Tal definição aponta para a produção de infinitos das existências negras e reflete, também, as possibilidades infinitas de elaborações estéticas. É nesse lugar de abertura e relação que se encontra o que queremos significar por fissura e fabulação.

Os termos fissura e fabulação, utilizados neste texto como chave de leitura das poéticas da negrura, dizem de modos outros de produção da diferença e da criatividade como possibilidade de traçar e trançar rotas que dão a ver teatralidades e existências negras mais fugitivas e especulativas.

O gesto de fissura, aqui, é entendido como ato de fender os regimes de representação e registros de representatividade calcados nas homogeneidades sobre as formas de ser e estar negra e negro em cena e no mundo. Fissurar é re(elaborar) esteticamente novas formas de encenar os dramas negros e, mais do que isso, reelaborar novas maneiras de fazê-los sentidos. No rastro e no vestígio da fissura se dá o gesto de fabulação, diretamente ligado ao ato de imaginar, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/do mundo, como no de inventariar mundos outros possíveis, produzir epistemologias desejanter e múltiplas.



É nesse ponto que a definição, ou melhor, antidefinição de Teatro Negro do pesquisador, africanista, doutor em História Social, músico e ator Salloma Salomão se torna interessante -“Um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro.” (SALOMÃO, 2018, p. 15) – e dialoga com o entendimento poético-teórico de Leda Maria Martins acerca desses teatros. Para Martins:

*[...] em suas mais ricas realizações, corrompe a figuração e a representação estereotípicas, deslocando-se pelo acréscimo de outras elaborações e fabulações possíveis. Esse teatro realça, assim, a diferença como um traço distintivo que, nos vazios da semelhança, faz aflorar o eu e o outro, quebrando, ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco. (MARTINS, 1995, p. 29)*

Nesse sentido, o “virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro” e o quebrar “[...] ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco”<sup>3</sup>; são entendidos como a possibilidade de construir um imaginário plural, um porvir que tenta borrar e causar atritos e rupturas, mínimas que sejam, no âmbito da narrativa teatral, histórica e cultural hegemônica. Esse porvir é a possibilidade de reelaboração das fúrias, melancolias e ressentimentos que fissuram o entendimento de que a produção artística negra se associa somente a absolutismos identitários e estéticos.

Parte das poéticas negras produzidas atualmente – com os textos, os sons, as luzes e as sombras, as máscaras e os totens, os ritmos e os cheiros, as paisagens, a memória e a história – tem colocado em cena narrativas singulares de corpos que habitam nas e as bordas, pensando borda como lugar único e potente e de recriação; tem pensado/criado espaço para novas epistemes e novos modos de habitar o mundo. São poéticas que cada vez mais tentam submergir numa performance que busca mudar padrões coloniais do ser, do saber e do poder, que pensam em linguagens cênicas, processos de construção e fabulação de sujeitos negros e negras na sua pluralidade e liberdade de ser “sem amarras”. Pensam as negras e os negros não somente como um bloco monolítico e homogêneo, mas os colocam também nas suas dimensões singulares, nas suas camadas objetivas e subjetivas, revelando modos mais opacos de pensar e apresentar a negrura em cena.



A produção de novos espaços críticos-criativos tanto na dimensão escrita, o texto dramático, quanto na encenada tem sido um exercício que muitas poéticas/teatralidades negras tem se proposto. Como reelaborar, no palco, as melancolias, os ressentimentos e as alegrias dos corpos da negrura? Essa questão está ligada, obviamente, à questão da discursividade. Como esteticamente - forma e conteúdo - transportar para o palco lugares de enunciação, sem cair no que a Leda Maria Martins chama de “tirania da subjetividade”, ou seja, a transposição direta das subjetividades com pouca mediação criativa? Como elaborar a experiência para que esse “eu” (essa dimensão subjetiva) que se expressa seja um eu performado para a experiência estética? Como cuidar desses discursos esteticamente, fazer cafuné, colocar para dormir e questiona-lo? Como artistas pretas e pretos podem produzir imagens críticas de si mesmas/os? Como se produzir poéticas para o pensamento? Como forjar mundos outros possíveis e produzir infinitos?

Penso que essas perguntas/questionamentos estejam povoando camadas subjetivas e objetivas de muitas/os artistas, não para se produzir uma resposta satisfatória para as mesmas, mas, antes, para se lançarem a um desejo com total consciência do racismo como ferida aberta, presença obisidiante. Assim, o palco é o lugar escolhido para tensionar as melancolias, os ressentimentos e as alegrias. O teatro como mecanismos de tensionamentos. E é a partir dele, teatro, que se produz centelhas e lampejos da ordem dos desejos utópicos e da fabulação, ambos empenhados na busca pelo sublime, por novos modos de relação, de existências e de festa.

A total consciência do racismo impregnado no imaginário e no comportamento coletivos, é acompanhada de uma elaboração estética com consciência ainda maior do passado que não passa e é re(criado), assim como o presente e o futuro, a partir de fragmentos que dão conta de um modo pontilhado de existir e ser de pessoas que lutam para se definirem não como um compósito disparatado, nos diz o autor de Achille Mbembe (2018), mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda a superfície da modernidade.

É nesse sentido que a noção de uma estética fragmentada negra-diaspórica não nasce de um processo de “desencanto” ou de desagregação social, de um mundo fragmentado e polarizado entre capitalistas e comunistas, da efervescência das vertentes pós-estruturalistas e desconstrutivistas, como acontece com a arte moderna



e contemporânea hegemônica. Não tem a ver em oferecer à criação, assim como à recepção, uma liberdade fantástica. Tal fragmentação não é um processo, mas uma *condição*, sem possibilidades de escolhas para os sujeitos negros moventes pelo mundo, devido à imigração forçada pelo capitalismo que escraviza e mata, ainda hoje, os corpos negros. Essa fragmentação – do universo da negrura – diz dos corpos que, na travessia atlântica, são já fragmentos de memórias, mobilizados para dar conta das suas experiências, fragmentadas em si mesmas (MBEMBE, 2018). Dessa *condição*, se cria e recria, pensando esteticamente, uma arte de bordar restos, vestígios, resíduos, que é da ordem da fragmentação estrutural das histórias e memórias de cada corpo negro em travessia transatlântica.

Nesse sentido, tem-se aqui corpos que performam fragmentos de memória, de histórias e de narrativas na tentativa de suturá-los. A sutura, de acordo com a artista visual Rosana Paulino, diz não de um bordado, um tipo de costura bonita, mas de um procedimento que consiste em costurar as bordas de um corte ou ferimento, para fecha-lo. Paulino pega esse termo/procedimento da medicina para aplica-lo nas obras que produz e reler a contrapelo a história brasileira. O termo fala, ao mesmo tempo, de um pensamento e de uma estética. Assim, sutura; é uma palavra que explode as delimitações da medicina e se torna um termo costura-política-estética, uma costura do refazimento das pessoas que foram obrigadas a se colocarem em diáspora e se fabularem, principalmente, a partir dela.

Dentro desse contexto, os corpos negros em performance e que são performance tecem e (re)tecem fio-a-fio a história, fabulam o passado irrecuperável e a memória fraturada pelos corpos e *corpus* desterritorializados e traduzem “as tradições africanas e seu acervo de saberes estético-éticos nas terras estrangeiras, inóspitas, mortificantes, sob o açoite ininterrupto da perda do estatuto de humanidade.” (CARRASCOSA, 2018, p.81). Performam o saber, a memória e o esquecimento, o passado, o presente, mirando rotas de fuga para um futuro no/do presente, como possibilidade de, através da performance/de práticas incorporadas, revelar experiências que fazem o percurso do pessoal ao coletivo e vice-versa. Esse movimento-criação-transcrição é tecido e fortalecido por uma resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos, que atuam como resíduos que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem. Passam a ser pele, gestos, fala, cheiro, silêncios,



locais de falha e, principalmente de vida, em partituras que se percebem como rastros de algo maior, passível de ser recriado e transcritos. Partituras que, de alguma forma são restituídas a um passado, transmitidas ao futuro e relidas no presente.

As guerras, violências, traumas, ressentimento e fúrias não foram superadas, tudo é passado que não passa, feridas abertas transformadas em proposta estética que, a partir dos fragmentos de memória, volta incessantemente ao passado, estabelecendo fissuras e cesuras com o *continuum* da história. Dessa fragmentação e volta ao passado, é possível permitir que outra história venha à tona, é possível lembrar e fabular histórias, um fabular que não tem a ver com mentira, mas com a (re)construção de memórias e identidades. Logo, a *condição* de fragmentação dos corpos da negrura está nos *entres*: violência, resistência, negociação de perdas e ganhos e elaboração poética da linguagem que não se fecha e coloca quem faz e quem vê fazer em suspensão, uma espécie de poética da relação (GLISSANT, 2005) em que está em jogo a capacidade de lidar com os fragmentos e fissuras do sentido e da história e incorporar esses fragmentos e fissuras ao sentido, à história e à própria existência. Uma espécie de performance mitopoética, como salienta Leda Maria Martins (1995), que aponta não para uma representação mimética do mundo, mas para a sua reencenação.

Assim, os corpos negros em performance habitam uma temporalidade espiralada. “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (...) vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito.” (MARTINS, 2003, 75). São corpos de temporalidades múltiplas, que não anulam o passado escravocrata colonial e o presente da expressão artística negra, mas os colocam em simultaneidade, complexificando a duração fabular da performance, remetendo ao que Tavia Nyong’o (2018), como aponta Kênia Freitas, chamou de criação de um corpo especulativo, feito das contra narrativas que desarranjam as linhas temporais históricas.

*Os corpos negros especulados na escravização (comprados, vendidos, estuprados, abortados, torturados, animalizados) tornaram-se corpos especulativos. Se grande maioria das expressividades negras diaspóricas pós-escravização se fez a partir da necessidade de reconstrução histórica e do realismo, a especulação como expressividade negra se coloca como uma contraposição constante. (FREITAS, 2019).*



Essa concepção de corpo negro especulativo vem como forma de, minando a noção de tempo cronológico e linear, reapropriar-se das temporalidades e de reinventar o próprio corpo negro desde a experiência acumulativa e espiralar do antes, do agora e do depois.

Esse trançar dos tempos - passado, presente e futuro - se dá muito de perto, e de formas distintas, em muitas performances pensadas e realizadas por artistas negras/os, levando-nos a pensar que cada performance, de algum modo, implica outras performances, do passado e do presente, e que cada efêmera prática, longe da ideia de finitude e fugacidade, surge como um significante novo, outra possibilidade performática, como sinaliza Graciela Ravetti (2003). E esse significante novo, recriado e transcrito, inscreve a performance em novos saberes e espaços sociais, culturais e históricos, além de criar sentido de identidades, no caso, mais opacas e fabulantes.

Chamo para dialogar com as noções e conceitos expostos neste texto, minhas reflexões fragmentadas a partir da peça *Navalha na Carne Negra*, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, e apresentada no *Festival de Arte Negra (FAN-2019)*, em Belo Horizonte.

## Sobre

*Navalha na Carne*, peça de Plínio Marcos, escrita em 1967, é um importante texto do chamado “teatro marginal” que coloca em cena personas/personagens marginalizadas no contexto socioeconômico e cultural brasileiro. Figuram nele três personagens, Neusa Sueli, Vado e Veludo, uma prostituta, um cafetão e um camareiro gay, respectivamente – que fazem parte de um “subproletariado”, uma camada da população que não alcança nem mesmo os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista, ou seja, são os radicalmente invisíveis. As três personagens, num quarto de bordel, expõem suas vidas e suas mazelas enquanto pessoas marginalizadas.

## Tradição

*Navalha na Carne* de Plínio Marcos. Marco da literatura dramática brasileira. Adjetivo-brasileira da literatura que não inclui *Sortilégio* (1957) ou *Além do Rio* (1966), por exemplo, como marcos. Daí vem *Navalha na Carne Negra* (2018) de José Fernando



Peixoto, que se mantém fiel ao texto de Plínio Marcos. O que se tem é uma reviravolta espetacular. Esse “espetacular” se refere à distinção que o pesquisador italiano Marco de Marinis (2003) faz entre a dramaturgia, ou seja, o texto escrito, e o texto encenado, que é o colocado em cena, o texto espetacular. Corpos negros-espetaculares e especulativos. Agora, é uma navalha na carne-estilete, que diz sobre estilo-lapidação-labor-escolha-reinvenção. Trabalho de artesão na tessitura de redimensionar a tradição (já que “os clássicos”, “os marcos” na economia do mundo tem a ver com o poder de quem pode ou não decidir o que é “clássico”, “universal” etc.) do teatro. Reviravolta que se refere, sobretudo, à reelaboração da tradição, sua partilha e recriação. Corpos negros-espetaculares como símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente (MBEMBE, 2018). Qual a relação com a tradição do teatro aqui? Olhar a ausência do negro, a violência sobre o negro. Logo, encenar um texto da tradição é elaborar uma nova experiência de sociabilidade no teatro

### **Presença**

O que acontece quando os corpos negros ocupam o espaço do branco?

O fato mesmo de se tornarem presença. Vê-se a cor das personagens, apesar de não ter sido indicada por Plínio Marcos, mas, de antemão, na estrutura compartimentada e maniqueísta da nossa sociedade, sabemos quem são os condenados da terra - alguém é pobre porque é preto, alguém é preto porque é pobre. Uma parte pelo todo redimensionando a tradição: olhar o texto em cena, agora, é olhar também o Brasil.

### **Explosão**

O termo *negra* se instala em cena nos detalhes, pingando. Não é apreendido como uma essência, detentora de um sentido uno ou absoluto. Não se projetam imagens capturadas pela câmera que foram inventariadas para definir de maneira torta e reducionista o negro. A coreografia da singularidade e alteridade *negra* não se prende à cor e ao fenótipo da atriz, da videomaker, dos atores e/ou do diretor. Se *ancora* na cor



e no fenótipo, mas também na experiência e no lugar do sujeito. Se todo signo tem uma marca ideológica e tudo que é ideológico possui valor semântico, eis a negrura se costurando por uma rede de relações e interpretações: a música vai de Ludmilla, passa pelo “senta firme” do Baco Exú do Blues e chega ao “pra quê sujar o chão da própria sala?”, de Elza Soares; a câmera – olho, corpo, mão e sangue pulsante da videomaker – no jogo teatro-cinema focaliza quase sempre o olhar de Neusa Sueli (ou quando esta, querendo as carícias de Vado, se adere ao corpo da videomaker, o que se vê em cena e no vídeo parte do ponto de vista feminino). O que se tem, portanto, é um olhar duplamente marcado pelo gênero e pela raça. Para além desses exemplos mais à mão, que não tornam necessariamente, por si só, uma peça mais ou menos negra, o que se tem, em geral, nessa navalha-estilete negra, é um tornar-se negra não acreditando em existências apertadas no “samba no pé” (pensando na explosão de significado dessa expressão), mas exibindo corpos como imagens desejadas, ostentando a imagem como prazer e inscrevendo a cor como texto.

### **Janelas**

Cortes, fragmentos e emolduração do jogo cênico. A cena e o filme ao vivo. Justaposição de materialidades. A possibilidade de escolher o quê olhar: o palco, a filmagem ou os dois ao mesmo tempo? De qualquer forma, para onde se olha, é preciso perpassar o transbordamento de imagens e enquadramentos para conferir as cenas na sua suposta inteireza. A câmera como linguagem possibilita apreender o mundo e, ao mesmo tempo, é incapaz de dimensioná-lo na sua grandeza, assim como a linguagem-palavra.

### **Desequilíbrio**

Jogo do faz-corta-e-refaz a cena. Repetição. Faz-corta-e-refaz. Repetição como proposta estética. Que significante novo emerge dessa prática? Penso que aqui a repetição não faz emergir, necessariamente, algo novo, mas nos tira a segurança do significado, desloca o olhar, disputando, assim, a imaginação política do espectador. Nesse sentido, nunca é a repetição do mesmo.



## Redistribuição

O “viadinho”, como é representado constantemente nos palcos, é instrumento de riso do macho. A personagem Veludo, da navalha negra, aponta para uma mudança na microfísica do poder (FOUCAULT, 1984) e da violência que se instaura entre ele, Neusa Sueli e Vado. E o riso é a chave dessa mudança, na medida em que o espectador ri *com* o Veludo e não *do* Veludo. Ele é agente, mesmo sendo objeto, da violência. O riso aqui é o da exposição de feridas abertas, que provoca tensão e dela cria espaços para os contra discursos, dela parte a iminência de uma revanche, mostrando que os corpos não são domesticados, mostrando que os corpos querem experimentar a existência de outra forma. São corpos ressurgentes.

## Força

A câmera adere quase sempre ao rosto de Neusa Sueli, muitas vezes vemos com e pelos olhos dela. A tessitura da personagem como imagem e desejo. Miséria, desespero, humilhação e o desejo também de provar a existência de outra forma. O olhar da puta contempla a imagem de futuro. A busca pelo lampejo. Um olhar no futuro que emerge no e do passado/presente na busca por inventariar a própria cena em ação e a forma de habitar o mundo.

## Citação

O que acontece quando a margem se move?

*Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circulam sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade.* (AZEVEDO, 2017. pp.17-18)

## Metalinguagem

A noção de fragmentação aqui não é um processo, mas uma *condição negra*: ser forjada a partir de partes dispersas por todos os cantos da memória e do mundo.



## Teatro

Fazer imaginar outro mundo.

Se “negro”, como coloca Fanon (2008), é uma ficção e se se pensa a ficção não como mentira (aquela construída pela branquitude sobre as/os negras/os), mas como possibilidades de construção e movimento em contínuo processo de recriação, o negro pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo. Se desde sempre os Teatros Negros aqui no Brasil se propuseram a rasurar as representações viciadas dos corpos negros, (re)coreografando a existência e fazendo dela também concepção formal, eles – teatros – também podem tecer outras dobras do sujeito negro, apresentando-o na pluralidade de seus sentidos.

## Referências

- AZEVEDO, José Fernando P. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições. 2018.
- CARRASCOSA, Denise. Crítica Performática: Não se incomode... É só brincadeira de Erès. In: **Fólio** - Revista de Letras. Vitória da Conquista, v.10, n.2, 2018, pp.73-86.
- DE MARINIS, Marco. **Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia**. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 1º reimpressão, 2014.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. In: **MULTILOT**, 2019. Disponível: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/> Acesso em 15 de outubro 2020.



- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performace da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria. Faculdade Federal de Santa Maria/UFSM, n.26, 2003, pp.63-81.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. (Org.). **Mediações Performáticas Latino-Americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, pp. 81-90.
- SILVA, Salloma Salomão J; Capulanas Cia de Arte Negra. (Org.). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

*Recebido em 19 de outubro de 2020  
Aceito em 13 de novembro de 2020*



**ATOS DA TRANSFIGURAÇÃO:  
MOBILIZANDO MEMÓRIAS DA POPULAÇÃO NEGRA ATRAVÉS DA  
PERFORMANCE DE ANTONIO OBÁ**

Rodrigo Severo dos Santos <sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-2798-3476>

Resumo:

Este texto tem como propósito acionar memórias e narrativas da população negra na formação da identidade nacional brasileira a partir da performance *Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), do artista Antonio Obá. Para análise da performance, parto de categorias como branqueamento, identidade nacional, mestiçagem, eugenia, narrativas bíblicas e candomblé. A performance nos leva a refletir sobre o que é “ser brasileiro” na formação da identidade nacional.

Palavras-chave: Performance; Antonio Obá; Mestiçagem; Branqueamento; Memórias.

**TRANSFIGURATION ACTS:  
MOBILIZING MEMORIES FROM BLACK POPULATION THROUGH  
THE PERFORMANCE OF ANTONIO OBÁ**

*Abstract:*

*This text aims to trigger memories and narratives of the black population in the formation of Brazilian national identity from the performance *Acts of the Transfiguration: disappearance or recipe to make a saint* (2015), by the artist Antonio Obá. For performance analysis, I start from categories such as whitening, national identity, miscegenation, eugenics, biblical narratives and candomblé. The performance leads us to reflect on what it means to “be Brazilian” in the formation of national identity.*

*Keywords: Performance; Antonio Obá; Miscegenation; Bleaching; Memoirs.*

---

<sup>1</sup> **Rodrigo Severo dos Santos** é artista, professor, integrante do Coletivo Preta Performance e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista CAPES. E-mail: [rodrigosevero2007@yahoo.com.br](mailto:rodrigosevero2007@yahoo.com.br).



## Introdução

A política e ideologia do branqueamento é resultado de teorias e práticas racistas nascidas da elite branca brasileira (médicos, cientistas, intelectuais, políticos e artistas), no final do século XIX e início do XX, com o objetivo de extinguir progressivamente o segmento negro brasileiro, na definição da identidade nacional homogênea pensada como branca. O presente texto tem por objetivo acionar narrativas e memórias da população negra a partir da performance *Ato da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), do artista Antonio Obá. Inicialmente, discuto aspectos que perpassam o trabalho artístico de Antonio Obá: faço uma descrição da performance e analiso o título da performance à luz das religiões de matrizes africanas, particularmente do Candomblé, bem como outros aspectos. Em seguida, recorro às narrativas bíblicas que construíram justificativas para escravidão do povo negro africano, ao atrelar a cor da pele dos negros à cosmovisão cristã sobre o mal, fazendo uma associação entre a obra “A Redenção de Cam” (1895) de Modesto Brocos e a performance em questão. Logo mais, abordo a questão da mestiçagem no pensamento brasileiro, tensionando com a condição social do sujeito negro a partir de gestos críticos da performance em questão. Por fim, reflito sobre o “ser brasileiro” na construção da identidade nacional brasileira.

## O artista

Antonio Obá (1983) é artista visual, performer e professor de Arte nascido na Ceilândia, cidade satélite de Brasília, Distrito Federal. Vive e trabalha em Brasília. Licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), 2010. Trabalha como professor na rede pública estadual de ensino em Taguatinga no Distrito Federal. Suas produções artísticas investigam temáticas como religiosidade, iconografia cristã, mestiçagem, memória, corpo/ritual, erotismo e embranquecimento, que aparecem nas performances *Iconografia para uma missa preta*, 2016; *Pregação*, 2016; ou *Ato da transfiguração – desaparecimento ou receita para fazer um santo*, 2015.

Os trabalhos artísticos de Obá foram apresentados em grandes instituições de visibilidade, como no Instituto Tomie Ohtake e Museu de Arte de São Paulo (na exposição *Histórias afro-atlânticas*), Caixa Cultural de São Paulo (*Negros Indícios*, 2017),



como também participando de exposições individuais como *South-South: Let me begin again*, Goodman Galery, Johannesburg, África do Sul (2017); *Antonio Obá*, Galeria Mendes Wood, São Paulo, SP (2017); *(In)corporações*, Galeria Cândido Portinari: UERJ, Rio de Janeiro, RJ (2016); *Carnagem*, Galeria Arte XXX, Brasília, DF; *My body is a cage*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ; *Entre*, CAL – Casa da América Latina, Brasília, DF (2016); *ONDEANDA AONDA*, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília, DF (2015); dentre outras e também de diversas exposições coletivas.

O seu corpo é território disparador na criação das suas performances. Ele é colocado como local de discursos, estigmas identitários, símbolos culturais, memórias, marcas e histórias da formação do Estado brasileiro. Em entrevista ao curador Luiz Camillo Osorio do Instituto PIPA, o artista comenta:

*Um ponto de ancoragem gira em torno de uma afirmação da presença do corpo. Fosse na pintura, na caligrafia, no desenho, sempre era uma tentativa de chegar, encontrar, tornar o corpo presente [...]. A busca pelo corpo culminou na busca por uma reflexão sobre a identidade que oscila entre uma memória íntima e um contexto social maior. Mergulhar em questões históricas e situações atuais relacionadas ao sincretismo, racismo, processos de aculturação, miscigenação, rituais religiosos, masoquismos, erotismo e como essas questões, transfiguram o indivíduo, foi e é fonte para as performances, no caso<sup>2</sup> (OSÓRIO, 2017, s/p).*

Suas performances chamam a atenção para a história do ocidente, ao criticar as estruturas do colonialismo, os mais de 300 anos de escravidão no Brasil (e, após 1888, de marginalização). O seu corpo funciona como o nódulo de convergência que une o individual e o coletivo, o privado e o público, o pessoal e o político, a memória e a história. O artista propõe reflexões íntimas sobre o seu corpo “miscigenado”, negro, preto que atualiza o passado colonial ao dialogar com narrativas que problematizam a história do Brasil vista de um corpo subalternizado marcado pela violência colonial e pós-colonial.

---

<sup>2</sup> OSÓRIO, Luiz Camillo. CONVERSA COM ANTONIO OBÁ, POR LUIZ CAMILLO OSÓRIO. Prêmio PIPA. 01 de setembro de 2017. Disponível: <https://www.premiopipa.com/2017/09/conversa-com-o-antonio-oba-por-luiz-camillo-osorio/> .



*Meu trabalho em performance abrange uma pesquisa relacionada à recriação – ou imaginação – de uma genealogia. Inicialmente essas performances se reportam a aspectos fundantes que fizeram e fazem parte da minha vida e a forma como ressignifico tais aspectos que hora se incrustam na particularidade do indivíduo, ora o situam no corpo de um sujeito histórico. É impossível falar de uma genealogia à brasileira sem considerar as heranças históricas que esse corpo, inserido em dado contexto, herda. Todo um arcabouço histórico que ele não pediu, mas que faz parte dele, que faz parte das experiências que ele teve e vivencia (OBÁ, 2018).*

## **A performance**

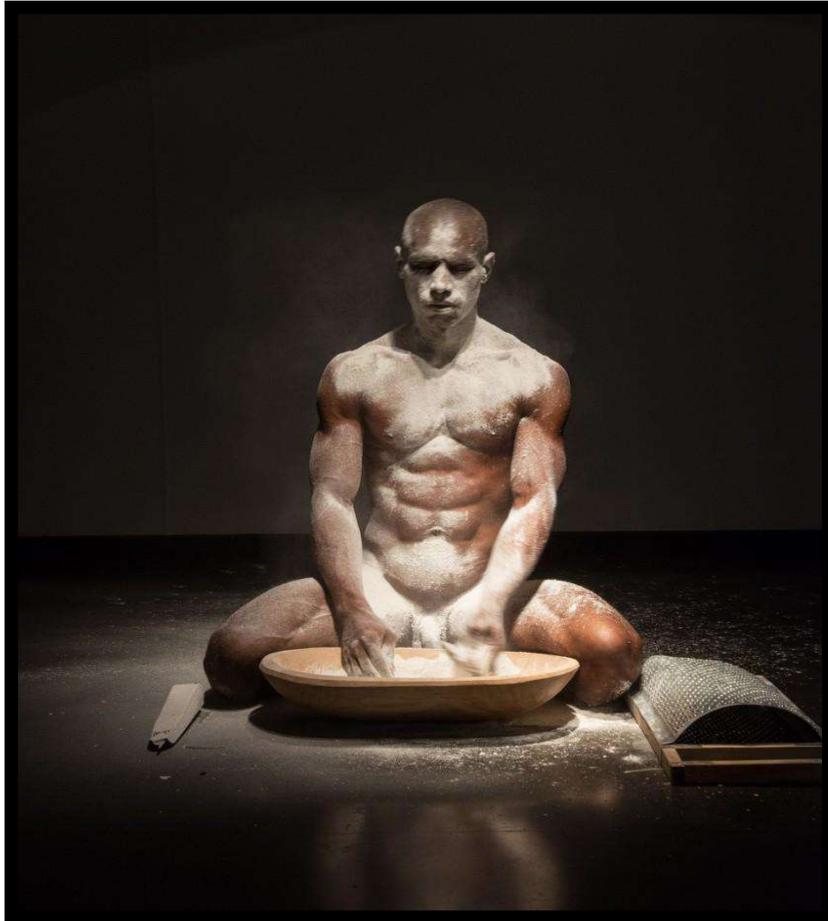
No trabalho *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2015), o artista segue o seguinte programa de performance: em uma sala de exposição sobre o chão estão depositados uma gamela e um ralador. O público se posiciona de frente a tais objetos, alguns estão sentados e outros em pé, mas mantendo uma certa distância. Deixando um espaço reservado para que o ritual aconteça. Ao adentrar na sala, o artista desnudo carrega a imagem de Nossa Senhora da Aparecida que cobre a parte frontal do seu corpo.

Com o olhar direcionado para a imagem, Obá caminha até a gamela e o ralador, se ajoelha com a imagem que se mantém a sua frente. Ele pega o ralador, coloca-o em posição vertical, pega a imagem depositando-a sobre a gamela, na posição lateral da imagem, ele começa a triturá-la aos poucos. A sua ação vai ganhando dinâmica. Toda a musculatura do artista vai sendo acionada. Em um tempo de quase vinte minutos acontece um processo de transfiguração da imagem. A sua ação de ralar a imagem é intensa e repetitiva. Adiciona-se a sua respiração ofegante que produz sonoridade no espaço. O público se sente mergulhado dentro do ritual proposto pelo artista. Pelo seu esforço intenso e repetitivo, paulatinamente surgem pequenos cortes na pele pelo seu contato dos braços com as lâminas do ralador que faz seu sangue brotar e escorrer por sua pele.

Observa-se uma força de atividade laboral e repetitiva em que seu corpo vai transpirando. O artista segue na mesma ação até que reste apenas um pedaço de gesso disforme em que não se reconhece mais a Santa. Neste momento, o artista deixa o pedaço final da imagem na gamela e encosta o ralador. Ele respira e faz uma pequena pausa. Inicia a jogar o pó branco por todo o seu corpo. Tornar-se embranquecido.



Com o corpo todo branqueado, ele levanta, permanece alguns segundos em pé e em seguida caminha para fora do ambiente. Deixando para trás os vestígios da performance.



**Figura 1. Atos da Transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo (2015).**  
Foto: Francisco Moreira da Costa

Antes de prosseguir o texto, faço os seguintes questionamentos: O que a performance de Obá nos faz pensar sobre a condição social do sujeito negro? Como a igreja católica contribuiu para perpetuar a inferioridade racial dos negros escravizados?



## O título

O título *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2015) por si só aponta para aspectos que são norteadores do seu discurso estético. O nome do trabalho alude para a ideia de desaparecimento e de transfiguração que nos remete para a construção de uma nação e de uma identidade nacional brasileira que negava toda a herança negra de origem africana, em virtude da criação de uma nova etnia nacional, de “um povo novo, num novo modelo de estruturação societária” (MUNANGA, 1999, p. 99) que levaria à constituição de uma nação de brancos e conseqüentemente o desaparecimento da população negra.

Um outro aspecto do título da performance diz respeito à conexão com as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé. O Candomblé é uma religião de culto aos orixás e outras divindades africanas que se constitui no Brasil, resultante da diáspora africana e da capacidade de agência das populações negras reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. É uma das heranças africanas e “locus da cultura negra no Brasil” (OLIVEIRA, 2017, p. 73). Trata-se de uma religião cujo conhecimento, princípios e práticas são, em geral, estabelecidos e transmitidos oralmente. O antropólogo Vagner Gonçalves Silva (1995) ao estudar a estrutura religiosa do Candomblé, diz que tal culto é caracterizado, entre outras coisas, por ser uma religião iniciática e de possessão extremamente ritualizada, em que os ritos são um acesso privilegiado às demais dimensões que o estruturam, como o tempo, espaço, corporalidade, conduta, hierarquia, cargos, nomeação, panteão etc.

Para Silva (1995), o ingresso na religião implica uma “ritualização correspondente do cotidiano dos seus adeptos que absorvem, particularizam e transformam esta estrutura a partir do modo como os ritos são rotinizados (vividos dentro de circunstâncias próprias) por cada grupo ao longo do tempo” (SILVA, 1995, p. 121). Conforme o autor, o candomblé, *grosso modo*, apresenta dois momentos que constituem duas das principais modalidades de expressão religiosa: as cerimônias privadas (associadas à iniciação, como bori, orô e alguns ebós), às quais têm acesso apenas os iniciados, e as cerimônias públicas (abertas ao público em geral), comumente denominadas “toques” ou “festas”. “Fazer um Santo” ou “Feitura de Santo” são



expressões usadas nos terreiros para se referir ao ritual de iniciação dentro do Candomblé. É pela iniciação que o adepto passa a fazer parte de um terreiro e de sua família-de-santo, assumindo um nome religioso (africano). A iniciação é um ritual secreto, inacessível a não-adeptos, que representa o nascimento do iniciado dentro dos fundamentos da religião, colocando-o em uma nova ordem, novos hábitos, novas referências e uma nova estruturação de si. Inclusive o iniciado receberá um nome novo pelo qual será chamado no Candomblé.

A iniciação é, ainda, um forte elemento de coesão do grupo, já que todos os que passaram pelos rituais iniciáticos sabem das dificuldades, de todos os gêneros, que devem ser enfrentadas: financeiras, emocionais, psicológicas e sociais; da necessária força de vontade e humildade imprescindíveis para começar a nova vida, na qual uma nova personalidade será construída. Novo nome, novos hábitos, novas referências. Postura que se refletirá na vida cotidiana em casa, na rua, no trabalho ou mesmo no lazer. O iniciado assume um compromisso eterno com seu orixá e, ao mesmo tempo, com seu “pai” ou “mãe” de santo. Há uma nova família que se forja; novos vínculos de parentesco, que se pretendem mais significativos que os laços sanguíneos. Como dizem no candomblé, um “irmão de folha é mais irmão que um irmão de sangue” (SILVA, 1995, p. 122).

O título da performance também faz alusão às narrativas do catolicismo como religião historicamente oficial do Estado brasileiro, ou seja, à perseguição contra as culturas africanas, aos cultos afro-brasileiros e ao epistemicídio<sup>3</sup> da população negra que tem se constituído como um instrumento operacional de dominação étnica/racial, pela negação das formas de conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento

---

<sup>3</sup>“O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão européia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais).” (SANTOS apud CARNEIRO, 2005, p. 96).



(CARNEIRO, 2005). Agora vejamos o que o próprio artista fala sobre o título do seu trabalho:

*O título da performance “Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo”, já reúne alguns norteadores da minha pesquisa. Quando eu concebi a performance uma coisa que me veio muito forte foi o termo “desaparecimento”. O trabalho abrange criticamente o embranquecimento [...]. Trabalhar esse ato de embranquecer um corpo negro, cobrindo-o com um pó branco, alude a esse desaparecimento. Uma identidade que paulatinamente é apagada. Então primeiro tópico seria esse: a desaparecimento que seria o contrário da aparição atribuída à imagem de Aparecida. Na história tradicionalmente contada sobre a santa, se trata de uma aparição da imagem da mesma através de um suposto evento milagroso. Conta-se que três pescadores ao lançarem as redes no Rio Paraíba e recolherem encontraram a cabeça da santa em terracota. Ao jogarem novamente a rede, encontraram a outra parte do corpo da imagem. A partir daí, o culto à imagem começa a ser difundido. Crio uma relação com essa ideia da aparição em contraponto com a palavra desaparecimento, uma vez que ao atribuir a cor negra a tal imagem, há também um apagamento do que é pertencente à tradição africana, por exemplo. [...] a ideia do termo “fazer um santo”, que vem do candomblé, que é justamente essa questão do evento cerimonioso onde é feito a cabeça da pessoa que vai receber, do cavalo de orixá. A ideia da transfiguração está presente em toda a performance. Então é um corpo que é transfigurado, ou seja, ele é transformado em outra coisa, perdendo a identidade inicial dele. A transfiguração tanto do corpo e não destruição da imagem. A imagem não é destruída, mas é transfigurada, ela deixa o status de imagem e se torna pó [...] (OBÁ, 2018).*

## O mito de Cam

A performance de Obá nos remete a uma poderosa narrativa bíblica que legitimou discursos de superioridade europeia cristã sobre a população negra africana e demais povos não brancos e não cristãos: a maldição que Noé lançou a seu filho Cam e seus descendentes. Vejamos a narrativa bíblica da Gênese 9, em que o filho de Nóe, de nome Cam, é castigado por revelar a nudez paterna aos irmãos (Sem e Jafé):

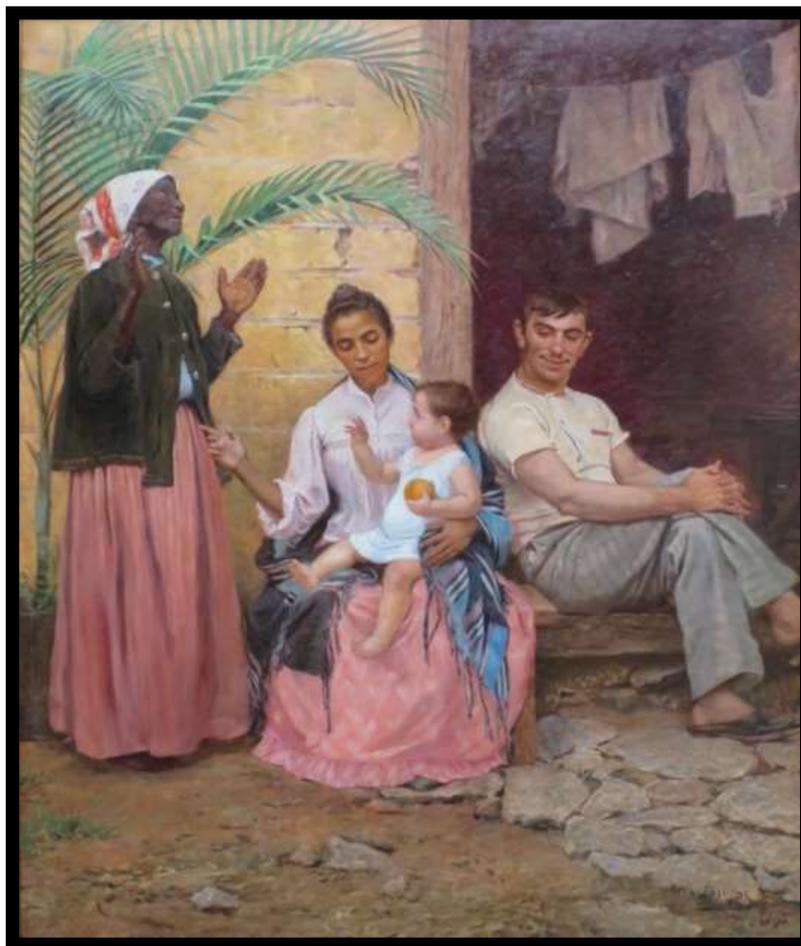
*Noé, o cultivador, começou a plantar a vinha. Bebendo vinho, embriagou-se e ficou nu, dentro da sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus dois irmãos. Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e andando de costado, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez de seu pai. Quando Noé acordou de sua embriaguez, soube o que lhe fizera seu filho mais jovem. E disse: - Maldita seja Canaã! Que ela seja, para seus irmãos, o último dos escravos. E disse também: - Bendito seja Iahweh, o Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo! Que Deus dilate a Jafé, que ele habite nas tendas de Sem, e que Canaã seja teu escravo! (Gênesis. 9,18-27).*



Na tela intitulada *A redenção de Cam* (1895), o artista espanhol naturalizado brasileiro, formado pela Academia Imperial de Belas Artes, Modesto Brocos (1852-1936), sintetizou e legitimou as políticas do branqueamento presente nas teorias raciais do Brasil da Primeira República (1889-1934). De acordo com o escritor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (LEITE, 1988, p. 177), “trata-se, sem dúvida, de uma das pinturas mais reacionárias e preconceituosas da Escola Brasileira”. A pintura traz elementos narrativos que definem o pensamento social brasileiro a respeito da ideologia do embranquecimento.

Na obra, encontra-se três gerações da mesma família retratadas, separadas por diferentes gradações de cor de pele, num movimento intergeracional de clareamento que vai do negro ao branco escrito no corpo dos personagens. Na pintura, em pé diante de uma palmeira, uma senhora negra de pele escura, possivelmente ex-escravizada pela ausência de sapatos, vivendo em um lugar simples como indicio de pobreza, ergue as mãos para os céus, num gesto de agradecimento pelo nascimento do neto branco que está no colo da sua mãe negra de pele clara, cônjuge de um homem branco possivelmente descendente de português no Brasil. A criança branca seria fruto de uma união interracial entre uma mulher negra de pele clara e um homem branco, apontando para o embranquecimento da família. Deste modo, segundo Tatiana Lotierzo (2013), a variabilidade racial do núcleo familiar em cena é fundamental para a composição, podendo-se dizer que *A redenção de Cam* encontra uma razão de ser na tentativa de explorar as diferenças de gradação entre os tons de pele da avó negra; da mãe, de pele amarelo-dourada; do pai e do neto, brancos e, assim movimenta um jogo de expectativas quanto à definição racial dessas figuras.





**Figura 2. A redenção de Cam**, de Modesto Brocos. (1895). Óleo sobre tela, 199cm x 166cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

Assim, tendo em vista que as personagens representadas na obra se tornam mais claras no correr das gerações da família retratada, podemos refletir que a obra nos traz uma mensagem em defesa da mescla racial orientada ao embranquecimento (LOTIERZO, 2013) e das teses do branqueamento da população presente no Brasil pós-colonial, após o fim da escravatura perpetradas pelas políticas de imigração europeias na virada dos séculos XIX e XX. Giralda Seyferth (2011) entenderá tal obra como uma “representação dramática da fantasia brasileira da regeneração racial nos trópicos por meio do branqueamento”. Na mesma linha de pensamento, o historiador Roberto Conduru aponta que *A redenção de Cam*, para além do aparente realismo da cena, em que uma avó agradece a Deus pelo progressivo *branqueamento* de sua família, a obra é uma



alegoria do desejo de purificação racial difundido à época, de liberação dos estigmas vinculados às condições sociais dos negros (CONDURU, 2007, p. 52).

A pesquisadora Tatiana Lotierzo (2013), ao analisar a obra *A redenção de Cam* com base nas teses de embranquecimento, lembra que o mito foi lido e interpretado, do ponto de vista da civilização cristã, como justificativa da escravização dos africanos pelos europeus, e assim emerge a imagem de Cam transformado em negro e ajustado à existência colonial. Essa maldição autorizada por Deus, serviu de fundamentação teológica para a igreja católica justificar a escravidão no mundo moderno, partindo do pressuposto de que os povos negros de África seriam os descendentes de Cam. *A redenção de Cam*, como descrita no título da obra, aconteceria com o embranquecimento das gerações, como está representado pela criança branca e celebrado pela figura da avó.

