UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TERRA JOHARI POSSA TERRA

CABELO ARMADO, EM "LEGÍTIMA DEFESA":
Performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2019

TERRA JOHARI POSSA TERRA

CABELO ARMADO, EM "LEGÍTIMA DEFESA": Performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profª Drª Lilia Katri Moritz Schwarcz

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca eDocumentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Terra, Terra Johari

T323c CABELO ARMADO, EM "LEGÍTIMA DEFESA": Performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos / Terra Johari Terra ; orientadora Lilia Katri Schwarcz. - São Paulo, 2019.

261 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. teatro negro. 2. performance. 3. diferença. 4. Atlântico negro. 5. Cia. Os Crespos. I. Schwarcz, Lilia Katri, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): TERRA JOHARI POSSA TERRA

Data da defesa: 21/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profª Lilia Katri Moritz Schwarcz

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/04/2019

Lilia K. M.

(*Assinatura do (a) orientador (a*)

Dedico esta dissertação a todas as manas trans e travestis. Pensando em tudo que passou, em tudo que constitui meu presente e me presentifica, eu entendo melhor porque ser uma pessoa trans afeta tanto a permanência na universidade. Mas eu nunca desacreditei também que isso seria importante, para assumir responsabilidade sobre mim mesma, para alargar nossos espaços de existência. Precisamos ir além da sobrevivência.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha ancestralidade, a todas as forças que confluem para a conclusão dessa dissertação.

Sou imensamente grata à Cia. Os Crespos e aos profissionais que criaram o espetáculo “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”. Sem a rica produção intelectual da companhia, eu não teria conhecido o teatro negro, esse trabalho não existiria e eu não teria conseguido me descobrir também enquanto atriz. Ao Sidney, de quem eu sinto emanar uma energia de carinho e cuidado, que me acalentou e me fez sentir confiança no meu trabalho de pesquisadora e atriz. À Lucélia, mulher determinada e sensível, cuja postura no mundo me inspira ao longo do meu processo de tornar-me mulher. À Joyce, que vejo como uma atriz extremamente inteligente e talentosa, apesar do pouco contato que tivemos. À Dani Rocha, que pelas conexões da vida, tornou-se uma grande amiga e irmã: como é reconfortante se reconhecer no outro. À Dani Nega, que embora não tenha entrevistado, é sempre humilde, aberta e sagaz, além ser uma multiartista de excelência. Ao William, artista habilidoso que também não entrevistei, mas sempre me tratou com respeito e delicadeza. Ao Allan, intelectual da ginga com quem tive a oportunidade de conversar ricamente e aprender um tanto.

Agradeço à minha orientadora, Profª. Lilia Schwarcz, a Lili. Ela não fazia ideia da enrascada em que estava se metendo quando aceitou me orientar. Acompanhou minha transição de gênero com delicadeza, sensibilidade e paciência, se esforçando para compreender as turbulências do processo. Por outro lado, não abriu mão da orientação rigorosa e das leituras atentas, mesmo com prazos curtos diante dos meus frequentes atrasos e dos meus erros. Não me poupou das críticas nem me tratou como incapaz – pelo contrário, às vezes acho que precisou confiar na minha capacidade cegamente. Por isso, considero que construímos uma relação sincera de respeito mútuo e amizade, o que para mim tem muito valor.

Não posso esquecer os professores do Departamento de Antropologia que me ensinaram e acompanharam ao longo desse processo, num momento de muita confusão e vulnerabilidade. A Profª. Marta, que trouxe algumas leituras clássicas da antropologia para meu repertório. A Profª. Heloísa, pois dava forças ao nosso posicionamento em sala de aula nas discussões sobre os projetos. Ao gentil Prof. John, cujas aulas descortinaram o universo dos estudos da performance. À Profª. Laura, que em sua abordagem das Teorias Antropológicas Modernas, fomentou reflexões sobre tempo,

espaço, corpo e conhecimento – fundamentais para o argumento que aqui se desenvolve. Além disso, ela deu apoio importante para minha transição, abrindo espaço para conversa. Agradeço também aos funcionários da USP, em especial à Soraya, Kelly e Juciele, e aos trabalhadores e trabalhadoras que tornam possível a manutenção da universidade.

Às minhas colegas de turma do mestrado, que fizeram o cotidiano na USP ser menos dolorido. Carol, menina da Amazônia, quanta mudança! Parece que passamos juntas por uma transição de vidas. Sua força espiritual apaziguou minhas dores. Calliandra, apesar de transparecer imensa calma, dividia conosco um mundo de ansiedades – me alivia saber que placidez e turbulência são facetas da mesma moeda. Com ela, eu aprendia sobre *yoga* e o tambor de mina do Maranhão. Priscila, uma mulher admirável que se fez em muitas rupturas, também foi grande parceira e me despertou interesse na dança do ventre. Agradeço também ao Igor, pessoa de postura expansiva, que fazia a rigidez da academia parecer ridícula e desnecessária – na maioria das vezes, ela é. Nani, vindo do Direito como eu, terminava os trabalhos sempre antes e fazia o possível para adiantar nosso lado. De um jeito ou de outro, todas nos sentíamos como estranhas no ninho, e acho que esse deslocamento nos uniu.