*Ao sobrepor escravidão e interracialidade a um episódio bíblico, recontado à luz da passagem intergeracional de negro a branco, a pintura faz as vezes de exegese, alinhando-se a diversas interpretações das escrituras que atribuíam ao castigo impetrado pelo patriarca um enegrecimento da pele de Cam e/ou Canaã e seus descendentes e, desse modo, construíam um vínculo imediato entre escravidão e pele negra. Mas agora, todo o sentido da ideia de redenção, anunciada no título da obra, está ligado ao processo embranquecedor, visto como uma reversão da pena bíblica (LOTIERZO, 2013, p. 22-23).*

A antropóloga Giralda Seyferth afirma, ao se referir ao episódio bíblico de Noé e à posterior desqualificação racial dos negros, que “o teor religioso nos discursos sobre a desigualdade biológica da humanidade prevaleceu ao longo do século XIX, justificando a suposta inferioridade da “raça negra”, inclusive no Brasil” (SEYFERTH, 2011, s.p.). A psicóloga Maria Aparecida Bento (2014, p. 31) lembra que “o olhar do europeu transformou os não europeus em um diferente e muitas vezes ameaçador Outro. Este Outro, construído pelo europeu, tem muito mais a ver com o europeu do que consigo próprio”.

Nesta lógica, o discurso estético de Obá retoma ao histórico mítico-cristão e as associações negativas, as conotações pejorativas em torno da pele negra, mediante a posituação da brancura em que o valor atribuído a negritude foi o da maldição impingida por Noé sobre o filho Cam e seus descendentes. A escravidão considerada como um caminho rumo a libertação da condição de negro e o clareamento da pele como possibilidade da população negra de se livrar da maldição bíblica. Impondo os



princípios civilizatórios, os fundamentos cristãos, as ideias e as experiências dos brancos como normais, normativas e ideais. A estética de Obá faz lembrar o discurso hegemônico da igreja católica no Brasil durante os períodos colonial e imperial que, com sua “pedagogia jesuítica” ou “pedagogia de naturalização do racismo”, detentora do monopólio da educação no Brasil Colônia, vinculava a negritude a algo indesejável, primitivo, demoníaco, imoral, execrável. A performance de Obá faz refletir sobre um discurso nacional fundamentado num processo de branqueamento, a partir da transformação epidérmica de negro a branco por meio de uniões interracialis – como modelo de integração racial para o país –, para o extermínio progressivo do segmento negro brasileiro. O objetivo, dentro de um contexto racista, era possibilitar a criação de uma população nacional branca, pois ela poderia ser vista como uma “espécie de regeneração social e racial” (LOTIERZO, 2013). O que aponta para uma exaltação da brancura como ideal, isto é, para uma centralidade da ideia de embranquecimento no pensamento nacional brasileiro.

## O mestiço

Em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (1999), o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga discute, através de diversos campos do conhecimento, os efeitos da mestiçagem e as suas consequências para a construção da identidade brasileira e a sua relação com a formação da identidade negra. No final do século XIX, os pensadores brasileiros ancorados nas teorias racistas<sup>4</sup> dos cientistas ocidentais, tendo como referência europeus e americanos, almejavam um Brasil homogêneo, uma identidade nacional que fosse representada por apenas uma identidade étnica racial: a branca, pois o negro foi considerado o componente da raça inferior (MUNANGA, 1999). Questão que dialoga diretamente com a performance de Obá. Do ponto de vista do artista, vejamos quais as reflexões e debates o trabalho aciona:

---

<sup>4</sup> Teorias que serviram de justificativa para legitimar a escravidão, o genocídio e diversas formas de dominação que perpassaram toda a história da humanidade.



*A performance Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo (2015), intenta discutir a historicidade dos processos de branqueamento na formação étnica brasileira. Reporta, evidentemente aos projetos de branqueamento populacional por meio da miscigenação, como também pelos processos de aculturação, com vistas a privilegiar os cânones colonizadores [...]. assim, um princípio norteador para acessar a performance, refere-se ao branqueamento étnico e também o branqueamento dessas matrizes afro-brasileiras que ainda estão submetidas a uma visão preconceituosa e, quando não, aparece sobre um espectro sutil, comercialmente atrativo e exótico. Todavia, a performance citada aprofunda-se e cria outras raízes. O próprio dado do branqueamento faz menção aos costumes de algumas civilizações africanas nas quais o ato de ter o corpo coberto com pó branco, é uma forma de divinizar esse mesmo corpo. É uma obra que aciona campos semânticos de articulação e discussão: tem um gume crítico e provocador, mas também tem um gume de exaltação e respeito. Não se fecha; outrossim, abre fractais interpretativos. O pó branco cobrindo o corpo é fundante. Demarca a complexidade afetiva que está num constructo pessoal que não se destrói; ao contrário: ao ter todas as certezas reduzidas a pó, transfigura-se, carregando em si, no corpo que agora é símbolo, toda essa história miscigenada que somos (OBÁ, 2018).*

Na realidade do Brasil, a mestiçagem entrava como uma etapa transitória que levaria a uma nação brasileira imaginariamente branca (ROMERO, 1975). O projeto de miscigenação racial no Brasil aparece no discurso nacional como uma possibilidade de construir uma nação respeitável, na qual branquear a população entra como uma forma de modificar o atraso socioeconômico do país. O que está em jogo é a identidade nacional e o futuro de uma nação que, através das ideias dos intelectuais brasileiros, tentaria construir um projeto civilizatório embasado na cultura europeia. O branquear é encarado como um processo de homogeneização biológica da qual dependeria a construção da identidade nacional. Como dirá Kabengele Munanga, “acreditava-se que, graças ao intenso processo de miscigenação, nasceria uma nova raça brasileira, mais clara, mais arianizada, ou melhor, mais branca fenotipicamente, desaparecendo “índios, negros e os próprios mestiços, cuja presença prejudicaria o destino do Brasil como povo e nação” (MUNANGA, 2003, p. 10).

A miscigenação é gerada a partir da mistura entre diferentes etnias que acontece de forma natural, no caso do Brasil, ele foi um processo genocida institucionalizado, sistemático usado como arma estratégica de dominação e controle de grupos submetidos à subalternização racial. Carlos Moore (2007) destaca:



*Historicamente [...], a miscigenação constitui-se em uma política de genocídio, surgida de uma lógica genocida, e com conseqüências eugênicas efetivamente genocidas. Sob o testemunho da história, a miscigenação é, para o segmento conquistado e subalternizado, invariavelmente negativa, sendo uma das piores formas de assalto e agressão contra ele, principalmente contra o ente feminino diretamente vitimado* (MOORE, 2007, P. 191).

Segundo a filósofa e feminista Sueli Carneiro (2005), a miscigenação racial presente em nossa sociedade vem se prestando a diferentes usos políticos e ideológicos. Para a filósofa, a miscigenação vem estabelecendo suporte para o mito da democracia racial, na medida em que “o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial”. Argumento este “que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador em mulheres negras e indígenas, cuja extensão está sendo revelada pelas novas pesquisas genéticas” (CARNEIRO, 2005, p. 64).

Para a pesquisadora Iray Carone (2014), a miscigenação entre negros e brancos, exaltada por Gilberto Freyre como um embrião da “democracia racial” brasileira e base de nossa identidade nacional – “povo mestiço”, “moreno” – foi parte da escravidão colonial. Mas o cruzamento racial não foi um processo natural, e sim algo determinado pela violência e exploração do português de ultramar contra o africano sob cativo (CARONA, 2014, p. 14). Sobre esta questão, Abdias Nascimento coloca a mestiçagem brasileira como um genocídio deliberado para exterminar fisicamente a população negra, portanto um crime e um ‘pecado’ (NASCIMENTO, 1978 *apud* MUNANGA, 2010, p. 450). Esse pensamento foi utilizado historicamente como procedimento estatal para enfraquecer a identidade racial negra. Tratando sobre esta política, Munanga (1999) evidencia que o seu processo desembocaria numa sociedade uniracial, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica:

*Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais. O que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos stocks raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural.* (MUNANGA, 1999, p. 90).



A elite, com os médicos, cientistas sociais, políticos, econômicos, jornalistas, com uma visão nacionalista, conservadora e autoritária, visualizava a eugenia como uma ciência capaz de trazer a “solução” para o desenvolvimento do país e o seu respectivo “progresso”. A salvação do país aconteceria pela criação de uma “raça brasileira”, gerada pela exclusão das raças ditas como inferiores para se construir uma identidade nacional.

Em *Espetáculo das Raças* (1993), Lilian Schwarcz nos diz que a eugenia veio ao país oficialmente em 1914, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, por meio de uma tese defendida por Alexandre Tepedino e orientada por Miguel Couto, que publicou diversos livros sobre educação e saúde pública no país. Neste período, “a população brasileira era entendida como uma ‘raça em formação’, cujo bom resultado dependia de um aprimoramento biológico” (SCHWARCZ, 1993, p. 232). Nos primeiros anos do século XX, havia na então capital do Brasil, Rio de Janeiro, a ideia de que as epidemias brasileiras eram culpa dos negros, recém libertos com a abolição da escravatura (1889). É neste sentido que o olhar médico sobre a eugenia dividirá a população sobre uma lenda binária: “entre ‘doentes e sãos’, ou melhor, entre ‘regeneráveis e não regeneráveis’, impondo a esses dois grupos medidas absolutas diversas. Sobre o primeiro subgrupo recaíram todas as atenções. Era preciso educá-los, incitá-los a casamentos desejáveis, evitar os maus hábitos e perversões (SCHWARCZ, 1993, p. 232).

Para Schwarcz (1993) o país, pensado pelos eugenistas como um corpo homogêneo e saudável, deveria passar por um processo acelerado de mudança, cujos prognósticos faziam alguns eugenistas brasileiros partilharem do sonho de transformar a população local mestiça em uma população pura, modificada em suas características físicas e morais.

A eugenia, como uma proposta científica, política e cultural aceita pelos antigos escravocratas, foi construída dentro das concepções eurocêntricas do conhecimento, instituindo, assim, sentidos de “normalidade” e “anormalidade” aos sujeitos, como também estabelecendo como norma o homem branco, europeu, heterossexual, cristão. Os indivíduos que não correspondem a esse padrão são vistos como desviantes, abjetos, e excluídos socialmente. Ela está dentro de um paradigma da normalidade e por isso o “diferente” deve ser exterminado e eliminado do contexto. Seu projeto



objetiva comprovar que a capacidade intelectual era um patrimônio genético e hereditário transmitido de membro para membro da família, categorizando quem é apto e quem não é apto para a reprodução.

*Transformada em um movimento científico e social vigoroso a partir dos anos de 1880, a eugenia cumpria metas diversas. Como ciência, ela supunha uma nova compreensão das leis da hereditariedade humana, cuja aplicação visava a produção de “nascimentos desejáveis e controlados”; enquanto movimento social, preocupava-se em promover casamentos entre determinados grupos e – talvez o mais importante – desencorajar certas uniões consideradas nocivas à sociedade (SCHWARCZ, 1993, p 60).*

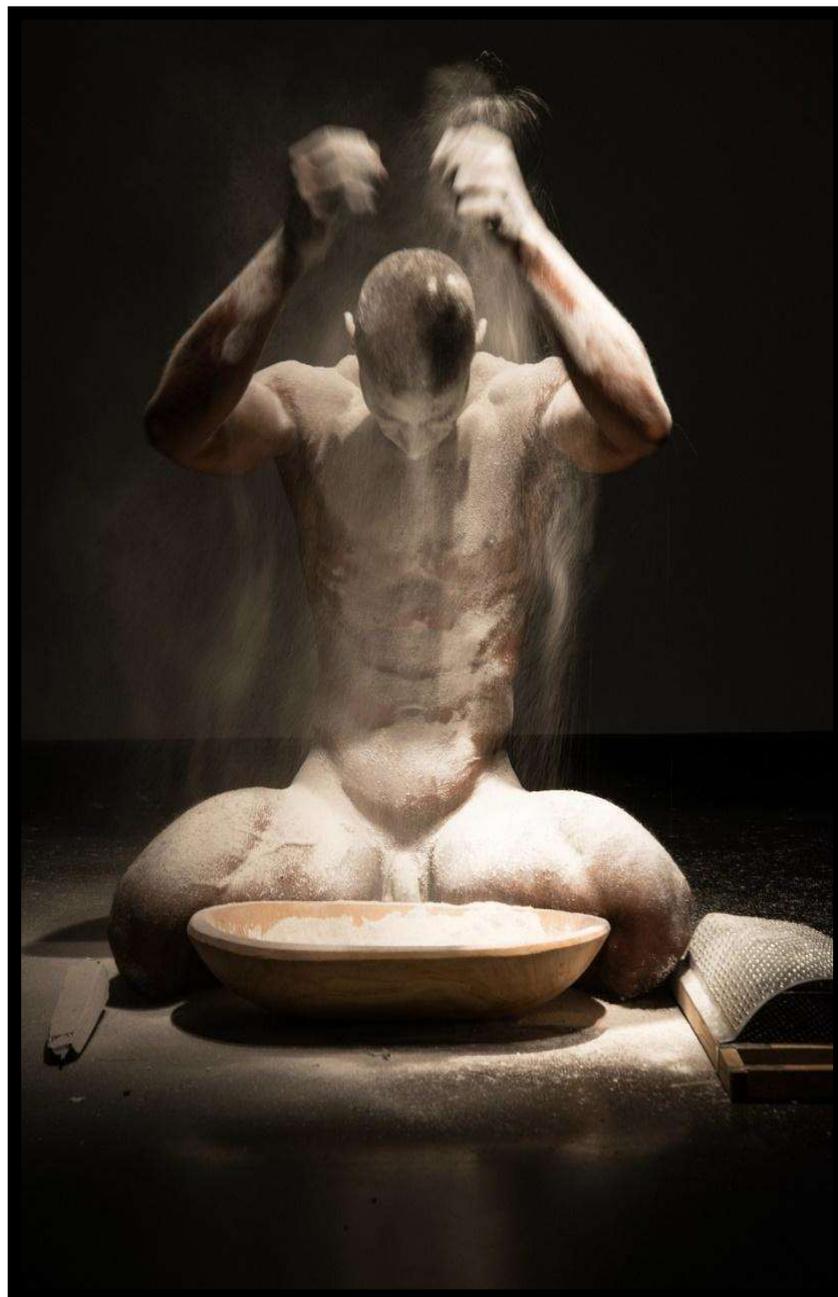
O trabalho de Obá é uma síntese poética para se pensar sobre as propostas eugênicas de “melhorar a raça humana” (embranquecimento) e “higiene social”, perpetradas pelas teorias raciais de meados do século XIX que pregavam um falacioso entendimento de raça<sup>5</sup> como fator biológico-científico, na qual se origina uma ideologia de superioridade e inferioridade racial entre os seres humanos.

A performance do artista aponta para uma naturalização da violência do Estado direcionada contra os corpos negros no Brasil. O seu trabalho faz refletir sobre o processo de desumanização que passou o corpo negro e de como a eugenia como pseudociência que visava a “melhora” do ser humano, biológica e socialmente, mascarava o racismo científico, ao eleger os brancos como superioridade biológica, sustentando a tese de que o negro era inferior biologicamente e, por isso, deveriam ser exterminados por completo do construto social brasileiro. O trabalho também nos leva a pensar que, para a construção de uma sociedade civilizada dentro da lógica ocidental e genuinamente brasileira, era preciso eliminar os “grupos indesejáveis”, pois eles eram vistos como degenerados na sociedade.

---

<sup>5</sup> Neste texto, a prioridade de análise é dada ao século XIX, pois é o período marcante da discussão sobre o significado e o uso do conceito de raça. Raça é entendida dentro do trabalho como [...] “uma construção social, com pouca ou nenhuma base biológica. A raça existe em função das ideologias racistas. [...] Embora essas teorias tenham sido desacreditadas pela maioria da comunidade científica, a crença na existência de raça está arraigada nas práticas sociais, atribuindo ao conceito de raça grande poder de influência sobre a organização social”. (TELLES, 2003, p. 38).





**Figura 3. Atos da transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo, 2015.**  
Foto: Francisco Moreira da Costa.

Percebe-se que, até hoje, ainda existe um compartilhamento social do pensamento eugênico incrustado na mente do brasileiro porque existe uma supremacia branca que retroalimenta este imaginário. Definida por Almeida (2018) como a



dominação exercida pelas pessoas brancas<sup>6</sup> em diversos âmbitos da vida social. Esta dominação resulta de um sistema que, por seu próprio modo de funcionamento, atribui vantagens e privilégios políticos, econômicos e afetivos às pessoas brancas.

Antonio Obá recupera, por meio da sua performance, o discurso nacionalista brasileiro do branqueamento da população que circulava no Brasil no início do século XX, e que negava qualquer possibilidade de se pensar em alguma identidade alternativa, fundamentada na herança negra de origem africana. É a partir de seu trabalho performático que podemos pensar sobre as teorias racistas europeias sistematicamente elaboradas, que geraram processos de exclusão social, ocupacional e educacional dos negros e de seus descendentes.

A partir do trabalho do artista, é possível pensarmos sobre o processo de higienização do povo brasileiro. A higienização do Brasil acontece pelo corpo de Obá. O seu corpo em cena ao longo da performance aparece camuflado por um pó branco que borra sua identidade racial, o que pode ser lido como uma tentativa de eliminação do seu corpo negro. Se o local primordial da miscigenação é o corpo, é usando seu próprio corpo como local de discurso estético que o artista protesta contra a “limpeza racial” que a política de exclusão da mestiçagem objetiva, uma vez que ela era o caminho para o embranquecimento progressivo populacional. O pó branco é uma metáfora do “sangue branco” que, no decurso do tempo, purificaria o “sangue negro”, permitindo a eliminação física e cultural dos negros e a formação gradativa de um povo homogêneo: “branco”, “civilizado” e “humanizado”.

O seu corpo em cena nos conta a história da identidade nacional brasileira, construída por meio do apagamento dos traços de africanidade, pois, como mencionado, o negro era considerado sinônimo de inferioridade, impureza, degeneração. Obá performa, desse modo, o passado ao mesmo que tempo que nos leva para o presente,

---

<sup>6</sup> É por meio do “racismo midiático” (SODRÉ, 2015), que o ser branco constitui o imaginário social brasileiro, pois sua identidade é a todo momento reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educativo que o coloca como *normalidade* da vida social. Assim, se constrói um discurso racista de admiração e valorização das características físicas e dos padrões de “beleza” dos povos europeus que será lido dentro de um imaginário preconceituoso e racista como também um indicador de quais indivíduos e grupos são considerados os ocupantes naturais de lugares de poder e destaque (ALMEIDA, 2018). Aqui como nos lembra Muniz Sodré (2015, p. 276) “a mídia funciona no nível macro como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações inter-raciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitistas que, de uma maneira ou de outra, legitima a desigualdade social pela cor da pele”.



uma vez que o Brasil da vida real, do nosso dia a dia, ainda é hostil com os negros, tentando das mais diversas formas e tecnologias possíveis apagar os vestígios e as memórias da herança africana no Brasil.

### **Considerações finais: ser brasileiro?**

O discurso estético de Obá permite evocar narrativas históricas e memórias da população negra sobre o processo de formação da identidade nacional no Brasil, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica que recorria aos métodos eugenistas, visando o embranquecimento da sociedade brasileira materializada pela mestiçagem. Essa foi a saída encontrada pela elite branca “pensante” do final do século XIX e início do século XX, que via a pluralidade étnico-racial nascida no processo colonial como uma ameaça e um obstáculo para o futuro da raça e da civilização branca no país, cuja “a mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro” (MUNANGA, 1999, p. 112). Então, o “ser brasileiro”, produto da engenharia racial e social, só poderia se constituir pela extinção progressiva do segmento negro na expectativa do Brasil tornar-se um país branco. Deste modo, a ideologia do branqueamento foi entendida como:

*uma espécie de darwinismo social que apostava na seleção natural em prol da “purificação étnica”, na vitória do elemento branco sobre o negro com a vantagem de produzir, pelo cruzamento inter-racial, um homem ariano plenamente adaptado às condições brasileiras (CARONA, 2014, p. 16).*

A estética de Obá traz a memória do passado para dentro do presente, revelando os violentos processos históricos de exclusão e marginalização da população negra até hoje dominantes no Brasil. Assim, a sua estética revisa a história do Brasil a partir do seu local no mundo, estabelecendo uma relação outra com o passado e a história, oferecendo uma possibilidade de olhar crítico para a condição social do sujeito negro no Brasil.



## Referências

- A BÍBLIA SAGRADA. 15 ° ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1970.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. **A Construção do outro como não-Ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray e BENTO, M.A.S. (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iray e BENTO, M.A.S. (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.
- LEITE, T. J. R. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 177.
- LOTIERZO, Tatiana H. P. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos.** Dissertação de mestrado (Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2013.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MOORE, Carlos Wedderburn. **O Racismo Através da História: da antiguidade à modernidade.** Sem Editora, 2007. Disponível em: <http://www.ammapsique.org.br/baixar/O-Racismo-atraves-da-historia-Moore.pdf>. Acesso em 8 de maio de 2020.
- OBÁ, Antonio. **Entrevista com Antônio Obá.** Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.
- OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. **A cor da fé: "identidade negra" e religião.** São Paulo, 2017.
- SCHWARCZ, Lília. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil: 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SEYFERTH, Giralda. O futuro era branco. In: **Revista de História**, n.69, jun. 2011.



QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. In **Tempo Social: Rev. Sociologia da USP**. São Paulo, n.1, v.1, 1. sem. 1989.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da Metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2005.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

*Recebido em 14 de setembro de 2020*

*Aceito em 03 de novembro de 2020*



**“SE LIGA, MACHO”:  
A ENCRUZILHADA PO (ÉTICA) DE UMA BIXA PRETA**

Paulo Petronilio<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0001-7704-064X>

Resumo

Propõe-se pensar filosoficamente a encruzilhada, terreno de Exu e tensionar as performances pretas decoloniais a partir desse lugar que nos permite transgredir, potencializando um lugar de fala a partir de uma poética, que implica uma ética e em uma estética da existência preta. A encruzilhada é, desse modo, um potente agenciamento que temos para descolonizar a voz única do pensamento branco, eurocêntrico, cristão e normativo.

Palavras-chave: Candomblé. Exu. Encruzilhada. Performances. Bixa Preta.

**“LISTEN, MACHO MAN”: THE PO (ETHICS) CROSSROADS OF A  
*BIXA PRETA* (BLACK FAG)**

*Abstract*

*It is proposed to think philosophically at the crossroads, Exu's terrain and to intend the black decolonial performances from that place that allows us to transgress, to potentiate a place of speech from a poetics, which implies an ethics and aesthetics of black existence. The crossroads are, therefore, a powerful agency that we have to decolonize the unique voice of white, European, Christian and normative thinking.*

*Keywords: Candomblé. Exu. Crossroads. Performance. Black bixa.*

---

<sup>1</sup> **Paulo Petronilio** é pós-doutor em Performances Culturais. Doutor pela UFRGS. Mestre em Literatura pela UFSC e Mestre em Educação pela UFSC. Professor Adjunto IV de Filosofia da Educação na UnB/FUP. Ex Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB/PPGCEN e das Performances Culturais UFG. Email: [ppetronilio@uol.com.br](mailto:ppetronilio@uol.com.br).



### “Se liga, macho”, arrombando caminhos...

O objetivo deste artigo é apresentar a complexidade filosófica que povoa a encruzilhada, território de Exu, *locus* da bixa preta, subalterna, marginalizada. Essas discussões fizeram parte da minha pesquisa de Doutorado defendida na Faculdade de Educação do Rio Grande do Sul, em 2009, onde tive como foco a estética e a aprendizagem do Candomblé. Desse modo, o mito e o imaginário formam uma trança inseparável. O que proponho então é um olhar filosófico onde tento, a partir da indagação de Exu como a “pedra filosofal” do candomblé, compreendê-lo em sua complexidade mítica e atuação no imaginário da encruzilhada e meu processo de construção como Bixa Preta. Desse modo, a visão “de dentro” foi fundamental para que eu pudesse dar um contorno melhor a essa questão, bem como potencializar a metodologia, que chamo de encruzilhada, pois é nela que eu falo e me posiciono como boca individual e coletiva. Ou seja, fortalecer esse lugar de fala do subalterno é mais que uma questão política. É uma questão de existência, resistência e, ao mesmo tempo, a busca de visibilidade enquanto Bixa Preta, candomblecista e marginalizado na sociedade branco- centrada, heteronormativa e cristã.

Há séculos vivemos sob o teto do pensamento colonial. Vim de uma tradição de filósofos gregos, brancos e europeus que me mostraram o mundo a partir da mitologia grega e trouxeram o *arché*, o princípio originário da existência. É uma tradição de formação que fazia questão de separar a *doxa* da *episteme*, a opinião, o senso comum do conhecimento e fazia questão de mostrar a supremacia e a superioridade desse em relação àquele. Vi nascer na tradição filosófica a violência e o império da clausura do ser, a força da voz una, a ontologia primordial, do “pai” que afirmou a supremacia da unidade, o Parmênides de Eléia que disse que “só é o ser, é”, afirmando a unidade, o essencialismo e a universalidade do pensamento. Essa supremacia que sempre martelou a tradição e meus ouvidos vinha como um poema que no primeiro momento fascinava, me fazia transcender, creio que essa forma poemática e aforismática vinda da “deusa” verdade era uma forma já de nos ludibriar, de nos colonizar, de nos colocar dentro de um círculo e enclausurar o pensamento e a vida. Hoje, mais do que nunca sinto a necessidade de limpar as poeiras dessa representação para pensar outros modos de vida, onde eu, como bixa preta não fico jamais fora. Creio que essa marca colonial foi se conformando em mim, como uma “fôrma”, cristalizando um ser universal,



imutável, inabalável, inexaurível e indestrutível que ia do ser ao não ser, do ser ao ente. Ou seja, fui educado a pensar a metafísica da substância, a essência de todas as coisas. E o pensamento era preso nessa clausura da representação. Acredito que a prisão é a desgraça do pensamento, como o espelho da representação, o “modelo” representa a plena paralisia do pensamento-vida.

Esse pensamento perpetuou-se por toda uma tradição perpassando o cartesianismo, a racionalidade científica, a dialética, a hermenêutica, o marxismo que ofereceu, por sua vez, um terreno para pensarmos as contradições sociais, mas que não deu conta das questões que fragilizam e colocam os sujeitos subalternos em situação de vulnerabilidade. A impressão que se tem é que só existia uma voz falando, legitimada e autorizada a falar. Talvez seja por isso que sempre tive dificuldade em falar de mim, da minha subjetividade e também falar do outro uma vez que a filosofia nunca nos colocou nesse lugar e nunca nos estimulou a nos colocar como problema no mundo. O pensamento colonial tem essa marca violenta de tirar a nossa subjetividade e nos tirar a possibilidade de falar de nós, nos seduzindo, com isso, com o fascínio da transcendência, o universal que a meu ver, não diz nada, não explica nada. Mas demorei muito tempo para saber. Quando comecei a olhar para mim mesmo quando voltei o olhar para a filosofia, ou seja, saindo dela por ela mesma, enrabando-a e propondo com isso, outra narrativa para falar do mundo e de mim mesmo. Evidente que depois que li Nietzsche e toda onda pós -estruturalista<sup>2</sup> e aqui incluo Derrida, Foucault e Deleuze que o mundo se mostrou de outra forma, pois desde a morte de Deus em Nietzsche, o sujeito começou a ser colocado em evidência e junto com ele, os processos de subjetivação. Derrida tensiona os binarismos ao trazer a cena da desconstrução, Foucault traz e potencializa a noção de dispositivo, biopolítica e biopoder para de fato assumir que a sociedade é marcada por redes capilares de poderes. Intensifica-se a ética e a estética da existência a partir dos modos de vida. Ou seja, Foucault nos convida a “sacudir as evidências” e a pensar as nossas práticas, a

---

<sup>2</sup> Ora, o pós-estruturalismo francês surge colocando em questão toda uma cultura e uma visão de mundo que veio da herança do linguista Ferdinand de Saussure. O Pós-estruturalismo tentou, até certo ponto, romper com o binarismo e as dicotomias que sempre imperaram ao longo da tradição e da cultura ocidental. Foi, de certo modo, uma ruptura e a instauração de uma nova visão de mundo, introduzindo assim, uma era pós-identitária, pós-colonial e pós-moderna. O pós-estruturalismo francês teve uma grande importância provocando uma “reviravolta epistemológica”. Pensadores como Lacan, Foucault, Derrida, Deleuze-Guattari, Lyotard e outros foram fundamentais para se pensar e problematizar as posições de sujeito e as múltiplas identidades



partir de uma genealogia do sujeito. Deleuze por fim, aponta desterritorializações a partir de fluxos de desejo e traz a noção de máquina de guerra para atacar de vez a representação clássica. Todos eles influenciaram os modos de pensar na contemporaneidade e, no que diz respeito às várias ondas dos feminismos, eles, por um lado, subvertem a noção de identidade, propõem uma política pós-identitária como fez a feminista norte americana Judith Butler, ao desconstruir essa visão essencialista de identidade.

O Feminismo Negro, por sua vez, que faz parte da luta política de mulheres negras inconformadas com a ausência de suas pautas na agenda do feminismo branco herdeiro da tradição de Judith Butler, feministas negras estrangeiras como Ângela Davis, Patrícia Hill Collins, Grada Kilomba, Audre Lorde, Bell Hooks e no Brasil a tradição que perpassa a vida de mulheres negras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, dentre outras, de forma radical lutam contra as várias opressões sociais seja de classe, raça, gênero, sexualidade, interseccionando e problematizando as posições que os sujeitos geograficamente e historicamente localizados ocupam. Daí a noção de lugar de fala, tal como foi conceituada, tematizada e problematizada pela filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro como uma política coletiva que tensiona e coloca em xeque essa voz una que sempre teve autorização discursiva para falar. No entanto, as vozes ditas subalternas tentam criar canais e possibilidades de escuta e reconhecimento de suas plenas humanidades. O que todos têm em comum, poderia dizer, é a busca pela visibilidade, pelo direito de humanidade e liberdade. Em outras palavras, se estamos falando de encruzilhada hoje e nos permitindo esse crivo no caos é por que uma onda subversiva e transgressora vem operando no sentido de colocar em xeque as nossas verdades dadas a priori. Todo esse cenário muda nossa prática, nosso modo de vida e a nossa maneira de pensar o Outro e a nós mesmos. É válido ainda lembrar que toda essa discussão fez fortalecer o pensamento decolonial e nos fez aqui propor esse modo de pensar as performances pretas e assumir a encruzilhada como forma de pensamento, de existência e resistência.

Contudo, de fato os tempos mudaram e estamos buscando outras vozes, outros lugares, outras linguagens e nos lançando em outras encruzilhadas como um modo de desestabilizar a soberania e o poder do colonizador. No entanto, é desnecessário hoje



que o outro fale por nós. O outro querer falar por nós hoje é uma forma de xingamento, de desrespeito à nossa voz, pois foi esse outro que sempre nos calou, nos silenciou, nos oprimiu. Se a Bixa Preta nunca foi ouvida foi por que foi oprimida duplamente, ou seja, seu corpo e sua voz nunca importaram. Não é toa que o corpo negro é o que mais morre no Brasil, sem deixar de lado as crianças pretas, cujas mortes já se naturalizaram. Então em alto e bom tom: as vozes subalternas importam e elas surgem arrombando o pensamento normativo, tendo visibilidade, se humanizando e com isso, se empoderando a cada dia.

A voz da Bixa Preta importa. Temos as nossas trincheiras, nossas armas próprias, como Ogum nos ensinou a guerrear, Oxóssi me preparou para a caça. É nessa mata heteronormativa e de supremacia branca que lanço a minha flecha para sangrar com punhal afiado o pescoço colonial, pois se a ferida sangra em meu corpo a ponto de eu mesmo anular a minha existência como Bixa Preta, seja para eu tentar me embranquecer ou para me legitimar e me tornar higienicamente e hegemonicamente aceita, é a essa ancestralidade que recorro, já que Oxóssi está em meu corpo me dando, junto com Exu, a palavra, a flecha certa capaz de desestabilizar, deslocar, desfazer e desconstruir o binarismo e a gramática normativa que sempre imperou nas sociedades coloniais, nos silenciando. Falo pelo falo, mas falo pelo cu. É preciso colocar o meu cu na reta. Esse lugar que esquenta, que fode, que caga, que incomoda e que perturba o sexo rei, a heterossexualidade compulsória. Esse lugar que sempre esteve escondido na esfera privada, enquanto o falo sempre foi público, pois sempre aprendemos a pensar, agir e falar de maneira falocêntrica ou falogocêntrica. Se a nossa tradição fálica sempre imperou, chegou a hora do cu ser ouvido, pois o cu tem história e tem geografia, pois ele se localiza, basta pensar nas epressões “o buraco é mais embaixo” ou onde está o “cu do mundo”? Falo desse lugar, do Cu, Kuir ou *queer*, já que *queer*<sup>3</sup> pode também significar estranho, excêntrico, esquisito, pois incomoda e fascina ao

---

<sup>3</sup> O termo *Queer* foi cunhado pela feminista italiana Teresa de Laurentis, em 1990. Em inglês significa “viado”, “sapatão”, bicha”. De um insulto ou xingamento, transformou-se em uma arma política. De tal modo que ser queer é o raro, o esquisito, o estranho, o que foge das normas regulatórias da sociedade e perturba o centro e nem o quer como referência. Queer diz respeito a tudo que foge da norma, as travestis, transexuais, drags, gays em geral, os que habitam o entre lugar, a fronteira, o indecível e a ambiguidade. Por estarem nesse lugar, fascinam e encantam. No Brasil a teoria queer entra pelas portas das universidades. A historiadora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Guacira Lopes Louro foi sem dúvidas uma das precursoras. Com o pós estruturalismo, os Estudos culturais e os estudos pós identitários, começa ampliar o estudos queer no Brasil voltando-se para os estudos de Gênero e Sexualidades nas ciências humanas e nas artes.



mesmo tempo. Se Exu é fálico, Exu também é cu, pois representa a nossa maquinaria desejante que aquece, respira e fode. Exu é toda parte quente de nosso corpo. Da cabeça aos pés. Se na maioria das vezes existe uma exigência compulsória de que a Bixa Preta seja dotada falicamente para legitimar a sua masculinidade, é preciso lembrar que ela também tem um cu e esse funciona. Celebrar o cu, tocar o terror anal é a forma mais larga e complexa para desCUlonizar o pensamento.

Por isso antes de falar é preciso que a Bixa Preta não largue a mão de ninguém. Não adianta dizer que tais vidas importam se meu corpo e o meu olhar rejeitam aqueles que são cuspidos para mais longe das margens como as transexuais e travestis negras, mulheres negras e não cristãs, além das bixas afeminadas que são mais ainda marginalizadas. Mesmo os gays brancos precisam pedir perdão e agradecer a elxs pelas suas existências. Agradecer às mulheres negras que tiveram na frente abrindo caminhos com a força do feminismo negro e trazendo a nossa pauta à tona. Os gays brancos, principalmente os que se acham mais “másculos” e normativos, que se acham no direito de criticar os que não performam a sua tóxica e aceitável masculinidade, precisam bater cabeça, fazer reverência aos afeminados, às travestis, transexuais e agradecerem por estarem vivos e poderem performar as suas masculinidades no mundo, pois foram essas figuras “excêntricas”, esses “corpos estranhos” e abjetos que deram e dão até hoje seu sangue e suas vidas para que possamos estar aqui vivos. Impossível escrever esse texto sem pedir licença e bater a cabeça para todxs essas existências transviadas que sempre incomodaram, pois se somos resistentes e sobreviventes, somos gratos a essas figuras que nunca foram respeitadas e nunca tiveram suas humanidades reconhecidas. É necessário ainda criticar a mim mesmo, pegar a navalha e cortar a carne da representação da masculinidade hegemônica que de um modo ou de outro reproduzo pois também sou vítima de uma perversidade colonial e normativa, pois ainda tento a todo instante performar essa masculinidade para tentar me “encaixar” ao padrão normativo, que nos impede de existir e sermos nós mesmos para sermos o Outro, estranho a nós mesmos. Dito de outro modo, se eu não começar a me deseducar, a educar a mim contra mim mesmo, me desconstruir e me desfazer não haverá mudança. O começo de tudo exige uma potente desarranjo e desconstrução de si mesmo.



O objetivo aqui é apresentar a complexidade filosófica que envolve a figura de Exu, pedra primordial, filosofal e mítica do Candomblé, religiosidade da cultura popular de matriz africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX, no final do período escravista.

Terei como aporte teórico/epistemológico a figura de Exu como a boca e a pedra filosofal do candomblé e, para isso, iremos nos debruçar em pesquisadores que tiveram uma visão de dentro tais como Juana dos Santos (1986), Leda Maria Martins (2006) e a visão antropológica de Reginaldo Prandi (2001). Nesse sentido, será interrogada a noção de mito, a pedra filosofal que compõe a complexidade mítica de Exu e o seu contorno acerca da ideia filosófica da encruzilhada para fortalecer essa poética preta que ganhou corpo no terreiro. Para melhor facilitar a leitura este artigo está dividido em três subtópicos inter-relacionados de modo a facilitar a compreensão do leitor. No primeiro tópico, trago a ideia da descolonização do pensamento e a ideia do cu para subverter a norma. O segundo tópico será uma abordagem sobre a encruzilhada, em trago Exu como poética da encruzilhada e pedra filosofal do candomblé. O terceiro momento é uma reflexão sobre a performance da Bixa Preta e Exu enquanto signo da boca do mundo envolvendo, a um só tempo, o imaginário individual e coletivo do Candomblé. É Exu o arauto da descolonização do pensamento.

## 1. Des (CU) lonização do pensamento

A dicotomia hierárquica entre humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade colonial. A lógica do colonizador é se colocar em um lugar superior ao colonizado, invisibilizando-o, transformando-o em menos que humano, oprimindo. Esse homem burguês, europeu, colono, moderno se transformou em agente-sujeito, ser civilizado, cristão dotado de mente e razão. Essa dicotomia se transformou em ferramenta normativa, sendo o macho perfeito e a fêmea, a inversão e a deformação do macho. A bixa afeminada, por sua vez, é colocada nesse lugar “menor”, de inversão ou deformação do que se diz macho-ativo. A passiva, por sua vez, ao assumir o cu como lugar de desejo, é colocada em um lugar inferior, uma vez que a sociedade é marcada falicamente, normativamente. É difícil uma pessoa se assumir passiva, pois



assumido esse lugar ele terá que assumir uma certa “desvantagem” enquanto sujeito que faz uso dos prazeres anais. O cu, nesse caso é a forma de descolonizar essa lógica da opressão que existe do ativo em relação ao passivo. A desvantagem é tamanha que chamar alguém de passiva se transformou basicamente em um xingamento. Desse modo, potencializar uma ética da passividade significa dar o valor necessário a essa figura que é colocada no submundo e tida como abjeta. A passiva tem o cu, que é revolucionário e é político. É revolucionário por desterritorializar a noção de desejo calcado no papai-mamãe, no binarismo heterossexual. É político porque, além do desejo, é uma máquina que desestabiliza e manda, de forma subversiva e transgressora, a heterossexualidade ir à merda. Ao dizer que o desejo perpassa outros lugares, “o buraco é mais embaixo”. Temos uma máquina de foder, de cagar, que esquenta e é desse desejo de ser enrabado que estamos falando.

Ora, trago essa ideia do cu como uma forma subversiva para afrontar a norma, o binarismo. Mas não é somente isso: é uma forma de dizer que o cu importa. E não falo do meu cu, pois parece que o Cu do outro é sempre melhor. Falo dos múltiplos cus no mundo, das micropolíticas cus que reivindicam seus lugares de fala e direito de existência no mundo. O cu não é nada metafórico. Ele é um personagem conceitual de toda uma luta política. Se somos capazes de rir quando falamos dele, é por que ele é digno de ser levado a sério. Trago essa ideia do cu para trazer um certo humor já que, se o fascismo existe, é preciso uma ética subversiva ou uma ética do humor para darmos conta dessa maquinaria que esvazia e tira a nossa potência-cu de existir e desejar. Já dizia o pensador subversivo o francês Guy Hocquenghem, “O buraco do meu cu é revolucionário”. É revolucionário porque ele é o signo da desterritorialização, o afronte à norma que exige uma nova ética e uma nova estética da existência. É revolucionário mais ainda por que ele não cabe nesse mundo binário que já está dado. É preciso usar a ironia, o deboche, o riso contra o fascismo e contra toda forma de opressão. Propor descolonizar pensamento é trazer a potência cu da Bixa Preta para desafiar esse lugar normativo, branco e compulsório. Se fomos colonizados falicamente a maneira mais corajosa, desbravadora e arrebatadora para descolonizá-lo é trazer em cena o cu com toda sua força, potência e vitalidade. Desse modo, nem seria de bom tom mandar o colonizador tomar no cu, já que se dar o cu é bom, ele de fato importa. Mas é preciso localizar o cu.



*Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode (...). O presidente Schreber tem raios do céu no cu. Anus solar. E estejam certos que isso funciona. (DELEUZE-GUATTARI, 2010. p.11)*

A inspiração transgressora que esses pensadores nos fazem experimentar nos leva ao limite da máquina desejanste como potência e como fluxo permanente. Ao pegar a filosofia pelo cu e tirar dela toda a sua falta, somos convidados a nos enrabar para que possamos desterritorializar a sexualidade hegemônica e binária. O cu é uma forte estratégia para descolonizar o pensamento. Descolonizar é mais que preciso. É uma urgência que precisa ser exercitada, praticada e assumida como modo de vida. No entanto, trazer outras mitologias é fundamental para que possamos ouvir outras vozes inclusive mais próximas de nós a partir da nossa ancestralidade. Sem dúvidas, o feminismo negro foi fundamental nessa busca de outras vozes e na tentativa de mostrar que, por mais que surjam cientistas bem intencionados, a voz de dentro, do nativo deve começar a criar fissuras no discurso eurocentrado e branco para que, de fato o subalterno possa romper com os silêncios e questionar, inclusive, quem está autorizado a falar, ou seja, que regime de autorização discursiva é esse que sempre autoriza a falar a voz do homem branco, cristão e europeu que parece não ter cu ou pelo menos, para ele, deve ser intocável. No entanto, torna-se mais que necessário pensarmos e tensionarmos novas poéticas da encruzilhada.