Os colegas do grupo Etno-História proporcionaram excelentes momentos de discussão, nos quais eu não sentia necessidade de me afirmar e competir, o que não costuma acontecer no meio acadêmico. Dessa forma, contribuíram para meu intelecto crescer em liberdade. Ao Hélio, intelectual de mente e sorriso brilhantes, cuja presença sempre amenizou minha ansiedade. Ao doce Bernardo, que generosamente lia tudo o que eu escrevia e me orientou em muitas ocasiões. À Ju, que além das leituras dos textos, construiu comigo um espaço seguro de compreensão e se tornou referência estética. À Laís, com quem tanto aprendi sobre as dores e delícias de ser mulher (não posso me esquecer da calcinha vermelha, risos). À Lúcia, intelectual versátil que me estimula independência e autossuficiência. Ao André, que sempre me vem à mente quando vejo as paisagens do cerrado e memes de Pokémon. Ao Diogo, companheiro de jornada, prazos e verbete no mestrado. Ao Caio, que foi meu professor e me ajudou a entender o debate sobre o conceito de cultura, além de indicar preciosas pistas e leituras de Foucault. Ao Maurício, com quem aprendi sobre as gingas entre o saber escrito e o performado. Ao Fernando, que disparou um *insight* sobre a modernidade afro-atlântica.

Agradeço a minha mãe, porque sua forma de agir no mundo me ensinou a importância de correr atrás das minhas coisas, de não ficar encostada esperando a vida

passar, de limpar a minha própria sujeira, de me cuidar e me fazer bonita. Agradeço ao meu pai pelo apoio e por ter me ensinado que ninguém pode me tirar conhecimento. À minha irmã, porque o amor dela sempre me fez sentir que tenho valor. À tia Paulinha, com quem me reuni em São Paulo, pois me acolheu diversas vezes ao longo da vida e lutou pela minha educação. A todos os meus familiares que correram ao meu lado, em outros momentos, mesmo que agora estejamos distantes.

Foram essenciais nesse percurso as minhas manas: tantas outras travestis que eu fui me aproximando e me reconhecendo, percebendo que minha existência é possível através da existência delas. Maria Letícia, paixão vulcânica, à primeira vista, é uma presença que nutre meu espírito. Com essa Manauara, fui mãe, filha, irmã e amante. Ela segurou a minha mão nas dificuldades, potencializando minha liberdade. Onika, que eu conheci nua em um ensaio fotográfico quando ainda éramos duas pocs, trocou comigo muitas informações importantes que vão desde hormônios a estratégias de sobrevivência, enquanto víamos as mudanças se materializarem em nossos corpos. Uma menina de peito aberto e sem medo de enfrentar a vida, Fernanda foi minha companheira de muitas experiências e com ela eu me sentia poderosa. Eu a amo profundamente e sei que quando nos reencontrarmos, estaremos mais fortes. Cindy é uma *candy girl:* às vezes eu nutria por ela um cuidado materno; às vezes compartilhávamos momentos de uma adolescência extemporânea, rebolando ao som de Nicki Minaj. A presença de Cecília sempre me inspirou dignidade e altivez: admiro imensamente seu talento. Guilhermina encarna charme e *glamour*, que podem disfarçar sua imensa inteligência. Seu olhar de reconhecimento faz eu me sentir bela. Hainra é de uma coragem incrível e a ela ainda devo uma viagem de moto para a praia. Verônica irradia carisma e torna a vida mais plena. A Dinda Vicentona, minha Donatella Versace, não hesita quando precisa dar bafão. Alice, Ana Giselle, Aretha, Ave, Carmen, Danna, Juhlia, Jup, Linn, Kiara, Malka, Veni, Ventura, Zaila: artistas incríveis que eu acompanho e que fomentam minha existência. Magô e Maria Clara são intelectuais inspiradoras. Audre, Ika, Isma e Vita fazem meu coração se encher de alegria quando eu vejo o potencial das mais jovens. As duas Eric/kas ingressam no mundo da política institucional e nos transmitem orgulho, alegria e a esperança de dias melhores.

Às manas cis que sempre se preocuparam se eu estou bem, se eu estou viva, pelo olhar de cuidado, pelas trocas de conhecimento. Escritora de talento, a pequena Aline camufla a imensidão da força que guarda em si: quando lê trechos de “Amada”, faz estremecer corações. Foi um porto seguro ao longo desse processo. A brilhante artista

Micaela me disse: “você é dona dos seus quereres, mulher!”, e assim me estimula diariamente a ser uma mulher independente, livre e despida de culpas. Sem seu cuidado, companheirismo e o espaço do ateliê, essa dissertação não existiria. Com Gabi, eu amo partilhar dicas de autocuidado e prazeres da vida, afinal nós gostamos do que é bom. Graças a suas habilidades de economista, consegui manter minha saúde financeira.

Mari é uma pessoa resplandecente, que irradia ânimo e inteligência. Ensinou-me horrores sobre feminismos negros e sobre amor próprio. Sua exuberância é para mim uma meta de vida. Vivi Pistache, florzinha de jabuticaba, despertou outra paixão à primeira vista numa despretensiosa noite de *karaoke*. Somos capazes de ir do cinema à sarjeta, em trocas intelectuais e diversões. Ela me ajudou com a nota de rodapé 155. Minha irmã Taína, por sua vez, disse: “Você comanda sua vida, mulher!”, e assim me estimula a tomar as rédeas do meu destino. Compartilhamos tanta vulnerabilidade, referências acadêmicas e tesão pela vida. Recusamos o estereótipo de mulher negra forte, que precisa carregar tudo nas costas. Danitinha foi outra irmã que contribuiu fundamentalmente para essa dissertação ficar pronta: abriu sua casa e estimulou minha produção. Compartilhamos desesperos de prazos, TPMs, frustrações pelas unhas malfeitas e outras coisas de menina, entre suas canções do Chico Buarque e os meus pancadões. Além disso, sua intelectualidade me incentivou um olhar mais apurado para a música, que rendeu a primeira seção do capítulo 4.