## **2. Exu: a poética da encruzilhada**

A noção de poética aqui tratada não é a que se representou ao longo de uma tradição ocidental, mascarada por uma *poiesis*, *mimésis*, ou alegoria. A poética aqui deve ser compreendida como uma micropolítica do desejo que une, a um só tempo, a territorialização, desterritorialização e reterritorialização. É uma poética do caos que desestabiliza o cânone e contraria o *logos*, branco e normativo. Mais que isso: é uma poética da existência e da resistência negra e gay. É a poética da encruzilhada que desafia os limites, que provoca o desconforto, o deslizamento, o entre lugar, o deslocamento, o trânsito. É uma poética da margem que desafia toda e qualquer visão eurocêntrica e normativa. Ou seja, Exu é, a um só tempo, a ética, a política e a estética da existência. Falar em Exu significa questionar, tensionar e abrir encruzilhadas



filosóficas para pensarmos a pedra filosofal, pedra primeira, princípio dinâmico. Exu é uma palavra polissêmica, plural, controversa e polifônica. É um risco aberto no caos. Tudo cabe, pois abarca a totalidade e a singularidade de tudo e de todos. É *complexus*, pois liga como uma trança, abraça o uno e o múltiplo. Exu na linguagem yorubá significa “esfera”, o ilimitado, o infinito e representa o todo ou a fusão das partes. Trata-se de uma esfera que abarca as forças cósmicas e caóticas da natureza. A fusão entre o alto e o baixo. É um todo em si e por si, aberto e fechado em si mesmo. Representa a totalidade, o ser em sua plenitude, um *telos*, ou ontologia fundamental. É a filosofia primeira, a causa material, formal, eficiente e final. A primazia do ser e do vir-a ser. É a filosofia logocêntrica por carregar a marca da masculinidade, arauto do poder, o bastão erótico. Por isso exu representa a força e a potência de criar, de fazer gerar, de fazer movimentar. Ele é aquilo que é, mas é também o vir-a-ser, o devir. Tem o poder de gerar a si mesmo e gerar o Outro. Exu, sob o signo do infinito, não começa e não termina, é sempre o caminho, o meio, o *intermezzo*. Vai da identidade à diferença, do eu ao outro, princípio material e imaterial.

Exu é o princípio da sabedoria que não tem começo e nem fim. Fortalece-se no meio, *intermezzo*. É o apaziguamento do ser e a insatisfação do devir. É a pedra filosofal que abarca tudo o que há, tudo o que existe. No Candomblé, o primeiro Orixá a ser cultuado é Exu. No entanto, o mito desenha o Orixá, conta suas brigas, suas confusões e marca os rumos dos homens, pois a *Mitologia dos Orixás* se funde e se confunde com o destino dos homens na terra. Reginaldo Prandi (2001), dentro dessa complexidade mitológica, retoma um dos mitos mais importantes da figura de Exu, em que ele “se atrapalha com as palavras”. Orunmilá perguntou ao homem onde ele queria morar se era dentro ou fora da casa e o homem disse “dentro” e, de repente, perguntou “E tu, Exu? Dentro ou fora?”. Exu levou um susto ao ser chamado repentinamente, ocupado que estava em pensar sobre como passar a perna em Orunmilá. E rápido respondeu: “Ora! Fora, é claro”. Mas logo se corrigiu: “Não, pelo contrário, dentro”. Orunmilá entendeu que Exu estava querendo criar confusão. Inteligentemente, Exu tenta trapacear Orunmilá com as palavras. Com seu jeito astuto, se transforma em uma criatura de “confusão”. Signo da desordem, Exu mostra seu lado malandro. Com essa confusão criada por Exu, ele passou a criar sua morada fora da casa. Diferente dos outros Orixás que moram dentro. Um “assentamento” de Exu em forma de pedra, dentro de uma vasilha de barro, no tempo, no aberto, próximo a uma enorme árvore,



é o primeiro Orixá a ser cultuado no Candomblé. Desse modo, o princípio é Exu. O verbo. A palavra. A confusão. A Diferença. A criatividade. É preciso acionar o exu individual para criar. Foi a pesquisadora Leda Maria Martins que nos ensinou: “Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento. (MARTINS, 2006, p.64-65). Ora, ao carregar as pulsões de enterramento e descentramento, a encruzilhada transforma-se numa complexidade filosfal por abarcar a um só tempo o texto, tecido da vida com suas fusões e confusões, metáfora dionisiaca por excelência. Exu e Dioniso são tentações mundanas, pois estão ligados ao prazer, ao desregramento, à satisfação da carne. Por isso Exu é o corpo, com todo o seu apetite sexual e criativo. O corpo é capaz de traduzir todos os signos do verbal ao não verbal, produz o discurso e a ação. O corpo como um texto comunica o sistema, aproxima e se distancia, se recolhe em si e se joga no mundo. É Exu que permite que o corpo goze da vida, se encha de prazer e se multiplique. Daí essa pedra filosfal que é feito de matéria não formada e sente a necessidade de uma forma. Desse modo, o Exu é o *arbhé*, princípio originário, a unidade que gera a multiplicidade.

Como princípio originário, ele é também o *ápeiron*, o infinito ou o ilimitado. Exu não tem limite por gerar, reproduzir e multiplicar infinitamente. É essa presença que faz unir o caos e o cosmo. Se Exu é o signo do caos e dele sai a sombra, a noite, é dele também a capacidade de gerar. Exu é a matéria movediça, a matéria primeira, elemento essencial. Os elementos tais como água, fogo, terra, ar são conectados para fortalecer a força geradora do universo. O otim (cachaça), a água (omin) molham a terra e o corpo, trazendo movimento do eterno acender e apagar-se na natureza, movimentando-a e não deixando o ciclo parar. A água está em tudo por ser o princípio de tudo e através dela se chega a essa consciência de que a essência é o um, o verdadeiro, o em si e para si. A existência do mundo é marcada por esse finito-infinito que gera a existência singular e universal. Se levarmos a cabo a antiga afirmação de que “tudo é um”, Exu como a unidade é gerador da multiplicidade, é o que torna as coisas reais e verdadeiramente existentes. Como produção sígnica e tradução intersemiótica, Exu é o que gera a ação, pois a palavra permite e possibilita abertura de si para si, de si para o outro e de si para o mundo. Exu é o guardião da rua, dos caminhos, da estrada. Augras reconhece: “Tudo o que se une, se multiplica, se separa, se transforma, tudo isso é Exu. Exu é a vida, com todas as suas contradições e sínteses” (AUGRAS, 1983,



p. 104). É animado com esse exercício de sensibilidade antropológica que Georges Balandier nos dá essa compreensão

*Por ser o Deus da comunicação, tem o dom da ubiquidade e pode estar em ação em muitos lugares. Tem seu lugar em todos os grupos de culto e em todas as casas. É associado aos lugares de encontro e passagem, as encruzilhadas, os logradouros públicos e os portais. (BALANDIER, 1997, p.98)*

Desse modo, Exu é o guardião da rua, dos caminhos, da estrada. Logo, para manter um elo com a “Casa de Santo”, é preciso entrar no portão, passar pela porta, pedir licença (agô) para Exu, para que o Povo do Santo não se meta em encrencas mais tarde e, muito menos, em desarmonia e contrariedade. Em outras palavras, Exu é a vida em metamorfose. É o que movimenta e intensifica a vida. É o que mantém a ordem e a desordem. É a Dobra. Exu é a síntese da Diferença, o que nos impulsiona a criar. Exu, como signo da individuação, é o poder que gera a ação e começa no jogo de búzios com os pais e mães de santo invocando a sua presença. Como pretendeu Maria José Barbosa (BARBOSA, 2006), é considerado uma “força motora”, geradora, criativa, “onipresente”, “cuja existência se faz nas margens, nos limites, na liminaridade e nas suas múltiplas caracterizações”.

Exu é, nesse sentido, a pedra primeira e filosofal que une e separa, carrega a unidade e a multiplicidade. A capacidade infinita de criar, pois representa os caminhos. Mais ainda ele representa a parte criativa de todos nós. A encruzilhada é o espaço da criatividade e da invenção de novas possibilidades de vida. Sem Exu nada teria. Não seria. Nada poderia. Nada existiria. Nada criaria. Assim, é ele o signo da multiplicidade, da Diferença. É o alegre. O jocoso. O trágico, pois é festivo. Uma alegria demoníaca ou dionisíaca de viver. Sem esse “demônio”, não criaríamos e nada seríamos. Assim como Exu é a multiplicidade, assim como o demo tem várias máscaras, se desdobram em “qualidades” de Exu: Alaketu, Tiriri, Ina, Onã, Bará e Legba. Exu-Legba, pode dispensar a felicidade ou a desgraça, perturbar, construir ou destruir. Ensinou-nos o filósofo Félix Guattari “O Legba é um punhado de areia, um receptáculo, mas é também expressão da relação com outrem. Encontramo-lo na porta, no mercado, na praça da aldeia, nas encruzilhadas”. (GUATTARI, 1992, p. 59). Assim Guattari traz a figura de Legba como expressão da relação, da comunicação e poder da encruzilhada.



Existe a instauração de uma cidade subjetiva marcada pela heterogênesse, pelo paradigma estético, pela desterritorialização, pelo caos e pelo descentramento do sujeito para a da subjetividade. É sob esse signo da desterritorialização e do caos que surge a figura de Exu como potência da desordem e do movimento.

Assumir essa forma de pensamento é assumir a encruzilhada como uma forma de pensamento-acontecimento que subverte a ordem e a instaura o caos a partir de uma produção de subjetividade que é plural e polifônica. A encruzilhada é a afirmação das várias subjetividades e da polifonia das vozes. Ora, Legba que embaralha, age por esperteza e, com isso, transforma-se no poder e no intempestivo. É Legba quem está nas encruzilhadas de todas as relações. O “assentamento” de Exu é feito de argila, no barro, na terra, em forma de um O pênis ereto, avantajado. Sua saudação: Laroîê, Exu! As relações com o bando é sempre uma relação mediada por Exu, ou seja, por movimentos de conversação, diálogos, disparos de pensamento. A encruzilhada sempre, o “meio”, o “entre” e, é claro, a palavra que ativa o pensamento, pois Exu é o poder de comunicação.

Em outras palavras, pensar a poética da encruzilhada significa abrir caminhos para que outras vozes falem. Significa criar fissuras nesse discurso branco centrado que é o que sempre teve autorização discursiva para falar e se colocar no mundo. Pensar Exu como poética da encruzilhada significa fazer uso da criatividade para inventarmos novos modos e possibilidades de vida. A encruzilhada é um complexo agenciamento político, ético e estético. É o lugar da revolução não somente sexual. É a partir dessa revolução que será de fato permitida a diferença no mundo. É lá que a Bixa Preta poderá ter a liberdade de ser simplesmente o que se é. Bixa Preta não são duas palavras. Trata-se de um modo de vida, de um agenciamento, de um dispositivo complexo que, a um só tempo, desterritorializa e reterritorializa a identidade, a sexualidade, o gênero e a raça. Por isso a Bixa Preta vai sempre incomodar, pois ela não pertence ao padrão hegemônico e compulsório da qual a masculinidade branca faz parte. Dito de outro modo, pensar essa encruzilhada como uma pedra filosofal é necessário para que possamos resistir e existir humanamente já que o saber branco, heteronormativo, eurocêntrico e colonizador nos transformou e nos transforma a cada dia em não humanos, em seres abjetos. Pensar Exu como a pedra filosofal é a forma mais complexa de se libertar a vida lá onde ela sempre foi prisioneira: a ignorância.



### 3. “Se liga, macho”: a performance de uma Bixa Preta

Peço licença (*agô*), à Lina Pereira, mais conhecida como Linn da Quebrada, atriz, cantora e compositora brasileira que, além de ativista social, compôs a canção Bixa Preta que diz “Bixistranha, loka preta da favela/Quando ela tá passando todos riem da cara dela/Mas, se liga macho, presta muita atenção/Senta e observa a sua destruição”. Essa mensagem mostra a potência e a força que desafia as normas compulsórias e regulatórias da sociedade, fazendo com que a performance dessa Bixa Preta desestabilize a masculinidade canônica, hegemônica. É a forma de erguer a voz, como pretendeu a feminista negra Bell Hooks. Quando Linn convida ao homem heteronormativo para ele sentar e observar a sua destruição é para ele pensar que, se o mundo é tão opressor e segregador, é sua culpa. Esse “macho”, vestido de “sexo rei”, é o que teve lugar no mundo e direito a ter sua voz ouvida, legitimada. Sem dúvida, Linn da Quebrada teve um ato de coragem ao erguer a sua voz, pois segundo Bell Hooks, “Esse ato de fala, de erguer a voz, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito” (HOOKS, 2019, p. 39). Dito de outro modo, a expressão “se liga macho” é uma forma de dizer que tem gente falando e quer ser ouvida, ou seja, erguer a voz não é meramente emitir sons, palavras, mas existir. Se Linn da Quebrada é uma Bixa Preta e diz que “vai botar é pra fuder”, esse ato de fala que é político é feito de coragem, pois somente essa coragem é capaz de nos libertar. Nós, sujeitos subalternos de objetos passamos a ser sujeitos de nossa existência. Assim, a poética de uma Bixa Preta nos faz pensar novas performances e novas masculinidades nas margens. Mas é preciso coragem inclusive para que nós mesmos possamos nos reinventar enquanto sujeitos-corpos-pretos e, a partir daí, criar condição e possibilidades para sermos ouvidos. Essa transição do silêncio à fala é a necessidade urgente para que nós Bixas em geral possamos viver com dignidade e humanidade, pois a liberdade é uma luta constante, como pretendeu a feminista negra Angela Davis.

É na encruzilhada que se ergue a voz e se reinventa. A performance é na encruzilhada. (PETRONILIO, 2016). Dito de outro modo, a performance de uma Bixa Preta vem para tensionar e colocar em xeque a performance normativa e branca. Trata-se de uma performance que vaza da gramática heterocentrada. Mais que isso, ela



vem para “causar” a partir de uma “lacrção” e de uma “fechção” que implica uma ética e uma estética e, por que não, uma política. É o que eu tenho chamado de performance da diferença, que é, a um só tempo, performance no sentido artístico, teatral, mas é performatividade ao colocar em xeque a própria noção de sujeito e identidade. A performance lacrativa de uma Bixa Preta rouba a paz por carregar vários marcadores sociais da diferença como raça, classe, gênero, sexualidade e, no meu caso, acrescenta-se religião. Ser uma Bixa Preta macumbeira e nordestina como é o meu caso é lutar pela vida e humanidade a cada instante. Afronta a heteronorma borrando esse lugar binário, cristão, branco e compulsório. Por isso o que chamo de performance na encruzilhada reivindica políticas arrebatadoras, arrombadoras e tenta criar novas fagulhas criativas para desestabilizar e deslocar o cânone vigente.

Assumir a performance da Bixa Preta afeminada é ser político e com isso assumir o pleno desconforto, o intolerável, o plenamente excêntrico, que não é tolerado, desarranjando, inclusive a Bixa Preta normativa, a “aceitável” nos padrões bem-comportados, já que a Bixa Preta afeminada contesta plenamente todo olhar bem-comportado, pois é de natureza subversiva, desrespeitosa, impertinente, profana, irreverente e intolerável. Desrespeita, sobretudo, a masculinidade preta normativa e embranquecida que, às vezes, se cerca de bixas brancas para se embranquecerem, terem visibilidade e serem aceitas, negando a si mesmo para afirmar o outro. Esse giro da Bixa Preta é fundamental para pensarmos em múltiplas masculinidades, em éticas e estéticas da Bixa Preta afeminada, aquela das beiras, a que está nas margens das margens.

Desse modo, a encruzilhada transformou-se no meu lugar de grito, no meu lugar de resistência. O lugar que me permitiu me movimentar enquanto corpo-bixa-preta. Não posso me dar ao luxo de escolher contra qual opressão eu posso lutar pois onde tem a Bixa Preta, tem um abjeto, algo sujo, desviante e inaceitável diante de uma cultura heteronormativa e de supremacia branca, cristã. Desse modo a Bixa Preta oscila entre o objeto e a abjeção. É objeto enquanto é fetiche do homem branco e abjeto quando é negado inclusive por ele mesmo, renegando a si mesmo seu pleno direito de humanidade. A Bixa Preta pode até ter valor quando assume sua virilidade e masculinidade, atividade, mas se for afeminada, passiva, a Bixa Preta perde todo o seu encanto. Mais uma vez é necessário mostrar que a Bixa Preta não é feita apenas de uma



genitália. Ela não é feita apenas falicamente, mas ela também tem um cu e tem outros atributos em sua maquinaria desejante que lhe faz orgulhar de ser uma Bixa Preta. A Bixa Preta não pode ficar entre abjeção e objeto. Essa é uma fantasia colonial, heterocisnormativa e patriarcal, que faz aumentar o racismo, a opressão e a violência.

Diante disso, não existe outro lugar possível para meu corpo habitar. Esse corpo que é olhado de banda, é fetichizado, é exotizado. Por isso não falo apenas de mim, pois a minha existência fala de uma boca coletiva. Por isso ela é política. Tanto a boca quanto a fala. Foi essa boca, em seu devir-bicha-guerrilheira que fez o cu canibal de Jota Mombaça se indignar em sua política da desobediência. Como pretendeu Jota Mombaça (2015) “Como se este corpo gordo, mestiço, viado e revoltado, este cu canibal e sua política monstruosa, não tivessem lugar no âmbito da produção de conhecimento. ” Ao questionar se “pode um cu mestiço falar? ”, a escritora e performer descoloniza o pensamento colocando “o seu na reta”, ao mostrar inclusive, a dificuldade do subalterno ser ouvido. O incômodo sempre existirá quando o subalterno se manifesta pelo cu. É preciso tensionar e colocar em xeque essa visão de mundo branca e heteronormativa que cuspiu meu corpo para as margens. Numa sociedade marcada pelo heteronorma, a Bixa Preta é de fato oprimida pelos fortes marcadores da diferença que são: raça, gênero e classe. No meu caso, sendo Bixa Preta, macumbeira e pobre, carrego na pele o complexo agenciamento da multiplicidade subalterna. É como se a Bixa Preta precisasse performar uma masculinidade viril, máscula pois a ela cabe o lugar de completa abjeção se assumir esse lugar da “bichinha”, do afeminado. A todo momento a existência do homem branco, cristão e heterossexual nos violenta, pois é ele que nos segrega e nos oprime. Não adianta pensar em um lugar de fala se não pensarmos a potência do lugar de escuta. É preciso que nos ouçam. É preciso que o meu corpo tenha visibilidade para que a minha voz seja escutada. Como uma travesti será ouvida se a sua existência é invisibilizada? Como o macumbeiro será ouvido se a religião de matriz africana é mal vista a ponto de terreiros serem queimados? Como uma Bixa Preta macumbeira pode sobreviver nesse mundo opressor e que segrega? É preciso ter a boca para gritar. É preciso ter a encruzilhada como lócus de reinvenção de si mesmo. É preciso chamar Exu para que possamos exprimir nossos modos de subjetivação que perpassam nosso corpo-ori, nossa cabeça. Essa boca que é a um só tempo individual e coletiva.



Ora, antes de falarmos de Exu como boca coletiva e individual é importante mostrar o que compreendemos por encruzilhada e para isso é importante compreendermos a essência da Filosofia de Exu. Em *os nagô e a morte: Padê, asese e o culto Égun na Bahia*, Juana dos Santos traz uma compreensão aprofundada: “Exu está profundamente associado ao segredo da transformação de matérias-massas em indivíduos diferenciados. (SANTOS, 1986. p.208). Exu assegura, com isso, a procriação e a multiplicação. É por isso que Exu se transformou no poder da encruzilhada, pois é o lugar de conflitos, diálogos e reflexões. Essa sabedoria da encruzilhada é a força e potência viva dos Terreiros. Recorro à sabedoria de dentro, das mais velhas para esclarecermos melhor a complexidade mítica e mística de Exu. Em um trecho da introdução do livro *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros*, de Mãe Beata, Vânia Cardoso escreve: “A encruzilhada é o espaço regido por Exu (...), aquele que, segundo mitos, é a boca ávida que devora tudo o que existe, mas que também regurgita, regenera e recria. (CARDOSO. 2008, 15-16). Essa capacidade de transmutação, transformação e transfiguração de Exu abre uma série de leituras e possibilidades. Esse signo da boca viva que devora tudo, regenera e recria é a capacidade que nos leva a entender e ampliar a encruzilhada como *locus* de confluência, espaço híbrido, trans e multidisciplinar que permite com que todos os saberes se conectem e dialoguem entre si. A encruzilhada como espaço de reinvenção do mundo é também o espaço de reinvenção da cultura e de nós mesmos. A encruzilhada é o lugar da criatividade em demasia onde tudo é possível, onde podemos potencializar a arte da mixagem a partir de um punhado do caos. Para além do sintagma e do paradigma, é o espaço do devir. É, em síntese, a boca que tudo devora. A boca é o território em que mostramos a nossa sabedoria e a nossa ignorância. Quando a boca resguarda o silêncio, impõe o conhecimento. Somos tentados a falar, pois a fala aguça a nossa imaginação e nos permite criar novos rearranjos discursivos. Embora Exu represente os cinco sentidos, a visão, por ser o olho que tudo vê e tudo observa, nos permite conhecer e discernir. É audição, pois Exu é a inteligência para escutar o outro, para acolher em si o caos que vem de fora e o movimenta. Ele é o tato, pois nos faz aprender através da sensibilidade do toque. Ele é paladar, pois a boca nos faz provar, experimentar os prazeres da vida, repudiar e acolher o alimento, o doce, o salgado. Pela língua mostramos o que gostamos ou não e discernimos a sensação do gosto. A boca carrega em si uma complexidade maior, pois além de abrir o caminho da fala, a



voz que provoca algo no outro, que repudia ou aproxima. O ruído, o som que vem do outro provoca uma confluência de sensações, pois nos aproxima ou nos distancia. Desse modo, Exu nos leva ao ápice da experimentação do caos criativo. A boca é o signo mais complexo, pois é através dela que respondemos as indagações de fora e ali nos permitimos o movimento entre quem fala e quem escuta. É através dela que exprimimos a nossa sabedoria, nossas fragilidades, nossa arrogância e a nossa ignorância. Portanto, é o signo da dialética, da hermenêutica, ou “exunêutica”. Não é à toa que Hermes, na Mitologia grega, é o que mais se aproxima de Exu por ser a comunicação, a interpretação, a linguagem, a palavra, o que transporta e transforma. Pela boca a voz e a ressonância de nossas palavras, nós devolvemos aos outros seus signos, podemos ativar a maquinaria da conversação e podemos ali também parar, pois o outro nos perturba através dos ruídos e sons que ora são, ora não são bem acolhidos em nossa parede sonora. Podemos nos simpatizar ou nos antipatizar com uma pessoa através do som que ela provoca. O olfato é um signo imponente, pois através dessa sensação podemos trazer memórias afetivas do passado e potencializar o gosto por algo. Intensificam-se nossos desejos. A boca é o signo do prazer, do desejo, mas também do desprazer. Foi o que a feminista negra Grada Kilomba nos trouxe ao fazer uma “epistemologia da boca” e falar da máscara de Anastácia como um dos traumas da colonização:

*A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando que as/os brancos querem- e precisam -controlar e, conseqüentemente o órgão que historicamente, tem sido severamente censurado. ” (KILOMBA, 2019. p.34).*

Ao dar um estatuto linguístico, ontológico e privilegiado à boca, ela se transforma em um órgão especial por trazer a ideia da enunciação e da fala e ao mesmo tempo representa o signo da opressão. Pedir para alguém se calar significa tirar dele seu regime de autorização discursiva. Mais que isso: significa retirar seu direito de humanidade. Exigir o silêncio de alguém é dizer que a sua vida, seu corpo, sua história, sua existência, sua voz não importam. É assumir que o outro não poderá ter voz e fortalece com isso a voz una, universal de homem branco, europeu e heterossexual. Exigir o silêncio de alguém é tirar dela a soberana liberdade enquanto sujeito falante e atuante no mundo. É aprisionar o Outro e fazer questão de dizer que o subalterno não pode falar e que ele viverá eternamente aprisionado pelo discurso que de fato está



autorizado e legitimado a falar. Impedir o outro de falar significa aprisioná-lo e sempre será essa a tentativa do colonizador.

Juntando-se à boca, que é a capacidade de falar, e ao ouvido a capacidade de escuta, todos os sentidos se fundem e moldam a inteligência através da memória gerando a experiência particular de cada indivíduo. Por isso a fala será sempre da ordem do individual ao passo que a língua será da ordem do social, do coletivo. Exu é esse “meio” entre a fala individual e a língua, do coletivo, socialmente dramatizada pelos sujeitos. Todos esses sentidos impulsionam em nós o desejo de conhecer. Provocam sensações múltiplas. Esses sentidos se organizam em nossas cabeças e fortalecem a memória. Graças à experiência dos sentidos que nos levam a conhecer e discernir as sensações. Temos um gosto que é universal, mas a singularidade do gosto é o que faz de cada um de nós um ente singular. A memória individual é construída por que existe uma boca individual que experimenta, mas existe uma boca coletiva que sente coletivamente por que experimentou individualmente. Essa dialética entre o individual e o coletivo, o particular e o universal, o todo e a parte, formam um *continuum*, uma trança. A ideia de trança talvez abarque melhor a complexidade em questão, uma vez que *complexus* significa o que liga, o que funde, o que junta, o que comunica. Exu e encruzilhada são categorias complexas, pois se Exu é a boca, a encruzilhada é o próprio mundo.

### Considerações Finais

Propus aqui pensar uma possível poética da Bixa Preta a partir da noção filosófica de encruzilhada, *locus* de Exu, o deus da comunicação, do movimento, do devir. É a partir da encruzilhada que podemos pensar e problematizar as múltiplas performances pretas e decoloniais. Por isso, falar a partir de nós mesmos, do que nos afeta e nos movimenta é fundamental para que possamos nos tornar sujeitos e nos libertar daquele que nunca nos deixou falar: o colonizador. É preciso fazer uso da boca que foi silenciada pelo colonizador e do cu que foi travado pelo homem heteronormativo e fazer desses dois órgãos uma máquina de guerra contra a opressão e a dominação. Por isso permitir outras narrativas, colocar nosso cu na reta é a forma mais potente de des (cu) lonizar o pensamento centrado no falo do homem branco e



heterocispatriarcal. A encruzilhada é o meu patuá, minha força, minha potência, minha seta certa como filho de Oxóssi. Desse modo, quando se fala em encruzilhada, pensamos em ruas que se cruzam, estradas e caminhos. Exu, ao morar na rua, recebeu justamente os poderes da encruzilhada. Um espaço que confunde e desespera por ser uma multiplicidade de caminhos e o homem está sempre em busca de uma direção, de uma “verdade”, de um caminho seguro que leve a algum lugar. Ora, pensar a encruzilhada como uma poética da Bixa Preta significa ter coragem para desafiar a si mesmo. Significa assumi-la como um complexo agenciamento, melhor ainda, a encruzilhada é uma verdadeira máquina de guerra contra a opressão, a hierarquia e o binarismo.

É preciso inventar novos arranjos discursivos, limar o muro da representação e criar fissuras no discurso hegemônico para pensarmos a partir das performances das masculinidades pretas e seus múltiplos processos de subalternização. Trazer a máquina cu como estratégia política e revolucionária é a forma mais instigante de atacar esse lugar que se cristalizou como verdade única e inabalável. O cu, a encruzilhada e exu são complexas redes que desenham esse lugar subversivo para que os sujeitos subalternos possam criar suas linhas de fuga e potencializar novos devires. A Bixa Preta, aquela que tem também o cu, assume a força subversiva e transgressora desafiando a identidade e a fixidez. Por isso a Bixa Preta vai sempre roubar a paz por carregar mais de uma opressão. Se ser bixa já é ser esquizo-revolucionário, ser Bixa Preta é questão de muita coragem para sobreviver e esse afeto-cu na errância e na potência arrombadora. A encruzilhada rouba a paz e provoca desconforto ou desassossego.

Recordemo-nos de Alice, personagem infantil de Lewis Carrol, que em sua saga, “no país das maravilhas”, ao se deparar com a encruzilhada, perguntou ao gato que caminho deveria seguir, ao que seu companheiro disse: “isso depende muito para onde queres ir”. Alice afirmou: “preocupa-me pouco aonde quero ir”. Nesse caso, replicou o gato, “pouco importa o caminho que sigas”. Se existe um caminho tal como indagou Alice, este está sempre por vir e carece sempre de ser feito na travessia e nas encruzilhadas da vida. Resistir e existir na encruzilhada será apelar para novas narrativas que interseccionam e impulsionam novas po-éticas e novas estéticas da existência. Se liga, macho!



### Referências:

- AUGRAS, Monique. **O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica em Comunidade Nagô**, Petrópolis, Vozes, 1983. 293p.
- BALANDIER, Georges. **A desordem: elogio do movimento**. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Exu: “Verbo devoluto”. **Brasil afro-brasileiro**. Organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CARDOSO, Vânia. Mãe Baeta de Yemonja **Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros** – como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. ilustrações de Raul Lody. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódio de um racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. **Brasil afro-brasileiro**. Organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MOMBAÇA, Jota. **Pode um cú mestiço falar?** Medium, Janeiro de 2015. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 10 de junho de 2020.
- PETRONILIO, Paulo. **Performances na encruzilhada: estética e aprendizagem no Candomblé**. São Paulo: Paulinas, 2016.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, JUANA Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Padê, asese e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

*Recebido em 13 de setembro de 2020  
Aceito em 03 de novembro de 2020*



**EMPELEITADA:**  
**“EU SÓ TRABALHO NA” OU SÓ BRINCO NELA?**

*Renato Mendonça Barreto da Silva*<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0001-6032-6051>

*Bruno Rodolfo Martins*<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-6480-3676>

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo compreender novas dinâmicas de análise das figuras Mateu e Bastião, presentes na manifestação artística oriunda da Zona da Mata Norte de Pernambuco – Cavalo Marin<sup>3</sup>. São dois protagonistas que através do exercício da brincadeira apresentam formas de relação com o trabalho mediadas pela categoria *empeleitada*. Da mesma forma, vimos que as ancestralidades afro-diaspóricas de *Exú* e *Ibeji* contribuem para percebermos que as narrativas sobre essas figuras estão mais atreladas a uma construção autônoma e malandreada do exercício de negociar o trabalho, do que à marginalização atribuída aos corpos escravizados.

Palavras-chaves: Cavalo Marin. Mateu e Bastião. Empeleitada. Ancestralidades afro-diaspóricas.

**EMPELEITADA:**  
**DO I JUST WORK IN IT OR DO I JUST PLAY IN IT?**

*Abstract*

*This work aims to understand new dynamics of analysis of the figures Mateu and Bastião, present in the artistic manifestation based in the Zona da Mata Norte of Pernambuco - Cavalo Marin. They are two protagonists who, through the exercise of playing, present ways of having relationships to work mediated by a gleeful perspective. In the same way, we have seen that the african diasporic ancestry of Esu and Ibeji contribute to the perception of narratives concerning these figures that are more linked to an autonomous and tricky construction of negotiation of working conditions than to the marginality attributed to enslaved bodies.*

*Keywords: Cavalo Marin. Mateu and Bastião. Empeleitada. Afro diasporic ancestry.*

---

<sup>1</sup> **Renato Mendonça Barreto da Silva** é Mestre e Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Bacharel em Educação Física pela mesma instituição. Atualmente é Professor Adjunto II no Departamento de Arte Corporal da EEFD/UFRJ. E-mail: [recultura14@gmail.com](mailto:recultura14@gmail.com).

<sup>2</sup> **Bruno Rodolfo Martins** é Mestre em Relações Etnicorraciais, Especialista em História da África e da Diáspora Africana no Brasil e em Gênero e Sexualidade. Bacharel e Licenciado Pleno em Educação Física pela UFRJ. Atualmente é professor da SME-PCRJ e Substituto do Departamento de Lutas da EEFD-UFRJ. E-mail: [capoeiranomade@yahoo.com.br](mailto:capoeiranomade@yahoo.com.br).

<sup>3</sup> Enfatizamos aqui nossa posição política e acadêmica em respeito à nomenclatura do brinquedo tal como esta tem sido evocada por brincadores tradicionais: Cavalo Marin e não Marinho. O que é argumentado recorrentemente pelos mesmos é a arbitrária tradução de pesquisadores que julgam seu modo de falar como incorreto ou, no mínimo, como uma corruptela de Marinho. No entanto, no decorrer do texto, apresentamos citações literais, não modificadas por nós, por compreendermos ser necessária a visibilidade dessa questão, sem incorrer em erro similar ou anacronia, respeitando os trabalhos que foram feitos, que estão localizados e datados em outro momento histórico em que essa discussão não estava sendo pautada entre brincadores. Mantivemos essa posição também para outras nomenclaturas nativas da tradição, como Mateu ao em vez de Mateus.



### “É pra trabalhar”, é?”

Cabe destacar que a presente reflexão é um fruto investigativo relacionado ao nosso pertencimento como pesquisadores do grupo Boidaqui<sup>4</sup>, em que desenvolvemos um papel artístico/político articulando canto, dança, encenação e apoio, quando necessários, aos grupos de tradições populares. Temos como principal lócus de investigação as sambadas de Cavalo Marin que tradicionalmente ocorrem no período festivo do Natal. Em outras épocas festivas, tentamos de forma dialógica contribuir e aprender com outros grupos tradicionais situados no estado do Rio de Janeiro.

São variadas as produções acadêmicas sobre o *brinquedo* do Cavalo Marin, e nossa meta aqui é contribuir no campo da performance preta<sup>5</sup>, reforçando o destaque que duas figuras<sup>6</sup> apresentam no interior dessa brincadeira. Mateu e Bastião (os Nêgos) protagonizam o folguedo e tentaremos perspectivar este protagonismo atravessados por referenciais mitológicos africanos, vale destacar, dos povos iourubá, figurados em *Taió* e *Caiandê (Ibejis)*<sup>7</sup>. Nossa hipótese é que há uma proposta de superação do racismo com a interpretação cênica dos Nêgos, quando refletimos com uma substituição sistemática das leituras exclusivas e definitivamente escravocratas sobre os corpos pretos – sejam essas tradicionais e acadêmicas.

Percebemos que a capacidade de negociação dos Nêgos determina a semântica e a dinâmica da narrativa; sustentamos assim que a relação do brincar está ancorada no fazer do cotidiano: a brincadeira não estaria assim compreendida como uma representação do real, e sim como mais uma apresentação de como as relações se manifestam no contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco e Sul da Paraíba.

---

<sup>4</sup>O Grupo que existe há 17 anos e hoje se encontra sediado na Casa do Jongu da Serrinha, em Madureira, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro-RJ.

<sup>5</sup> Genilson Leite, outro integrante do Boidaqui, nos diz que “performance” pode ser entendida como uma encenação da vida vivida. Já a “performance afro”, por estar tão inserida no cotidiano, também atua a serviço da sociedade, buscando questionar, subverter ou modificar a realidade, baseando-se nele. Tem como eixo o caráter comunitário, tendendo a valorizar e atuar a serviço do coletivo (SILVA, 2019, p.53).

<sup>6</sup> Nomenclatura tradicional atribuída aos personagens e outras variações no interior do brinquedo. Há também quem classifique essas figuras como sendo palhaços da brincadeira.

<sup>7</sup> Ver: MIR, Alex. *Orixás: Ikú*. São Paulo, 2019, p. 53. Em outras narrativas também nomeados através da grafia *Tainvo* e *Kabinde*.



Acreditamos que as figuras não são apresentações de pessoas negras escravizadas: isso fica perceptível ao analisarmos a relação de trabalho mediada pela presença do *empeleiteiro* (empreiteiro), construindo assim uma categoria relacional denominada *empeleitada*. Nesse momento, ela se aproxima a uma forma de negociação, para além da relação com os empregadores, sendo afirmada na relação entre pessoas do mesmo grupo social.

Além da já perceptível relação do Orixá Exú com essas figuras, no seu aspecto de guardião, ter que “tomar conta”, tendo a roda como seu domínio, incluindo também suas habilidades na comunicação, nos debruçamos sobre o exercício do brincar e do bagunçar atrelado à criança e à fase da infância. Desta forma, é pela brincadeira (assim como os *Ibeji*) que Mateu e Bastião criam as soluções em prol da comunidade.

#### **“Aí tustão, lá vem Mateu mais Sebastião.”**

Mateu e Bastião são nêgos chamados pelo Capitão para trabalhar, tomar conta e [não] dar conta de sua roda, que é uma festa para os Santos Reis do Oriente. A partir disso, se desenrola todo o brinquedo do Cavalo Marin que, conforme consta em seu Dossiê (IPHAN, 2014, p.14):

*é uma forma de expressão tradicionalmente realizada pelos trabalhadores rurais da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco e sul da Paraíba durante o ciclo natalino. Trata-se de uma espécie de teatro popular que representa o cotidiano (presente e passado), real e imaginário, deste grupo social brasileiro por meio da poesia, da música, dos rituais e de seus movimentos corporais. Contém personagens com máscaras (figuras), variados tipos de danças, um rico repertório musical, a louvação ao Divino Santo Rei do Oriente, momentos de culto à Jurema Sagrada e a presença de animais ou bichos, como o Cavalo e o Boi. A brincadeira, que é comandada pelo Capitão, se realiza num terreiro em formato de semicírculo, em lugares planos e, normalmente, ao ar livre. Antigamente, era praticado nos engenhos e usinas de açúcar. O brinquedo tem suas raízes consolidadas nas senzalas como cultura produzida pelos negros escravizados oriundos da África.*

Seus brincadores tradicionais são majoritariamente trabalhadores ou ex-trabalhadores da cana, e seus descendentes, que podem não ter vivido diretamente os percalços típicos desse ofício (IPHAN, 2014 p.55). Em sua maior parte, estão os homens entre seus brincadores, quando não em unanimidade, desde tempos antigos.



Esse brinquedo, conforme relatos de seus brincadores, foi criado por pessoas escravizadas, dentro das senzalas. Consolidou-se e se modificou fora dela e junto às transformações trabalhistas durante o século XIX, em que modelos “híbridos” de trabalho se estabeleciam, juntando ao mesmo tempo a escravidão ainda existente com alguns modos de trabalho “livre”, similares à servidão.

Entre essas relações surgiu a empreitada, que consistia em “uma negociação de contrato de trabalho específica do processo histórico de implementação das usinas de açúcar” (IPHAN, 2014, p.22). Enquanto isso, durante o brinquedo, Mateu negocia seu trabalho com o Capitão, alegando que só trabalha na “empeleitada”. “Nota-se, como bem destaca Alício Amaral, que as figuras que prestam algum tipo de serviço ao Capitão, por mais diverso que seja, sempre fazem a empeleitada antes, ou seja, uma negociação sobre o pagamento que pretendem receber pelo serviço oferecido” (IPHAN, 2014, p.72, grifo original). Como consta em seu Dossiê, empeleitada seria uma corruptela de empreitada e corresponderia a essa negociação de trabalho (IPHAN, 2014, p.146), assim como está assinalado também nos trabalhos de Beatriz Brusantini (2014), Helena Tenderini (2003) e Maria Acserald (2002). Segue o Dossiê afirmando ainda que “esta relação de trabalho é reinterpretada na brincadeira do Cavalo-Marinho como parte fixa da narrativa contada” (IPHAN, 2014, p.22, grifo nosso).

A função de “empeleteiro” foi identificada por Brusantini (2014, p.214) como

*interessante e comum entre os mestres e donos dos brinquedos da região: a maioria ocupou a função de “empeleteiro” (empeiteiro), feitor ou cabo, no seu histórico, como trabalhador rural. Não só o registro do fato em si intriga-nos, mas principalmente a valorização da função social na narrativa dos próprios sujeitos e nas falas de seus filhos ou de pessoas próximas.*

Tão curioso quanto é o fato de Mateu exigir, enquanto condição básica para fechar o contrato com o Capitão, a empeleitada. Mateu e Bastião são considerados por Acserlad (2002, p.22) como “os dois escravos do Capitão”. Já Tenderini (2003, p.56) nos aponta que “Mateu e Bastião não são escravos comuns, porque eles tentam burlar a condição em que se encontram”, e sustenta uma diferenciação por isso, os considerando como “escravizados” e não “escravos”. Entretanto, a questão objetiva da escravidão está posta em ambas. Em nenhum momento são considerados libertos



ou livres, ou com alguma possibilidade de sê-los, enquanto no Dossiê se inicia um questionamento disso: “nas versões mais antigas eram escravos, nas mais recentes são empregados de confiança do Capitão do Cavalão-Marinho” (IPHAN, 2014, p.138).

Diante disso, questionamos essa condição social, a partir das relações trabalhistas elucidadas no próprio Dossiê, como por Brusantin (2014) e pela própria condição escrava ser impeditiva de se negociar algo. Tanto é que, nessa reconfiguração do trabalho na Zona da Mata Norte, que misturava o trabalho escravo e o “livre”, os trabalhos mais penosos nos engenhos eram distribuídos para pessoas escravizadas, enquanto outros tipos de trabalho eram negociados com pessoas livres. A autora destaca ainda que

*era frequente a reclamação de usineiro sobre a carência de braços e sobre a “irresponsabilidade” dos trabalhadores, que segundo aqueles, habituados a uma vida miserável, limitavam-se a trabalhar dois ou três dias por semana, o suficiente para garantir sua sobrevivência (Idem, p.214).*

No contexto da brincadeira, Aguinaldo Roberto<sup>8</sup> nos apresenta uma ideia polissêmica de Mateu e Bastião, creditando a eles um real papel de centralidade na brincadeira, ou seja, essas figuras não estariam localizadas como trabalhadores temporários ou “irresponsáveis” – sobre eles está o reconhecimento da responsabilidade de iniciar e terminar os festejos. São, dessa forma, também compreendidos como os guardiões da brincadeira.