Clara, *sister*, como nós crescemos e nos tornamos mulheres melhores e mais confiantes. Percebemos como somos férteis em nós mesmas e prescindimos de homens predatórios. O afeto que transbordamos vale mais que ouro. A energia de Jackeline me admira, uma mulher linda que não fala com meias palavras. Sinceridade necessária para enfrentar dificuldades de cabeça erguida. Mary Ellen é um espírito livre que viaja pelos quatro cantos. Ela me inspira com suas habilidades de linguista, e foi acalentador ver seus olhos brilhando ao assistir “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”. Cah Jota, guerreira, irmã sapatão que eu amo, transita comigo entre feminino e masculino.

Aos meus amores do Quilombo da Faculdade de Direito. Julia, canceriana doce, irmã que incentiva meu crescimento e buscas profissionais. Bruna, ariana que não leva desaforo para casa, me impede de cair no abismo. Com ambas, compartilho crises de patricinha. Danilo, Babi, Arthur, os Renanzinhos, Gabriel, Fabinho, Laís, Lary, Pedro, Carol, Fe, Geisa, são todos pessoas que guardo no coração pelo espaço de acolhimento que construímos e permanece nos bares.

Para Vivi Junqueira, quase não encontro palavras de gratidão. Nela, eu me espelho para minha conduta, tentando potencializar quem está ao meu redor. Fui acolhida em sua casa para suavizar meu processo de escrita, num momento de muita confusão. Aprendi com ela a meditar, um conhecimento que levo para a vida.

Maia é uma parceira de vidas que nunca falha. Já mudamos tanto juntas, que nossa ligação atravessa fronteiras. Angélica alegra minha existência com sua presença musical, sua garra e sensualidade. Aguida e Suzy, duas artistas imensas que me estimularam alçar vôo, e com quem ainda quero trabalhar. Lady foi minha diretora e companheira no palco e muitas vezes me ajudou a dirigir a minha vida. Com ela, me sinto à vontade para todo tipo de confidência. Mahara, capricorniana como eu, sempre me lembra de não procurar problemas onde eles não existem.

Minhas bichinhas que eu amo e cuidam de mim não podem ficar de fora. Hiura, Carlos, Márcio, Danilo, Leandro, Kathusca, Marcelo, Pisci, Cadiva, Mateus Bogre, Bulga, Arthur, Juan, Thiago, Antouan, Leo, são todas pessoas que me fazem crer em mim mesma. Também as lindinhas não-binárias Yuri e Rafaellen.

Com Ramón(a) eu vivi uma história de amor, cheia de erros e acertos, gozo e sofrimento. Às vezes o amor não é suficiente, e como me ensinou o espetáculo “Além do Ponto”, da Cia. Os Crespos, precisamos buscar uma afetividade saudável, mesmo que implique em separação. Sou muito grata por tudo que vivemos e aprendemos, e fico feliz de ver que estamos crescendo, mesmo longe. Ele estimulou a nota de rodapé 200. Caique tornou mais quentes as tardes frias de escrita em Guarulhos: agradeço pelos beijinhos, aconchego e ternura. Um breve relacionamento com Gracco fez eu me sentir novamente desejada, na minha integridade, e assim eu me redescobri mulher.

Quando comecei a trabalhar na Prefeitura de São Paulo, às vezes tudo parecia difícil demais. Porém, também na frieza da burocracia floresceram meus espaços seguros. Boris foi um chefe sensível e parceiro, dentro de suas limitações. Ele incentivou muito minha busca pelo mestrado. Eu e Ana Carolina somos muito diferentes, o que não impediu uma amizade sólida na assessoria jurídica da Secretaria de Igualdade Racial. Sua presença me deixa segura. Laís foi um sopro de juventude, que eu vi desabrochar em uma mulher maravilhosa. Com Bia e Haydée, as pausas para fumar eram capazes de salvar o dia. Rita e eu compartilhávamos a sensação de estar à beira de um ataque de nervos. Graças a ela eu não enlouqueci (talvez seja o mundo que está louco). Com Fernanda, eu me identifiquei imediatamente e aprendi múltiplos dispositivos de autocuidado. Miriã me inspira a construir patamares para minha vida.

Paula compartilha inseguranças e impulsos, e me estimula a viver sem culpa, além de impedir mensagens imprudentes. Letícia, Silas e Bel foram grandes parceiros na Secretaria de Direitos Humanos. Na Secretaria de Educação, Marian, Ananda, Leo, Fernanda, Edu e Carol me fazem acreditar na minha competência. Astrid me alivia com seus devaneios e sua bondade de coração. Silvinha sempre foi uma presença firme e terna, em quem pude confiar. Elizete me alegra e diverte em nossas conversas. Mayra é inteligente, ótima profissional e amiga afetuosa, que já me salvou algumas vezes tanto no trabalho quanto em momentos de tristeza. Andréa é uma mulher cuja força me impressiona. Ela me ensinou muito sobre habilidades de secretariado e a almejar novos horizontes, além de entender a minha moça. Erika, com seu jeito durão, compartilha comigo sua sensibilidade e conhecimentos de licitação. Juntas, sinto que despistamos a dureza da institucionalidade e criamos mundos de vida e gargalhadas.

RESUMO

Neste trabalho, meu objetivo é investigar como as práticas de teatro negro produzem noções de diferença através da performance. Dialogo com a produção intelectual da Cia. Os Crespos, grupo de atores formado em 2005 na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo. Para tanto, realizei entrevistas com os atores; um estudo da "Revista Legítima Defesa", publicada pela companhia; e etnografia de intervenções urbanas e apresentações do espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016). Em minha análise, procuro compreender os processos de pesquisa cênica do grupo, destacando perspectivas teóricas e procedimentos estéticos. Em seguida, proponho uma discussão sobre uma história negra do teatro, como sugere Evani Tavares Lima (2015). Por fim, argumento que, em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", a performance tece uma reflexão sobre múltiplas práticas de resistência e formas de sujeito, desafiando os lugares impostos aos negros pelo racismo. Subjazem essa construção noções particulares de espaço, tempo e liberdade, as quais traduzem visões de mundo e modos de relação transcriados na diáspora afro-atlântica.

Palavras-chave: teatro negro, performance, diferença, Atlântico negro, Cia. Os Crespos

ABSTRACT

In this work, my goal is to investigate how black theater practices produce notions of difference through performance. I dialogue with the intellectual production of Cia. Os Crespos, a group of actors formed in 2005 at the School of Dramatic Arts of the University of São Paulo. For that, I interviewed the actors; studied the "Legítima Defesa" Magazine, published by the company; and produced ethnography of urban interventions and performances of the play "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016). In my analysis, I try to understand the scenic research processes of the group, highlighting theoretical perspectives and aesthetic procedures. Next, I propose a discussion about a black history of theater, as Evani Tavares Lima (2015) suggests. Finally, I argue that in "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", the performance unfolds multiple practices of resistance and forms of subject, challenging the places imposed on black people by racism. Underpinning this construction are particular notions of space, time and freedom, which translate world views and modes of relationship transcreated into the Afro-Atlantic diaspora.

Keywords: black theater, performance, difference, black Atlantic, Cia. Os Crespos

LISTA DE SIGLAS

Adusp – Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo

CRUESP – Conselho de Reitores das Universidades Estaduais de São Paulo

DCE – Diretório Central dos Estudantes

EAD – Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo

ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

FPA – Faculdade Paulista de Artes

NATA – Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SESC – Serviço Social do Comércio

Sintusp – Sindicato dos Trabalhadores da Universidade de São Paulo

TEN – Teatro Experimental do Negro

Tenha – Teatro Negro da Bahia

TEPRON – Teatro Profissional do Negro

TPSP – Teatro Popular Solano Trindade

UPP – Unidade de Polícia Pacificadora

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Logotipo do projeto “De Brasa e Pólvora”

Imagem 2 – Ensaio do espetáculo “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”

Imagem 3 – O público aguarda para entrar no Teatro Municipal

Imagem 4 – A Gari e a Auxiliar de Enfermagem ouvem a concha

Imagem 5 – A Barqueira

Imagem 6 – A Mãe Ancestral

Imagem 7 – “O teatro da revolução branca está no fim!”

Imagem 8 – O Menino Pescador

Imagem 9 - O cortejo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – TRANSIÇÕES E ENCRUZILHADAS 18
Pesquisa 18
Lugar de fala 26
Teoria 36
Navegando pelo texto 41

CAPÍTULO 1 – EM CENA, DE CABELO ARMADO: UMA BREVE TRAJETÓRIA DA CIA. OS CRESPOS 43
1.1 Transpondo barreiras do racismo: epistemicídio e resistências negras nas artes cênicas 43
1.2 "Negros em questão": em pauta, o racismo na Escola de Artes Dramáticas da USP 50
1.3 "Anjo Negro + A Missão" e "Ensaio sobre Carolina": explorando as contradições da modernidade 55
1.4 "A Construção da Imagem e a Imagem Construída": identidade em reflex(ã)o 73
1.5 "Dos Desmanches aos Sonhos": a política dos afetos 88
1.6 De Cabelo Armado: a Cia. Os Crespos, um coletivo de teatro negro 96

CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA NEGRA DO TEATRO, EM "LEGÍTIMA DEFESA" 100
2.1 Histórias em disputa: epistemicídio e a produção discursiva sobre o negro no teatro 100
2.2 A Revista "Legítima Defesa", um instrumento de autoria 105
2.3 "Criação e tradição": performance negra na diáspora 110
2.4 Imagens de poder: os estereótipos do negro na formação do teatro nacional 124

CAPÍTULO 3 – SUBVERTENDO UM CENÁRIO COLONIAL: INICIATIVAS NEGRAS NAS PRÁTICAS TEATRAIS 131
3.1 "*Le Tumulte Noir*" : a atuação negra no teatro de revista 131
3.2 Enegrecendo o moderno teatro brasileiro: a importância do Teatro Experimental do Negro 139
3.3 Diálogos entre teatro negro e teatro popular: o Teatro Folclórico Brasileiro, o Teatro Popular Brasileiro e o Balé Folclórico Mercedes Batista 145
3.4 "E agora falamos nós...": teatro negro e a resistência durante a ditadura-civil militar 149
3.5 Acumulando forças: o Fórum Nacional de Performance Negra 157
3.6 Zanzando pelo Atlântico: estéticas negras de Moçambique a Minas Gerais 165