*Mateu e Bastião significa ser um escravo, é o que é o primeiro a chegar e último a sair da brincadeira. Então ele é empregado do Capitão, são escravos do Capitão na história do Cavalão Marin, né? Representam os seguranças da brincadeira, os responsáveis da brincadeira, os escravos da brincadeira do Cavalão Marin. Eles são melados de carvão no rosto ou aquela tinta preta que palhaço usa.*

Não é à toa que Mateu se levanta com preguiça para falar com o Capitão. Apesar de passar por uma vida nitidamente precarizada, se nega a trabalhar para a acumulação do patrão, como para si mesmo. Trabalha garantido sua forma de existir no mundo,

---

<sup>8</sup> Liderança do Cavalão Marin Estrela de Ouro de Condado.



ou seja, o suficiente. Atribuindo de forma congruente o ato da malandragem e da preguiça, uma mistura sugerida por Nogueira (2020) para enfrentamento de cenários com heranças coloniais. Dessa forma o autor sugere:

*A malandragem é a arte negra de crescer sem perder a infância, uma pessoa malandra é alguém que brinca depois de crescida. Quem não sabe brincar precisa colonizar a vida. A preguiça é uma tecnologia dos povos originários, uma pessoa preguiçosa é alguém que sabe a extensão da sua força e o tamanho da sua passada, trabalhando justamente o necessário para que o encanto da vida não se perca. Quem não vivencia o encanto da vida precisa colonizá-la. (Nogueira, 2020, p.5)*

Contudo, Brusantin (idem, p.225) é categórica quanto a essa questão, afirmando que os embates e as negociações existiam nas duas condições: “pelos escravos, eles vieram de forma camuflada, na desculpa perfeita, sob códigos morais católicos. Para os trabalhadores livres, vieram no conjunto de ações desses sujeitos – na constituição de suas memórias e narrativas do mundo do trabalho”. Essa perspectiva pode contribuir, mas ainda não dá conta de uma compreensão mais profunda, que estamos tentando desenvolver aqui, transgressora desse senso comum entre a categorização de “escravos”, “escravizados” ou “reinterpretações” da vida escrava no interior do brinquedo.

Diante de tudo isso, atentamos como possibilidade coerente que Mateu e Bastião não são escravos nem escravizados, pois trabalham na empeleitada. O empeleiteiro exerce um papel fundamental de mediação e principalmente de identificação: a negociação ocorre entre seus semelhantes. No interior do brinquedo do Cavalo Marin, a figura do Capitão propõe esse papel mediador apresentando a seguinte negociação:

*Mateu: Mas o senhor vai pagá quanto pra gente?  
Capitão: Olhe, eu dou dez, eu dou vinte, eu dou quinze, eu dou um maço de cigarro e uma cabeça de bode.  
Mateu: O cigarro pra mim e o chifre pra tu, pareia.  
Bastião: Pra mim mesmo não, pro capitão.  
Capitão: E veja só nego Bastião, é pra você tomar conta e dar conta, viu?  
Bastião: eu tomo conta e não dou conta.  
Capitão: é pra dar conta, e não quero saber de passar um cachorro sequer<sup>9</sup>.*

---

<sup>9</sup> Retirado dos arquivos das pesquisas de campo do grupo Boidaqui (2018-2019).



Na nossa empeleitada investigativa, compreendemos que a afirmativa “não dou conta” não se configura como uma negação direta à realização da tarefa, e sim uma afirmação sobre fazer a partir das perspectivas e dos interesses dos próprios Nêgos. No momento da festa, no ciclo festivo da tradição, são aproximadamente entre 3 e 8 horas de presença cênica constante dos dois protagonistas. Analisamos então que o corpo preto é a configuração de uma preguiça malandreada, é o uso técnico e preciso da sua força de trabalho, ou melhor, força do brincar.



**Imagem 1.** Mateus (Seu Martelo). Foto de Jacqueline Barbosa



### “Papuá, Papuá, nêgo pretinho de iaiá”

Ao refletir sobre o corpo de Mateu, com dúvidas sobre sua condição social, ao menos temos certeza de que é negro (assim como seu parceiro Bastião). Como citado no Dossiê (2014, p.138), “em todas as versões, eles são negros – e para que não haja dúvida da condição, mesmo quando representados por atores negros, estes usam uma pintura para enegrecer as partes do corpo que ficam à mostra: rosto, pescoço, braços, mãos e pés”.

Se o motivo da pintura é esse, de garantir um corpo negro para essas figuras, por que será que, mesmo as pessoas sendo negras, ainda se pintam?

Refletindo sobre a população negra no Brasil, Tavares (2012, p.91) afirma que “*coube ao corpo assegurar, por intermédio da vida no dia a dia, a herança do que foi perdido*. Ganha, então, a função de arquivo e, junto à tradição oral, constitui um manancial que inscreve as heranças da população afro-brasileira”. Acompanhando o rastro desse *trupe*<sup>10</sup>, não seria necessário empretecer artificialmente um corpo negro; assim sendo, essa pintura corporal nos diria sem dizer outros segredos sobre os corpos de Mateu e Bastião. O que é preciso lembrar na função dessa figura, e o que ela quer que lembremos a partir de seu corpo?

Seu Inácio Lucindo, um dos mestres mais antigos em atividade, ao ser perguntado por Alcício Mello Júnior e Juliana Pardo (2009, p.9) sobre

*o que tem na física do corpo do trabalhador que tem na física do corpo do brincador? Ele respondeu: A física do coipo do trabalhado é a mesma física do coipo do brincado. Óia, a física do coipo da brincadeira é essa aqui que eu disse a vocês, o cabra quietá cortano cana, o coipo dele vai aqui, ele corta aqui, arreia aqui, arreia ali, num instante ele vem pá'qui, pá esse lado, ele corta pá todo lado, o coipo dele é molinbo, é um coipo doce, é um coipo mole, um coipo recaído. É a mesma coisa quando um cabra tá brincando com o outro, a gente brinca. É a física do coipo. A física do coipo do trabalhador é a física do brincador. O trabalhador tem a física do coipo pá todo canto...quando ele vem com a enxada cobrindo a cana, óia, ele já vem com o coipo no manejo, cobrindo aqui, cobrindo ali. Óia, pro cara que brinca, esse é o tombo. É a mesma coisa de samba.*

---

<sup>10</sup>Técnica corporal executada na dança do Cavalo Marin.



Ampliando essa questão em que o corpo do trabalho é o mesmo da brincadeira, considerando o ambiente de trabalho rural em que a brincadeira tem suas origens e a *empeleitada*, Mateu e Bastião ajeitam a roda e nos mostram possibilidades. Uma delas, Brusantin (2014, p.224), com alguma simplicidade, diz que “no Cavalo Marinho o ‘grande pastor’ do Boi é o Nego Mateus, figura (personagem) sempre presente e representada por um homem com a cara pintada de preto”. Somemos isso ao que o trecho da loa que o evoca para chegar na roda do Capitão: “*vaqueiro que corre gado precisa de um bom gibão*”. Assim como o uso de sua bexiga de boi.

O rosto sujo de carvão ou tinta preta no contexto brasileiro nada se referem ao conceito de *black face*, oriundo de práticas racistas desde a primeira metade do século XIX nos Estados Unidos. Em atual estudo investigativo no recôncavo baiano, o pesquisador Monilson Pinto (2017) apresenta a necessidade de superação de análises das manifestações populares brasileiras pela ótica eurocêntrica e reforça o cuidado para o não exercício das generalizações.

*Colocando lado a lado as máscaras do maracatu do Ceará, do Cavalo-marinho de Pernambuco e do Nego Fugido da Bahia, com suas singularidades e similaridades, revela-se o quanto é anacrônico, autoritário e perverso relacionar as máscaras das expressões populares da cultura ao blackface. (PINTO, 2017, p.50)*

Suspeitamos, então, que a pintura é orquestrada para reafirmação do sujeito negro em cena: a máscara já estudada por muitos intelectuais tem, nesse contexto, o papel de revelação e não de ocultamento. Nossos interlocutores e brincadores da tradição, quando questionados, não revelam uma resposta que solucione o problema; na verdade, percebemos que a problematização reforça a ideia de anacronismo, uma necessidade academicista de obtenção de resposta. Pois, como supracitado, não há muito o que questionar se “A física do coipo do trabalhado é a mesma física do coipo do brincado.”





**Imagem 2.** Mateus (Seu Martelo). Foto: Jaqueline Barbosa

**“Toma conta, presta conta, no romper da madrugada...”<sup>11</sup>**

*Tá validu*<sup>12</sup> lembrar de dois elementos já destacados em outros trabalhos: um é a proximidade de Mateu e o orixá Exú<sup>13</sup>, outro é o arquétipo de palhaço, normalmente atribuído a ele. Contudo, ambos se entrecruzam. Pela observação de Acserald (2002, p.55, grifo nosso), “Mateu é o *palhaço* da festa, é o *responsável pela ordem e desordem* da roda, junto com Bastião, que chega logo em seguida”. Ora, alguém que ri e que faz rir

---

<sup>11</sup> Ponto de Umbanda direcionado a entidades associadas a Exú.

<sup>12</sup> Combinado, acordado

<sup>13</sup> Pierre Verger (1981, p.76) cita algumas características de Exú que são parecidas com as de Mateu: “gosta de suscitar dissensões e disputas, [...] é astucioso [...] e, se é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se servil e prestativo [...] é dinâmico e jovial, [...] é o guardião dos templos, das casas e das pessoas [...]e serve de intermediário entre os homens e os deuses”.



com suas ações, e que ainda tem a (des)ordem dependente de si, é algo que pode, sim, demonstrar essa aproximação com Exú. Além disso, outros elementos se alinham com isso, como o fato de ser a primeira figura a chegar na roda, e a própria roda ser o seu domínio, que é a própria festa do Capitão. Ele se faz dono de algo que é propriamente dele. O princípio [e o] circular. E controla a entrada e a saída de figuras, assim como determina os limites de interação com o público: um Exú da tronqueira. É o primeiro a chegar e o último a sair.

Já Tenderini (2003, p.59) comenta que “os negros Mateu e Bastião são como os ‘bufões’ da Europa medieval ou os ‘ridicularizadores’ do poder entre os Ashanti de Gana ou, ainda, os ‘burladores’ entre os Índios da Planície na América do Norte”. Pareias distantes, outros nem tanto, de outra função exercida por ele, a de brincar com o poder. A autora continua:

*o Mateu é um elemento dinamizador. Primeiro que entra na roda, ele serve de intermediário entre o Capitão e as figuras que entram: “toda figura que chegar ali dentro do Cavalão Marinho, quem vai atender é o Mateu, ela fala com o Capitão, mas em primeiro lugar está o Mateu, tudo é resolvido por ele”. Contudo, ele ‘toma conta e não dá conta’, é encarregado de pôr ordem na brincadeira, de cuidar da festa, mas é o primeiro a ‘palhaçar’. (IBIDEM)*

Ninguém chega na roda se não for através dele e de sua proteção, quando este acompanha a figura até essa chegar ao banco. É ele quem comunica e faz a relação entre figuras por seu intermédio. A autora tem uma análise semelhante:

*também tal como Exú, o Mateu é um **elo** entre dois mundos: o do Capitão e o das outras figuras ou o do senhor e o dos escravizados ou o dos dominadores e o dos dominados. Ele está na fronteira e facilita o diálogo entre os que estão dentro e os que estão fora da roda, entre quem brinca e quem assiste (TENDERINI, 2003, p.84).*

Quanto à energia de circular e ao controle do movimento e do trânsito, pode-se também perceber que essa negociação, em alguma medida, traduz um poder “de fato”, quando refletimos com Maria Santos (2015) sobre as questões de liberdade e mobilidade que a autora descreve diante das novas configurações trabalhistas perto da abolição e durante o pós-abolição. Quem tinha algum poder de negociar seu trabalho circulava mais entre os engenhos e as usinas, logo, entre as cidades canavieiras, se



“prendendo” menos às condições precárias ou às relações com os empregadores da cana. A liberdade favoreceu algum empoderamento das populações trabalhadoras da cana, junto à intermediação da empreitada.

### “Safadeza ou A beleza da graça”

Silva (2019) a partir da investigação da performance/performatividade de (os) Exu (s) nos terreiros, nos ajuda a perceber a ideia ritualística “corpo-dança” na interface entre comunidades de terreiro e sociedade civil organizada. O autor, após combinada formulação analítica de estudiosos como Schechner (2003) e Taylor (2003), entende que “a performance está para a ação tanto quanto a performatividade está para o enunciado, a energia, a força do discurso que presentifica o orixá” (SILVA, 2019, p.35).

A presentificação, que é manifesta no próprio corpo, apresenta marcas, gestos, afetos e interpretações. A possibilidade que o autor sugere para compreensão destes códigos é uma imersão/emersão no interior do “campo místico e mítico” para visualizar que

*Exu se faz presente no terreiro, mesmo na expressão das entidades Exus, seu enunciado se faz pela fisicalidade expressa no salão, como no campo energético que envolve o imaginário dos devotos acerca da divindade, seja através das cores, dos elementos usados para adornar o ambiente, das bebidas, das músicas, toques e danças executadas no ritual. Exu/performatividade e Exus/performance se fazem presença de forma simultânea, inter-relacional e/ou interdependente. (IBIDEM).*

A fim de contextualizarmos com os sujeitos da brincadeira da Zona da Mata Norte de Pernambuco compreendemos que o exercício inter-relacional entre ação e enunciado está presente no gesto do riso, esta é a ponte que une Exu e Exus, Mateu e Bastião, artistas e público, neste sentido, desde a sutileza da sorriso no canto da boca à potente gargalhada nos apontam formas possíveis de comunicação com aquilo que é (in)visível. E valorizando a pluralidade semântica que somente a fisicalidade enunciativa permite.



A graça é um dos elementos principais do que se entende por beleza, dentre os brincadores de Cavalos Marin. O riso é um sinal de aprovação na brincadeira. Um retorno que expressa contentamento, em relação à competência do trabalho. Existe na graça um prazer de desmontar, surpreender, transformar o público. A graça também é elemento de autotransformação. Um bom brincador tem que ter manha. “Todo brincador se não tiver manha, ele brinca muito duro, ele não faz samba”, segundo Mariano Telles, figureiro e puxador de arco do Cavalos Marin. A manha é uma espécie de disponibilidade voltada completamente para o momento presente, que lhe permite improvisar, contracenar e fazer render tudo o que é passível de se transformar em piada. Mesmo que ele próprio seja o motivo da piada (ACSERALD, 2002, p.116).

Segundo Biu Alexandre, mestre do Cavalos Marin Estrela de Ouro de Condado,

*“não tem um sambador de Cavalos Marin que não seja safado. Agora, menos eu (às gargalhadas)... porque pra ser brincador tem que ter duas caras: uma de homem, a outra de safado. Se a gente for fechar a cara a gente não brinca. Tem que abrir a fisionomia. Abrir a vontade, o caráter. Se não for descarado a gente não brinca. Mas é safadeza limpa, não é suja”. A safadeza limpa a que se refere Biu Alexandre é aquela que está a serviço da brincadeira (ACSERALD, 2002, p.116).*

Essa safadeza é perpassada também pelo trocadilho, pela inversão, pela denúncia, típicas do humor do Cavalos Marin. Não estaria apenas no inesperado o motivo da graça, mas naquilo que a forma e o conteúdo da piada vêm trazer à tona. Destacam-se as piadas relativas à sexualidade e à violência associada a ela, contidas nas *piadas*<sup>14</sup>.

Vale dizer que o patriarcado estrutural de nossa sociedade tem no machismo e na homofobia alguns de seus fundamentos. Muitos xingamentos estão associados à sexualidade, à inferiorização do feminino e da mulher, como também de orientações sexuais diversas da heteronormatividade. Identicamente funcional no senso comum é o sistema de piadas, realizadas da mesma maneira.

A safadeza, que Acserld (idem, p.119) menciona como “quase uma espécie de proteção contra as tristezas e dificuldades da vida”, de “efeito terapêutico”, “levando

---

<sup>14</sup> Piadas de duplo sentido com conotação sexual.



o povo às gargalhadas e assim contribuindo para que o mundo fique um pouco mais bonito”, baseado na “necessidade de criar beleza”, ameniza essa questão estrutural, romantiza o próprio sentido do brinquedo, e por conta disso, distorce o que poderíamos alcançar diante de uma leitura crítica da safadeza, captando suas diversas dimensões – que são inegavelmente fundamentais para o brinquedo. Dificulta, então, a imersão na fronteira da *puia*, entre o que ela mostra e o que ela esconde<sup>15</sup>.

No jogo do entre, nas brechas e fronteiras muito é revelado. Percebemos que o periférico se torna central, e o riso, assim como a brincadeira, se torna conector também dos referenciais afro diaspóricos que utilizamos para análise das cenas da arte (vida), desta forma, pedimos licença a Exu e convocamos a presença ancestral das crianças *Ibeji*. Em um esforço cósmico e poético para correlacionar as figuras dos Nêgos com outro referencial central afro diaspórico nas construções identitárias dos sujeitos protagonistas.

### Taió e Caiandê: a central presença africana em cena

*Capitão: Nego Mateu você é sozinbo no mundo?*

*Mateu: Não Capitão, sou eu e meu paria. É que eu nasci depois dele mais cheguei primeiro é que dei um chute na bunda dele e cheguei na frente.<sup>16</sup>*

*O primeiro irmão a nascer recebe o nome de Taiwo, já o segundo é denominado como Kehinde. Os povos nagô acreditam ser Kehinde o irmão mais velho, pois mandava Taiwo para supervisionar o mundo onde nasceriam.*

Não há coincidência quando perspectivamos as relações humanas por referenciais afro diaspóricos; há, sim, traços, enlaces e atravessamentos ancestrais. Esses encontros reforçam nosso olhar sobre a habilidade de negociar de Mateu e

---

<sup>15</sup> “Na Zona da Mata Norte não há serviços específicos de atenção às mulheres vítimas de violência; as delegacias não têm profissionais preparados e não têm banco de dados sobre as ocorrências, não reconhecem o problema e não registram denúncias”, como consta no Dossiê do Fórum de Mulheres de Pernambuco (2012, p.17). Não achamos dados sobre a população LGBTQI+ na localidade, mas pelo que acontece com as mulheres, podemos supor que deva ser uma situação pior. Devemos lembrar ainda que as maiores vítimas da violência patriarcal, que acontece majoritariamente dentro da família e em casa, são mulheres e crianças.

<sup>16</sup> Fragmento das pesquisas de campo realizadas pelo grupo Boidaqui.



Bastião: essa capacidade está localizada no ato de brincar – o exercício da brincadeira é o que possibilita a ironia (deboche) enquanto estrutura performática.

Os irmãos gêmeos *Taió* e *Caiandê* apresentam, a partir da mitologia Iorubá, a capacidade humana de superação momentânea da morte (*Ikeú*), com a estratégica utilização da alegria, a doçura como supressão das amargas armadilhas da vida. *Ibi*, que significa nascimento, e *ejí*, compreendido como dois, apresentam em semântica um pareamento necessário que interpretamos a partir da ideia na qual o existir no mundo só é possível precedido da prefixo “co”, ou seja, os *Ibeji* são exemplos de potentes coexistências.

Os *pareias* do Cavalo Marin conduzem a festa com seus clássicos instrumentos percussivos denominados bexigas, ou também chamados de ovos por conta de seu formato, e tocam no andamento rítmico sugerido pelo pandeirista do banco<sup>17</sup>. A bexiga exerce, além da função musical, o papel de “arma” e é com este objeto que as figuras batem em outras e/ou no público, reforçando o aspecto cômico da cena. O aspecto político é compreendido através da outra versão no ato de bater, por exemplo, na cena na qual o Soldado que entra para prender os nêgos, agredindo-os, é expulso com inúmeras bexigadas.

Assim como a bexiga vem do boi, também vem de um animal o couro de que são produzidos os tambores dos *Ibeji*. As narrativas concordam que os irmãos gêmeos são arteiros e seus instrumentos (presenteados pela mãe<sup>18</sup>) são utilizados para alegrar sua comunidade e, concomitantemente, para criar travessuras. A capacidade de enganar a morte (*Ikeú*) está justamente na articulação política do ser travesso através da alegria. É no toque alternado de tambores que *Taió* e *Caiandê* cansam *Ikeú* e agenciam a negociação para libertar seu povo da fúria do senhor da morte.

Muito da energia vital nas figuras de Mateu e Bastião está presente nas narrativas Iorubá. Defendemos aqui que o encontro político entre a alegria e a travessura resulta em uma categoria importante denominada bagunça. Sobre o ato de bagunçar, nos remetemos na contramão da lógica dicionarista e ocidental que o atrela à ausência de

---

<sup>17</sup> Local onde os músicos do Cavalo Marin ficam sentados tocando. Geralmente a formação consiste na presença dos instrumentos: Rabeca, pandeiro, bajes e mineiro. Sendo visto a presença do bombo em alguns brinquedos e de viola.

<sup>18</sup> Narrativas sustentam que foi Iemanjá (PRANDI, 2001), outras que foi Iansã (MIR, 2019).



ordem ou confusão; bagunçar nos remete à experiência de organização autônoma e criativa perspectivada pela infância, compreendendo a infância “como condição humana capaz de reunir experiências espirituais restauradoras e ações políticas transformadoras e democráticas” (NOGUEIRA, 2019, p. 131).

Complementando Renato Nogueira, o trabalho através da brincadeira nos sugere o entendimento de ações políticas coletivamente anárquicas, visto que no Cavalo Marin a lógica da ordem está presente justamente no exercício da bagunça. Há espiritualmente a restauração dos gêmeos do mito Iorubá na figura dos “palhaços” do Cavalo Marin. Ao perceber a infância enquanto condição existencial, sugerimos que Mateu e Bastião transcendem a ideia de interpretação da criança em corpos de adultos: é o manifesto criativo cotidiano expandido no momento da festa.

### **“...pra meu boi brincar, ô Sá Dona, mais o seu vaqueiro...”**

Nos séculos XX e XXI, os trabalhadores produtores e participantes das manifestações culturais construíram seus laços de identidade a partir das relações sociais estabelecidas no mundo do trabalho e no mundo das “brincadeiras”, porém na construção de suas memórias não se referenciaram ao passado escravista e suas heranças africanas. De outra forma, durante o século XIX os “escravos” trabalhadores da cana, da mesma localidade, praticavam os brinquedos numa significação da realidade, criando laços sociais, negociando e resistindo na situação de cativo em que viviam.

Vale ressaltar que o acontecido demonstra justamente a possibilidade da convergência entre festividade e reivindicação pela liberdade. O folguedo era um meio de contextualizar a realidade vivida, vigiada, para propor formas alternativas de solidariedade. Encontros, sobretudo, longe dos olhos dos senhores.

A encruzilhada que chegamos, que nos faz perceber o brinquedo e o trabalho num mesmo espaço e tempo, através dessa performance preta, faz com que tomemos uma outra direção quando diante de temas tão caros à história quanto à memória, seja



do próprio brinquedo, como de seus brincadores. Fabinho Soares<sup>19</sup> comenta sobre uma necessidade de afirmação negra, uma identificação com os ancestrais africanos que foram escravizados e que criaram o brinquedo – algo que, segundo ele, muitos se colocam como distantes, apesar de reafirmarem essa origem. Mas não seria essa uma das pistas a seguir? Talvez numa tentativa de emancipação de um imaginário escravo, tão marcado historicamente na população negra, e que nos provoca também no sentido de que as figuras não estejam sob a condição escrava. A reafirmação da condição de liberdade teria, assim, um papel central diante de uma análise antirracista, como da própria prática do brincar.

Cabe ainda reafirmamos a ideia de corpo fortalecida pela não dicotomia com o espírito, e dessa forma, quando perspectivamos a cena do Cavalo Marin através de elementos afro diaspóricos afirmamos que conceitos como *restored behavior* – comportamento restaurado (SCHECHNER, 2003) são redundantes quando ancestralidade é compreendida como constante presentificação do passado.

Mateu e Bastião, assim como toda a narrativa do Cavalo Marin, nos ensinam que a brincadeira não se configura como uma ressignificação da realidade, é sim a significação da experiência vivida, modelo civilizatório possível; na mesma perspectiva, os “palhaços” protagonistas não subvertem a lógica, eles negociam com ela, ou seja, apresentam seu próprio entendimento de como versar sobre os fenômenos. Sendo assim, a presença cênica, poética e cotidiana destes sujeitos não pode ser definida como uma substituição de narrativas, mas sim como a apresentação de novas.

Só faz rir aquele sujeito que tem o riso dentro de si. O mesmo identificamos no que tange à infância, Mateu e Bastião potencializam a graça da vida (arte) do interior pra cena os brincadores vivem com responsabilidade o poder da infância na fase adulta, atribuindo novos sentidos a negociação.

Todo mundo brinca, mas nem todo mundo negocia. O brinquedo se apresenta como maior que o trabalho. Encarar Mateu com todo axé de Exú é uma proposta que potencializa a africanidade da figura, no entanto, enxergar a dupla de crianças agindo

---

<sup>19</sup> Brincador de uma nova geração da comunidade de Condado-PE, sobrinho de Aguinaldo, neto de Seu Biu Alexandre.



COM a roda, efetivando uma negociação com a própria morte, que nem Exú conseguiu fazê-lo, amplia ainda mais essa potência.

Assim são Mateu e Bastião. *Figuras* que insistem todo tempo em nos lembrar, propositalmente ou sem querer, que a desordem faz parte da ordem, que o movimento é elemento da tradição e que a realidade e a *brincadeira* percorrem a mesma trilha.

### Referências:

ACSELRAD, Maria. **“Viva Pareia!” – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza:** uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRUSANTIN, Beatriz. Cavalo marinho libertai: (re)significações culturais dos trabalhadores da cana de Pernambuco (século XIX ao XXI) In: ABREU, M.; DANTAS, C. V.; MATTOS, H. (org). **Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos** – volume 3. Niterói: EDUFF, 2014, pp.209-223. Disponível em: [bit.ly/Historias-do-pos-abolicao-no-mundo-atlantico-v3](http://bit.ly/Historias-do-pos-abolicao-no-mundo-atlantico-v3) Acesso em 25 de julho de 2020.

FÓRUM DE MULHERES DE PERNAMBUCO – FMPE. **Dossiê Fórum de mulheres de Pernambuco para a Comissão Parlamentar mista de Inquérito sobre a violência contra as mulheres.** Recife, 2012. Disponível em: [https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/violenciacontramulher/imagem/Dossie\\_FMPE\\_CPMI\\_vcm.pdf](https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/violenciacontramulher/imagem/Dossie_FMPE_CPMI_vcm.pdf). Acesso em: 25 de julho de 2020.

IPHAN/MINC. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho.** 2014. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSI%C3%A8A\\_CVMA\\_RINHO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSI%C3%A8A_CVMA_RINHO.pdf) . Acesso em 25 de julho de 2020.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral; PARDO, Juliana Teles. **Em busca de corporeidades para o ator/bailarino a partir da dança tradicional do Cavalo Marinho.** 2009. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/Munduroda/artigo-colquio-2009-alcio-e-juliana> . Acesso em: 25 de julho de 2020.

MIR, Alex. **Orixás: Ikú.** Arte Alex Rodrigues et al. São Paulo, 2019.

NOGUEIRA, Renato. O poder da infância. **Momento: diálogos em educação**, v.28, n. 1, p. 127-142, jan./abr., 2019.

NOGUEIRA, Renato. **Afroanarquismo, malandragem e preguiça.** Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/10> . Acesso em 28 de junho de 2020.



- PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores.** Contribuições do Legado Africano para a Implementação da lei nº 10.639/03. Fortaleza-CE; EdUECE, 2015.
- PINTO, S. M. **A dialética da máscara negra: Nego Fugido contra o blackface.** Revista Aspas, v. 7, n.1, 2017, pp153-164.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos. **Circulação de trabalhadores dos engenhos na abolição e no pós-abolição: história, trajetórias e autonomia.** Aurora (UNESP. Marília), v.8, p.01-15, 2015. Disponível em <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/4781> . Acesso em 25 de julho de 2020.
- SILVA, Genilson Leite da. **Uma investigação sobre a performatividade do Orixá Exu no Candomblé de Ketu.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **Revista O Percerveyo**, ano 11, 2003, n.12, pp.25-50.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** 3ªed. Rio de Janeiro; DP&A, 2005.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. In **Revista O Percerveyo**, ano 11, 2003, n. 12, pp.17-24.
- TAVARES, Julio Cesar. de. **Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação afro-brasileira.** Belo horizonte: Nandyala, 2012
- TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope: Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no mundo todo.** Salvador: Corrupio, 1981.

*Recebido em 15 de setembro de 2020*

*Aceito em 03 de novembro de 2020*



## MEMÓRIAS FULIGEM: PERFORMANCE PRETA NA CENA CONTEMPORÂNEA

João Francisco de Azevedo Neto <sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-9328-4027>

Naira Neide Ciotti <sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-2670-2778>

### RESUMO:

Este trabalho se propõe a discutir o processo de criação da performance **Fuligem** (2019), para assim refletir de forma crítica sobre o corpo preto e as formas de escravidão contemporâneas. Nesse sentido, usei um repertório auto biográfico de composição para criar esta performance. Com isso, ao procurar o material para este trabalho, realizei trabalho de campo à Usina São Francisco em Ceará-Mirim, RN. Em seguida, construí um processo artístico em Performance Art que envolveu várias etapas, dentre elas: criação de foto performances e vídeo performances, de modo a criticar e recriar poeticamente as terríveis condições de trabalho dos boias-frias ainda hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Performance preta. Cena contemporânea. Fuligem. Arte da performance.

### ***SOOT MEMORIES: BLACK PERFORMANCE IN THE CONTEMPORARY SCENE***

### ABSTRACT:

*The aim of this work is to discuss the creative process of the photo and video performance entitled **Fuligem** ("Soot", 2019), in order to critically reflect on the black body and the forms of slave labor now-a-days. In that sense, I used an autobiographical repertoire to create this performance artwork, as well as field work visiting the Usina São Francisco in Ceará-Mirim, Brazil. Then, I built a Performance Art artistic process that involved several stages, such as creation of photo performances and video performances as a way to criticize and poetically recreate the terrible working conditions of "boias-frias" to this day.*

KEYWORDS: *Black performance. Contemporary scene. Soot. Performance art.*

---

<sup>1</sup> **João Francisco de Azevedo Neto** é Licenciado em Teatro pela na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo sido bolsista do PIBITI (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação). Email: [joaoazevedoneto703@gmail.com](mailto:joaoazevedoneto703@gmail.com) .

<sup>2</sup> **Naira Ciotti** é professora-performer. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/ SP. Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientou a realização da performance objeto deste artigo. E-mail [nairaciotti@gmail.com](mailto:nairaciotti@gmail.com) .



*Dedico tanto esse trabalho artístico quanto esta pesquisa a meu pai e a todos os “boias-frias” desse país que vivem em situações de trabalho análogas a de escravidão ainda hoje*

## 1. Introdução

Este artigo se propõe a investigar algumas possibilidades para a performance preta na cena contemporânea brasileira, tendo para tal, como objeto específico e ponto de partida, a construção e discussão da vídeo- e foto-performance **Fuligem**<sup>3</sup>(2019), realizada a partir de minhas memórias como filho e neto de cortadores de cana (“boias-frias”) e suas terríveis condições de vida e trabalho. A partir da discussão desta performance e de sua construção, pretendo pensar aquilo que, no Brasil de hoje, pode ser chamado de “escravidão contemporânea”<sup>4</sup>.

Ao longo da minha infância, até os 10 anos de idade, tive com o meu pai pouco diálogo, por dois motivos. Primeiro, porque ele não era uma pessoa de conversar com seus filhos – como ele mesmo sempre dizia “sua obrigação era botar comida em casa”. Segundo, porque antes mesmo do sol raiar, ele saía de casa e só voltava à noite. A pesada rotina de trabalho do meu pai, como boia-fria na plantação de cana-de-açúcar da Usina São Francisco em Ceará-Mirim/RN, era um fator degradante para suas condições físicas e sociais, embora em minha infância não tivesse clara essa noção.

Quando completei 13 anos de idade, a minha mãe me deu a tarefa de levar almoço para meu pai às 16:00 horas da tarde em seu trabalho, uma vez que os trabalhadores não recebiam refeição. Até aquele momento, eu ainda não sabia que eles também não recebiam nem mesmo o material de trabalho, como o facão; ou materiais simples de proteção, como botas. Mais tarde, percebi ainda que cada trabalhador tinha que comprar estes materiais no armazém da usina, para ser descontado do seu salário ao final da colheita de cana-de-açúcar.

---

<sup>3</sup> Este artigo é resultado da pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Licenciatura em Teatro, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, igualmente intitulado **Fuligem**, realizado em 2019.

<sup>4</sup> Como pode ser confirmado pelos dados disponíveis no site da *Organização Internacional do Trabalho* (OIT, 2020).



Na maioria das vezes, quando eu ia entregar o almoço, eu sempre pedia para ficar com ele no canavial, pois era a forma que achei de estar mais próximo do meu pai. Enquanto ele cortava a cana-de-açúcar, eu o ajudava puxando as canas para serem amarradas e para poder levá-las para o caminhão. Entre um corte e outro de cana-de-açúcar, observava que, por mais que utilizasse camisas longas e boné para se proteger, ele sempre se cortava nos braços e no rosto, com as farpas produzidas pelo corte da cana. Isso ocorria por nunca terem material de proteção adequado.

Durante as queimadas, hoje percebo, partículas de fuligem tomavam conta da cidade e das casas próximas à Usina São Francisco<sup>5</sup>. Eram partículas pretas resultantes da queima do bagaço da cana-de-açúcar e as muitas famílias, que não têm suas casas forradas de gesso, precisavam limpá-las constantemente, até o fim da queimada. Essa fuligem ocasionou problemas respiratórios (como asma, sinusite, alergias) nos filhos de muitos trabalhadores, dentre os quais, eu também me enquadrava como um dos afetados. Em meio a essas partículas pretas que tomavam conta do canavial e da cidade, eu observava o meu pai como se ele fosse um super-herói, mas que não era igual aos dos desenhos animados: era feito de carne, osso, e estava presente, na minha frente. Um herói da vida real.

Então, ele, aos 78 anos de idade, e eu, aos 30 anos, revivemos essas memórias, juntos, em longas conversas. Lembrando dessas vivências na infância, agora, na fase adulta e como pesquisador, realizei entrevistas e visitas de campo, retornando aos mesmos lugares, de modo a poder produzir um trabalho artístico, que intitulei **Fuligem** (2019). Fuligem quer dizer: substância preta, proveniente da decomposição de materiais combustíveis.

A partir de minhas memórias, comecei a, primeiro, desenvolver uma entrevista, seguida de pesquisa de campo, em que pude vivenciar o dia a dia dos Boias-frias na atualidade, como metodologia de investigação para construção da performance—etapas que serão melhor descritas a seguir, no item 2 deste artigo. Em parte, fui inspirado pela escritora e psicóloga Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação*

---

<sup>5</sup> A “Antiga Usina São Francisco (...) chegava a gerar aproximadamente 1000 empregos diretos e indiretos na região.” (COUTINHO, 2016, página 34).



(2019), publicado originalmente em 2008, no qual ela faz uma compilação de episódios de racismo cotidiano, baseada em conversas com mulheres da diáspora africana.

Em certo sentido, poderia ainda dizer que o processo de construção desta pesquisa também se deu a partir da minha vivência na universidade como estudante preto, dentro de um espaço institucional majoritariamente branco, marcado pela falta de referências negras. Isso me levou a buscar, em meus trabalhos artísticos, dispositivos raciais e referência a autores pretos. Esse meu questionamento não busca desmerecer autores europeus, e sim propor perspectivas contra hegemônicas, e consequentemente, a emergência de outras narrativas. Nesse contexto, pensar a performance de corpos pretos vêm acontecendo como forma de resistência, como forma de ressignificar a presença de nossos corpos nesses nos espaços institucionais.

E, Assim, comecei, ainda na graduação, a pesquisar e fazer performance preta, sobre questões sociais e políticas que afetam a mim e ao povo preto de uma maneira geral. Paralelamente, desenvolvi leituras de alguns autores e de artistas que abordam, em suas performances, a negritude e a corporeidade preta. São eles: Achille Mbembe, Frantz Fanon, Carlos Sakamoto, Ayrson Heráclito, Tiago Santana, Grada Kilomba, Paulo Nazareth e Carlos Martel. Desse modo, assumindo, em meu trabalho, a perspectiva de que pessoas pretas não são mais só mero objeto de pesquisa realizada pela branquitude, são também pesquisadoras e autoras de sua própria história e essas narrativas, com outras perspectivas, podem fazer um grande diferencial para pesquisadores pretos na contemporaneidade e, consequentemente, para gerações futura. Assim, como descreve o professor Ayrson Heráclito, em entrevista

*Estar nas universidades é exatamente isso. Como professor, é também falar que existem outras formas de compreensão de ensino, de maneiras e de métodos de ensino. Então, nós vamos ter que olhar também para os nossos livros que são escritos pela natureza, que estão escritos pelas culturas indígenas e negras. Esse arquivo, essa biblioteca imensa e seu legado imenso que foi escrito ali nos terreiros. Então, vamos também olhar para esses mestres, esses teóricos, esses filósofos porque eles não podem ficar mais invisíveis.* (HERÁCLITO, 2019, p. 17)

A partir dessas leituras e com base em minhas vivências, nasceu a performance **Fuligem**. O processo artístico se deu, como mencionei, através do desenvolvimento de uma pesquisa biográfica e documental sobre o trabalho escravo na contemporaneidade, tendo como objeto de estudo os Boias-frias na plantação de cana-



de-açúcar de Ceará-Mirim/RN. Esta pesquisa me possibilitou me reconectar com minhas vivências e memórias de meu pai na infância, e potencializá-las criativamente em meu processo artístico. No ato de escrever esta pesquisa, também escrevo quem eu sou, compreendendo assim a arte como campo político, interdisciplinar e diversificado, ao desarticular lógicas formais no exercício de escritas de si como matéria central.

## 2. Memórias de Fuligem: construção da Performance

Retomando, entrevistei o ex boia-fria, Francisco Virginio dos Santos, que contribuiu narrando um pouco de sua experiência como trabalhador rural. O meu propósito em realizar essa entrevista com o meu pai, era escutar a vivência que ele teve como Boia-fria para usar como estímulo no meu processo de criação.

Para além disso, busquei ainda vivenciar na prática o dia-dia de um cortador de cana-de-açúcar na *Usina São Francisco* (Ceará-Mirim-RN). E a partir dessa vivência, pude revisitar, ao longo de um ano, a situação vivida pelo meu pai décadas atrás, agora sob um olhar contemporâneo e presenciando que esses trabalhadores, de fato, ainda vivem em situações análogas à escravidão – tema a ser discutido mais à frente.



Foto 1. Francisco Virginio dos Santos, ex Boia-fria. Foto de Robvani Gomes (2020)



Francisco Virginio dos Santos tem 78 anos de idade, nasceu em Coqueiros, comunidade quilombola e distrito de Ceará-Mirim-RN, onde teve seus primeiros filhos com sua mulher, Maria do Socorro Azevedo dos Santos. Se mudou para viver na cidade de Ceará-Mirim depois que seus filhos nasceram. Trabalhou durante 50 anos como boia-fria no Canavial da Usina São Francisco, dos 15 aos 65 anos de idade. Segundo ele, não tinha salário fixo, o que recebia era por produção, ou seja, pela quantidade de canas que conseguia cortar durante o dia. Seu Francisco nos relata que raramente paravam para almoçar, para não perder tempo e conseguir cortar mais cana-de-açúcar. Relata também que não recebiam almoço, pois trabalhavam mais de 8 horas por dia e, por isso, a maioria levava o almoço de manhã bem cedo. O ruim, segundo ele, era que, por causa do horário, a comida já estava fria, mas, mesmo assim, eles comiam e é por esse motivo que as pessoas que trabalham na plantação e colheita de cana-de-açúcar são chamadas de boia-fria.

Percebi que eu necessitava ter um contato direto com os boias-frias que estavam na ativa, para de fato vivenciar a realidade desses trabalhadores. Com isso, comecei a frequentar o canavial da Usina São Francisco. Na primeira visita, quando cheguei ao local, coincidentemente estava acontecendo uma queimada<sup>6</sup> e fiquei observando a fumaça, que ia se expandindo por todo o espaço e ganhando mais proporção em direção ao centro da cidade de Ceará-Mirim RN, minha cidade natal.

Na semana seguinte, me desloquei ao canavial e tive a oportunidade de ver alguns trabalhadores replantando mudas de cana-de-açúcar, agora para refazer a plantação. Dando andamento à visita, encontrei outros trabalhadores cortando a cana-de-açúcar e perguntei a eles qual era o período de plantar, colher e de produzir cana e rapadura. Eles me informaram que, entre a plantação e a produção de cachaça, levaria

---

<sup>6</sup> Queimada é uma prática primitiva da agricultura, destinada principalmente à limpeza do terreno para o cultivo de plantações ou formação de pastos, com uso do fogo de forma controlada que, às vezes, pode descontrolar-se e causar incêndios em florestas, matas e terrenos grandes. Gera grande quantidade de fuligem e fumaça, além de empobrecer o solo. Segundo os dados de João Francisco Gonçalves Antunes (PqC Embrapa Informática Agropecuária, 2019) um dos pontos mais críticos sobre a queimada da palha seca da cana são as emissões de gases do efeito estufa na atmosfera, principalmente o gás carbônico (CO<sub>2</sub>), como também o monóxido de carbono (CO), o óxido nitroso (N<sub>2</sub>O), o metano (CH<sub>4</sub>) e a formação do ozônio (O<sub>3</sub>), além da poluição do ar atmosférico pela fumaça e fuligem.



cerca de um ano a um ano e meio. De acordo com eles, esse período varia muito, devido às condições climáticas de cada estado.