CAPÍTULO 4 – "DE BRASA E PÓLVORA": TEATRO NEGRO EM "ZONAS INCENDIÁRIAS" 170
4.1 Teatro negro entre a vida e a morte 170
4.2 Tramando uma "Missão": os caminhos da pesquisa cênica 179
4.2.1 Preparação corporal: compondo um corpo híbrido 182
4.2.2 Cantos de Minas: estudos musicais sobre os vissungos 183
4.2.3 Entre revoluções, revoltas e rebeliões: inspirações teóricas e dramaturgias 185
4.2.4 Cenas insurgentes: experimentos cênicos e intervenções urbanas 195
4.2.5 De punho em riste: as imagens de divulgação do processo 197
4.3 "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão": travessia da *kalunga* 200
4.3.1 "Você veio pro levante?": confusão perante o Teatro Municipal 202
4.3.2 "Tá com medo? Então por que veio?": a descida ao Vale do Anhangabaú 206
4.3.3 "Ela precisa de outras paisagens": entrelaçando morte e liberdade 213
4.3.4 "É futuro ou passado? Eu não sei!": mortos e vivos em uma temporalidade espiralada 217

4.3.5 “O teatro da revolução branca está no fim!”: crítica aos fundamentos da modernidade 218
4.3.6 “Vai ter sapato pra todo mundo!”: entre traição e revolta 221
4.3.7 “Eu vou pra Palmares!”: quilombo em movimento 223
4.3.8 “A última vez que eu levantei as minhas mãos, me arrancaram a pele das palmas”: revolta e retaliação 226
4.3.9 “Até quando eu vou ficar aqui pescando pretos mortos?”: *kalunga* sangrada 227
4.3.10 “Hora de morrer não é a mesma coisa que hora de ser matado”: fogo amigo no calor do levante 230
4.3.11 “Qual seria a minha missão nessa terra devastada?”: rumos possíveis e divergências 231
4.4 Teatro negro e quilombo: empreendendo novos limites de existência 233

CONSIDERAÇÕES FINAIS – TRANS-ATLÂNTICO: CORPO NEGRO EM EXPERIMENTO 237

ÚLTIMAS PALAVRAS – “ÀS VEZES, VOCÊ SÓ PRECISA DE ÁGUA” 241

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 242

DOCUMENTÁRIOS 255

PUBLICAÇÕES DA CIA. OS CRESPOS 255

VÍDEOS DA CIA. OS CRESPOS 256

SITES CONSULTADOS 257

INTRODUÇÃO – TRANSIÇÕES E ENCRUZILHADAS

Pesquisa

Quando entrei em contato com o trabalho da Cia. Os Crespos, coletivo de teatro negro formado na cidade de São Paulo, estava em meu último ano de graduação na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo[1]. Conforme o próprio grupo se define, trata-se de um "coletivo teatral de pesquisa cênica e audiovisual, debates e intervenções públicas, composto por atores negros"[2]. A Cia. Os Crespos se constituiu na Escola de Arte Dramática, instituição vinculada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo[3] (EAD – ECA/USP), no ano de 2005, a partir de uma

---

[1] Schwarcz (1993) desenvolve um estudo sobre os usos das teorias raciais europeias no Brasil do fim do século XIX e início do século XX. Em sua análise sobre as instituições que desenvolveram ideias e teorias sobre esta questão, estão as Faculdades de Direito de São Paulo e Olinda, cuja produção é estudada a partir de seus periódicos acadêmicos. Conforme Schwarcz (1993, p. 174), a escola paulista, criada por lei em 1827 e inaugurada em 1828, se viu beneficiada pela concentração de poder político e econômico que gozou o estado de São Paulo, sobretudo entre 1870 e 1930. Seus estudantes eram oriundos das elites do Sudeste do país, o que facilitava também o acesso a postos políticos da República e a importantes veículos de comunicação. Do ponto de vista da questão racial, a produção da Faculdade de Direito paulista era crítica ao determinismo racial apregoado por sua congênere pernambucana, embora estivesse impregnada por um modelo evolucionista, que via na prática do direito um elemento de progresso e civilização. Se, de um lado, não poderiam definir um destino inevitável, as diferenças raciais continuavam a existir na interpretação corrente na escola paulista, cabendo à ação estatal promover uma evolução social. A assimilação do liberalismo, nesse contexto, viria fortemente associada à noção de ordem, dando-lhe contornos elitistas e conservadores, próprios da Primeira República. A Faculdade de Direito de São Paulo projeta sobre si mesma a imagem de um centro de "eleitos", responsáveis pela condução da nação, fortemente amparada na crença de uma superioridade paulista, conforme observa Schwarcz (1993, p. 178). De acordo com Viviane Silva (2015, p. 38), a escola paulista seria incorporada em 1934 à USP, num projeto político cultural também alicerçado nessa ideia de superioridade paulista, sintetizada na imagem do bandeirante, por propiciar a expansão das fronteiras acadêmicas do país. Tal imagem também subsidiaria a defesa do branqueamento racial, na visão da autora. Sobre minha passagem pela instituição, entre 2010 e 2014, sinto que continua recebendo majoritariamente estudantes das elites do Sudeste e formando muitos quadros políticos e burocráticos, além de ser persistente um forte ufanismo, associado à crença de sua importância para conduzir os rumos do país. Para isso, a ideia de uma certa "tradição" é frequentemente evocada.

[2] Esta definição aparece na página da rede social Facebook e nos materiais de divulgação de atividades promovidas pelo grupo.