Após observar esse processo, resolvi caminhar adentrando o terreno do canavial, o que me permitiu ver que, ainda, havia muito pó preto no local onde ocorreu a queimada. Perguntei a um trabalhador o que seria aquilo. Prontamente o homem me mostrou que *aquilo* eram partículas, resultante das farpas que tem na cana-de-açúcar e que são um dos principais motivos para usar camisas longas, porque elas cortam a pele e precisam se proteger delas. O homem ainda me explicou que, ao ser queimada, “a cana se transforma em *fuligem*”. Ao vivenciar esse processo de plantação, pude perceber o quanto ele é agressivo para a saúde desses trabalhadores como um todo.

Contudo, com a chegada do fiscal ao local, não pude dar continuidade à visita. Ao ser questionado pelo fiscal, expliquei que era estudante e estava fazendo uma pesquisa de campo. Ele me informou que iria falar com o chefe dele, para saber se minha permanência no local e as entrevistas seriam autorizadas. Seu superior não autorizou nem as entrevistas nem a realização de registros fotográficos e vídeos dos funcionários. No entanto, eu poderia frequentar o local, desde que respeitando as instruções. Passei a frequentar semanalmente o canavial, assim vivenciando o trabalho dos Boias-frias. Nessa primeira observação, analisei algumas características dos trabalhadores e sua rotina de trabalho. A atividade de observação me permitiu constatar que, na maioria das vezes, os trabalhadores não tinham nem uma hora de intervalo para almoçar e descansar, levando-se em consideração o trabalho que eles realizam. Eles recebem seu pagamento por produção, sendo assim, quanto mais tempo eles cortam cana-de-açúcar, maior será o seu salário. Dessa maneira, pude também perceber a velocidade com que eles cortavam a cana-de-açúcar com o facão.

Paralelamente às visitas ao canavial, eu levava para sala de ensaio, registros dessas atividades por meio de desenhos e da escrita, com o intuito de ressignificá-las em movimentos corporais. Desse modo, ao fim de cada ensaio, escrevia no caderno quais as sensações que pulsavam no meu corpo, sendo elas sobretudo: angústia, cansaço e raiva.

Após 16 dias de pesquisa de campo, fiz uma proposta ao chefe do canavial: já que eu não podia tirar foto dos trabalhadores, gostaria de vivenciar na prática o dia-a-dia deles, ou seja, cortar a cana e inseri-las no caminhão, entre outras atividades



solicitadas – mas com a condição de que todas as minhas ações tinham que ser registradas. Recebi um posicionamento favorável do chefe, no entanto eu não poderia ficar a mesma quantidade de horas que os trabalhadores. Desse modo, todas as foto-performances foram realizadas no canavial da Usina São Francisco, no momento que eu estava, de fato, desenvolvendo as atividades dos trabalhadores. Depois de dois meses no canavial, perguntei ao chefe se tinha a possibilidade de gravar minhas atividades e o posicionamento foi favorável, mas com a condição de que eu só poderia gravar minha imagem, e não a dos trabalhadores, e num prazo de três horas de gravação. Para a vídeo-performance, realizamos a gravação pegando algumas imagens do canavial, a chegada do caminhão de colheita, o percurso que ele fazia no canavial, e todo processo de corte da cana e inserção no caminhão, e a posterior queimada da cana-de-açúcar.



**Foto 2. Performance Fuligem: Bagaço.** Foto de Alessandro Silva, 2019.  
Usina São Francisco/ Ceará-Mirim-RN



Por escravidão contemporânea, entende-se aqui o processo de superexploração em que trabalhadores são submetidos a condições extremamente precárias de trabalho e remuneração, com infrações graves da legislação trabalhista, ainda que não necessariamente se verifique a privação da liberdade. Já os casos registrados como desrespeito trabalhista indicam o não cumprimento da legislação trabalhista vigente, mas sem que se submeta o trabalhador a condições degradantes. Estas atividades ocorrem principalmente nas regiões Norte e Centro-Oeste, que continuam liderando o número de casos de trabalho escravo.

Segundo os dados da *Comissão Pastoral da Terra* (CPT, 2018), o perfil de pessoas que trabalhavam em processo de escravidão no período colonial se reflete, até hoje, nisso que pode ser chamado de escravidão contemporânea: são, majoritariamente, as pessoas pretas. Do que chega ao conhecimento – a maioria por meio de denúncias diretas de fugitivos – a CPT elabora uma classificação em duas categorias: trabalho escravo e conflitos trabalhistas. Esta última se subdivide em superexploração e desrespeito trabalhista. Como critérios básicos para a identificação do trabalho escravo, a CPT afirma que é preciso que, no ato da denúncia, haja elementos que caracterizem o cerceamento da liberdade, seja através de mecanismos de endividamento (quando o trabalhador faz dívidas para poder trabalhar, seja com alimentação, seja tendo que comprar as próprias ferramentas de trabalho), seja pelo uso da força (proprietários ou funcionários armados, ocorrência de assassinatos, espancamentos e práticas de intimidação), ou mesmo pela situação de isolamento que impede a saída dos trabalhadores. Leonardo Sakamoto (2020) nos diz que:

*Como o Estado brasileiro já não admite a possibilidade de uma pessoa ser “dona” de outra, também não reconhece o trabalho escravo como relação legítima ou legal. Por isso, quando nosso Código Penal foi aprovado, em 1940, esse crime ficou conhecido como “redução à condição análoga à escravo”. (SAKAMOTO, 2020, p. 9)*

Do ponto de vista técnico e jurídico, essa é a nomenclatura para definir tal forma de exploração. Na prática, é o mesmo que trabalho escravo contemporâneo. Desta forma, segundo o artigo 149 do Código Penal, quatro elementos definem trabalho escravo contemporâneo, de maneira combinada ou isolada: Cerceamento de liberdade; Servidão por dívida; Condições degradantes de trabalho e Jornada Exaustiva.



Segundo o Instituto de Economia Agrária (IEA), em 2005 o etanol, produzido a partir da cana-de-açúcar, é considerado uma das alternativas de energia renovável com melhor custo/efetividade para a mitigação das emissões de gases de efeito estufa. Existem preocupações relacionadas com o atendimento das demandas internas e externas de biocombustíveis, que apontam na direção do avanço da monocultura de cana-de-açúcar e de seus respectivos impactos sociais e ambientais no território nacional. Assim, tal fato requer atenção especial de representantes do governo brasileiro, do setor privado e da população em geral. Esse contexto de avanço da monocultura de cana-de-açúcar e de seus respectivos impactos sociais e ambientais no Brasil é uma importante oportunidade para o envolvimento de diversos órgãos, como a Organização Internacional Brasileira, que tem o objetivo de combater os desmatamentos nacionais e internacionais, no processo de sustentabilidade. É notório que o uso de biocombustíveis em escala global poderá representar contribuição aos esforços internacionais para a redução das emissões de gases de efeito estufa, por ser uma alternativa renovável em relação ao uso de combustíveis fósseis.

No entanto, toda a eficácia que o etanol pode proporcionar não se reflete na qualidade de trabalho dos boias-frias desse país que, como descrevi, vivem em uma condição precária de trabalho. O que foi relatado pelos trabalhadores demonstra o processo desumano que essas pessoas vivem no seu dia-dia de trabalho. E foi a partir dessa vivência junto a eles, marcada por um recorte racial histórico, que comecei a desenvolver as últimas ações que culminaram na finalização da foto e vídeo-performance **Fuligem** (2019).

Os chamados boias-frias de nosso país são essencialmente pretos e vivem em condições degradantes de trabalho. O autor Achille Mbembe (2013), filósofo camaronês e autor da obra *Necropolítica*, apresenta um olhar diferente para a biopolítica, conceito discutido por Foucault, que nos ajuda a entender essas questões. Foucault, que lhe serve de inspiração, formula o pensamento de que a biopolítica opera na vida e sua dinâmica ocorre através do controle das vontades e dos corpos. Já Mbembe (2013) parte dessa leitura para formular que as políticas gregas são precursoras do controle sobre a morte dos outros. Com relação a isso, Mbembe se propõe a olhar para as políticas da morte como uma macroestrutura operante em países colonizados,



e seu funcionamento como sustentação do projeto de modernidade sobre o qual se ergueu a Europa. Esse questionamento surge quando Achille Mbembe nos fala que:

*De todos os humanos, o negro é o único cuja carne foi convertida em mercadoria. Aliás, negro e raça têm sido sinônimos no imaginário das sociedades europeias. Desde o século XVIII, constituíram ambos o subsolo inconfesso e muitas vezes negado a partir do qual se difundiu o projeto moderno de conhecimento – e também de governo. Será possível que a relegação da Europa à categoria de mera província do mundo acarretará a extinção do racismo, com a dissolução de um de seus mais cruciais significantes, o negro? Ou, pelo contrário, uma vez desmantelada essa figura histórica, todos nós nos tornaremos os negros do novo racismo fabricado em escala global pelas políticas neoliberais e securitárias, pelas novas guerras de ocupação e predação e pelas práticas de zoneamento?* (MBEMBE, 2013 p. 19)

Diante dessa reflexão, busco aproximações com o contexto discutido aqui, em que o corpo de pessoas pretas se encontram em situação de vulnerabilidade pelas condições de trabalho escravo que vivenciam na atualidade: pela falta de condições mínimas para realização de suas atividades com qualidade e segurança, pelo trabalho físico extenuante, que provoca várias lesões e condições degenerativas do corpo, pela remuneração insuficiente para uma vida digna... Como aponta Mbembe, as políticas neoliberais – aqui expressas na supremacia do agronegócio em nosso país – não estão preocupadas com as necessidades vitais desses corpos, mas sim com seu próprio lucro.

Neste contexto, pensando em termos de performance e políticas do corpo, optei em fazer uma gravação de outros cenários, por exemplo, comecei a fazer um roteiro com cada parte da cidade de Ceará-Mirim/RN que, de certa forma, tinha uma relação com a cana-de-açúcar. Fiz gravação em três pontos específicos, realizando foto- e vídeo- performances. O primeiro foi a praça que está localizada em uma das entradas da cidade, conhecida como praça Oiteiro Neto. Nesta praça tem uma imagem de um boia-fria anônimo – anônimo como todos os trabalhadores pretos em regime de escravidão contemporânea, corpos cujo nome não importa.





**Foto 3. Performance Fuligem: Oiteiro.** Foto de Alessandro Silva, 2019.  
Praça de Vargos/ Ceará-Mirim -RN

O ato de estar na frente, de forma desafiadora, de uma estátua de um ex Boia-fria que trabalhou anos, no canal da Usina São Francisco, e perceber que nem mesmo seu nome está gravado na estátua, foi a forma que encontrei para transformar esteticamente e tentar dar visibilidade à situação de exploração em que vivem milhares de Boias-frias. Entendo que, neste contexto, os fatos devem ser ressignificados de forma crítica e, porque não, também poética, através de ações da performance. O meu objetivo como performer é dar a ver situações de exploração de mão-de-obra escrava e de trabalho escravo na contemporaneidade. Muitas vezes, achamos que a escravidão ficou para trás e está somente lá, no período colonial, quando homens e mulheres pretos/as foram escravizados/as há séculos. Contudo, percebemos que essa situação está presente, ainda que de forma disfarçada, ainda hoje no trabalho dos boias-frias.



### 3. Fragmentos: Performances Pretas na Contemporaneidade

#### FULIGEM<sup>7</sup>

*Com sua palha, afiada,  
que me corta como uma navalha,  
entre duas partes.  
Fuligem que me cobre, em  
um devaneio, com uma fumaça, cinza com  
partículas pretas. É perceber, que o dia já passou, com isso preciso correr  
É nesse espaço que eu passo o dia todo. Eu nem mesmo  
reconheço mais.  
para pegar o ônibus de volta para casa.  
E ao chegar, na rua da minha casa, já não reconheço o  
espaço que tanto derrubei, várias toneladas de cana para construir.  
Não lembro mais os nomes dos meus filhos.  
E perceber que vida de cortar cana, não estava só tirando  
minha saúde, mas sim estava tirando o que há de mais precioso em minha vida:  
A relação de afeto com os meus filhos.  
E ao deitar na minha cama já percebo que acordei.  
É preciso pegar a minha Boia, e seguir para o canalial  
entre doze a quinze toneladas durante o dia.  
No fim da tarde, é momento que eu vou pegar a boia.  
Que não é mais boia quente, é boia fria.  
boia-fria quer Boia quente.  
Quero sonhar, mas não sinto entusiasmo para isso.  
Quero ser mais do que um espírito morto,  
onde as minhas ações estão limitadas  
a cortar e cortar mais uma tonelada de cana.  
Quero ser mais que um bagaço que está sendo destruído aos poucos de uma forma  
degradante,  
onde os pés da cana-de-açúcar viram partículas de um bagaço.  
E os Boias Frias viram um bagaço onde cada vértebra de sua coluna não se sustenta mais.  
Se degradando aos poucos.  
Onde a fuligem me faz, em inalar fumaça oral e nasal, provocando um câncer futuro.  
É nesse solo quente e úmido que deixo cada  
dia um pouco de mim, nesse processo degradante.  
Onde estou sendo triturado como uma cana-de-açúcar  
que é triturada na moenda do engenbo.*

(João Azevedo, janeiro 2019)

Retomando as ações realizadas, procurei trazer à tona sensações e situações que remetessem à precariedade do trabalho dos Boias-frias: sem condições mínimas de trabalho, não tendo sequer acesso a materiais de segurança e ainda tendo que comprar, dos empregadores e com o seu próprio dinheiro, as ferramentas e seu material de

<sup>7</sup> A vídeo-performance **Fuligem** (2019) encontra-se disponível no link: <https://vimeo.com/427152537>.



trabalho. Almoço? Só depois de mais de 10 horas de “labuta”. E sem contarmos aqui as inúmeras humilhações perpetradas por seus “superiores”.



**Foto 4. Performance Fuligem: Cortar.** Foto de Alessandro Silva, 2019.  
Usina São Francisco/ Ceará-Mirim/RN

Outra ação desenvolvida foi o corte da cana-de-açúcar, realizada por mim até a exaustão. Diante desta vivência no canavial, eu me permiti desenvolver vários cortes, compulsivamente com o facão, até chegar ao estado de desgaste corporal. Essa potencialização de movimentos surgiu através da convivência com os Boias-frias que tinham que cortar, em média, de 12 a 15 toneladas diárias, trabalhando uma carga horária que ultrapassa seu limite físico e mental, apenas para o favorecimento e enriquecimento do agronegócio.

Retomando Achille Mbembe (2013), se o negro é o único “cuja carne foi convertida em mercadoria”, e se “todos nós nos tornaremos os negros do novo racismo fabricado em escala global pelas políticas neoliberais”, podemos inferir que os corpos “escravizados” nos canaviais são de trabalhadores sem perspectiva de vida, ou seja, corpos mortos em sua existência material, à mercê dos poderes externos que determina o valor de seu corpo enquanto mercadoria e o destrói gradativamente (em seu trabalho cotidiano de corte, queimada e plantio da cana de açúcar). Assim sendo,



vemos crescer as narrativas de desvalorização da massa trabalhadora: perda de direitos trabalhistas, aumento da carga horária de trabalho, pagamento de salário por produção, aposentadoria só aos 80 anos de idade.

#### 4. Considerações Finais

Estar na condição de licenciado em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, tendo consciência de minha negritude e uma visão crítica em relação aos modos como o racismo estrutural prevalece nesses espaços, me fez perceber a importância de refletir sobre o meu corpo preto e sua história em relação ao espaço acadêmico. Qual é o meu discurso? Eu, um sujeito, pobre, preto, periférico, aluno oriundo de escola pública. Quais são as minhas práticas? Me pergunto por que, por mais que as cotas raciais venham contribuindo de forma significativa para a reparação social da população negra, ainda vemos poucas pessoas pretas nas salas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – ou de qualquer outra universidade brasileira?



**Foto 5. Performance Fuligem: Lâmina.** Foto de Alessandro Silva, 2019.  
Mercado do Café/ Ceará-Mirim-RN – onde, no período colonial, pessoas escravizadas eram comercializadas



Compreendo que só podemos lidar com aquilo que conhecemos ou reconhecemos como existente para nós. Se não caminarmos no passo do reconhecimento estrutural da nossa existência e suas condições, não chegaremos a futuros distintos do presente que agora se configura. Assim, em certo sentido, meus trabalhos artísticos e minhas ações buscam criticar o espaço em que estou inserido, para reconstruí-lo. Nesse sentido, reconhecer-se ser no mundo e articular-se dentro de seu meio, principalmente em tempos como o de hoje, pode ser um ato precioso de revolução.

## Referências

- AZEVEDO NETO, João Francisco de. **Fuligem: Performance preta na cena contemporânea.** 2019. Performance complete disponível em <https://vimeo.com/427152537>.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CIO'TTI, N. Entrevista com Ayrson Heráclito. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 2, n. 2, p. 6-17, 3 out. 2019. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/18935> acesso 30/05/2020. Acesso em 25 de maio 2020.
- COUTINHO, Caio C. P. *O progresso econômico do município de Ceará Mirim-RN.* Monografia de Graduação em Economia, UFRN, Natal, 2016.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódio de um racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NOBRE, Manoel Ferreira. Breve Notícia sobre a Província do Rio Grande do Norte. 2ª. edição - Pongetti- 1971.



ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Perfil dos principais envolvidos no trabalho escravo rural no Brasil**. Brasília: OIT, 2011.

REPÓRTER BRASIL. **O Brasil dos agrocombustíveis**: impactos das lavouras sobre a terra, o meio e a sociedade - cana-de-açúcar. São Paulo: Repórter Brasil, 2009. Disponível em: [http://reporterbrasil.org.br/documentos/o\\_brasil\\_dos\\_agrocombustiveis\\_v3.pdf](http://reporterbrasil.org.br/documentos/o_brasil_dos_agrocombustiveis_v3.pdf). Acesso em 30 de maio 2020.

REPÓRTER BRASIL. **O etanol brasileiro no mundo - Os impactos socioambientais causados por usinas exportadoras**. São Paulo: Repórter Brasil, 2011. Disponível em: [http://www.reporterbrasil.org.br/documentos/Canafinal\\_2011.pdf](http://www.reporterbrasil.org.br/documentos/Canafinal_2011.pdf). Acesso em 30 de maio 2020.

SAKAMOTO, Leonardo. **Escravidão Contemporânea**: São Paulo. Editora: Jaime Pinsky. 2020.

TERRA, Comissão Pastoral da. **Conflitos no Campo Brasil 2018**. Goiânia-GO: Centro de Documentação Dom Tomás Balduino. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/4687-conflitos-no-campo-brasil-2018>. Acesso em 28 de maio de 2020.

*Recebido em 09 de setembro de 2020  
Aceito em 19 de novembro de 2020*



## TEATRO PRETO E DRAMATURGIA PRETA: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS DE COMBATE AO RACISMO NAS ARTES DA CENA

Victor Hugo Neves de Oliveira<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>

### Resumo

Este artigo tem por objetivo compartilhar as atividades desenvolvidas no curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta*, do *Fórum de Artes Cênicas*, elaborado pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba [DAC/UFPB]. Desejamos, aqui, organizar elementos discursivos sobre a importância de valorizarmos perspectivas e estéticas que representam a presença negra no teatro.

**Palavras-chave:** racismo; teatro preto; colonialidade.

## BLACK BRAZILIAN THEATER AND DRAMATURGY: REPORTS OF EXPERIENCES OF COMBATING RACISM IN THE PERFORMING ARTS

### *Abstract*

*This article aims to share the activities developed in the course Teatro Preto, Dramaturgia Preta, at the Forum of Performing Arts, prepared by the Department of Performing Arts at the Federal University of Paraíba. Here, we wish to organize discursive elements about the importance of valuing perspectives and aesthetics that represent the afro-brazilian presence in the theater.*

*Keywords: racism; african brazilian theater; coloniality.*

---

<sup>1</sup> **Victor Hugo Neves de Oliveira** é artista preto e Pesquisador das Artes da Cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes/UFPB) onde desenvolve pesquisas sobre a educação das relações étnico-raciais no contexto das Artes da Cena. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com estágio doutoral em Antropologia da Dança, na Université Paris X, coordena o *Grupo de Pesquisa Cena Preta* onde desenvolve investigações sobre o impacto das referencialidades hegemônicas na formação universitária em dança e teatro. E-mail: [dolive.victor@gmail.com](mailto:dolive.victor@gmail.com)



## Introdução

O contexto da sociedade brasileira é marcado por contribuições civilizatórias de diferentes grupos étnico-raciais, dentre os quais destacam-se os povos de ascendência africana. Essas contribuições podem ser observadas na gastronomia, na literatura, na saúde, na arquitetura e nas artes, por exemplo. Entretanto, os modos a partir dos quais os conhecimentos afro-diaspóricos passaram a ser posicionados nos regimes dominantes de representação foram responsáveis pela geração de assimetrias sociais e étnico-raciais que, ainda hoje, trazem repercussões negativas para a experiência negra na sociedade brasileira.

Esse conjunto de assimetrias sociais e étnico-raciais é, portanto, resultante de um amplo processo de colonização e pode ser explicado através das relações estabelecidas entre dominação e representação. Sabemos que o processo de “descolonização” brasileira se encontra inconcluso, afinal, com o fim do processo de exploração colonial iniciado no século XVI, experimentamos, conforme Quijano (2010), os desdobramentos sociopolíticos desse processo: a colonialidade.

Podemos entender a colonialidade como um conjunto de processos que transcende as particularidades do colonialismo histórico e não desaparece com os procedimentos que formalizaram a independência das nações colonizadas. A colonialidade é um dos elementos constitutivos de um padrão mundial eurocêntrico, que estrutura concepções de humanidade, segundo a qual as sociedades se diferenciam em inferiores e superiores, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos. (Quijano, 2010). É, em suma, a colonização do pensamento que se expressa na invisibilização do conhecimento de povos tradicionais, na negação de direitos às minorias étnicas, na contínua produção de estereótipos raciais e, por conseguinte, na institucionalização do racismo.

No campo das Artes da Cena, especificamente, no contexto teatral, a colonialidade se estrutura por meio de conteúdos historiográficos hegemônicos baseados em perspectivas colonizadoras e eurocêntricas, através da invisibilização de grupos de teatro formados por artistas pretos e pretas; a partir de contratações de atores e atrizes que trazem a categoria raça como critério de seleção, mesmo que de modo implícito; mediante o uso de textos dramaturgicos que difundem, de maneira



recorrente, estereótipos na criação de personagens pretas, reproduzindo estigmas e paradigmas raciais; dentre outros (SOUZA, 2020).

Deste modo, a ruptura com a colonialidade pode ser compreendida como um ato de confrontação com um sistema de pensamento hegemônico e, conseqüentemente, como um ato de libertação histórica e cultural. Uma desobediência epistêmica e resistência política que pode nos levar a entender as motivações de se pensar um teatro a partir da perspectiva dos artistas, pesquisadores/as e professores/as pretos e pretas: um teatro preto.

Este artigo pretende se estruturar como um ato de resistência colonial. Nosso interesse é compartilhar as atividades desenvolvidas no curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta*, do *Fórum de Artes Cênicas*, elaborado pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba [DAC/UFPB]. Desejamos, aqui, organizar elementos discursivos sobre a importância de valorizarmos perspectivas e estéticas que representam a presença negra no teatro. O texto é um ensaio temático em que ideias são elaboradas e relatadas a partir de um conjunto de experiências que estruturam a noção de teatro preto como um ato transgressor.

### **O Fórum de Artes Cênicas: uma experiência de ensino compartilhada**

O *Fórum de Artes Cênicas* foi concebido pelos professores e pelas professoras que integram o Colegiado Departamental do DAC/UFPB como um projeto transdisciplinar para o período remoto, implementado na Universidade Federal da Paraíba entre os dias 08 de junho e 14 de agosto de 2020. Nessa ocasião, a oferta de componentes curriculares para os cursos de graduação não era obrigatória para o corpo docente da universidade devido a pandemia de Covid-19. O corpo discente também não era obrigado a se matricular nas atividades de ensino propostas, o que fez com que a adesão ao projeto se tornasse opcional e facultativa.

A necessidade de afastamento domiciliar impôs aos professores e professoras do DAC/UFPB reflexões sobre metodologias de ensino através da internet, pedagogias ativas na relação com o ambiente virtual e modos de ensino-aprendizagem que estivessem em diálogo tanto com as demandas dos estudantes, quanto com as



pesquisas e desejos dos professores e professoras da instituição. Tendo isto em vista, realizamos um levantamento das intenções de cursos a serem ofertados pelo corpo docente e cursados pelo corpo discente do Departamento de Artes Cênicas da UFPB.

Dentre as propostas apresentadas pelos estudantes dos cursos de bacharelado em teatro, licenciatura em teatro e licenciatura em dança da UFPB, constavam inúmeras possibilidades de atividades de ensino que não faziam parte do Projeto Político Pedagógico dos cursos em questão, tais como Estudos de Gênero e Teatro, Teatro Negro, Decolonialidade nas Artes Cênicas, História do Teatro Latino Americano, Perspectivas Dramatúrgicas para o Século XXI, Dramaturgia do Teatro Paraibano, etc.

A partir deste levantamento, definimos que a oferta de práticas de ensino em consonância com as propostas apresentadas pelos/pelas estudantes, deveria se estabelecer em formato de fórum: o *Fórum das Artes Cênicas*. Dividimos, então, o Fórum em três núcleos, cada qual com uma carga horária total de 60 horas, cujos professores trabalhariam de modo compartilhado.

O primeiro núcleo foi designado *Práticas em Artes Cênicas: dramaturgias, mediações criativas e culturais em tempos de pandemia*. Este eixo de trabalho buscou abordar questões abrangentes ligadas a aspectos dramatúrgicos associados tanto ao teatro quanto à dança e a um entendimento das práticas criativas em tempos de pandemia. Os cursos propostos foram: Escrita dramatúrgica corporal; Troca de saberes em gestão, produção e carreira profissional nas Artes Cênicas; Corpo e sagrado nas Danças dos Orixás; Corpo mediado, performatividades e dramaturgias da dança em tempos de pandemia.

O segundo núcleo foi intitulado *Processos, Práticas e Metodologias do Ensino em Artes Cênicas*; este grupo procurou desenvolver discussões relativas aos processos de ensino e de aprendizagem nas Artes Cênicas em diferentes espaços-tempos de educação (do ensino infantil à educação de jovens e adultos; educação formal e educação não-formal) por meio de temas transversais.

O terceiro núcleo foi denominado *Perspectivas Teóricas no Teatro e na Dança* e buscou contemplar discussões teóricas sobre o Teatro e a Dança em suas relações com a contemporaneidade. Os cursos propostos foram: Entre a Vanguarda e a Contemporaneidade Teatral; Pesquisa em Teatro, Música e Artes; Dança em



perspectivas plúriepestêmicas e, por fim, Teatro Preto e Dramaturgia Preta, atividade que nos interessa, em especial, neste artigo.

O curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* foi assim denominado com o objetivo de chamar a atenção para um novo modo a partir do qual as pessoas negras vêm se percebendo. Buscamos, por meio do uso da palavra preto, apresentar uma alternativa à urgência disruptiva da comunidade se reinventar e remodelar os sentidos que o conceito de escravo sobrepõe à expressão negro. Ao longo do curso, procuramos elaborar um aprofundamento prático e teórico de estudos sobre os conceitos de racismo e subalternidade; sobre as definições acerca do teatro negro; sobre a dimensão histórica do teatro negro; sobre o racismo recreativo e a construção de estereótipos raciais na cena; sobre as relações entre teatro preto e religiosidade; sobre as perspectivas experimentais para além da ideia de teatro negro; sobre os coletivos artísticos pretos em atividade na cena contemporânea e a elaboração de dramaturgias propositivas no combate ao racismo.

O curso foi pensado para estabelecer uma estreita relação entre os artistas e pesquisadores pretos ou pesquisadoras pretas que operavam com a categoria de teatro preto ou teatro negro e, prioritariamente, o corpo discente dos cursos de teatro e dança da UFPB. Utilizávamo-nos da categoria teatro negro ou teatro preto de acordo com a perspectiva teórica dos pesquisadores em discussão. Havia trinta e uma pessoas oficialmente inscritas na atividade de *Teatro Preto, Dramaturgia Preta*; dentre estas, vinte e nove pessoas representavam o coletivo de estudantes da UFPB, uma delas era da UFRN e outra da Escola Bilíngue Maple Bear/Sergipe.

Nossas atividades, cujos encontros ocorreram semanalmente com duração de, aproximadamente, duas horas, estavam relacionadas com a leitura e discussão de textos; a análise crítica de obras teatrais reconhecidamente pretas; e espaços de conversas com diretores e diretoras, atores e atrizes, dramaturgos e dramaturgas, pesquisadores e pesquisadoras associados à concepção estética e poética das peças teatrais em questão.

O curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* foi organizado em um total de oito encontros. A seguir, vamos tratar resumidamente de cada um destes eventos, que ficaram registrados nos diários das atividades de ensino, buscando relacionar a análise estética das obras artísticas às temáticas abordadas nas referências teóricas por



pesquisadores no campo da ciência política, do direito, da psicologia, da filosofia, da dança e do teatro.

### **Teatro Preto: estéticas e poéticas negras em diários de atividades**

Cada encontro do curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* tinha um nome. Esse nome representava um esforço de associar a pesquisa artística às perspectivas teóricas a serem aprofundadas e discutidas. A cada encontro, possuíamos um ou mais textos a serem debatidos e uma peça teatral a ser analisada. De modo geral, buscávamos uma coerência entre os textos teóricos e as obras artísticas em questão.

Em nosso primeiro encontro, denominado *Raça, racismo e subalternidade*, partimos das perspectivas teóricas de Silvio Almeida (2019) e Grada Kilomba (2019). No livro *Racismo Estrutural*, Almeida (2019) compartilha ideias sobre o conceito de raça como um fenômeno dinâmico associado a processos históricos e relacionais e, além disso, estabelece uma análise do colonialismo como um processo de universalização cuja finalidade era inscrever os colonizados no espaço da modernidade. O autor define o racismo como uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que se manifesta de modo consciente ou inconsciente a partir da geração de um campo de exclusões ou privilégios a depender do grupo racial ao qual os indivíduos pertencem, gerando, com isso, centralidades e marginalidades.

Por sua vez, Kilomba (2019) revela o ambiente universitário como um espaço branco onde o conhecimento tem sido produzido como uma questão de poder e autoridade racial. Em seus estudos, a autora aponta para o fato de a universidade ser um espaço de violências epistêmicas e simbólicas onde as subjetividades não-brancas não encontram apoio para as questões que lhes são próprias. Os temas e metodologias, nestes ambientes de ensino-aprendizagem, refletiriam os interesses políticos da sociedade branca. A autora disserta, igualmente, sobre o mito da neutralidade, as noções de centro-periferia e, por conseguinte, a subalternidade como questões associadas ao racismo institucionalizado e vivido.

Nessa ocasião, em que possuíamos o interesse de conversar sobre racismo e periferia, convidamos o ator João Pedro Zabeti, do Coletivo Arame Farpado (Rio de



Janeiro), para tratar de questões relacionadas à construção de um teatro periférico através da peça *Arame Farpado*. O espetáculo *Arame Farpado*, de Phellipe Azevedo, dramaturgo carioca, é bastante representativo no que tange ao levantamento de algumas dessas questões, por revelar o ambiente de formação universitária como um campo de guerra demarcado por processos de exclusão, opressão e silenciamento.

A dramaturgia do espetáculo foi organizada a partir das memórias dos atores (estudantes universitários de teatro) e as narrativas objetivam compartilhar as experiências dos sujeitos pretos, pobres e periféricos no ambiente universitário: o centro acadêmico. O espetáculo aborda questões sobre a permanência dos estudantes na universidade, a tentativa de estabelecimento de diálogos entre a periferia da cidade do Rio de Janeiro e a Academia, a necessidade de desconstrução da lógica do conhecimento monolítico na graduação em teatro, dentre outros temas relevantes e necessários.

Em nosso segundo encontro, intitulado *Teatro Negro: em busca de definições e histórias*, buscamos compartilhar e discutir as definições de um teatro negro brasileiro. Sabemos que os estudos sobre o teatro negro não são tão recentes quanto se imagina. Ao longo do século XX, inúmeros pesquisadores e pesquisadoras colaboraram para o desenvolvimento da temática com importantes proposições teóricas sobre a presença negra no contexto das Artes da Cena.

Como precursor desse movimento de ressignificação da presença negra no teatro podemos referenciar a figura de Abdias Nascimento com a obra *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos* (1961) e os livros *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro* (1982), originalmente defendido como Dissertação de Mestrado, e *O Negro e o Teatro Brasileiro* (1993), originalmente defendido como Tese de Doutorado, ambos na Escola de Comunicações e Artes da USP, por Miriam Garcia Mendes.

Além destes livros, pudemos contar com a obra *A Cena em Sombras* (1995), de Leda Maria Martins; *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular* (2003), de Marcos Uzuel Pereira da Silva; *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), de José Rufino dos Santos; *Teatro do Oprimido e Negritude* (2014), de Licko Turle; *O Teatro Negro em Perspectiva* (2017), de Marcos Antônio Alexandre; dentre outras. Entretanto, apesar destas referências substanciais, decidimos orientar nossas discussões acerca das definições de um teatro negro a partir da tese da Professora Doutora Evani Tavares Lima (2010).



Em sua tese de doutoramento, intitulada *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, Lima (2010) apresenta a definição de teatro negro como uma possibilidade ampla e abrangente. A partir de diálogos teóricos estabelecidos com Douxami (2001), Bastide (1983), Moracen (2004) e Martins (1995), a autora propõe uma definição de teatro negro como prática artística que, em linhas gerais, extrapola algumas convenções cênicas referendadas no teatro de orientação ocidental.

O teatro negro é apresentado, então, como o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na diáspora que se utiliza do repertório estético de matriz africana como meio de expressão, recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. A partir da perspectiva proposta por Lima (2010), o teatro negro pode ser classificado em três amplas categorias: i) performance negra; ii) teatro de presença negra; iii) teatro engajado negro.

Na categoria *performance negra* incluem-se folguedos populares, tais como os maracatus, as congadas, os congos; formas de representações expressivas como a capoeira, o jongo e o samba; e expressões de religiosidade negra como alguns aspectos da religião dos Orixás (partes do ritual abertas à audiência em geral). Essa categoria discute práticas teatrais que extrapolam a lógica normativa de teatralidade autorizada pelas referências europeias. Conforme Lima (2010), de modo geral, nas produções dessa natureza, a reflexão crítica sobre o contexto social e sobre a experiência dos sujeitos pretos na sociedade podem, eventualmente, ocorrer de modo intrínseco, mas não necessária e exclusivamente.

A segunda categoria, intitulada de *teatro de presença negra*, está relacionada tanto com a elaboração de performances que utilizam elementos oriundos da cultura negra tradicional como fonte e material de inspiração quanto com as produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não trabalham com elementos da cultura negra de modo direto e objetivo. Este tipo de categoria é caracterizado, então, pela presença de atores, produtores, diretores e/ou elementos das culturas pretas.

Por fim, têm-se a categoria denominada por Lima (2010) como *teatro engajado negro*, ou seja, um espaço de arte crítica, política e insubordinada que se manifesta diante das questões raciais. Assim, 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. Esse teatro também problematiza a referência estética do teatro eurocentrado e busca desenvolver, experimentar e produzir cosmovisões negras na cena.

A partir destas definições do teatro negro, pudemos compreender que o conceito teatro negro no Brasil representa um arranjo de relações raciais e ancestrais resultantes da reelaboração das culturas e identidades construídas a partir dos processos diaspóricos. O artista convidado para partilhar as tônicas de um teatro negro engajado foi Jhonny Salaberg, do “O Bonde” (São Paulo), por meio de uma discussão poética da peça *Buraquinbos ou o vento é inimigo do picumã*. Na ocasião, Jhonny não pôde estar presente e contamos com a presença de um outro ator da peça, Ailton Barros dos Santos.

A peça *Buraquinbos ou o vento é inimigo do picumã* trata de um assunto delicado, mas de extrema importância: o genocídio de jovens pretos no Brasil. O ponto de partida da dramaturgia acontece quando um menino negro, morador de Guaianases, bairro na zona leste de São Paulo, vai à padaria e leva um “enquadro” de um policial. A partir daí ele começa a correr e não para mais, o que o leva a uma maratona pelo mundo, passando por países da América Latina e da África. O grupo artístico O Bonde desenvolve uma pesquisa de linguagem sobre o corpo negro urbano e suas diásporas, o genocídio e o etnocentrismo na contemporaneidade e a herança dos símbolos da ancestralidade negra. É um teatro assumidamente negro e engajado.

Após as conversas definidoras acerca do teatro negro e suas poéticas, seguimos em busca da história deste teatro em um encontro que se definiu como *A favor da presença negra na história do teatro*. Partimos das perspectivas históricas desenvolvidas nos artigos: *Por uma História Negra do Teatro Brasileiro* (Lima, 2015) e *O Drama Histórico do Negro no Teatro Brasileiro e a Luta Antirracismo nas Artes Cênicas* (Rocha, 2017). Esse encontro nos ajudou a perceber a história da presença negra em cena como um processo quase tão antigo quanto a história do Brasil.

O artista convidado para conversar sobre modos de expressões artísticas e criativas negras foi o diretor do Projeto Crioulos, Caio D’Aguilar, a partir da peça *Crioulos*, cujo principal objetivo é provocar o público com situações da realidade brasileira, entrelaçando passagens de conflitos reais de raça e identidade no Brasil a momentos políticos importantes da história e camadas de ficção.



Outra discussão desenvolvida no Curso de *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* se deu a partir das ideias da Psicologia Social do Humor, organizadas em um encontro intitulado *Sobre Racismo Recreativo em Cena*, uma discussão proposta a partir da obra *Racismo Recreativo* (2019), de Adilson Moreira. Neste livro, o autor chama a atenção para o fato dos estereótipos raciais negativos presentes em piadas e brincadeiras racistas serem os mesmos que motivam as práticas discriminatórias contra as minorias raciais em outros contextos.

Ao longo de sua investigação, Moreira (2019) disserta sobre o racismo que atravessa a experiência cultural do negro na sociedade brasileira e realiza uma análise do conteúdo das piadas racistas, demonstrando que elas perpetuam os mesmos elementos que estavam presentes em políticas públicas de caráter eugênico, ou seja, que visavam promover a eliminação da herança africana por meio da transformação racial da população brasileira. Além disso, pudemos observar no texto uma análise dos modos a partir dos quais a televisão tem sido o canal mais importante para massificação de significados culturais sobre os grupos minoritários, influenciando a reputação social de vários grupos raciais e legitimando a hegemonia social das pessoas brancas.

Ao longo das discussões, pudemos constatar como o imaginário popular acerca dos homens negros e das mulheres negras, retratados como sujeitos sexualizados, avessos ao trabalho, malandros e/ou infantilizados, estava sendo construído nas representações televisivas através de personagens como Tião Macalé, Mussum, Vera Verão e Adelaide. Passamos a associar a discussão aos aspectos do teatro, por meio de uma análise do elemento Blackface no contexto das Artes da Cena aproveitando-nos de uma discussão oriunda do texto *Representações e Estereótipos Negras* (2016), de Salomão Silva e Patrícia Schor.

A peça analisada em conjunto com essa discussão intitulava-se *Guerreiro* e havia sido produzida por um artista independente, conhecido como Joziel Santos (Paraíba). Esta peça, composta pelas memórias das situações vividas pelo ator, procura problematizar a ausência do negro no teatro brasileiro, ao mesmo tempo em que busca contribuir para o reconhecimento e a valorização dos aspectos da cultura negra, reagindo à intolerância e às exclusões que marcam os homens e as mulheres negras no país. O artista opera com marcadores de distinções raciais que compõem o panorama



das brincadeiras racistas no Brasil, a ponto de promover uma ampla crítica à sociedade brasileira forjada por padrões patriarcais, misóginos e racistas.

Devemos ter em mente, tal qual pontua Moreira (2019), que o racismo, em suas variadas manifestações, têm o objetivo de preservar e legitimar um sistema de privilégios raciais, o que depende da circulação contínua de estereótipos que representam minorias étnicas como incapazes de atuar de forma competente na esfera pública. E, nas Artes da Cena, os sujeitos pretos e pretas foram tornados diferentes e associados a uma ideia de incompetência, assumindo personagens ora grosseiros, que precisariam ser corrigidos através de punições; ora grotescos, associados a figuras de animais como macacos; ora hipersexualizados, desapropriados de faculdades intelectuais ou sensíveis e marcados por processos de erotização; ora trapaceadores, relacionados à boemia, à malandragem e à violência doméstica; ora criminosos, construídos à imagem e semelhança do Mal.

Em outro encontro, partimos para a discussão sobre Lideranças Negras a partir de um estudo da biografia de Abdias Nascimento. Para tanto, além da visualização de inúmeros vídeos sobre o Teatro Experimental do Negro e sobre a história de Abdias Nascimento, efetivamos a leitura da obra *Lideranças Negras*, de Márcia Contins (2005). A convidada para o encontro, intitulado *Pretinbosidades na cena: afrografias a partir de Abdias Nascimento*, foi a artista afro-mineira Fernanda dos Santos, coordenadora do Coletivo Gira Contos Contadores de Histórias/PB e residente em João Pessoa. A peça associada à discussão foi *Dona Maria do Doce*, encenada por Fernanda dos Santos.

Na dramaturgia escrita de *Dona Maria do Doce* consta a história ficcional de uma mulher negra, escravizada que viveu no período colonial entre o Estado da Paraíba e Minas Gerais. Trabalhando desde muito cedo na cozinha da fazenda do “Sr. Manoel Coisa Ruim”, “Maria Dociolina” vive um drama, pois o Coronel “Coisa Ruim”, com seus negócios em declínio, vende Maria para seu compadre o “Senhor-Doutor-Fidalgo Jacinto Preguiça” que morava lá em Minas Gerais. Maria viaja por léguas e léguas, montada no lombo de um burrico, chegando por fim à fazenda do Fidalgo “Preguiça”.

Em concessão do Senhor Jacinto, Dona Maria fazia doces para vender aos finais de tardes, percorria todo o vilarejo e redondezas da fazenda do seu senhor, tornando-se uma figura admirada e querida pelo seu encanto e exuberância ao vender seus doces deliciosos. Com o tempo, conquistando o bem querer de várias pessoas da cidade,



Maria consegue juntar dinheiro suficiente para comprar sua liberdade. Livre dos abusos do cativo, a protagonista continua dedicando-se à arte dos doces e segue inspirada por seus sentimentos, quando numa tarde de muitas lembranças, Maria cria um doce que agrada o paladar de todas as pessoas, o pé-de-moleque. A partir da elaboração poética instada na peça *Dona Maria do Doce* estabelecemos relações entre a história de Abdias Nascimento e lideranças negras ancestrais e subversivas.

Além desse encontro, estabelecemos uma sessão de discussão com Fernanda Júlia Onisajé, que nos apresentou os sentidos da definição do Teatro Preto de Candomblé e os desafios de se pensar relações entre teatro e religiosidade no contexto universitário. Neste encontro, intitulado *Teatro preto e religiosidades*, discutimos os princípios dramaturgicos da obra *Exu, a boca do universo* e em que medida a referida montagem contribuiu para as reflexões que, mais tarde, dariam origem ao conceito Teatro Preto de Candomblé. A peça *Exu* narra, sem compromisso cronológico, momentos em que Exu se mostra diferente daquilo que tanto se pregou na cultura ocidental sobre o orixá que rege a comunicação e a liberdade no candomblé. Além da peça, discutimos um dos textos de Onisajé, intitulado *Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles pretas* (2020).

Em um dos nossos últimos encontros, contamos com a participação do Professor Dr. Stênio Soares, que problematizou as heranças coloniais existentes nos sentidos aplicados à expressão teatro negro. Essa atividade foi marcada por uma urgência disruptiva no que tange ao conceito de teatro, porquanto a própria ideia de teatro demarcaria, para o pensamento afro-diaspórico, aspectos da colonialidade. Conversamos, então, sobre como a obediência à referencialidade eurocêntrica encontra-se representada na insistência do uso da categoria teatro. Esse encontro se intitulou: *Desmontando a ideia de teatro* e influenciou, de modo significativo, o exercício final do Curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta*: a escritura de textos dramaturgicos que tivessem como mote criativo o combate ao racismo. Mas, isso é assunto para uma outra conversa.



### **Algumas Considerações (por agora) finais**

O Curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* foi a primeira experiência formativa no contexto da Universidade Federal da Paraíba sobre estéticas negras na cena. Ao longo do curso, compreendemos que a categoria teatro negro ou teatro preto é plural: realizada por inúmeros modos de pensamentos e concebida a partir de variadas perspectivas criativas. Pudemos entender, igualmente, que a partir da elaboração de processos de ensino-aprendizagem, cujos debates se relacionavam com tônicas de combate às opressões raciais, criamos um espaço de desobediência à norma institucional e, por isso, transformador ao mesmo tempo que transgressor.

No contexto do Departamento de Artes Cênicas/ UFPB, o Curso *Teatro Preto, Dramaturgia Preta* levou-nos a conhecer a história dos artistas negros e negras no teatro e a visibilizar as ações cênicas desenvolvidas por pessoas pretas na contemporaneidade. Este foi um primeiro passo para que os agentes produtores e produtoras de cena no contexto da universidade começassem a perceber a importância de racializar os seus discursos, perspectivas, estéticas, éticas e saberes: um passo importante e em consonância com o esforço antirracismo de muitos artistas, pesquisadores/pesquisadoras e professores/professoras pretos e pretas que vêm buscando garantir, ao longo da história, que a produção e reflexão sobre o teatro preto se articule como um ato contrário aos aspectos da colonialidade.

No contexto teatral, epistemologias pretas vêm conquistando cada vez mais espaço de discussão através de processos criativos, perspectivas teóricas e atividades pedagógicas que demarcam a importância de se pensar o protagonismo das subjetividades pretas nas Artes da Cena. Na contemporaneidade, podemos destacar as ações investigativas da Professora Dra. Alexandra Gouvea Dumas (UFBA), da Professora Dra. Evani Tavares Lima (UFSB), do Professor Dr. Emerson de Paula Silva (UNIFAP), da Professora Dra. Fabiana de Lima Peixoto (UFSB), do Professor Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA), do Professor Dr. Gessé Almeida Araújo (UFSB), da Professora Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos (UNICAMP), do Professor Júlio Moracen Naranjo (UNIFESP), da Professora Dra. Katya de Souza Gualter (UFRJ), da Professora Dra. Leda Maria Martins (UFMG), do Professor Dr. Licko Turle (UNIRIO), do Professor Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG), da



Professora Doutora Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN), da Professora Dra. Marlini Dorneles de Lima (UFG), da Professora Dra. Nadir Nóbrega Oliveira (UFAL), da Professora Dra. Renata de Lima Silva (UFG), do Professor Dr. Renato Mendonça Barreto da Silva/Sobadilê (UFRJ), do Professor Dr. Stênio José Paulino Soares (UFBA), da Professora Dra. Tatiana Maria Damasceno (UFRJ), do Professor Dr. Tássio Ferreira Santana (UFSB), do Professor Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB), do Professor Dr. Zeca Ligiéro (UNIRIO), do Pesquisador Bruno de Jesus da Silva (Bahia), da Pesquisadora Fernanda Júlia Onisajé (Bahia), da Pesquisadora Inah Irenam Oliveira da Silva (Bahia), da Pesquisadora Julianna Rosa de Souza (Santa Catarina), da Pesquisadora Luciane da Silva (São Paulo), da Pesquisadora Márcia Cristina da Silva Sousa (Maranhão), da Pesquisadora Mônica da Silva Costa (Rio de Janeiro), da Pesquisadora Viviane Jughero (Rio Grande do Sul), dentre tantos outros e tantas outras associados e associadas aos Programas de Pós-Graduação em Artes, Artes Cênicas ou Dança no Brasil.

Dentre os coletivos artísticos, vale ressaltar a importância do Bando de Teatro Olodum (Bahia), da Caccompanhia de Artes Cênicas (Amazonas), da Cia. Baobá (Minas Gerais), da Cia. Os Crespos (São Paulo), da Cia. dos Comuns (Rio de Janeiro), da Cia. SeráQuê? (Minas Gerais), da Cia. de Arte Negra Cabeça Feita (Distrito Federal), da Cia. Étnica de Dança (Rio de Janeiro), da Cia. Rubens Barbot Teatro de Dança (Rio de Janeiro), do Coletivo Arame Farpado (Rio de Janeiro), do Coletivo Atro (Mato Grosso), do Coletivo Carcaça de Poéticas Negras (São Paulo), do Coletivo de Negras Autoras – NEGR.A (Minas Gerais), do Coletivo Nega (Santa Catarina), do Coletivo O Bonde (São Paulo), do Gira Contos Contadores de Histórias (Paraíba), do Grupo Pretagô de Teatro (Rio Grande do Sul), do Grupo de Teatro Nós do Morro (Rio de Janeiro), do Grupo Legítima Defesa (São Paulo), do Grupo NATA, Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Bahia), do Projeto Crioulos (São Paulo).

No campo das pesquisas artísticas individuais, destacamos a atividade de profissionais como Ailton Barros dos Santos (São Paulo), Brena Maria (Maranhão), Charles Nelson (Rio de Janeiro), Daniely Lima (Amazonas), Dendê Ma'at (Paraíba), Dudé Conceição (Bahia), Diego Dantas (Rio de Janeiro), Eleonai Gomes (Paraíba), Georganes Isaac (Bahia), Hudson Batista (Rio de Janeiro), Jefferson Skorupski (Ceará), Jessé Oliveira (Rio Grande do Sul), Joziel Santos (Paraíba), Luíz Igbá (Paraíba), Naruna



Costa (São Paulo), Pedro Bertoldi (Rio Grande do Sul), Tatiana Campelo (Bahia), Tieta Macau (Maranhão), Thiago Oliveira (Rio de Janeiro), Toni Silva (Bahia) dentre outros e outras que podem ser consultadas no Portal Melanina Digital, o maior portal de conteúdo de dramaturgia assinada por artistas pretos e pretas no país. Além de mestres e mestras populares como Dona Aurinha (Pernambuco), Dona Lia de Itamaracá (Pernambuco), Dona Maria Luiza Carvalho (Maranhão), Dona Nadir (Sergipe), Dona Noinha (Rio de Janeiro), Dona Maria Lucia Felipe da Costa (Omitòògùn), conhecida carinhosamente como Mãe Lu (Pernambuco), Mestre Doci (Paraíba), Mestre Aguinaldo (Pernambuco), Mestre Benedito (Paraíba), Mestre Carlinhos (Paraíba), Mestre João Angoleiro (Minas Gerais).

Isto nos faz perceber que o teatro preto é feito de gentes. São essas pessoas e tantas outras que representam a força capaz de romper e transgredir os mecanismos regulatórios da colonialidade. Essas pessoas representam a luta, a resistência e a produção de alternativas às tentativas de aniquilamento de formas negras de pensar, de se expressar, de se relacionar, de representar e de viver. O teatro preto é um compósito de nomes e, por isso, é plural. São teatros pretos, cheios de gentes. São teatros que representam um conjunto de conhecimentos ancestrais assumidamente contemporâneos.

O desafio que acompanha a trajetória do teatro preto no combate à colonialidade na cena é o de produzir conhecimentos plurais baseados no princípio da solidariedade.

Uma solidariedade racializada; uma solidariedade preta.



## Referências

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O Teatro Negro em Perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- BASTIDE, R. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In QUEIROZ, M. I (org). Roger Bastide: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. (Grandes cientistas sociais; 37).
- CONTINS, Márcia. **Lideranças Negras**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. In **Revista Afro-Ásia**, 25-26, 2001, 281-312.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.24, p. 92-104, julho 2015.
- LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do bando de Teatro Olodum**. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.
- MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec / Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MORACEN, Julio. **A Sombra de Si Mesmo: um Estudo do Teatro Negro Caribenho**. 2004. 203pp. Tese. Doutorado (Integração da América Latina), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. Dramas para negros e prólogo para brancos – antologia de teatro negro-brasileiro. **Edição do Teatro Experimental do Negro**. 1a. edição, 1961. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/dramas-para-negros-e-prologo-para-brancos/> (acesso em 26 de agosto de 2020).
- ONISAJÉ. (Fernanda Júlia Barbosa). Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras. **Rascunhos**, Uberlândia, v.7, n.1, p. 75-93, jan. jun. 2020.



- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.
- ROCHA, Gabriel dos Santos. O drama histórico do negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950). **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano X, Nº XX, dezembro/2017.
- SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.
- SILVA, Salomão Jovino da & SCHOR, Patricia. Representações e estereótipos negras: cruzamentos (im)prováveis entre o folclore holandês e o teatro paulista. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 69-91, maio-agosto, 2016.
- SOUZA, Julianna Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Pitágoras** 500, v. 10, n. 1, 30 jul. 2020.
- TURLE, Licko. **Teatro do Oprimido e negritude: a utilização o teatro-fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2014.
- UZEL, Marcos. **O teatro do Bando: negro, baiano e popular**. Salvador: P555 Edições, 2003.

*Recebido em 26 de agosto de 2020  
Aceito em 03 de novembro de 2020*



**“DESLUMBRANTE POR TER MAGNITUDE”<sup>1</sup>:  
A SONORIDADE ESTÉTICA DO ESPETÁCULO *ERÊ* DO BANDO DE  
*TEATRO OLODUM***

*Régia Mabel da Silva Freitas*<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-6759-5251>

Resumo:

Este artigo objetiva evidenciar a importância da sonoridade no espetáculo *Erê* do *Bando de Teatro Olodum* como elemento dramático de comunicação com o público. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, os dados foram coletados através de revisão bibliográfica afrocentrada e entrevista semiestruturada com o diretor musical. Percebeu-se que a estética musical contribuiu expressivamente para o desenvolvimento comunicativo por apresentar e intensificar a montagem.

Palavras-chave: sonoridade. Bando de Teatro Olodum. espetáculo *Erê*.

**DAZZLING FOR HAVE MAGNITUDE:  
THE AESTHETICS SONORITY IN “ERÊ” FROM OLODUM THEATER  
BAND**

*Abstract:*

*This article shows the importance given to sonority in Erê staging, from Olodum Theater Band, as another dramatic element of communication with the public. Through a qualitative nature, an ethnographic type and a descriptive exploratory way, data were collected based on black reference bibliographic review and interview semi-structured with the musical director. It was perceived that the music aesthetics contribute to the communicative development very by presenting and intensifying the dramatic text.*

*Keywords: sonority. Olodum Theater Band. Erê staging.*

---

<sup>1</sup> Música “Salvador não inerte – Ladeira do Pelô”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).

<sup>2</sup> **Régia Mabel da Silva Freitas** é doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Formadora Pedagógica decolonial. Pesquisadora, Palestrante e Organizadora de eventos, livros e periódicos acerca de epistemes negrorreferenciadas (Relações Raciais, com ênfase em Educação Antirracista, atuando em temas como Artes Negras, Culturas Africana e Afro-brasileira, Decolonialidade, Direito Antidiscriminatório e Feminismo Negro) numa perspectiva interseccional enucleando à raça as avenidas identitárias classe, crença, gênero, geração e orientação sexual. Coordenadora do Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa e Extensão em Relações Raciais (NUMPERR). E-mail [mabel\\_freitas@hotmail.com](mailto:mabel_freitas@hotmail.com).



## Afinando os Instrumentos

“O músico é um intérprete que conhece, memoriza e rege mudanças de cena, música e fala.”

(Jarbas Bittencourt)

O *Bando de Teatro Olodum*, há quase 30 (trinta) anos, confronta a ideologia alienadora hegemônica e eurocêntrica no âmbito artístico com sua visceral rebeldia contra o sistema racista vigente. Esse grupo fomenta a descolonialidade<sup>3</sup> pela sua militância negrocênica – um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de insurreições cênicas.

Essa companhia promove Teatro Negro, um movimento sociocultural de combate ao racismo, lastreado pela tríade ‘Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*)’, transformando o palco em trincheira capaz de refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-pseudoAbolição), ressemantizando o legado da ancestralidade, preenchendo lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelando habilidades artísticas de uma plêiade negra. As suas atividades de caráter formativo (Espetáculos, Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras) primam pelas três dimensões apresentadas por Coll *et. al.* (1986): conceitual (saber), procedimental (fazer) e atitudinal (ser)<sup>4</sup>.

O Bando, como é comumente conhecido, é mais uma companhia baiana que busca a garantia dos nossos direitos civis, políticos e sociais através das supracitadas práticas formativas extraescolares racializadas pelo viés das Artes Cênicas. Os artistas nutrem-se conceitualmente de referenciais teóricos e pesquisas para respaldar seus

---

<sup>3</sup> “Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (KILOMBA, 2008, p. 224).

<sup>4</sup> Para Coll (1986), o conceitual é a apropriação de fatos, conceitos e princípios, o procedimental enucleia hábitos, técnicas, habilidades, estratégias, métodos e rotinas e o atitudinal diz respeito à possibilidade de os indivíduos modificarem atitudes e valores, mudarem ou ajustarem condutas a novas situações nas quais estiverem envolvidos.



textos e produzir seu material (conceitual/ ler – *kame*); nos palcos, apresentam, de forma singular em seus discursos, cartografias de heroísmo negro, além de nossas lutas diuturnas rumo à tão desejada cidadania plena (procedimental/ dizer – *wéfun*) com o escopo de reverter (atitudinal/ transformar – *yépada*) a realidade do perverso jugo caucasiano hodierno.

Esse coletivo, sonoramente com sua mandiga dramatúrgica idiossincrática, traz à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretações culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas da resistência negra. Assim, é um celeiro de difusão de saberes azeviches para artistas e plateias, mesclando múltiplas linguagens, a saber: teatro, poesia, performance, música, dança, audiovisual entre outras.

Este artigo objetiva evidenciar a importância da sonoridade<sup>5</sup> no espetáculo Erê, que comemorou as Bodas de Prata do *Bando de Teatro Olodum*, como mais um elemento de comunicação com o público. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa exploratório-descritiva de natureza qualitativa, cunho etnográfico e dados coletados através de revisão bibliográfica em geral de teóricos afrocentrados e entrevista semiestruturada com o diretor musical Jarbas Bittencourt.

Após esta nota introdutória (*Afinando os instrumentos*), há duas seções, a saber: (i) na primeira, apresenta-se a sonoridade como elemento estético do *Bando de Teatro Olodum* e (ii) na segunda, apontam-se músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros utilizados na montagem Erê. À guisa de conclusão, tecem-se as considerações derradeiras (*Acordes Finais*) e arrolam-se as referências precipuamente afrocentradas (*Coro Conceitual*).

---

<sup>5</sup> Sonoridade é aqui entendida como o conjunto de músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros.



## 1. “O canto singelo e divino traz simbolizando essa negra razão”<sup>6</sup>: o toque ancestral do *Bando de Teatro Olodum*

“O Bando é minha referência.  
O Bando tá aqui para me dizer quem eu sou.”  
(Daniel Vieira – Nine)

Desde 1990, a percussão dá cadência ao texto dramaturgico do *Bando de Teatro Olodum*. A formação musical dos artistas sempre foi priorizada pelos diretores, evidenciando a importância da mesma como elemento estético. A Banda Mirim do Olodum tocou ao vivo em todos os espetáculos até 1994 – ano de rompimento entre essa companhia teatral e o Grupo Cultural Olodum por dissidências ideológicas. Após essa ruptura, os atores assumiram também a execução dos instrumentos ao vivo; sendo, a partir daí, criadores e executadores.

Dentre as suas montagens sonoramente encenadas, temos *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreiros* (1996), *Cabaré da Rrrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fatzzer* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O Muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012) e *Erê* (2015) (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2020).

A sonoridade, como parte da estética dramaturgica negra do Bando, ressignifica, ressemantiza e reinterpreta o legado cultural africano. Em cena, busca-se manter vivo o vínculo com a África e a ligação com a ancestralidade, apesar da hegemonia cultural eurocêntrica na sociedade brasileira como um todo e, até mesmo, nas Artes Cênicas desta Roma (dita!) Negra. Afinal, nesse continente tão rico e plural a que devemos origens abissais, os instrumentos são veículos sagrados utilizados na narrativa oral.

---

<sup>6</sup> Música “Raça negra”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).



Consoante o músico, compositor e cantor Jarbas Bittencourt (2018), que desempenha a função de diretor musical do Bando desde 1996, há um

*vocabulário percussivo que os músicos dominam. O músico rege o grupo. O músico conhece profundamente os espetáculos como um todo e rege mudanças o tempo inteiro. É como se decorasse o texto inteiro de todo mundo porque determinadas palavras são o sinal pra que ele mude e numa virada chame o ator que tá em cena e a banda pra outro ritmo.*

Deste modo, “a percussão no palco [tornou-se] marca característica de quase todas as encenações do Bando” (UZEL, 2003, 46). Essa dimensão evidencia a relevância dada pelo grupo à música de ascendência africana como catalisadora de emoções da plateia. Delineou-se assim mais um dos seus traços identitários com a ancestralidade, pois para Tinhorão (2008, p.60),

*ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças de negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, e, parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais.*

Ki-Zerbo (1980, p.30-31) evidencia que os instrumentos musicais se incorporam

*ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. (...) A música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada.*

Assim, a sonoridade, em seus espetáculos, é mais um elemento estético de comunicação com o público a partir da força dos tambores e de diálogos com o *axé music*, o *blue*, o *rap*, o *reggae* dentre outros ritmos. São textos falados e/ou cantados, músicas cênicas rigorosamente selecionadas pelo elenco ou especificamente compostas para os espetáculos, sons de ambientação e efeitos sonoros numa relação dialógica intensa com o ator-músico ou músico-ator que afinadamente apresenta uma orquestra



polifônica cênica. Acerca do processo criativo das músicas cênicas, assim aduziu Jarbas Bittencourt (2018):

*São exercícios diários de criação, de descoberta de músicas dentro da sala de ensaio. A música criada pro Bando passa necessariamente por mim e pelos atores, pelas culturas e tradições, pelas informações que estão no corpo de cada ator e atriz e passam por Zebriuba<sup>7</sup> também com o qual eu criei muita coisa ensaiando. A música pra teatro é feita para atender a princípios que não são princípios musicais às vezes.*

Esse diretor musical, que sempre pautou suas produções artísticas na harmonia tradicional ocidental e estrutura de música tonal, descreveu o seu processo de afrobetização musical, iniciado com seu ingresso no Bando para dirigir a sonoridade de *Erê pra toda vida – Xirê*<sup>8</sup>. Com as letras compostas por Capinam e a percussão ligada à música-ritual do candomblé, ele disse:

*Fui criando músicas num impacto do que aquilo trazia pra mim sem muito conhecimento. O que vinha dessas músicas ligadas ao candomblé se mostrava indomável aos postulados do compasso e da métrica tradicional com a qual a gente tá habituado a escrever no universo daquilo que vem da música europeia. Eu ia fazendo as melodias e eu fui reconhecendo às vezes que com aquele ritmo não dava para seguir aquela lógica e eu fui procurando outras lógicas que dessem espaço para a composição fluir. Células identitárias que estavam na montagem de Erê tal e qual elas eram na percussão. Procedimentos mais fluidos e talvez mais sofisticados. Você tem uma informação que nasce de um toque ancestral, um toque mais que ancestral – religioso. Você tem uma necessidade daquilo pra atender uma necessidade de dramaturgia dentro do espetáculo. Não é o que é oferecido numa cerimônia religiosa. Aquilo já é processado por métodos que a gente foi desenvolvendo ao longo dos anos (BITTENCOURT, 2018).*

Multi-instrumentistas, os atores-músicos ou músicos-atores do Bando trasladam com maestria por diversos instrumentos musicais, não se restringindo apenas aos tão nossos identitários percussivos. Como a concepção musical das montagens é bastante diversificada, a banda executa ao vivo bateria eletrônica, cavaquinho, contrabaixo,

---

<sup>7</sup> Bailarino profissional com experiências internacionais, que desempenha a função de diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia e de coreógrafo do Bando desde 1993.

<sup>8</sup> Espetáculo que teve como mote a Chacina da Candelária na qual oito jovens negros foram assassinados em 1993 no Rio de Janeiro (BANDO, 2020).



guitarra, piano, *pick-up* de DJ, saxofone, teclado, violão (inclusive processado, alterando o som original do instrumento com pedaleiras e filtros analógicos), entre outros.

Contudo, já que “as nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós” (KILOMBA, 2008, p. 51), Jarbas Bittencourt (2018) confidenciou uma “queda de braço” que travou quando o Bando foi procurado por uma instituição brasileira para fazer um documentário já trazendo um olhar limitado sobre o coletivo.

Ele relatou que, como de costume, levou um violão, por gostar de dar entrevistas com um instrumento. O pessoal do documentário falou que tinha piano, mas achava que não serviria porque, para eles, o Bando só trabalhava com percussão. Os visitantes perguntaram: “trabalho negro da Bahia toca outros instrumentos?” Assim, ele asseverou: “o piano destituía uma ideia de negritude que já veio pronta antes de encontrar com a gente. Eu não usei muito, mas usei o suficiente pra dizer assim: ‘me tire da porra do círculo que você falará sobre mim com mais tranquilidade’” (BITTENCOURT, 2018).

É o que bem asseverou a peça *Erê* (2015, p. 30), “por favor, não nos reduza a sua senzala. Nós não estamos nela”. Afinal, como bem lecionou Mestre Didi (SANTOS, 1989, p. 01), tradição é continuidade e reelaboração pela necessidade de ampliação e expansão dos valores originais. Para esse artista imortal, ela não é estática, mas composta por elementos

*condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.*



## 2. “Evocando igualdade e liberdade a reinar”<sup>9</sup>: a sonoridade como elemento estético no espetáculo *erê*

“*Erê é um protesto!*”  
(Maurício Lourenço)

As Bodas de Prata do *Bando de Teatro Olodum* foram brindadas em 2015 com o espetáculo *Erê*, que debateu o genocídio de jovens<sup>10</sup> negros, revisitando o espetáculo *Erê pra toda vida - Xirê* (1996) que ainda não tinha sido apresentado em Salvador<sup>11</sup>. Essa montagem personificou mais uma regência majestosa desses artistas numa produtividade com sinergia entre duas gerações, chamadas nos bastidores de “Enciclopédias ambulantes” (atores do grupo) e “Cadernos a serem escritos” (jovens que participaram da II Oficina de Performance Negra<sup>12</sup>).

Essa plêiade artística negra discutiu a ação letal do braço estatal em parceria com a mídia, que vilipendia perversamente nossos corpos negros através da execrável atuação dos “Capitães-do-Mato Hodiernos” – PseudoAgentes da Segurança Pública Nacional – amestrados pelos “Senhores do Engenho da Brancura Hodiernos” – Chefes do nosso EtnoEstado Brasileiro num interregno entre 1996 a 2015. Ademais, reflexionou também sobre relações familiares, violência nacional, segurança pública, maioria penal, lei 10.639/03<sup>13</sup> e racismo na mídia.

Esse espetáculo foi efetivamente um conjunto de claves descoloniais de dinâmica antirracista. Como os vissungos – cantos afro-brasileiros entoados por

---

<sup>9</sup> Música “Madagascar Olodum”, álbum *Egito Madagascar*, do *Olodum* (1987).

<sup>10</sup> Este trabalho não estabelece uma faixa etária estanque para jovens, uma vez que até os documentos oficiais divergem, como o Estatuto da Juventude (15 a 29 anos) e Assembleia Geral das Nações Unidas (13 a 24 anos). Outrossim, urge também levar em consideração a situação socioeconômica que os obriga a abandonar precocemente a infância e antecipar a fase adulta.

<sup>11</sup> A convite da cineasta Monique Gardenberg para uma participação no *Carlton Dance*, no Rio de Janeiro, o Bando adaptou o tema já escolhido a coreografias, assumindo a dança como linguagem cênica. Para tal, criou para sua face coreográfica o grupo Dança Olodum! que era composto pelo elenco do Bando e também por dançarinos e capoeiristas selecionados em audições (UZEL, 2003).

<sup>12</sup> Oficinas teórico-práticas para jovens negros a partir de 16 anos em situação de vulnerabilidade econômica e social, abordando dança, memória e identidade, música e teatro.

<sup>13</sup> Referência à Lei 10.639, promulgada em 2003, no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou obrigatório o Ensino da História e das Culturas Afro-Brasileira e Africana nas escolas brasileiras públicas e privadas nos estabelecimentos dos ensinos fundamental e médio.



descendentes de escravizados que contribuíram para a preservação do nosso legado ancestral – Erê clamou pelo direito à vida de jovens negros assassinados com a autorização caucasiana. Como o genocídio da nossa raça é secular e infelizmente ainda vigente com tecnologias cada vez mais modernas, urgem mais embates azeviches através de protestos individuais e coletivos de distintos setores da sociedade – inclusive através do Teatro Negro.

Com concepção de Lázaro Ramos, direção de Fernanda Júlia Barbosa – Onisajé (fundadora e diretora do *NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas*) e José Carlos Arandiba – Zebrinha (também coreógrafo), dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) e direção musical de Jarbas Bittencourt, o Bando vociferou contra classistas, lgbtfóbicos, misóginos, racistas e sexistas, demonstrando com maestria a “nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2008, p. 68).

Participaram da montagem 10 (dez) atores (Cássia Vale, Ella Nascimento, Geremias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Ridson Reis, Sérgio Laurentino e Valdineia Soriano), 03 (três) músicos multi-instrumentistas (Cell Dantas, Daniel Vieira – Nine e Maurício Lourenço), 09 (nove) jovens atores que participaram da II Oficina de Performance Negra promovida pelo grupo (Deyse Ramos, Elcian Gabriel, Ed Firenze, Gabriel Nascimento, Lucas Leto, Naira da Hora, Renan Mota, Shirlei Sanjeva e Vinicius Carmezim) e 01 ator branco convidado (Léo Passos ou Rui Manthur).

Erê está dividido numa fórmula de compasso em 12 (doze) tempos, a saber: Cena 01, Cena 02 A massa presente, Cena 03 O sonho dos espectros, Cena 4, Cena 05 Espera, Cena 06 Nossa geografia, Cena 7, Cena 08 A lei?, Cena 09 A falsa educação sentimental, Cena 10, Cena 11 Crua, Cena 12 Vejamos – Falamos. Acerca de sua concepção musical, Jarbas Bittencourt (2018) pontuou:



*Essa montagem de Erê se apropria de muita coisa muito à vontade. Isso é uma marca muito importante dessa montagem de Erê. Acho que não tem muitos medos em utilizar vocabulários que talvez outrora a gente ficasse meio: “será? Isso não é preto”. É um exercício difícil. Esse discurso já nos cerceou a criatividade e a movimentação criativa por esse medo de sair dos limites previamente estabelecidos como limites válidos para esse grupo de teatro em que a identidade negra baiana o diferencia tanto. Em Erê, a gente tem um comportamento mais livre em relação a isso. De forma mais madura a gente deglute as coisas, digere as coisas e foi devolvendo da forma que era mais adequada ao discurso que a gente queria, que é um discurso duro.*

Assim, utilizaram-se técnicas de composição e arranjos desenvolvidos ao longo de todo o século XX pela música de vanguarda. Na instrumentação da montagem, não foi usado nenhum atabaque – nem os tambores do Olodum, foram escolhidos contrabaixo, guitarra e teclado. Além disso, os atores-músicos ou músicos-atores sem rum, rumpi, lê<sup>14</sup>, esbanjaram sonoridade com bateria eletrônica, *samplers*, gan (agogô), chaveiros e pedaços de barra de metal percutidos. Do primeiro ao último acorde houve denúncias tonais, transmitindo mensagens de protesto antirracista (BITTENCOURT, 2018).

Como na rica e plural cultura africana, celebra-se com música, para comemorar os seus vinte e cinco anos de atuação ininterrupta em palcos nacionais e internacionais através de Espetáculos, Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras atividades extraescolares formativas antirracistas, o Bando mais uma vez a utiliza como recurso de comunicação com o público como o escopo de catalisar emoções. Assim, em todas as cenas, os atores-músicos ou músicos-atores dialogam em harmonia, já que todas as músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros promovem experiências emocionais singulares.

Na Cena 01, todos os atores dançaram efusivamente e cantaram uma versão – variação da música Sossego, de Tim Maia – de uma antiga cantiga do candomblé de *ketu* vocalizada quando o orixá vai *tomar rum* (dançar) “*Ago ago ago nilé awo mada agô*”<sup>15</sup> sendo acompanhada por um *riff* de guitarra. Em meio a essa alegria, ouve-se o estopim de uma bala precisamente endereçada para a cabeça de um jovem negro. O grito de

<sup>14</sup> Os atabaques Rum (maior), Rumpi (médio) e Lê (menor) são utilizados nos rituais dos terreiros de candomblé para puxar o toque do ponto (música) que será cantado.

<sup>15</sup> Segundo a diretora Onisajé, uma possível tradução é “licença a todos que estão presentes, porque os orixás vão passar”.



desespero da mãe foi substituído pelo toque do celular de uma jovem que registrou o ocorrido, fotografando-o com o seu aparelho.

Após a convocatória dessa mãe que pedia para manter seu filho vivo, as forças dos espectadores, blogueiras negras, blocos-afro, Balé Folclórico, Coletivo Abdias do Nascimento, NATA, Companhia dos Comuns entre outros, na Cena 02, os jovens oficinairos entoaram este lamento que foi composto exclusivamente para a peça:

*Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas para me encontrar  
 Se sabem qual é o meu estilo, o que como, o que visto e meu jeito de andar  
 Se descem de vidros fechados, faróis apagados pra me iluminar  
 Bem sabem o que foi ofertado, meu corpo suado para trabalhar  
 Meus olhos cansados e vivos enxergam sua farda e um medo me dá  
 Que medo do medo me dá  
 Que medo do medo me dá  
 Que medo do medo me dá  
 Mainha já grita de lá: “Vem logo, menino, entra já.”  
 E eu fico debaixo da cama esperando com sonhos o tiro acabar  
 E fico pensando em qual dia, brincando assim, também vou atirar  
 Se sobem nos becos, vielas, nos morros, favelas só para me matar  
 Deve ser um jogo bacana, e digo a mainha “também quero brincar”  
 Também quero brincar  
 Também quero brincar  
 (ERÊ, 2015, p. 07)*

A Cena 05 pautou-se em chamadas telefônicas angustiantes de mães preocupadas, que não foram atendidas pelos seus respectivos filhos já assassinados. O som de chaves e pedaços de metal que foram batidos do lado de fora do espetáculo transportaram ainda mais os espectadores para aquela atmosfera angustiante. Na cena 08, estudantes e professores debatem a (in)efetividade da implementação da Lei 10.639/03, iniciando de maneira bem afrontosa com o seguinte rap:

*A lei existe, quem tira a banca?  
 Tá no papel, mas ninguém arranca  
 Nosso problema você desbanca  
 O quadro é negro, a história é branca  
 (ERÊ, 2015, p. 14)*

A Cena 09, que aborda (des)afeto nas relações interpessoais entre filhas, filhos, mães e pais em três espaços diferentes (casa, cela e rua), tem diálogos contundentes com efeitos sonoros em sinergia com a densidade exigida pelo texto dramático. Em



contrapartida, há também um monólogo acerca da opressão das vozes de mulheres negras que teve como ambientação um solo de saxofone que reiterou a elegância e o fôlego de artistas negros que trasladam com propriedade por instrumentos de quaisquer continentes.

Na Cena 11, após o massacre criminoso, uma atriz entoou uma música, que é “apenas” um grito agudo infundável, expressando as dores pungentes das pessoas que perderam um ente querido assassinado com uma bala endereçada com tamanha precisão. Essa canção melancólica, que somatizou desconforto, mal-estar, medo, raiva e tristeza por cada vida ceifada em tão tenra idade, inundou todo o teatro de maneira muito intensa. Foi repleta de lágrimas essa cena na qual se vislumbrou o quão acintosamente são desrespeitados os direitos à vida e à segurança de jovens negros.

O final – Cena 12 – apresenta os “*Cadernos a serem escritos*” entrando no palco com isqueiros em mãos, intercalando inúmeras notícias e/ou impressões do genocídio contra negros no interregno de 1996 a 2015 com versos da única composição reutilizada o espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) composta por Carlinhos Brown exclusivamente para aquela montagem, numa melodia na qual a bateria “martela” os tímpanos dos ouvintes:

*São Cosme Damião Doum*<sup>16</sup>  
*São Cosme Damião Doum*  
*Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá*  
*Mel Aruá Mel Aruá Mel Aruá*  
*Abaracô Irejé Erê Erê*  
 (ERÊ, 2015, p. 32)

Destarte, o espetáculo *Erê* é repleto de ideias antigenocidas rítmicas, melódicas intenções político-ideológicas antirracistas. O Bando apresentou ao público músicas cênicas provocativas, em sua maioria produzidas para essa peça em particular, além de potentes sons de ambientação e efeitos sonoros. Indubitavelmente, o potencial sensibilizador da sonoridade estética contribuiu bastante para a comunicação com os

---

<sup>16</sup> Nessa composição, são apresentados os gêmeos São Cosme e São Damião do panteão católico, associados pelo sincretismo religioso aos *Ibejis* – orixás que representam crianças no candomblé. Na canção, os irmãos aparecem ao lado de Doum – variação brasileira de *Idonu* – que significa aquele que nasce depois dos gêmeos. A música ainda traz outras palavras de origem africana como *aruá* (ou aluá), que é um bebida fermentada de origem africana servida nas festividades dos terreiros.



espectadores, apresentando e intensificando o texto dramático numa orquestrada polifonia cênica insigne.

## Acordes Finais

*“Quanto mais juntos, quanto mais próximo dos meus, acho que eu sou mais forte.”*  
(Cell Dantas)

Para a companhia baiana mais antiga de Teatro Negro em Salvador, o *Bando de Teatro Olodum*, que lastreia sua epistemologia de trabalho na tríade ‘Ler (*kawe*) – Dizer (*wéfun*) – Transformar (*yépada*)’, a sonoridade (músicas cênicas, sons de ambientação e efeitos sonoros) não é secundária, mas um elemento cênico basilar que contribui expressivamente para a comunicação com o público, catalisando emoções. A sua utilização como princípio estético contribui para o desenvolvimento dos contínuos atos interlocutivos, apresentando e intensificando o texto dramático.

Desde 1990, ano de criação desse coletivo, a formação musical foi primada, especializando atores-músicos ou músicos-atores a serem criadores e executadores que tocam ao vivo em todos os espetáculos e demais atividades formativas antirracistas extraescolares (Exposições, Fóruns, Mesas Redondas, Oficinas, Publicações, Seminários entre outras) que promovem. Como não só de percussão se faz a nossa contínua militância negrocênica, essa plêiade artística negra traslada dos tambores de ascendência africana a diversos outros instrumentos musicais, como bateria eletrônica, cavaquinho, contrabaixo, guitarra, piano, *pick-up* de DJ, saxofone, teclado, violão entre outros.

Nas palavras de Santos (1989), a “incorporação de novas matérias e novas técnicas não modifica a essência mítica e simbólica”; por conseguinte, esse coletivo, enucleando as dimensões conceitual (base teórica), procedimental (fazer cênico) e atitudinal (promoção de mudanças comportamentais), busca combater o racismo através das Artes Cênicas também ressemantizando o toque ancestral. Com músicas cênicas em iorubá em ritmo de rock, sons de ambientação com gan (agogô) ou bateria



eletrônica e efeitos sonoros com ou sem filtros analógicos, na peça Erê, o grupo minudencia, mais uma vez, o que é ser deslumbrante por ter magnitude.

### Referências (ou “Coro Conceitual”)

- BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em 02 agosto 2020.
- BITTENCOURT, Jarbas. Entrevista concedida à autora. Salvador, 2018.
- COLL, Cesar. *et. al.* **Os Conteúdos na Reforma:** ensino e aprendizagem de conceitos, procedimentos e atitudes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- ERÊ. **Espectáculo em comemoração aos 25 anos do Bando de Teatro Olodum.** Salvador: Teatro Vila Velha, 2015. Texto não publicado.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Cobogó: Rio de Janeiro, 2008.
- KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. **História Geral da África.** São Paulo/ Paris, Ática/UNESCO, 1980, p. 21-41.
- SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Tradição e contemporaneidade.** Palestra proferida no Musee National d’Art, Paris, France, 02/06/1989.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folguedos – origens. São Paulo: 34, 2008.
- UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular.** Salvador: Ministério da Cultura, Fundação Palmares, 2003.

*Recebido em 25 de Agosto de 2020  
Aceito em 03 de novembro de 2020*



## CORPOGRAFAR (RE)EXISTÊNCIAS NOS TERRITÓRIOS NEGROS DE PORTO ALEGRE

Mariana Gonçalves da Silva<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-3276-5510>

Carolina dos Reis<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-6482-2677>

Resumo:

Este artigo objetiva reafirmar a presença de territórios negros no centro da cidade de Porto Alegre por meio da arte e cultura negra. Para tanto, buscamos corpografar as práticas de (re)existência diante das lógicas excludentes e segregacionista que expulsam os corpos negros do centro para as margens da cidade. Analisamos, assim, esses processos de higienização e evidenciamos a formação de territórios negros da capital gaúcha.

Palavras-chave: Territórios Negros. Corpografia Negra Urbana. Performance. Cidade.

## CORPOGRAPHING (RE)EXISTENCES IN BLACK TERRITORIES FROM PORTO ALEGRE

*Abstract:*

*This paper aims to restate the presence of black territories in the city of Porto Alegre by means of black art and culture. In order to do that, we sought to corpograph the practices of (re)existence in the face of the excluding, segregationist logic that has expelled black bodies from the city center to the outskirts. We have then analyzed the formation of black territories in the capital of the State of Rio Grande do Sul.*

*Keywords: Black Territories. Urban Black Corpography. Performance. City.*

---

<sup>1</sup> **Mariana Gonçalves da Silva** é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS e integrante do Núcleo de Estudos em Políticas e Tecnologias Contemporâneas de Subjetivação. E-mail: [marigdasrs@hotmail.com](mailto:marigdasrs@hotmail.com).

<sup>2</sup> **Carolina dos Reis** é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS e integrante do Núcleo de Estudos em Políticas e Tecnologias Contemporâneas de Subjetivação. E-mail: [carolinadosreis@gmail.com](mailto:carolinadosreis@gmail.com).



*O corpo é diverso, integrado e ancestral.*  
*O corpo é um universo e uma singularidade.*  
*O Corpo é um conceito.*  
*Corpos moleculares é matéria.*  
*Corpos imateriais é cultura.*  
*O corpo é um conceito de integração.*  
*O corpo é o território da cultura.*  
*A cultura é o território do corpo.*  
*A cultura se movimenta no corpo.*  
*O corpo movimenta a cultura.*  
*A cultura está no movimento do corpo.*  
*O corpo é o movimento da cultura.*  
*A cultura é um corpo que se movimenta.*  
*O corpo é metáfora da cultura.*  
*O corpo é um gozo.*  
*O corpo é um sofrimento.*  
*A energia é um corpo desterritorializado.*  
*A matéria é um corpo territorializado.*  
*O corpo funciona por analogia e função.*  
*O corpo é um mito.*  
*O corpo é imanência.*  
*A transcendência é um corpo transparente.*  
*Um corpo transcendente é um corpo desterritorializado de matéria.*

Eduardo David de Oliveira (2005, pp. 126-128)

## 1. Introdução ao Território

Qual o lugar do corpo do pesquisador na pesquisa? Alguns autores buscaram refletir sobre a indissociabilidade entre mente e corpo na construção do pensamento, mas nossa discussão pouco ou nada tem a ver com o agir-pensante de Merleau-Ponty (1999), com os sentipensamentos de S. de la Torre (2001) ou com a cognição encarnada de Varela (1993). Este texto fala de uma pesquisa corporificada, mas não simplesmente encarnada, pois diz de corpos que carregam consigo memórias ancestrais, conectadas com a história dos povos que produziram a cidade de Porto Alegre por meio do emprego de seus corpos no trabalho, mas igualmente na dança, na arte, na cultura, na música, na religião, nos ritos. Assim, este texto fala de um ou muitos corpos que são corpos coletivos e que são, eles também, cidade.