[3] Conforme a descrição no sítio eletrônico da instituição, a EAD é uma escola técnica de formação de atores, fundada no ano de 1948. Muitos dos artistas formados na escola expandiram também sua atuação profissional para outras áreas, como cenografia, direção, iluminação e dramaturgia. Anualmente, ingressa uma turma de 20 alunos. O ensino é predominantemente prático-laboratorial, aliando teoria e prática. Além disso, faz parte do projeto pedagógico da escola a contratação de diretores profissionais, que conduzem as oficinas de montagem correspondentes à parte final do curso, apresentando espetáculos e montagens gratuitos no Teatro Laboratório da ECA/USP. As aulas ocorrem de segunda a sexta, no período da noite, e o curso tem duração de quatro anos. Informações disponíveis em: http://www3.eca.usp.br/ead/institucional/historia, último acesso em 28/09/2018. Como evidencia Machado (2012, p. 41), a criação do Curso de Teatro da Universidade de São Paulo, em 1966 ocorreria a partir de esforços dos professores da EAD. Em 1968, a EAD seria transferida para a Cidade Universitária

articulação de estudantes negros, que compuseram um grupo de estudos chamado "Negros em Questão" - processo que explico de forma mais detalhada no primeiro capítulo dessa dissertação. Desde então, trabalhou na construção de sete espetáculos[4], quatro curta metragens[5], além de ter promovido uma série atividades de naturezas diversas[6].

De acordo com a pesquisa de Cristiane Sobral (2016, p. 72-73), a partir dos anos 1990, gradativamente vão surgindo diversos núcleos de teatro negro ao redor do país. A autora considera a transição democrática como o contexto que favorece, mesmo que lentamente, este processo. Emergem, então, nesse período, iniciativas que sobrevivem a partir do engajamento coletivo, interessadas em construir estéticas que fogem às regras dos modos empresariais de produção. Entendo que a Cia. Os Crespos se consolida, nos anos 2000, como uma das referências do teatro negro em São Paulo e nacionalmente.

Como muitos outros coletivos de teatro negro ao redor do país[7], o grupo não possui uma sede própria e, ao longo de seus anos de existência, trabalhou em diferentes espaços na cidade. A maioria de suas produções foi viabilizada a partir do acesso a políticas de financiamento público voltadas para a pesquisa teatral[8]. A companhia já teve diversas configurações. Atualmente, dos membros fundadores, permanecem os artistas Sidney Santiago, Lucélia Sérgio e Joyce Barbosa, formados na EAD no final na década de 2000. Como os recursos para produção oscilam, em geral há uma renovação dos atores que trabalham com o grupo, articulando novos parceiros a cada projeto.

Armando Salles de Oliveira, o que trouxe maior proximidade entre a escola técnica, voltada para a formação de atores, e o curso universitário, inicialmente de tendência mais teórica e oferecendo habilitação em Crítica, Dramaturgia e Cenografia. No capítulo 1, destaco a importância desse contexto para a formação da Cia. Os Crespos.

[4] A saber: "Anjo Negro + A Missão" (2006); "Ensaio sobre Carolina" (2007), "Além do Ponto" (2011), "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas" (2013), "Cartas a Madame Satã ou me desespero sem notícias suas" (2014), "Os Coloridos" (2015), "Alguma coisa a ver com uma missão" (2016). Apresento esses trabalhos com mais detalhes no primeiro capítulo da dissertação.

[5] A saber: "D.O.R.", "Imagem e Autoimagem", "Nego Tudo" e "Pede Desculpa", produzidos por Leandro Goddinho a partir do projeto "A Construção da Imagem e a Imagem Construída", o qual contou com a direção de Eugênio Lima e dramaturgia de Marcelino Freire. Abordo tais produções no primeiro capítulo.

[6] Alguns exemplos são: duas edições da Mostra reflexiva de cinema Faz Lá o Café, em 2009 e 2010, em parceria com o Grupo Clariô de Teatro; a I Mostra de Teatro Negro de São Paulo, em 2010, com a Faculdade Zumbi dos Palmares; as Segundas Crespas e as Quintas Crespas, eventos com apresentações de cenas e discussões sobre temas variados relacionados ao teatro negro.

[7] Esta característica foi identificada no levantamento feito por Sobral (2016, p. 73).

[8] Conforme Machado (2012, p. 17), nos anos 1990 e 2000, são criadas algumas leis que instituem a destinação de recursos públicos para a pesquisa em teatro e outras práticas culturais, a saber: a Lei Mendonça, a Lei Rouanet, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e o Programa de Ação Cultural (PROAC). No capítulo 1, exploro a importância dessas políticas de financiamento para o fazer teatral da Cia. Os Crespos.

No início de 2014, por meio da rede social Facebook, recebi um *flyer* convidando para a palestra "Masculinidade e Negritude – O Corpo Negro e as Relações Homoafetivas"[9], a ser ministrada pelo geógrafo e antropólogo cearense Alex Ratts. Interessada pelo tema, compareci ao evento. Ratts, professor da Universidade Federal de Goiás e também ativista dos movimentos negro e LGBT, desenvolveu naquela circunstância reflexões sobre personalidades como Madame Satã[10] e Jorge Lafond[11], explorando justamente os processos de marginalização e as potencialidades das masculinidades negras e das relações afetivas e sexuais entre homens negros.

A palestra fazia parte da pesquisa cênica e audiovisual desenvolvida pela Cia. Os Crespos no projeto "Dos Desmanches aos Sonhos – Poéticas em Legítima Defesa", financiado por meio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo. Neste projeto, o coletivo teatral, que já estava então há quase uma década em atividade, propunha uma reflexão sobre "os impactos da escravidão na configuração das relações entre gênero, negritude e afetividade", conforme o texto de divulgação do *flyer*. Essa palestra em específico compunha o processo de criação do espetáculo "Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas", um trabalho que traz a discussão sobre a afetividade e o desejo entre homens negros.

Naquele momento, o impulso que mobilizou minha ida ao evento ia além de inquietações intelectuais. Eu estava bastante interessada na discussão acadêmica sobre gênero e sexualidade, a partir das minhas leituras da filósofa estadunidense Judith Butler (1990) sobre a performatividade, conceito que problematiza a existência de uma natureza biológica de homens e mulheres, ao entender que o gênero se constitui a partir da repetição de atos, gestos e signos que reforçam, deslocam e subvertem noções culturalmente situadas de masculino e feminino. No entanto, o que me chamou realmente a atenção foi a relação estabelecida entre homoafetividade e negritude, por

---

[9] O evento ocorreu na Funarte, no dia 25 de fevereiro de 2014.

[10] Conforme Green (2003), João Francisco dos Santos, popularmente conhecido como Madame Satã, era um indivíduo representativo das bichas de classes baixas que circulavam no meio social do Rio de Janeiro nas décadas de 1930-40. Nascido em Pernambuco, foi para o Rio de Janeiro no início da adolescência. Em solo carioca, o jovem foi se mantendo a partir da realização de pequenos serviços na região da Lapa. Para Green, a figura de Satã desafiava a ideia de uma malandragem vinculada a uma masculinidade popular rude, uma vez que se construiu como uma bicha, "pederasta passivo", adotando atitudes femininas, mas também impunha respeito nas ruas através de uma virilidade particular. Em função de suas contendas com a polícia, Satã foi se constituindo como um ícone de marginalidade daquele período.

[11] Jorge Lafond foi um ator e bailarino brasileiro, eternizando-se como humorista a partir da personagem *drag queen* Vera Verão. Definindo-se como negro, homossexual, de um subúrbio carioca, o ator faleceu em 2003. Disponível em: https://emais.estadao.com.br/noticias/gente,epa-bicha-nao-15-anos-sem-jorge-lafond-a-vera-verao,70002145966

uma necessidade de compreender a experiência do meu próprio corpo no mundo. Por isso, fui acompanhando o processo de pesquisa e o espetáculo a partir dele produzido.

Até então, eu nada conhecia sobre teatro negro. O contato com estas produções artísticas contribuiu para que eu elaborasse a relação entre minhas vivências afetivas e sexuais com a maneira como meu corpo é socialmente interpretado, a partir das particularidades do racismo brasileiro, em que se negociam posições sociais com base no tom de pele, gênero e classe social, por exemplo[12]. Em outras palavras, eu pude desenvolver uma compreensão sobre minha experiência vivida e também traçar estratégias para lidar com situações de violência.

Motivada por este contato, passei a direcionar meus estudos ao que se convencionou chamar, nas ciências sociais, de questão racial[13], e sua relação com o teatro. Descobri que, também nesse universo, se reproduzem crenças racistas sobre o que é ser negro. Estas crenças são profundamente capazes de influenciar as maneiras de perceber as diferenças e a representação daquilo que se entende por realidade. Por outro lado, historicamente, por meio do teatro também se deu a organização de várias formas de resistência negra, que contestaram e contestam poderes, saberes e modos de subjetivação[14] instituídos a partir de hierarquias raciais e coloniais. A partir daí, elaborei

---

[12] De acordo com Schwarcz (1998, p. 226), a indeterminação do sistema de classificação racial típico do país faz com que, a depender da situação, características físicas como traços do rosto, cabelos e cor de pele, além da condição econômica e social, possam embranquecer ou enegrecer o sujeito. Não por acaso, entre as respostas espontâneas coletadas pelo IBGE na Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio de 1976, foram catalogadas 136 cores atribuídas pelos próprios entrevistados a si mesmos, evidenciando variadas representações com relação a esta categoria. Em muitos casos, as respostas deixam entrever certa ironia e aspirações de branqueamento.

[13] Para uma retomada da produção sobre as temáticas relacionadas à questão racial e à etnicidade no Brasil, ver o trabalho de Schwarcz (1999).

[14] Michel Foucault (2000), em um curto texto escrito ao final de sua trajetória, apresenta um olhar sobre seu projeto intelectual, que informa este trabalho e muitas das perspectivas das intelectuais feministas negras, o que evidencio adiante. Neste texto, Foucault dialoga com o *ethos* filosófico de Kant (2009), caracterizado como uma atitude-limite: trata-se de uma análise dos limites e da reflexão sobre eles. Mas diferentemente do pensador alemão, que procura definir os limites aos quais a razão deve se recusar a transpor, o projeto de Foucault não é uma busca para descobrir a limitação necessária ao conhecimento, mas sim as formas de ultrapassagem possíveis. Trata-se, assim, de uma interrogação do presente e do nosso modo de ser histórico, que deve trazer à tona aquilo que é contingente dentro do que se pressupõe universal. Para isso, ele se debruça sobre os chamados conjuntos práticos – o que as pessoas fazem e a maneira pela qual o fazem. Trata-se das formas de racionalidade que orientam as maneiras de fazer (aspecto tecnológico) e das reações entre as pessoas ao que é feito pelos outros, que podem modificar as regras do jogo (aspecto estratégico). Esses conjuntos práticos se organizam em três eixos intrincados, que correspondem à sistematização das questões a que se busca endereçar nas pesquisas histórico-críticas: o eixo do saber, o eixo do poder e o eixo da ética. No primeiro, se interroga como nos constituímos como sujeitos de nosso saber; no segundo, como nos constituímos como sujeitos que exercem ou sofrem relações de poder; e no terceiro, como nos constituímos como sujeitos morais de nossas ações.

um projeto de mestrado em Antropologia Social, que propunha o estudo da produção da diferença no teatro negro feito pela Cia. Os Crespos[15].