Este artigo é produto de uma pesquisa que tem por objetivo afirmar a presença de territórios negros no centro da cidade de Porto Alegre. É um estudo que não busca cartografar, mas corpografar esses espaços, partindo de uma perspectiva que não dissocia a relação corpo-cidade. Não se trata, portanto, de pensar como se dão as relações dos corpos negros com a cidade, mas de entender que a produção da cidade e a produção dos corpos que nela habitam são coengendradas. O corpo e o território urbano são compreendidos como superfícies de experiência, como expressões culturais coletivas. O território em foco na pesquisa, por sua vez, é pensado não somente como espaço passivo, pano de fundo, cenário de acontecimentos importantes da cidade, mas como agente vivo, produtor de subjetividades, ferramenta de (re)existência diante das práticas segregacionistas, constantemente reeditadas na gestão do desenho urbano.

O que a gestão dos territórios de Porto Alegre fala sobre seus cidadãos? Por que pesquisar ou demarcar a presença de territórios negros no centro da cidade? Por que essa não só é uma questão de pesquisa, como também uma ação política? Essas são algumas das reflexões às quais nos dedicamos ao longo deste artigo.

## **2. Corpos Negros Regulados, Corpos Negros Emancipados**

Para Nilma Lino Gomes (2017), “a discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente” (p. 94); sendo assim, pensar corpo negro, inevitavelmente, é pensar o corpo como um objeto que não se separa do sujeito (GOMES, 2017). Aquele corpo que “está em contato direto com o Outro” (MACHADO, 2014, p. 56), compondo um outro coletivo em relação de complementaridade entre o que somos e os diferentes modos como o outro nos vê e nos sente no cotidiano. A importância e a necessidade de filosofar desde o corpo são apontadas por Albânia Machado em seus estudos sobre Filosofia Africana (2014), reconhecendo o corpo como “filosofia viva, pensamento vivo, movimento da cultura, extinguindo a separação entre razão e a emoção” (p. 56), e apontando para a inconsistência da percepção do corpo como um conceito fechado/estático. O corpo é movimento, mas “não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a



existência. Não apenas É uma existência coletiva: o corpo é a forma cultural que dá forma ao corpo”. (OLIVEIRA, 2005, p. 128) Pesquisar corpos negros evoca uma escrita corporificada baseada em experiências e vivências coletivas, em contato com práticas culturais desenvolvidas nos espaços públicos.

Ao pensar os corpos negros como lugar de reconhecimento da memória a partir da voz e do corpo (MARTINS, 2003), vemos a possibilidade de deslocar a produção do conhecimento do âmbito da produção textual, aprofundando a reflexão sobre as diferentes possibilidades de operar técnicas de pesquisa. Conforme provoca Leda Maria Martins, as performances constantemente grafadas pelo corpo negro em diáspora poderão servir como ferramentas para operarmos esses deslocamentos na produção de conhecimento:

*o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja ele estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66)*

As práticas culturais negras, inscritas pelos corpos negros na formação de territórios, fazem emergir a noção de encruzilhada como um operador conceitual importante, que potencializa a

*interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 69)*

Retomando a noção de corpo negro emancipado e corpo negro regulado, proposta por Gomes (2017), é notável a contribuição da autora na reflexão sobre a importância dos corpos negros para a construção de processos de resistência, “constituída de denúncia, proposição, intervenção, revalorização” (GOMES, 2017, p. 95). As lutas emancipatórias travadas ao longo dos anos pelo Movimento Negro para o enfrentamento de um cenário histórico de estigmatização e violência contra



comunidades negras centralizam a discussão sobre as diversas formas pelas quais são (re)criados os modos de (re)existir de corpos negros. “Regulação e emancipação do corpo negro são processos tensos e dialéticos que se articulam ora com maior, ora com menor equilíbrio; porém sempre de forma dinâmica e conflitiva” (GOMES, 2017, p.97), e é justamente essa tensão conflitiva que localiza a questão da ocupação de espaços públicos no centro da cidade de Porto Alegre. Tendo em vista que os processos de regulação dos corpos negros estão relacionados com o modo pelo qual foram estabelecidas as relações de dominação e opressão estruturais perpetuadas pela escravidão e, posteriormente, pelo sistema capitalista (GOMES, 2017), cabe apontar os reflexos dessas relações ao pensarmos a organização espacial da cidade. Singular ou plural?

Na entrevista do filósofo, jurista e professor Sílvio Almeida ao programa *Roda Vida*, na TV Cultura<sup>3</sup>, a afirmação de que “a cidade é um espaço político, a organização da cidade é feita de tal sorte que as pessoas entendam qual o seu lugar, inclusive sob o ponto de vista econômico, dentro da organização das cidades”, sugere-nos pensar sobre qual seria esse lugar a que se refere o entrevistado. Estudos que demonstram a presença massiva de comunidades negras nos arredores do centro de Porto Alegre e os processos sistemáticos de deslocamento forçado dessas comunidades para as “margens” da cidade (VIEIRA, 2017; ROSA, 2019) colocam em evidência este lugar de regulação dos corpos negros, que servem apenas como força de trabalho no projeto de industrialização dos centros urbanos. Para Ramos,

*desafricanizar as cidades, isto é, desmontar esses territórios negros apagando os traços afro-brasileiros na cidade, era fundamental para intensificar o poder das aparências europeias, trazendo uma nova imagem de cidade para a República. (RAMOS, 2007, p. 112)*

O corpo negro regulado na perspectiva da organização das cidades é, portanto, aquele corpo que forçadamente é mantido em exclusão dos projetos de modernização, tendo lugar definido nas transformações urbanas em curso desde o início do século XX até os dias atuais. No entanto, “o processo de regulação do corpo negro se deu (e

---

<sup>3</sup> Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=L15AkiNm0Iw> .



ainda se dá) de maneira tensa e dialética com a luta pela emancipação social empreendida pelo negro enquanto sujeito” (GOMES, 2017, p. 98). Por isso, ressaltam-se os processos de (re)existência empreendidos pelos corpos negros mediante a produção de saberes emancipatórios, envolvendo práticas de torção do lugar de subalternidade e abrindo espaço para o então corpo negro emancipado. “O corpo negro ganha uma releitura política, afirmativa e identitária” (GOMES, 2017, p. 99), sendo que este corpo, “que antes era o outro da regulação (a alternativa), pode-se tornar em várias situações, o duplo desta (outra forma de regulação)” (Idem, p. 100).

A ideia de corpo negro emancipado – como aquele que se afirma no espaço público, sem cair na exotização ou folclorização, por meio de construções políticas e estéticas expressas pela utilização da arte e da dança como expressão e libertação do corpo (GOMES, 2017) – oferece elementos cruciais para o entendimento da constituição de práticas de resistência e produção de conhecimento por corpos negros nos centros urbanos. Ora, se as regiões onde notadamente habitam (habitar no sentido de morar/residir) as populações negras em Porto Alegre encontram-se nos arredores (“margens”) da cidade, portanto, afastadas do centro, o que fazem (ou faziam) os negros todas as terças-feiras no samba nas escadarias do Viaduto Otávio Rocha? O que isso tem a ver com práticas de (re)existência?

### 3. Corpografia Negra Urbana

Os estudos sobre corpografias urbanas foram iniciados por Fabiana Dultra Britto e Paola Berestein Jacques (2009), com vistas a uma crítica à espetacularização das cidades, apontada pelas autoras como um dos principais responsáveis pelos processos de privatização dos espaços públicos, de especulação imobiliária e de gentrificação das cidades contemporâneas. Com o passar do tempo, esses processos passam a configurar-se como padrões culturais de pensamento, comportamento e ação, tornando-se a lógica organizativa da dinâmica urbana (BRITTO e JACQUES, 2009).

Tendo o espaço público como *locus* do conflito – uma vez que ele inclui agentes e mobiliza diferentes agenciamentos, por vezes contraditórios – e a arte como *locus* da



experiência – pois mobiliza percepções espaço-temporais mais complexas que as normalmente atribuídas ao espaço cenográfico –, a articulação entre os estudos que compreendem os campos da dança (corpo) e da arquitetura (cidade) permitiu constituir uma análise da relação entre corpo e cidade, de modo que estejam co-implicados (BRITTO e JACQUES, 2009). Sobre este exercício de diálogo entre ambas as áreas de conhecimento e os processos de desterritorialização de conceitos, as autoras apontam:

*O exercício de articulação entre arte e urbanismo, passa, pois, necessariamente, pela “desterritorialização” de alguns dos conceitos mais caros às suas respectivas especificidades como são tempo e espaço, corpo e ambiente. Desse modo, poderão se esboçar novos modos relacionais sugestivos de novos nexos de sentido, tanto aos conceitos quanto às próprias áreas de conhecimento em questão. (BRITTO e JACQUES, 2009, p. 339).*

Sendo a corpografia uma cartografia corporal, parte-se “da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente”. (JACQUES, 2008, p. 3). Partimos da premissa de que os estudos sobre a relação entre os corpos negros e a cidade podem demonstrar alguns caminhos alternativos que tensionam os processos de manutenção da lógica excludente presente nos estudos sobre a cidade.

Sodré (2019) utilizará a dança como fator capaz de gerar espaço próprio ao abolir, mesmo que provisoriamente, as diferenças com o tempo por não ser elemento espacializado, mas espacializante, “ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças” (SODRÉ, 2019, p. 124). A dança emerge, então, como o jogo de descentramento capaz de reelaborar simbolicamente os espaços.

*Os corpos dançantes africanos contemporâneos são os artistas, xamãs, bruxas ou o divino. Seja como for, eles são recipientes que manifestam força, vitalidade, persistência, flexibilidade e beleza, mesmo em meio à tensão, ao sofrimento, à dor e à agonia. Os corpos dançantes da Diáspora africana sintetizam as condições contrariadas e marginalizadas nas quais muitos afrodescendentes vivem, e anunciam audaciosamente as vantagens da contracultura, dançando a liberação corporificada. (DANIEL, 2017, p.39)*



Ao considerarmos que as corpografias urbanas resultam das experiências vividas pelos corpos na cidade e que a questão da temporalidade e da intensidade de tais experiências determinarão suas formas de inscrição (JACQUES, 2008), podemos apontar que os atravessamentos gerados pela lógica segregacionista e, conseqüentemente, racista, inscrita no desenho da formação de Porto Alegre (e de outras capitais), sugere uma experiência diferenciada quando nos referimos aos corpos negros em relação com a cidade. Nilma Lino Gomes (2017) definirá os corpos negros como corpos políticos que se constituem a partir da existência material e simbólica das negras e dos negros na sociedade. Aponta, ainda, a importância dos corpos negros como aqueles que produzem saberes emancipatórios, contestando os conhecimentos considerados hegemônicos, que historicamente produziram um “estado de ignorância”, advindo dos processos de colonialismo e escravidão. Para Gomes (2017), a percepção de corpo negro está fundamentada em processos reguladores e opressores, bem como em processos emancipatórios e libertadores. No Brasil, “passa a ter visibilidade a partir dos processos que envolvem a tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma como erótico, exótico e violento” (GOMES, 2017, p.94).

#### **4. Territórios Negros Existenciais no centro de Porto Alegre**

Analisando um contexto histórico de formação de centros urbanos em conformidade com a higienização das cidades, diferentes aspectos podem ser considerados. Um deles é justamente a tentativa de apagar as marcas culturais presentes nos territórios negros constituídos no final do século XIX, sendo estes “articulados pelo entrelaçamento das ruas, dos pontos de quitanda, das bicas e tanques das lavadeiras, dos encontros no mercado, dos refúgios nas matas e dos espaços de irmandades na cidade” (RAMOS, 2007, p. 109). Os projetos urbanísticos desenvolvidos no Brasil no final do século XIX e início do século XX propunham a europeização dos centros urbanos: “buscava-se a todo o custo uma aparência de território metropolitano e de tal intensidade que produzisse a convicção de ‘ser’” (SODRÉ, 2019, p. 36). Daí a necessidade de “enganar o olho”, como sugere Muniz



Sodré, tratando-se de “uma pintura, que, por meio de um jogo mimético de terceira dimensão, oferece ao olhar uma ilusão, mas fazendo crer que são reais os objetos nela representados”. (SODRÉ, 2019, p. 35) Para dar sentido à colonização europeia nas Américas em sua plenitude, e não somente por relações sociais e econômicas de dominação, reiterar as hierarquias presentes nos espaços urbanos se faz necessário.

*Nos tempos coloniais, a Europa apresentava-se como um cenário a ser reproduzido abaixo do Equador. O assemelhamento de espaços reforçava o direito de ocupação das terras colonizadas, justificando o *nomos* europeu. O que realmente importava eram as aparências do espaço metropolitano. (SODRÉ, 2019, p. 35)*

Para tanto, serão exatamente os espaços que produzem fragmentos de identidades brasileiras os que serão “interceptados pelos processos de ‘melhoramentos urbanos’ e pelos projetos urbanísticos, ocorridos em muitas cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Recife, Porto Alegre, Salvador, etc.” (RAMOS, 2007, p.106). Com isso, intensificam-se os processos de segregação territorial que organizam geograficamente as cidades brasileiras, buscando impor diversos limites aos corpos negros e excluindo os negros dos privilégios da cidadania. (SODRÉ, 2019)

O processo de modernização do centro de Porto Alegre no início do século XX marca a necessidade da resolução de um “problema estético e moral” vinculado à existência de becos e vielas visíveis na organização da região. Com isso, as populações negras e pobres que ali residiam sofrem com o impacto dos projetos de alargamento de vias públicas no processo de urbanização da cidade, o que dá origem a territórios de ocupação massiva de corpos negros, os Territórios Negros, no entorno do centro da cidade (VIEIRA, 2017). Nesse sentido, cabe aqui estabelecer uma relação dos processos históricos com o momento presente e as práticas de ocupação atuais do centro por corpos negros afetados por tais transformações históricas.

O estreito Beco do Poço é o espaço que dá origem ao viaduto da Borges de Medeiros, pomposa obra que perdurou por cerca de 10 anos, inaugurando o processo de expansão da modernidade do centro em meados de 1930 (VIEIRA, 2017). Frequentemente, o viaduto da Borges é tema de grupos de vizinhos do Centro Histórico nas redes sociais, por representar aos transeuntes um lugar de insegurança dada a existência de corpos que habita(va)m a sua parte inferior. Verdadeiras



residências feitas de pedaços de madeira de tapumes de obras e tecidos esticados e amarrados em suas pontas para abrigar do vento e proporcionar o mínimo de privacidade foram construídas pelos habitantes do viaduto. Foram, então, desmanteladas pelo poder público por pressão da classe média, incomodada com a presença de vizinhos indesejados, articulando-se ao perfeito projeto de higienização urbana orquestrado pelo governo municipal<sup>4</sup>. Na parte superior, em sua grande escadaria de largos degraus, o viaduto é dotado de uma arquitetura que permite aos turistas a captação de belas imagens a qualquer momento do dia. Um verdadeiro cartão postal de Porto Alegre. E é justamente esse lugar, onde é preservada a arquitetura modernista, símbolo da cidade, que às terças-feiras à noite passa por um processo de encantamento, transformando-se em um território negro.

Certa vez, fomos interrogadas sobre a necessidade de afirmar que um determinado local se caracteriza como um território negro. Não seriam ou deveriam ser todos os territórios, também eles, territórios negros? A pergunta tinha a intenção de afirmar uma lógica universalmente inclusiva aos corpos negros nas cidades. No entanto, sua formulação carrega a ideia de que seria possível haver um território como espaço passivo ou neutro, como se o território não estivesse em constante produção, como se não fosse expressão e (re)produção das relações políticas, econômicas e culturais da cidade, como se não fosse ele um espaço em constante disputa.

As práticas de exclusão e segregação que marcam a história de Porto Alegre não expressam somente um modo de organização dos espaços urbanos, mas a constituição das relações entre seus cidadãos. Os territórios são o resultado, mas são também ferramentas para isso. Sua organização e distribuição impelem-nos a viver, a sentir, a conviver de determinados modos, e não de outros. Por isso, falamos aqui de território não como espaço passivo, mas como ferramentas de ação política de produção de modos de viver, sentir, pensar e habitar as cidades.

Conforme Iosvaldyr Bittencourt Jr. (1995), o território negro existencial pode ser representado como “subespaços sociais, com características da presença acentuada de microgrupos sociais de negros que, desde a década de 70, na cidade de Porto Alegre,

---

<sup>4</sup> Consultar: <https://www.sul21.com.br/cidades/2018/08/nao-deixaram-levar-nenhum-pertence-diz-homem-em-situacao-de-rua-sobre-acao-da-bm-no-viaduto-da-borges/> .



vêm reunindo-se em determinados pontos da área central” (p. 78). Este fenômeno pode ser observado como um importante processo de (re)existência negra que se desenvolve no espaço urbano, uma vez que, até o final dos anos 60, o centro da cidade era predominantemente frequentado e vivenciado por pessoas provenientes de classes dominantes. (BITTENCOURT JR, 1995) Para o autor, a origem da criação desses territórios negros são as práticas em que “os microgrupos sociais negros desenvolvem territórios existenciais nos quais seus integrantes realizam uma individualidade no coletivo, bem como esse se expressa no indivíduo” (BITTENCOURT JR, 1995, p.79). Para uma melhor definição:

*Esse território negro é composto por diversos segmentos da população negra, que mantêm uma intensa socialidade lúdica e relações sociais de amizade. É no interior dos microgrupos sociais de negros que se instaura um território étnico-cultural com um repertório simbólico comum em torno desse universo de atuação concreta e de relações sociais plenas de estéticas singulares. Nos pontos de encontros, as representações sociais, a visibilidade estética, a multiplicidade do pensamento ideológico e a diversidade de estilos de vida e costumes acabaram por fracionar as bases de uma visão sobre uma identidade negra essencialista em inúmeras variantes socioantropológicas. (BITTENCOURT JR, 1995, p.79)*

As rodas de samba que acontecem no alto das escadarias do viaduto Otávio Rocha, na Avenida Borges de Medeiros, representam uma prática de encantamento por proporcionar ao espaço usos alheios aos que lhe seriam destinados. O encantamento é “aquilo que dá condição de alguma coisa ser sentido de mudança política e ser perspectiva de outras construções epistemológicas, é o sustentáculo, não é objeto de estudo, é o que desperta e impulsiona o agir, é o que dá sentido” (MACHADO, 2014, p. 59). A escadaria da Borges, que durante a semana pode ser simplesmente um local de passagem para os transeuntes, às terças-feiras à noite transforma-se em terreiro de samba. Samba este que não se configura somente como “mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). Sambar na rua, ou seja, dançar, representa a capacidade de materializar a experiência vivida coletivamente, articulada ao sentido político atribuído ao corpo negro. Quando os corpos negros dançam no centro da cidade, transformam o espaço público em território negro, contrapondo a ideia de que os locais destinados para a vivência de práticas culturais negras sejam somente os bairros ditos periféricos.



O centro da cidade, que historicamente foi alvo das elites responsáveis pela implementação de políticas de urbanização baseadas em preceitos civilizatórios europeus, também é onde o processo de espetacularização e gentrificação opera de maneira intensa. Tendo em vista o significado político atribuído por Gomes (2017) à corporeidade negra, considerando-se também os deslocamentos forçados que geram segregação e marginalização das comunidades negras em Porto Alegre, entendemos a noção de *corpografia negra urbana* como um recurso metodológico possível para pensar as experiências dos corpos negros inscritas no espaço público por meio de experimentações artísticas e culturais – o dançar e o experimentar urbano de corpos negros de forma não espetacular, atribuindo sentidos diferentes aos lugares e seus usos comuns, reinventando-os e transformando-os.

A população negra porto-alegrense foi a principal vítima do processo de “engana olho” europeizante (SODRÉ, 1988) da cidade, se formos observar do ponto de vista dos deslocamentos forçados ocorridos durante o início do século XX, levando à formação de territórios negros residenciais em bairros da periferia de Porto Alegre (VIEIRA, 2017). A constituição de territórios negros em São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais brasileiras não é diferente, tendo em conta que o histórico dessas cidades também foi marcado por intensos processos de segregação racial, discriminação, marginalização e estigmatização das comunidades negras. Rolnik (2007) aponta que, “ao falarmos de territórios negros, estamos contando não apenas uma história de exclusão, mas também de construção de singularidade e elaboração de um repertório comum” (p. 76).

Corpografar a presença de territórios negros no centro de Porto Alegre é afirmar o lugar de pertencimento dos povos negros na história e na produção da cidade. É fazer do território, da dança, da festa, da celebração e do encontro na escadaria do viaduto da Borges de Medeiros, ferramenta de enfrentamento às práticas segregacionistas. É afirmar que a experimentação de corpos negros na região central não se limita a vivências relacionadas ao trabalho, considerando a necessidade de deslocamento dos negros e negras das periferias para o centro para desenvolverem suas atividades laborais. É a partir da vivência estabelecida com a cultura e a arte negra no centro que são profanados os espaços públicos, por meio das ações e comportamentos neles empreendidos, culminando em um processo de



reterritorialização do centro da cidade e perpetuando territórios negros para além das periferias.

## 5. Referências

- ALMEIDA, Sílvio. Programa Roda Viva [Entrevista concedida a Vera Magalhães]. **TV Cultura**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L15AkiNm0Iw>. Acessado em: setembro de 2020.
- BITTENCOURT JR, Iosvaldir Carvalho. **Relógios da Noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. UFRGS. Porto Alegre, 1995.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 2, p. 337-349, 2009.
- DANIEL, Yvonne. O poder do corpo dançante na performance afrodescendente. **Rebento**, v. 7, n. 6, p. 17-50, 2017.
- GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Editora Vozes Limitada, 2019.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. Vitruvius. **Arquitextos**, v. 8, 2008.
- MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. **Páginas de Filosofia**, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014.
- MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. doi:<https://doi.org/10.5902/2176148511881>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** (original publicado em 1945). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira- UFC**. 2005. 353f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.
- RAMOS, Maria Estela Rocha. **Origens da segregação espacial da população afrodescendente em cidades brasileiras**. Espaço Urbano e Afrodescendência: Estudos da espacialidade negra urbana para o debate das políticas públicas. Fortaleza: UFC Edições, 2007.



- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Mauad Editora Ltda, 2019
- TORRE, Saturnino. DE LA. **Sentipensar: estratégias para un aprendizaje creativo**. Mimeo, 2001.
- VARELA, Francisco., THOMPSON, Evan. & Rosh. Eleanor. . **L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine**. Paris: Editions du Seuil, 1993.
- VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios negros em Porto Alegre/RS (1800–1970): geografia histórica da presença negra no espaço urbano**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

*Recebido em 11 de setembro de 2020*  
*Aceito em 03 de novembro de 2020*



## ENTREVISTA COM RUI MOREIRA<sup>1</sup>

Entrevista realizada em 28 de abril de 2020 por Luciano Correa Tavares<sup>2</sup>,  
com contribuições e transcrição de Verônica Prokopp<sup>3</sup>

### 1. Introdução

A entrevista apresentada neste texto é parte da coleta de dados de um estudo que está sendo desenvolvido em nível de doutorado, projeto intitulado *Masculinidades Negras na Dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível*. A pesquisa parte de um olhar sobre a trajetória do autor, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a sua experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, que significa quebras em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. Rui Moreira quase a completar 40 anos de atuação figura como um deles.

Rui Moreira (Figura 1) é bailarino, coreógrafo e investigador de culturas, nascido em São Paulo/SP, 1963. Residiu em Belo Horizonte/MG de 1983 a 1986 e de 1990 a

---

<sup>1</sup> **Rui Moreira** é artista, bailarino e coreógrafo, importante figura da dança brasileira contemporânea com quase 40 anos trajetória no campo das artes da cena. E-mail: [ciarumoreira@gmail.com](mailto:ciarumoreira@gmail.com)

<sup>2</sup> **Luciano Correa Tavares**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [lucianocorreatavares@gmail.com](mailto:lucianocorreatavares@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2808-7342>.

<sup>3</sup> **Verônica Prokopp**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [vprokopp@gmail.com](mailto:vprokopp@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4037-8748>.



2017. Atuou nas companhias como: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no *Grupo Corpo*. Sua formação artística está composta de técnicas como o ballet clássico, danças modernas, experiências de campo em manifestações populares patrimoniais, danças africanas tradicionais, danças folclóricas francesas, capoeira angola. Atualmente reside em Porto Alegre/RS. Numa atitude política, engajada de propagação dos saberes negros, ele está [com a graduação em andamento] no curso superior de Licenciatura em Dança pela UFRGS.

O objetivo desta entrevista é evidenciar que Rui Moreira foi muito além daquilo que é imposto a um homem negro desde o período colonial e que ainda hoje perdura de modo visível. Nesse sentido, sua masculinidade – construída na contramão da estigmatização de homem negro, produz aspectos do sensível na arte, manufaturando poéticas, que de certo modo, refletem sua ancestralidade.



**Figura 1. Rui Moreira.** Foto de Élcio Paraíso (2008).



**E (Entrevistador).** *A minha pesquisa vai falar sobre as masculinidades Negras na Dança e eu quero investigar, eu quero compreender qual é a condição do homem preto na dança, na sociedade que estamos vivendo. E qual a evolução, a contribuição que os corpos pretos têm pra nossa sociedade. Rui me conta com foi o processo de se reconhecer homem preto na dança contemporânea?*

**RM (Rui Moreira).** Interessante essa forma como tu fizeste a pergunta agora, homem preto. Porque o homem, quer dizer, o negro não é uma questão de cor de pele, negro é um posicionamento político. E já preto é uma cor de pele. Uma cor de pele da qual eu acho que emana uma série de questões tanto é que muitos homens, mulheres de pele preta, relutam a assumir sua identidade negra. E comigo não foi muito diferente. Então, eu vou buscar a dança como uma curiosidade adolescente e essa curiosidade acaba me levando a encontrar a arte de dançar. Eu poderia, por exemplo, ter buscado a dança, procurado uma academia, mas poderia não ter me transformado em profissional. E na verdade, a minha busca, aos 15 anos, [eu] não sabia nada sobre a profissão dança, sobre palco, sobre arte. Fui pra procurar uma escola, pra aprender a dançar junto com meus primos em bailes de final de semana e vi uma história ali de dança gratuita, mais especificamente, de balé gratuito. E entrei para saber o que era e era um teste de aptidão e esse teste que eu fiz não passei. Mas depois comecei a fazer aulas de teatro dentro dessa escola e as aulas de teatro começaram a me revelar um universo de sensibilidade que era o universo das artes que eu não tinha acesso. Não sabia o que era. E já fazendo as aulas de teatro, eu fazia expressão corporal, e isso me colocou dentro do universo do corpo, de maneira mais específica, de eu lidar com meu próprio corpo. Até aí nenhuma forma de compreensão ou de distinção com respeito a minha cor da pele. Se eu era um homem preto, negro, ou absolutamente nada, [não] me era uma questão. Até porque eu estava recém saindo da minha casa pelas primeiras vezes, as minhas primeiras relações sociais como adolescente. Eu tinha 15 anos e eu tinha um baile dentro da minha casa onde todos eram negros, todo meu universo era negro, toda minha cosmogonia era negra... E eu digo aí, negra num sentido político. E eu não tinha uma noção se havia um outro universo. Então quando eu começo a me relacionar com outros universos, a sair de casa, sobretudo no universo da dança, onde não só vi um posicionamento político dos negros que estavam ali presentes, das pessoas, dos homossexuais presentes... Eu comecei a ver diferenças através do



universo das artes que me fez [fizeram] perceber que eu também tinha alguma diferença e essa diferença estava relacionada à cor da minha pele. Essa diferença relacionada à cor da minha pele, ela era ressaltada pelos professores quando percebiam uma maneira muito própria do meu corpo reagir aos comandos motores. Havia algo no meu corpo que era diferente das outras pessoas, mas que era diferente e relacionado a essa relação negra.

No meu caso, essa relação negra vinha de um acultramento que havia começado na minha casa. Lá dentro dos bailes, lá dentro das manifestações religiosas negras. E tinha uma escuta de uma outra música, que eu não escutava muito fora de casa, que era o soul norte americano, o samba o jazz. Que era a próprio batuque da religiosidade negra que eu tinha todos os dias. Fosse pelo prisma das religiões afro-brasileiras, como a umbanda, ou fosse pela relação das congadas e aí também era uma relação ancestral. Esse processo de me perceber como alguém diferente, as pessoas faziam com que eu me sentisse especial: alguém que tinha a capacidade de fazer coisas que outras pessoas não tinham. Eu senti muitíssimo bem dentro da dança, era um lugar onde eu podia ter, digamos assim, uma liderança emocional. Eu não me sentia abaixo de ninguém, mas acima das outras pessoas, porque as pessoas diziam que o que eu fazia era belo e agregavam a esse belo, imediatamente, a cor da minha pele: "Ah, mas também, negão dançando, não tem nada de melhor". E isso foi um mote muito potente, muito potente pra eu continuar dançando e esse mote acompanhou toda a minha carreira e de alguma forma acompanha minha vida até hoje.

**E.** *O termo "negão" hoje é considerado um termo pejorativo, racista e é um termo que descaracteriza a condição de homem preto, de homem negro. Você sentia alguma coisa nesse momento lá, de discriminação ou algo assim?*

**RM.** O único apelido que eu recebi na vida foi negão e esse apelido veio dentro do contexto do *Grupo Corpo*, e isso teve uma conotação nacional. Em BH, mais especificamente dentro do *Grupo Corpo*, a família Pederneiras tem essa maneira de se relacionar com as pessoas, através de curtos nomes. Então, Rodrigo é Digo, Paula é Polinha, Regina é Ré, e o meu ficou negão. Era muito engraçado, sempre trazendo isso para um aspecto muito carinhoso. Sempre lembrando que eu cheguei no *Grupo Corpo*, eu tinha 18 anos, e era o início da minha carreira. Fora do *Corpo*, isso acabou virando



uma espécie de código entre alguns críticos, "Ah, o negão do Corpo", e isso inclusive detonou um processo interessante. Porque nós temos poucas companhias profissionais no país, pra dimensão continental que o país tem; [e] o Corpo é uma das companhias top dessa lista. E quando eu entrei [no *Grupo Corpo*], isso em 1983, eu fui o primeiro bailarino homem negro a dançar no *Grupo Corpo* e a primeira bailarina mulher negra a dançar no *Grupo Corpo* foi a Regina Advento. Levando em consideração que o Corpo nasceu em 1975, com um espetáculo afro-brasileiro chamado *Maria, Maria* (Figura 2), e que tratava dos signos afro brasileiros e que foi coreografado por um argentino e não tinha nenhum homem de pele preta dançando. Havia pardos, mestiços, mas de pele preta só começou a ter no elenco quando entramos nós dois e vem essa coisa – "o negão do Corpo" – e isso detonou toda uma tradição, porque depois de mim, hoje o Corpo é uma companhia que tem muitos negões [risadas]. E de alguma forma mantém um pouco a imagem primeira que eu criei, que era desse homem negro careca, flexível, com movimento fluido e com energia de movimento. Essa imagem marcou de tal forma positiva que, neste caso, eu achei extremamente positivo. Eu prefiro negão, ou negrão, do que moreninho, mulatinho, rapazinho de cor, essas nomenclaturas, elas sim me colocavam com uma sensação de pejorativo. Lá no Corpo eu, de alguma forma, estava num limbo, eu não sabia muito bem essa relação da negritude. A relação da negritude foi aparecendo à medida que eu fui me reconhecendo um cidadão e aí sim, vendo quais eram as restrições do homem negro. Dentro da minha casa, como todos éramos negros, eu achava tudo normal. Mas quando eu saio e organizo minha história pública, quando alguém me chama de negão, quando alguém pergunta pra mim sobre preconceito, se eu tive algum problema pra iniciar a dançar e à medida que eu fui formulando respostas pra essas questões que não eram minhas, eu fui entrando e esmiuçando questões minhas a partir dessa colocação no mundo.





Figura 2. *Maria Maria*. Foto de José Luiz Pederneiras (1976)

*E. Como era vista a questão de um homem negro dançar no início de sua carreira?*

**RM.** Em 1978, quando eu fiz minha primeira aula de dança, eu não tinha essa noção, do que era pro universo das artes, um homem negro dançar. No mesmo ano, assisti o Ballet “Stagium”, com uma bailarina negra muito linda - Aurea Ferreira - e eu já começo ali a perceber que havia uma diferença entre ela e os outros. Assisti também, no Theatro Municipal [de São Paulo], *A Sagração da Primavera* coreografada pelo *Jirí Kilián* e o solista era um norte americano negro belíssimo, e estava ali do meu lado minha primeira professora, bastante branca, e que quando viu aquela pessoa entrar em cena, dançando, aquele homem negro lindo, ela me cutucou e falou assim: "Olha! Você vai ter que dançar como ele, dessa forma. Essa é maneira que você tem de se tornar um profissional". Saindo do teatro, eu fiquei pensando, me lembrando daquele homem dançando, da elasticidade, da capacidade de ele dançar, e comecei a prestar atenção em mais homens negros. A primeira coisa que notei é que não tinha tantos dançando,



tinham poucos. Eu me lembro que eu fui assistir o *Balé do Teatro Municipal de São Paulo* e tinha o Jairo Sete, que é um bailarino paulistano que fez um grande sucesso e depois se tornou coreógrafo. Eu olhava o Jairo e ficava buscando formas de me identificar no palco pra eu saber como fazer. Nessa mesma companhia tinha um outro bailarino chamado Dimitri, Carlos Dimitri, um bailarino carioca muito bonito, negro, e eu ficava olhando. E eu seguia os dois no palco pra saber como dançar. Em 1979, fui assistir uma performance do Ismael Ivo, dançando na rua - no espaço *Pirandelo* -, era uma coisa impressionante, era uma dança expressionista, era uma dança completamente teatral, performática e ele prendia a respiração das pessoas até o final da performance. As pessoas buscam saber de mim, se eu tinha algum problema pra iniciar a dançar, se era difícil o negro dançar. A minha história é uma história que mostra exatamente o oposto. Mesmo quando eu vou e entro a primeira vez na *Cisne Negro* (Cia de Dança), eu era digamos, um ser exótico entrando na companhia, porque [eu] era comprido, tinha um biotipo estranho, os braços muitos longos, a maneira de se mexer muito ondulada e... de cor... de cor preta, mas ao mesmo tempo que saltava com muita fluidez, que girava com muita fluidez, que tinha os pés alongados... Aquilo era um ato tão exótico que dava trabalho, me dava emprego. Então, de uma forma ou de outra, eu tive tudo facilitado e um dos instrumentos de facilitação para que minha carreira fluísse, foi a cor da minha pele e a maneira diferente de eu ser. E isso foi pra mim muito bom, porque quando eu lido com jovens, quando eu lido com novos bailarinos, eu falo sempre isso: "Eu gosto daquilo que você tem de diferente". E isso é muito potente, especialmente quando a gente vai lidar com jovens negros dentro desse universo - no qual pra mim foi uma exceção -, mas pra muitos é um universo que exclui essa diferença que os garotos negros trazem. Tanto é que a maioria dos garotos negros querem vir a ser garotos brancos, garotos com corpos compactos, com a proporção compacta cartesiana, que o universo generalizado e branco no balé cultua.

**E.** *A relação do racismo e do preconceito, como você vê essa relação durante essas décadas de profissão?*

**RM.** A própria entrada do homem na dança mudou muito nesse contexto indígena, ameríndio, afro, que é o contexto do Brasil. Apesar deste contexto, onde o ato de dançar é uma coisa imprescindível, nas questões culturais, nas danças, sejam elas



populares, sejam as danças que tem na rua, é muito melhor aceito aquele que dança, aquele homem ou aquela mulher que dança do que aquele homem ou aquela mulher que não dança. Eu digo socialmente [risos]. A coisa é engraçada isso, mas é uma verdade, esse é um contexto latino, é um contexto afro-ameríndio que transforma essa relação. Falar da sua identidade como país demandou uma série de processos evolutivos. Esse sentimento colonial e colonialista... É nesse lugar que veio o primeiro... a chegada dos portugueses e a dizimação dos subjugados indígenas, aí depois vem a população negra, que mesmo na condição de escravos dos brancos, eles ainda eram alguma coisa melhor ou mais interessante, valiam mais do que o que se tinha no Brasil. Então, essa relação gerou, de uma forma ou de outra, nesse hibridismo que o Stuart Hall fala, gerou aqui no Brasil alguns resquícios potentes de colonialismo. A partir dos anos 1930, 1940 o Brasil passa a reivindicar uma certa identidade no campo das artes e ao reivindicar essa identidade no campo das artes, o exotismo do homem preto, o exotismo do homem escravizado e liberto, mas ao mesmo tempo ainda periférico, essas coisas passaram a ser mote para a estruturação da cultura e do tecido das artes no país. Isso não permitia, no entanto, que essa população periférica, que era registrada em quadros, que era talvez inspiração de uma música, fosse protagonista. Quando eu falo dos anos 1960, 1970, trazendo alguns exemplos, como o Teatro Experimental do Negro, Mercedes Baptista, criando e colocando vários negros a partir de uma cultura e de uma forma de organizar sua expressão artística, que dialoga com os negros norte-americanos, ou seja, nós estamos aos poucos descolonizando esse corpo negro, essa possibilidade de falar de nossa identidade e essa possibilidade de dançar nossa identidade.

Nós estamos em 2021 e vemos algumas liberdades de expressão dentro da população negra que já não vem acompanhada da necessidade de provar nada e, mais do que isso, já não vem mais acompanhado da ideia de exótica, como algo feito por alguém exótico. Vem cada vez mais se espalhando pelo mundo como um produtor de renda, de história, de cultura, de fazedor e protagonista do seu próprio tempo. Digamos assim que estavam ocupando espaços nobres como o Teatro Municipal, a função de primeiro bailarino de uma companhia moderna... Eu acompanhei a batalha dos Estados Unidos, de valorização do negro até o Arthur Mitchell criar o *Dance Theater of Harlem*, só com homens e mulheres negras dançando o que quisessem dançar, incluindo repertórios, danças clássicas... Quando nós falamos em danças urbanas, eu



percebo essas danças presentes espalhadas pelas televisões, pelo cinema, pelos palcos em cotejo com as danças contemporâneas cênicas. Essas danças são muito fortemente marcadas pelo protagonismo negro, é muito genial ver isso, ver essa tomada de espaço, essa ocupação que não é nada mais do que a possibilidade de que o homem ou a mulher negra estarem na sociedade como pessoas, como todas as outras pessoas estão.

*E. Sendo o ensino da dança artística de cena considerada uma arte elitista, qual a importância social do negro nas artes, considerando que grande parte da população não tem acesso a teatro e a escolas de dança especializadas?*

**RM.** Hoje a dança artística saí de vários lugares. Nós vivemos um momento no Brasil, nos últimos, sei lá, nos últimos 20 anos, em que muitos projetos, muitas ações que foram classificadas como socioculturais, elas foram espalhadas em lugares dos mais diversos onde vamos ter, como frutos, muitos artistas. Quando eu vou me educar e aprender as motricidades específicas da dança cênica que ainda são passadas através do balé, que eram passadas, lá nos anos 80, através do balé. Era a maneira mais usada de formação de um bailarino, de dar condições físicas, psicológicas pra que ele entrasse em cena. Eu tive bolsa de estudos dentro da Escola de Dança Cisne Negro (logo depois eu fui dançar na própria companhia Cisne Negro), onde existia um programa para homens no qual tinham dois homens negros, não tinha mais que isso [risos]. E nós fazíamos todas as aulas de formação pelo método Royal, pra eu conseguir dominar esse corpo que era estranho, que se mexia, mas, pra que me formatasse para um coreógrafo, eu precisaria ter esse corpo clássico, esse corpo clássico na forma de se mexer, na forma de medir as proporções do espaço. Era assim *naquele* momento. Volto a dizer, o tempo ele vai correndo.

Aquilo que a gente chama "contemporaneidade", essa passagem de tempo da contemporaneidade, ela vai mudando também essas formas de educação... ainda falando sobre a questão elitista da arte: O que é a elite? Quando eu saio da companhia [Grupo Corpo], eu já tinha um projeto que se chamava companhia *SeráQue?* e a companhia *SeráQue?* era feita de um bailarino, um músico ator, compositor e um percussionista. Já era um formato que a própria crítica falava: "puxa, mas que estranho. A gente pensou que ele, ao sair de uma companhia, ia fazer uma outra companhia com outros potentes bailarinos e dançar exatamente a mesma coisa que ele sempre dançou".



Só que não, eu queria era outra coisa. Aí, quando esse processo foi se ampliando - da companhia *SeráQue?* - eu fui percebendo como era importante a minha imagem, alguém que vai para o jornal pela arte que ele faz. Alguém que viaja o mundo inteiro, que dançou nos melhores teatros, que conseguiu uma distinção dentro de um grupo muito homogêneo como era o *Grupo Corpo*. Isso tudo, para os pais, as crianças, os adolescentes, era um espelho muito potente. A partir daí, a companhia *SeráQue?* começou a desenvolver projetos em aglomerados, em favelas, em lugares insólitos para o exercício da arte. Isso sem a questão da política de “tudo pelo social” [risos], tudo pelo social já estava conosco. E aí, o que acontece? Eu começo a perceber a necessidade de desenvolver uma linguagem com esses corpos diferentes e de promover, nessas pessoas, uma formação gestual que não se encerrasse somente no “balé”, e estudar as danças negras.

Quando eu falo danças negras é maracatu, é samba é o jazz, é a rumba... Estudar essa diversidade rítmica e motora para que elas criassem uma visão crítica e criativa a partir desse ajuntamento de várias linguagens. O balé foi também incluído nessa formação dos bailarinos da *SeráQue?*, mas ele não foi colocado como o eixo central do desenvolvimento desse corpo. Ele foi colocado como um lugar de interessante desenvolvimento, sobretudo físico. Essa fisicalidade, a possibilidade de ir paulatinamente desenvolvendo a musculatura, a pequena musculatura, pra que ela pudesse... [dar] sustentação para grande processos de projeção, explosão. Balé é muito potente nessas, pra esse tipo de coisas. Agora, pra decisão do que ele vai levar pra cena, enquanto arte, não necessariamente é a única forma. Na *SeráQue?* (Figura 3), a gente foi trabalhando os bailarinos junto com o processo criativo e colocou-se em cena espetáculos que talvez a estética não fosse a mais desejada pela crítica. Mas era sim um processo de dar a essas pessoas a possibilidade de elas encontrarem também outros caminhos. Tomarem a sua decisão. O processo foi: “Ó, descubram todas suas relações, as suas formas de conexão com o mundo e a partir daí sejam vocês”. E isso foi algo que eu vejo quando eu falo do ensino da dança artística.

Eu ainda questiono os valores dessa dança artística. Que valores são esses? E aí, consequentemente, se os valores forem relacionados ao balé e ao preço de uma sapatilha de ponta, se for relacionado ao preço de uma sapatilha de meia ponta, se for relacionado ao suporte da Capézio, Dancig, essa coisa toda... É realmente pra uma



elite. Eu assisti agora pouco um grupo chamado *FlashBlack* da EPD, lindíssimos, todos eles com algum processo de formação muito distinto, essa possibilidade de sair de lugares dos mais diversos, isso é genial. E aí essa coisa, né, a importância social do negro nas artes. Eu acho que o negro, dentro de nações como estas diásporas, como é o Brasil, essa enorme diáspora africana e um espaço híbrido. É muito bom que a gente possa reconhecer os aspectos culturais da ação negra na sociedade, não só o homem ou a mulher negra, mas tudo o que está ali. Como diz o Gilberto Gil: "O Brasil é uma nação emi-nen-te-men-te negra" que tem uma influência, sim, europeia, uma influência asiática, uma base indígena. E todas essas são matrizes, mas se tirar uma, tirar outras, elas ainda, mesmo capenga, conseguem andar. Agora tira a matriz negra do país, ele simplesmente desmorona. É essa matriz negra que perpassa nossa história através dos ouvidos, através dos olhos, através da degustação, através de vários sentidos. Há uma negritude latente na diáspora no Brasil que não dá pra considerar como não importante, lidar com esse universo de expressão da alma desse povo que é negro.



**Figura 3. Q eu isse.** Foto de Guto Muniz (2008)



**E.** *Isso é coisa de menina. Você já teve alguma experiência desse tipo? Como você vê essa relação?*

**RM.** Não, até pelo meu início, né. Na minha casa as pessoas dançavam tanto que... balé era dança, ou entrar no palco era dança e dançar era algo que sempre dignificou. Não era nem masculinizar ninguém, mas dava autonomia pra pessoa ser aquilo que ela quisesse naquela condição. Na minha casa também teve escola de samba, a própria religiosidade negra, ela tem um hibridismo potente no que diz respeito a gênero. Então, não. Acho que isso não vivenciei particularmente.

**E.** *Qual sua visão da relação do homem negro que dança, nessa sociedade patriarcal, racista, onde a masculinidade branca está estabelecida e não precisa ser nomeada?*

**RM.** É interessante isso. A Mariana Monteiro, ela esteve aqui em Porto Alegre, na UFRGS no evento *Semana Negra da ESEFID* e fez uma fala, logo após uma homenagem a Iara Deodoro, e levanta essa *questão* como racialidade a ideia da branquitude, dessa classificação a partir da ação racial. Quando o branco que pode tudo, que determina o que é hegemônico, que tem a verdade, que diz as teorias e afirma as verdades com respeito as teorias, se depara com o homem negro, o homem negro passa a ser um ser estranho, um ser com características muito próprias, que escuta uma música diferente, que come uma comida diferente, que sente diferente, que tem propriedades de saúde diferentes, que tem qualidades diferentes, ou seja, tudo muito exótico próprio da raça. E essas características raciais entre o homem negro e homem branco, visto pela negritude e pela branquitude, ela gera uma possibilidade de nós, inclusive, cotejarmos ali aspectos muito negativos dessas duas raças negros e brancos. Um desses aspectos negativos está na forma como ambos lidam com a questão de gênero, lidam muito mal com a questão de gênero. Há um poder delegado ao macho, que subjuga e determina que estes são os valores que devem ser cultuados, que devem ser respeitados e... “eu ajo com violência”, tanto o homem branco quanto o homem negro agem com muita violência. Daí, o homem dançar, se ele estiver pautado pela questão de gênero, se ele estiver pautado pelo desrespeito, ele vai ser um, se eu ainda colocar o papel do pai, do poder do pai, do poder provedor e do poder de decisão do pai em cotejo da possibilidade de alguém dançar artisticamente. O racismo, o sexismo, essas coisas todas não cabem dentro do universo das artes, não cabem, simplesmente,



não cabem. E quando elas aparecem é por uma outra falha, que é uma falha da educação, uma falha de estruturação social. Uma falha que ainda acomete muitos valores culturais do planeta e aí eu não sei muito bem se eu sei responder essa tua pergunta. Infelizmente a sociedade racista patriarcal ela não escolhe cor, ela se instaura a partir da ignorância, e ela persiste dentro dessa ignorância, não importando a família, isso é terrível. Os degraus sociais são o maior problema, porque às vezes a família negra pobre tem maior tranquilidade pra lidar com a formação de um artista, às vezes uma família negra de classe média ou rica tem toda a dificuldade de lidar com isso, em lidar com a liberdade de expressão que esse artista precisa ter.

*E. Como você percebe a representatividade do homem negro que dança no início de sua carreira e nos dias atuais?*

**RM.** No início da minha carreira eu era um gurizinho, pretinho, nascido na Barra Funda e quando eu olhava alguém dançar e que me impressionava muito, esse alguém quase sempre era negro. Eram meus heróis. Em 1976, tinha um programa em São Paulo chamado *Corpo de Baile*, esse programa tinha a abertura encenada por um duo, um bailarino negro e uma bailarina branca, eram Mônica Mignon e Carlos Dimitri. Um belo dia, eu assisti uma entrevista do Dimitri e ele disse: “ainda não criam filhos pra serem artistas nesse país”. Estamos em 2020 e ainda não se cria filhos pra serem artistas nesse país. Estamos, constantemente, em meio a brigas políticas, no sentido de reconhecimento da arte como profissão, do artista como profissional, sempre trabalhando por visibilidade, e ainda assim, não se cria filhos pra serem artistas.

Quando eu falo essa relação de classes sociais, é importante a gente dizer que existem negros ricos sim, aqui no Brasil. Porque as pessoas não dimensionam isso, existem, e alguns deles ou enriqueceram através do esporte ou enriqueceram através das artes ou enriqueceram através da música. Esses, por incrível que pareça, guardam esta reserva com respeito às artes. A arte ainda é um lugar marginal à sociedade. Então, a representatividade de um homem negro que dança é a possibilidade de abrir-se caminhos para que as pessoas enxerguem possibilidades naquilo que elas querem. Dançar já é difícil, viver de arte já é difícil e ter vencido isso, ter conseguido isso e, além de tudo, ser negro que pode ter vindo da periferia, que pode ter vindo de uma condição social que, ao contrário do que seria esperado, obter sucesso.



**E.** *Por muito tempo, desde o tempo da escravidão, houve um apagamento de quem somos, nossa cultura, nossos costumes, nossas tradições, tentaram fazer com que não existissem mais, assim como nós mesmos. Como você vê esses fatos relacionados com os dias atuais?*

**RM.** Essa questão é muito interessante. Quem é o Brasil? O que é o Brasil? O que é esse país? Nós, de uma certa forma, falamos muito pouco sobre isso. Nós fomos e somos apagados há centenas de anos. Nós escutamos a história desse lugar, chamado Brasil, completamente escrita por alguém que a gente não sabe quem é. Todos os dias, a gente descobre que alguém mentiu pra gente, que alguém nos fez acreditar que o que a gente vive é fruto de uma história que nunca aconteceu. A própria história do continente africano há pouquíssimo tempo recontada e ela precisa ainda ser recontada. Ela é cheia de falhas, cheia de erros e mentiras provocadas de maneira muito intencional pra que houvesse a possibilidade da branquitude subjugar a negritude. Como é que a gente pode falar sobre nós mesmos com essa visão, completamente externa, mal contada e mal estruturada sobre nós mesmos? E aí eu falo dentro desse contexto colonial em que está o Brasil. Cada um de nós, homem preto, mulher preta, acaba sendo tomado, e acaba se responsabilizando por revelar uma história da nossa identidade, a “possibilidade da história” dos nossos ancestrais desde os mais próximos aos mais longínquos. Nos dá a possibilidade de rever, de refazer as conexões pra que a gente possa, no mínimo, questionar e ter um olhar crítico com respeito a essa história. Tem muitas coisas fora da ordem, quando a gente escuta que a cultura negra, ela foi escravizada e trazida pras Américas.

Quem escravizou, quem trouxe? Qual foi o processo disso? O que chega como mítico? O que chega como história? Como é que isso aconteceu? E como foi a estruturação original do fato? Isso está na mão nossa como agente cultural, tá na mão nossa como reestruturadores do nosso tempo. Nesse exercício que a gente faz em ser pessoas do nosso tempo, está o exercício de bem empregar a nossa curiosidade em aspectos de forma técnica, de forma a recriar todo um processo educacional que é recontar a história sobre nós mesmos: sobre o negro da diáspora, o negro africano, sobre o Brasil, a América e a África. Eu acho que pra hoje a gente se entender, a gente tem que estar fazendo o tempo inteiro a pergunta *Quem somos nós?* Porque essa resposta é dinâmica, apesar do passado histórico, da estruturação, da história, há sim um



dinamismo que faz com que a gente vá se transformando a partir dessas próprias atualizações e aí a gente vai se reestruturando e estimando de maneira diferente tudo aquilo que, muitas vezes, a gente negou ou sofreu por isso. Pra gente poder cotejar essas visões todas e de maneira dinâmica ir escrevendo sobre o hibridismo dessas relações que as diásporas promoveram.

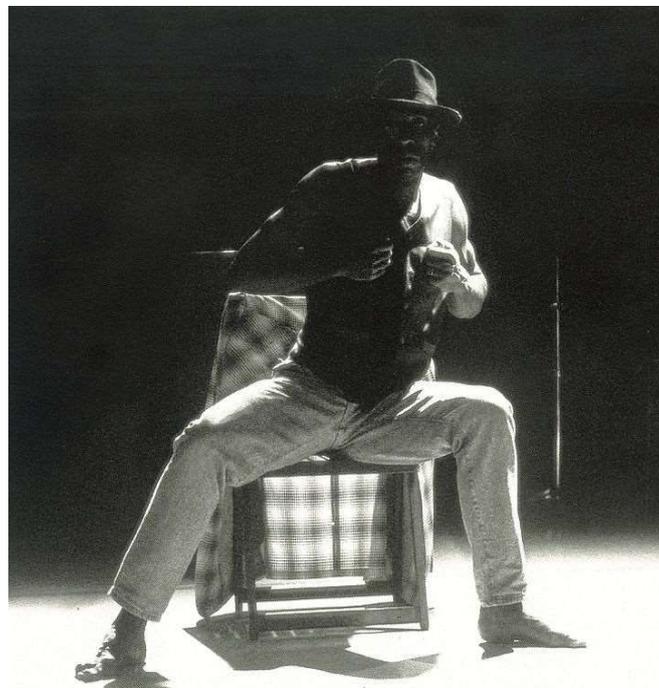
**E.** *Havia uma mentalidade de que a dança não era profissão, era entretenimento, pois não dava retorno financeiro e tampouco reconhecimento social. Por exemplo, quando se ia abrir uma conta no banco e perguntavam sua profissão, não havia. O que você pensa sobre isso?*

**RM.** Em 1983, eu tive meu registro profissional, lembrando que a história dos sindicatos no Brasil, ela vem de 1976..., 75, 76, 78 o SATED - sindicato dos artistas e técnicos - e todas essas batalhas políticas pela profissionalização do artista. A 6533, dos anos 70, é a lei do artista que os sindicatos seguem. A dança, inclusive, dentro da 6533 é muito reduzida e tem ali o que era possível na época, um *maitre*, um coreógrafo, um bailarino. Hoje a gente tem uma série de outras funções dentro da dança. Tem um lugar na sociedade onde o aprofundamento científico da informação, ela faz que a gente possa entender a dança como algo que permeia a sociedade por outros lugares que não somente o palco, que não somente as ruas, que eram os lugares de exercício da dança. A dança hoje, ela é exercitada dentro de escolas, dentro de hospitais, dentro de vários lugares e sempre tendo, como princípio, a autonomia. Essa ação de proliferação de profissionais da cadeia produtiva dos valores que a dança faz circular, ela passa pelo que hoje é a indústria de entretenimento, mas também passa pelo artesanato das danças populares, pelo processo de formação educacional quando o professor vai pra dentro da sala de aula trabalhar com crianças... É muito bom hoje o momento que a gente está vivendo e é muito bom a gente lembrar que tudo isso é um processo crescente. Lembrar aos protagonistas da dança, aos parlamentares e aos governantes, de que somos uma parte ativa socialmente, economicamente, que circula renda, que faz políticas de divisas, políticas diplomáticas.



**E.** *Como é seu processo de criação e a temática do homem negro? Você chegou a abordar esse tema em alguma criação?*

**RM.** Eu não consigo fazer nada que não seja essencialmente negro, começa por aí [risos]. Toda a minha cosmogonia é tão negra que eu não consigo fazer nada que não seja negro. Eu já fiz versões do *Quebra-Nozes*, *Coppélia*, coreografei para *São Paulo Companhia de Dança*, *Cisne Negro*, pra companhia *Zanie* na França, enfim, e nada disto conseguiu escapar da marca da negritude latente em mim. Isso foi inclusive uma questão séria. Em 1999, quando eu me desligo do *Grupo Corpo*, e trabalhava com a companhia *SeráQue?*, nós tínhamos feito o espetáculo *De patangome na cidade* (Figura 4) - a gente acabou levando pra França e circulou a América Latina. No mesmo ano, eu estreava um espetáculo chamado *Quilombos Urbanos*, que foi uma releitura, uma tradução das periferias que eu havia visitado no planeta (da América do Norte, da França, na Alemanha etc.). Em algumas das periferias, eu via essa população diaspórica negra presente e, conseqüentemente, agindo de maneira muito semelhante, e essas semelhanças me inspiraram a criar esse espetáculo.

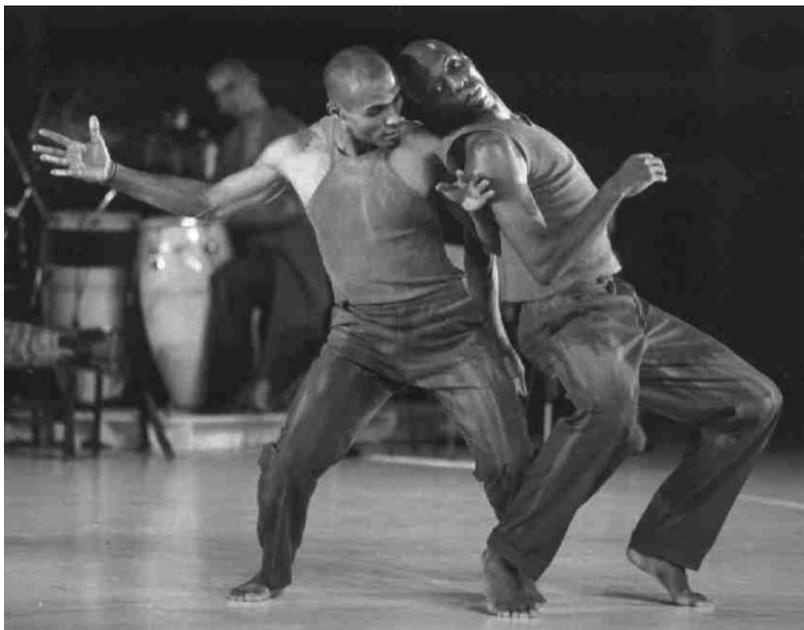


**Figura 4.** *De patangome na cidade*. Foto de Emídio Luisi (1996)



Ainda em 1999 eu também criei e estreamos, ao mesmo tempo, um espetáculo aqui, outro espetáculo na França, chamado *De uma Margem a Outra* (Figura 5), que foi feito com a companhia *Zanie* e que falava dessa travessia do atlântico negro, pegando um pouco das teorias do Paul Gilroy, um pouco as visões de Aimé Césaire, daquela turma do conceito de *marrongem, negritude*. Esse espetáculo passava por um universo afro-cubano, fazendo um cotejo com o renascentismo europeu. Ambos os espetáculos eles foram muito difundidos, teve uma estreia impactante, e a crítica especializada disse no jornal, no dia seguinte, em letras garrafais, *UMA ARMADILHA DA MESTIÇAGEM*, criticando de maneira altamente negativa o espetáculo. Um crítico do jornal *Lion* assistiu ao espetáculo e achou o oposto da crítica anterior, e escreveu uma crítica, iniciando um processo de discussão crítica sobre o espetáculo. Isso fez com que o espetáculo viajasse pra Ásia, pra Europa do Leste, pra Espanha, Itália, só não conseguiu chegar no Brasil [risos]. E fechou a sua temporada e existência no ano de 2005, levado pelo governo francês pra representar um dos 10 espetáculos mais significativos da diversidade da cultura francesa naquele período. Nesse mesmo tempo, quando eu estreei aqui *Quilombos Urbanos*, alguns programadores diziam: “Poxa, mas você só sabe falar de cultura negra”... Não, eu só sei falar do que eu faço, do que eu vivo, do que eu vejo e aquilo que me toca. E isso foi um ponto de crítica e curiosidade, a própria Helena Katz e a Cássia Navas questionaram muito isso. Quando eu criei, no Cisne Negro, *Trama*, eu me inspiro em Oxossi, não porque sou um religioso do candomblé, mas aquela sinuosidade que vi na música de Oxossi, na maneira que eu vi alguma forma até exótica, me levou a transcrever pra um bailarino clássico aquela estrutura física do Oxossi. Hoje eu tenho tranquilidade pra dizer que não consigo deixar de ser negro em momento algum, não só pela relação da minha cor de pele, mas pela minha cosmogonia, pela minha estruturação de mundo e de pensamento. Eu vou buscar no Senegal inspiração na “*École de Sables*”, da Germaine Acogny, e vou encontrar toda uma elaboração de mundo e de corpo que me ajuda a explicar, pra mim mesmo, essa característica cosmogônica negra que eu carrego e que eu espalho onde quer que eu vá.





**Figura 5. De uma Margem a Outra.** Foto de divulgação (2000)

*E. Você teve alguma situação em que você se percebeu sendo discriminado em função da cor da pele?*

**RM.** Eu vivi uma situação que tá ligada à primeira pergunta que tu fizeste lá na frente... Lá atrás, quando eu tinha 15 anos e comecei a fazer aulas e saía da escola à noite, tinha o professor que era o Batori, que dava aula de várias técnicas. Essa era uma escola de multiplicadores, então à medida que a gente ia aprendendo a gente já ia ensinando. E eu saí da escola e estava uma amiga sentada do meu lado no ônibus, esse professor sentado na frente – ele usava o cabelo todo esvoaçante e o gestual dele era explicitamente afeminado – de repente entra uma pessoa, passa a roleta e falou assim [pra mim]: “Que que é hein, por que que você está andando com essa gente”? Eu falo: Desculpa. Eu não entendi. A pessoa: “Você entendeu sim negão, você tá andado com essa loira e com esse viado”. Ele [a pessoa] me dá um tapa na orelha [sonoriza o tapa], aí eu atordoado com o tapa ele me dá outro [sonoriza o tapa]. Aí o professor que tava na frente disse: “Meu senhor, onde já se viu”. A pessoa: “Você cala boca, porque nele eu dou na orelha, em você eu mato”. Isso em 1978. E quando a menina foi falar, a pessoa disse: “Cala boca sua puta”. Ou seja, ele englobou naquela ação, em 1978, aquilo que a gente tá vivendo hoje, essa violência contida ou explícita de maneira das mais diversas. Eu falo isso porque de 1978 pra 2020, são mais de 40 anos e percebo que



estamos voltando a passar por esse lugar ou seguimos passando por esse lugar que nunca deixou de existir.

**E.** *Pra finalizar, qual seu lugar no mundo?*

**RM.** Eu ri muito quando eu li essa pergunta [risos] aí me veio aquela música do Gil “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”, mas qual é esse melhor lugar? Que mundo é esse? De que mundo a gente tá falando? A interrogação eu acho que é o lugar do mundo que eu estou... O mundo é muito grande. Tem um livro, a *Roda do Mundo*, que tem uma frase que eu acho genial: “a roda do mundo é muito grande, mas a roda de Zâmbia é muito maior”. A roda dessa espiritualidade, desse tamanho, ela é muito maior. Então, que lugar e que mundo é esse que a gente ocupa? É uma grande roda que a curiosidade, a interrogação criativa parece que é o mote da vida. Quanto mais curioso mais a vida se desdobra [risos].

*Recebido em 11 de setembro de 2020  
Aceito em 03 de novembro de 2020*



**Escrevitências**  
**Pretopo-éticas**

# Escrevitências Pretopo-éticas

Nina Caetano e Márcia Sousa [orgs.]

Quando começamos a imaginar este dossiê, buscamos, em operações ligeiramente desobedientes, matérias coladas à vida. Queríamos deixar escapar, pelas frestas da branca academia, escrevitências pretopo-éticas que pudessem, em meio aos artigos normas e qualis, exalar as múltiplas existências de mulheres pretas. Desejávamos colocar em ação formas imagens palavras e sons que pudessem gerar desvios pulsantes de pele melanina no rígido território das escritas permitidas em periódicos científicos da área.

Para isso, nos aventuramos a trazer para o corpo rígido dos saberes dominantes, escrivipotências pretas feitas de corpovida, escolhas que se enveredaram, assim, por duas trilhas: de um lado, a feitura poética em letra e música de mulheres interioranas, rasgos de [re]existência preta em meio às tradicionais montanhas mineiras. De outro, as crônicas vidas de mulheres sobreviventes, que encontram na palavra a possibilidade de escrever liberdade.

Na falta de saber como apresentá-las – como seria possível dizer do que em si já fala?

– vamos dar passagem, para que elas mesmas se apresentem.

# A Promessa

(Luiza da Iola)<sup>1</sup>

Promete que vai ficar comigo,  
amar,  
cuidar, nos tempos bons ou na adversidade,  
na saúde,  
na doença,  
na riqueza,  
na pobreza,  
na alegria,  
na tristeza,  
mesmo que por muitas vezes eu traia esse amor que lhe tenho,  
amando mais outra pessoa que a você?  
Mesmo quando estiver confusa,  
desiludida,  
a ponto de desistir,  
por causa de um coração partido,  
fica comigo ,  
não desista de mim?  
Promete que esse amor, vai ser eterno,  
e acompanhará meu último suspiro.  
Promete não esquecer que nessa sua vida inteira mesmo, com seus defeitos,  
manias e algumas qualidades, que nunca ninguém lhe amou mais que eu.  
Se fizer essa promessa,  
quando toda essa aventura aqui terminar,  
prometo lhe levar comigo, para onde quer que eu vá,  
estará presa a mim no corpo,  
e na alma,  
além da eternidade.  
Ela olhou fixamente no fundo dos seus olhos, viu seu reflexo no lugar das  
pupilas, com olhos cheios de lágrimas,  
frente ao espelho,  
onde via sua própria imagem.  
E respondeu com voz trêmula:  
  
- Prometo!

1- Luiza da Iola é afromineira, interiorana, natural de Carmópolis de Minas. Rainha Perpétua de Nossa Senhora do Rosário, guardiã da memória ancestral, normalista, cantautora, artista, arte-educadora, pesquisadora, contadora de histórias, produtora e mobilizadora cultural. Idealizadora do movimento artístico sociocultural #NOSTEMOSUMSONHO que lançou em 2016 a canção manifesto #deixaoreviver, em sensibilização e conscientização ao extermínio de jovens negros. Através da sua arte propõe promover a cultura do afeto e o resgate de memórias ancestrais individuais e coletivas.

Mas eu voltei

(Luiza da Iola)

Mas eu voltei meu bem  
Voltei pra casa  
E dessa vez meu bem  
Vim pra ficar

Desculpe meu amor voltei sem nada  
É que gastei todos os bens  
Lá fora, com outra coisa, outra  
pessoa,  
Mas eu voltei

E juro ser fiel ao nosso encontro  
Amar-te e respeitar-te  
Até o fim  
Na saúde, na doença  
Na alegria ou tristeza  
Na riqueza ou pobreza  
Até o fim

Voltei pra casa  
Voltei pra mim  
Voltei pra casa  
Eu voltei  
a morar em mim

Link para escuta: <https://youtu.be/aCsiCFBVfaI>

# Na saga das Evaristo (Nívea Sabino)<sup>2</sup>

a força que pisa aqui  
a força que eu vim mostrar  
não passa por uma só  
perpassa as minhas ancestrais

de um tanto  
e só  
nem um canto  
de dó

são muitas vozes  
para ecoar congado  
são muitas vozes  
nesta marujada  
são muitas vozes  
neste nosso soul  
deixa eu te funk mostrar  
deixa eu sambar  
revidar o estrago

Evaristo grita através da escrita  
e nos convida a revidar

não repita a história que te assassina  
não aceite a sina

Siga!

beba na fonte  
erga a frente

Negra: afronte!

Link para escuta: <https://open.spotify.com/track/2y8IgtldEnSTyqW2Nss2s>

2- Poeta-slammer, ativista e educadora social. Autora de *Interiorana*, Nívea Sabino é graduada em Comunicação Social e possui uma importante trajetória de ativismo poético no que tange o enfrentamento ao racismo, à lesbofobia, ao sexismo e outras formas de opressão, através da palavra, pelos saraus de periferias. É uma das articuladoras da RodaBH de Poesia e mulher pioneira nas competições de Poesia Falada – Slam's, em Minas Gerais. É membra fundadora da Academia Nova-limense de Letras - cadeira n.º 1, Patrono Adão Ventura. Em 2019 foi co-curadora do Festival Literário Internacional de Belo Horizonte, com a temática #NarrativasVivas, e este ano foi jurada do Prêmio Jabuti 2020 na categoria "Poesia".

# Sobre os solos férteis da igualdade

(Nivea Sabino)

Ainda persiste o olhar  
que a mim difere  
que profundo fere  
que segregar prefere  
por questão de tom  
de cor  
de pele

Depois de escravizar  
de pseudo-libertar e  
desqualificar  
do meu cabelo à minha crença  
no meu orixá

Vejo surgir um cortejo  
feito Marujada que passa  
um canto  
um coro  
um real esforço  
para se reparar  
o que não se repara

Reflexos de uma história  
que por nós  
enfim  
começa a ser contada

O negro resiste  
no saciar da sede  
que mata na seiva  
das próprias raízes

Um fazer plantar  
fulô  
dignidade  
através da dança  
na luta  
germinadas ao suor  
que escorre da bruta labuta

Buscando  
no seu penoso caminhar  
experimentar do sabor da fruta  
da polpa  
do paladar  
do direito pleno às oportunidades  
sobre os solos férteis da igualdade

Link para escuta: <https://open.spotify.com/track/3aCDVjQos1oVtVXqQH4qYJ>

# Nos braços de Oyá

(Nívea Sabino)

No chão  
de terras que andei  
difícil foi plantar dendê  
plantei,  
vim quilombar o seu rolê  
dizer que eu não desanimei  
nos braços de Oyá deitei  
adormeci  
e acordei mais eu  
rainha feito minha mãinha  
sozinha é quem não tem suas guias  
me encantei, quando ao sorrir  
te desarme

Link para escuta: <https://open.spotify.com/track/5DOowNA7vMdOxQnVvpWKav>

Coordenado pela mestra e doutoranda em Educação pela PUC-Rio Vanusa Maria de Melo, o projeto Escrevivendo a Liberdade, vinculado ao projeto de Extensão "Do cárcere à universidade", da Faculdade de Educação da UERJ, sob coordenação da professora Socorro Calháu, atua na formação de leitores e escritores em espaços de privação de liberdade, desenvolvendo oficinas e rodas de leitura, além de fazer publicações de autoras e autores participantes do projeto em redes sociais e livretos. Também estimula a produção acadêmica sobre o tema da leitura literária no cárcere e nas periferias. As autoras aqui apresentadas são interlocutoras nas andanças pelo país, em defesa do direito à literatura dentro do contexto prisional.

Joyce Gravano é mãe do João Gabriel, pedagoga, CEO do Espaço de Aprendizagem, co-fundadora do Frente Favela Brasil e do Coletivo de Acolhimento à Mulher Negra Luiza Mahin, além de articuladora pedagógica do coletivo Eu sou Eu e coordenadora pedagógica do projeto Educação que liberta.

Bárbara Mariano é mãe, avó, graduanda em Jornalismo, integrante da Associação EuSouEu - A Ferrugem, coordenando a comunicação da associação, atua na defesa dos Direitos Humanos. Sobrevivente!

Nascida em Arapongas, Paraná, Batia Jello Shinzato é mulher negra, mãe, sacerdotisa do culto candomblé atuante em seu terreiro. Batia também é pesquisadora do impacto psicossocial que atinge aos presos e familiares pela PUC-MG/UFMG. Em sua luta em torno das pautas prisionais, direitos das mulheres, preservação e valorização da cultura negra, Batia conecta-se com a Agenda Nacional pelo Desencarceramento e a Frente Estadual pelo Desencarceramento de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, o coletivo de Mulheres de Asé do Brasil, Amparar - Associação de Familiares e Amigos de Presos/as, além de ser uma das idealizadoras de uma rede organizada e inteiramente voltada para mulheres egressas e sobreviventes ao cárcere, a "Por Nós".

# Liberdade ainda que tardia

[Joyce Gravano]

Desde o momento em que se entra no cárcere, todos sonham com o dia da saída. Sonha e almeja a volta para casa, o retorno ao seio familiar e a reconstrução de uma vida "normal".

O meu dia da saída foi sonhado e idealizado, assim como de cada mulher que esteve ou está em privação de liberdade, e ele, o meu dia, começou como mais um dia comum. Eu disse comum? Impossível, nada é comum em um lugar que tem quarenta mulheres juntas em condições insalubres onde só caberiam vinte, sem auxílio do estado, marginalizadas pela sociedade e na maioria dos casos abandonadas pelas famílias. Felizmente, esse não era o meu caso. Apesar de não ter havido tempo para visitas, recebia muitas cartas, livros e sabia que a minha família estava aqui fora me apoiando e buscando todas as formas de estar comigo outra vez.

Mas voltemos ao dia da minha saída. Eu tinha acabado de ser transferida de presídio e ainda estava me adaptando ao novo espaço com uma cela maior, mas também com muito mais mulheres. Consegui dividir uma comarca com uma conhecida do presídio anterior, uma comarca no alto, grande luxo nesse espaço. É bom informar a que me lê o que é uma comarca. Você sabe o que é? É algo como um beliche, só que de cimento e sem colchão. Me mantive lá por toda manhã, primeiro lendo as cartas da minha mãe e da minha irmã, o papel, de tanta lágrima e toque, já estava a ponto de rasgar. Depois, depois li um livro conseguido com dificuldade na biblioteca.

Em um determinado momento - e não sei precisar a hora-, ouvi a guarda chamar meu nome. Respondi com o sobrenome completo, como é o obrigatório e hoje mesmo depois de quase nove anos, se fechar meus olhos, consigo voltar àquele sábado de Abril e ouvi-la dizer: "Presa, arruma suas coisas que você vai embora para casa". A mistura de alívio, ansiedade e alegria se juntaram aos gritos das outras mulheres me felicitando, cada mulher que se livra do inferno é motivo de comemoração e certeza que logo será a sua vez.

Não tive forças para descer da comarca e fui ajudada por outra companheira, deixei pra trás tudo que pudesse ser útil às outras mulheres, peguei minhas cartas e fotos, me despedi, agradei por tudo e atravessei aquelas grades. Pela última vez, ouvi o barulho do cadeado fechando, não olhei para trás, queria esquecer toda dor física e emocional que vivi naquele lugar. Ilusão minha, a dor é eterna, seguirá comigo até o fim.

Tirei o uniforme e comecei a me sentir mais que um número ou artigo do código penal, vesti as minhas antigas roupas e me senti estranha nelas, faziam parte do guarda roupa de alguém que não existia mais, passei por todo rito de saída e olhei para o céu, depois de longos 70 dias via o sol sem grades pela primeira vez;

Seria - e foi - uma longa jornada para me reconstruir, mas longe dali e perto dos meus tudo seria melhor, menos pesado, eu tinha certeza.

Esse texto, que muito tem de mim e de minhas lembranças é parte da minha busca por humanizar um espaço sempre tão apartado de humanidade. E que ele encontre outros olhares que também o busquem. Um dia de cada vez.

# O dia da liberdade

## [Bárbara Mariano]

Havia alguns meses que eu gozava da minha semiliberdade, era um período muito conturbado, meu corpo não conseguia mais compreender se estava preso ou solto. Quando achava que poderia ficar em casa com minha família, eu tinha que voltar pra cadeia e diariamente, às 5:15h da manhã, estávamos de pé na unidade para estar na rua às 6h, era uma rotina insana.

Eu já sabia que a qualquer momento chegaria a conselheira da condicional, pois acompanhava meu processo pela internet e já tinha visto que "bateu DPCE" [fase final do processo, o Cumpra-se], mesmo assim ia todos os dias cumprir meu expediente no trabalho. Em 4 de julho de 2008, quando faxinava o banheiro do meu setor de trabalho – sim com as duas mãos na luva, esfregando latrina –, meu supervisor atendeu o telefone e me passou a notícia de que eu estava liberada para assinar meu benefício que havia chegado à unidade em que eu cumpria pena. Chorei do km 32 até o presídio. Eu estava na rua, voltando para a cadeia, mas para me ver livre da prisão.

Quando cheguei foi um misto de sensações, a cadeia "balançou" [gritos de alegria pela liberdade], eu ria e chorava, meu corpo tremia inteiro. Não havia bolsas para levar, somente meu traje de LC [livramento condicional] um bom salto alto e um vestido lindo que escolhi especialmente para a ocasião. Essas coisas só faz quem está de TEM [Trabalho Extra Muros] e sonha com o dia que não precisa mais voltar para a cadeia.

Depois de cumprir os trâmites com a conselheira e me despedir das poucas companheiras que estavam trabalhando naquele dia, segui aos prantos pela Estrada Gal. Emílio Maurel Filho até a Avenida Brasil.

Dividi com minha sogra e a mãe dela a alegria de dizer: "Não preciso mais voltar para aquele lugar!"

Quando minha filha, que estava na escola na hora em que cheguei, entrou, disse para ela: "Acabou! Eu não preciso voltar mais pra lá!" Nos abraçamos e choramos, e foi ali, naqueles bracinhos que me senti plenamente livre.

Parecia que eu era uma morta que retornava à vida. Minha casa não era a mesma, eu não era a mesma, minha família, por mais que me quisesse por perto, não estava mais acostumada a conviver comigo. Sentia-me como um zumbi, retornando do mundo dos mortos para me colocar de novo no mundo dos vivos, o que me mantinha de pé era olhar para a minha filha e pensar que valia a pena enfrentar aquilo tudo para tentar ser a mãe dela mais uma vez.

# INEXPLICÁVEL RENASCER

(Batia Jello, Iyalorixa Sandide)

quem poderá descrever  
o universo complexo de um ser  
suave como o sol de primavera  
mas feroz como a primitiva fera

Tudo começou em um típico dia de verão, em 6 de dezembro de 2007, quando levaram minha irmã e minha sobrinha pra delegacia do Aeroporto Internacional de Guarulhos e depois pra PFC, Primeira Penitenciária Feminina da Capital. Ambas presas em flagrante, sentenciadas dentro da Operação Barroco. Não muito tempo depois, em 11 de Janeiro de 2008, um novo susto, dessa vez numa manhã de dia cinzento e céu nublado. A polícia federal bateu em minha casa e então fui eu levada pra mesma delegacia no aeroporto de Guarulhos, onde permaneci até as 21h. Só naquela hora entendi que fui levada pelo flagrante da minha irmã e então me levaram até a superintendência da Lapa. Lá eu permaneci até dois meses depois, quando retornei à PFC, não mais como visita, como me aconteceu duas semanas após a prisão de duas das mais importantes mulheres de minha vida, mas sim como reeducanda.

quem poderá entender  
a magia que envolve esse ser  
rebelião do amanhecer  
calmaria de um barco no cais  
sagrado e profano  
com o mesmo poder  
fantasia santidade e prazer

Na vida real e do ponto de vista do que acontece do lado de fora dos muros, a história, essa minha história, começou de muito antes: mãe de seis filhos, sacerdotisa dentro do candomblé e dirigente de uma casa de santo. Desde cedo inquieta com as injustiças sociais que afetam principalmente o povo preto da periferia, ainda mais por observar e viver essas realidades de dentro, de muito perto. Me vi forçada a deixar muito dessa bagagem pessoal em segundo plano pela forma como a cadeia e o Estado fazem com que ali dentro você se anule e deixe de ser o que se é enquanto ser único, te resumindo a um número e uma pilha de papéis que serão sempre julgados por terceiros.

quem poderá decifrar  
a ternura que traz no olhar  
o feitiço pra iluminar  
malícia espalhada no ar  
guerra em paz sem anunciar  
desejo e carinho no mesmo olhar

Do lado de dentro a realidade é outra. Estar ali é morrer e renascer todos os dias e a maldade do homem consome como espinho nossa própria carne. Depois que você entende que a cadeia funciona de um jeito muito próprio, com suas regras e lógicas cheias de todas as opressões possíveis de serem praticadas pelo Estado, é quando você percebe tudo o que ao seu ver deve ser combatido. O dia a dia duro lá dentro te leva a entender que a cadeia, sistema na forma que ele existe, não é pensado para reeducar e para comportar quem quer que seja em condições de humanidade mínimas. Muito pelo contrário, você entende que ele é pensado para combater e violentar das mais variadas formas corpos já bem marcados: corpos pretos e pobres em sua maioria. Isso se torna ainda pior quando se pensa nos corpos femininos, já que com esses uma diversidade grande de violências e opressões são naturalizadas diariamente pela sociedade comum aos olhos de quem queira ver. E com o tempo, é diante dessa realidade cercada de opressão por todos os lados que a tomada de consciência do lugar que você ocupa socialmente te leva a entender que toda prisão é política, e sim, é propositalmente pensada para ser assim. É preso político o corpo da mulher, do negro e do periférico.

talhada à mão colorida  
colorida à aquarela  
criatura máxima do criador

Formas de conexão com o divino passaram então a ser como respiros para resistir e ter forças para também se conectar com as outras que estavam ali, semelhantes e ao mesmo tempo tão distintas, mas tendo como elo em comum a chama viva da fé, do amor e da paciência, que eram ferramentas para se estar junto e partilhar dessas conexões com Deus. Essas conexões umas com as outras e com o divino foram alternativas à loucura que surgia em reflexo do silêncio, que te levava a conviver com as verdades do próprio eu no seu melhor e no seu pior. A força veio e vem do resistir para existir, umas pelas outras, em nós e por nós, se não o tempo faria com que nós, como crias dessa política de Estado, acabássemos matando umas às outras sem querer. Por ser ali dentro um incômodo em forma de mente pensante que reivindicava, dentre as coisas mínimas, o cumprimento da LEP [Lei de Execução Penal] e lutava para que questões básicas fossem garantidas, houve uma situação de transferência, um bonde aparentemente sem motivo. O motivo descobriria depois, quando chegasse lá. Nesse bonde, junto de 48 mulheres já sentenciadas, todas mulheres de poder, que eram linha de frente nos lugares em que cumpriam suas penas, fui levada ao CDP [Centro de Detenção Provisória] de Franco da Rocha. O motivo: um golpe do Estado armado com fim de regredir propositalmente essas figuras que, aos olhos do Estado, poderiam ser ainda mais perigosas caso não estivessem muito bem vigiadas. Além de privadas de suas liberdades, já cumprindo suas penas, o que recebemos foi outra pena: tortura psicológica por perseguição pessoal, pelo simples fato de todas serem mulheres de voz, e que estariam ali pra o que desse e viesse onde estivessem. A tranca, o castigo, havia sido proibida nas penitenciárias femininas, de modo que o castigo que podiam dar era somente esse, levando de bonde quem ousava levantar sua voz contra o sistema.

me diga quem puder  
qual a estrada que leva a este ser  
qual manual que pode conter  
o segredo para entender essa louca criatura  
chamada mulher

2010, ano turbulento, a volta dos dias cinzas novamente, ano de perdas e ganhos. Acabo me vendo sem minha maior orientação, perdendo minha mãe enquanto estava lá dentro. Por outro lado, conquistando minha liberdade em 5 de Novembro de 2010 e, apesar de estar de volta, junto da minha família, encontrei fora as coisas muito diferentes do que tinha deixado para trás ao ser levada. Encontrei minha família passando por dificuldades que até então me tentavam esconder enquanto eu cumpria a pena. Mais uma vez o choque do trânsito de realidades me coloca em um lugar de busca por conexão interior, só que dessa vez em forma de isolamento e silenciamento em mim mesma. A prisão não acabou com o passar pro lado de fora dos muros, na verdade o cárcere aprisiona aquele que cumpre a pena e também aqueles que a vivenciam indiretamente - principalmente os familiares - como algo que ficará eternamente marcado em suas histórias. Nesse novo cenário aqui fora, precisando ter força para também estar com os meus, me perguntava: como ser luz nas trevas, ter potência para também iluminar aquilo que me cerca, iluminar os meus? E mais que isso, como seguir em constante processo, encontrar peças, me reencontrar e restaurar conexões perdidas? Eu estava fora, mas minha irmã continuava lá dentro. No último domingo de visita de 2010, dia seguido ao Natal e, como inesperado presente, a última situação em que consegui visitá-la. Senti novamente o turbilhão de emoções que só o medo e o pânico da possibilidade de estar novamente ali, privada de direitos, de humanidade e principalmente, de liberdade, pode proporcionar. Uma abordagem repentina onde não me deixaram ir embora normalmente no momento de término de mais uma visita, que tinha tudo pra ser comum, me inquietou, me perturbou, me fez ter a certeza de que eu não queria mais estar ali. Me causou um efeito intenso de que eu não poderia mais, nem mesmo que quisesse, dar continuidade a esse silenciamento próprio. Precisava falar, precisava chegar com certas verdades e minha própria história a outros lugares e pessoas, valorizando a aflição do antes, do hoje e crescendo para o bem.

promessa no olhar  
lucidez e loucura  
feitigo e prazer  
acidez e doçura  
criadora e criatura  
inexplicável  
mulher