Refletir sobre gênero, sexualidade e afetividade num país em que as relações raciais são marcadas pela herança escravocrata era a proposta do projeto "Dos Desmanches aos Sonhos". O projeto tinha como discussão central a produção artística da Cia. Os Crespos, grupo que eu já acompanhava naquele período. Embora eu não possa afirmar que estas questões, e sua interseccionalidade, sejam sempre expressamente trazidas em cena, certamente essa era uma proposta da pesquisa da companhia. Qual seja, refletir sobre estes marcadores em articulação, situando-os em um processo histórico. O projeto em questão reverberou em uma trilogia de espetáculos, passando pelos conflitos de um casal heterossexual, pelas experimentações de gênero e sexualidade entre masculinidades e pelas práticas das mulheres negras: "Além do Ponto" (2011), "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" (2013) e "Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas" (2015), respectivamente.

Como se pode perceber, a pergunta sobre a reflexão do coletivo acerca dos processos de produção de diferenças e desigualdades era evidente. Afinal, Os Crespos nomeavam e problematizavam, de várias maneiras, marcadores como gênero, raça e sexualidade. Foi justamente no ano de 2016, quando efetivamente ingressei na pós-graduação, que o projeto "De Brasa e Pólvora – Zonas Incendiárias, Panfletos Poéticos" foi contemplado pela 27ª edição do Programa de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo[16], proporcionando à Cia. Os Crespos a possibilidade de se dedicar a uma nova pesquisa.

Este projeto propôs uma investigação sobre revoltas, rebeliões e revoluções negras, bem como estudar diferentes práticas de resistência à violência dos empreendimentos coloniais e às formas de se relacionar por eles introduzidas, debruçando-se sobretudo sobre as experiências do Brasil e do Haiti. Isso não significa, contudo, que a reflexão sobre a produção de diferenças não possa ser aqui colocada.

---

[15] O trabalho de Valéria Alves de Souza (2014) foi uma inspiração importante para a formulação deste problema. A antropóloga investiga, em sua pesquisa de mestrado, como marcadores sociais da diferença, tais quais raça, gênero, sexualidade, classe e religiosidade são articulados nas práticas e discursos do bloco afro paulistano Ilu Obá de Min, produzindo noções de cultura e identidade negra e agenciando políticas culturais.

[16] O Programa Municipal de Fomento ao Teatro foi instituído na cidade de São Paulo pela Lei Municipal 13.279/2002. Destina recursos públicos diretamente para projetos de trabalho continuado em pesquisa e produção teatral, visando a incentivar o desenvolvimento do teatro e promover maior acesso da população a essas produções. Informações disponíveis em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/. Último acesso em 28/09/2018.

Afinal, não é só quando se fala expressamente em gênero, raça ou classe social que estes marcadores[17] estão em jogo. Nem tampouco quando tratamos de mulheres, negros ou classe trabalhadora, já que a diferença se estabelece na relação entre esses marcadores. Mesmo que não sejam mencionadas abertamente, estas determinações históricas e sociais aparecem na elaboração de uma reflexão sobre resistências e exercícios da liberdade, uma vez que a violência da colonização se impõe pela racialização do corpo negro, proporcionando uma justificativa para sua desumanização.

A pesquisa que norteou "De Brasa e Pólvora" foi, então, o processo que acompanhei mais de perto ao longo do meu trabalho. Procurei observar, neste contexto, como se desenvolveu uma reflexão sobre práticas de resistência a formas de assujeitamento racistas, que procuravam impor ao negro o lugar de um Outro destituído de fala. Durante a performance se constituem sujeitos problemáticos, que lançam no horizonte outras possibilidades de existência, inclusive coletivas. Para colocar estas reflexões em cena, a Cia. Os Crespos realizou estudos e experimentos; elaborou procedimentos e práticas; enfim, fez o que se convencionou chamar de "pesquisa cênica"[18].

O espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão" (2016) foi produzido a partir do processo de pesquisa desenvolvido no âmbito deste projeto. A pesquisa teve dimensões variadas. Envolveu uma grande equipe técnica, com destaque para os atores-criadores[19], um provocador teórico e dramaturgo[20] e dois músicos[21]. Houve também

---

[17] Nas interpretações sobre as desigualdades sociais e sobre os processos sobre produção de diferenças, muitos trabalhos em ciências sociais vêm articulando os chamados "marcadores sociais da diferença" como instrumento analítico, visando a compreender os dispositivos de poder que instituem diferenciações tais quais gênero, raça, classe social, nação, sexualidade e geração. Para um mapeamento dos usos dos marcadores sociais da diferença em reflexões acadêmicas e políticas, ver o trabalho da antropóloga Laura Moutinho (2014).

[18] Machado (2012, p. 39) chama atenção para essa ideia de pesquisa cênica, historicamente relacionada à constituição de uma geração de alunos/atores/diretores na academia, o que determina, em conjunto com outros fatores, como as já mencionadas políticas de financiamento público, novos procedimentos de produção teatral, principalmente a partir da década de 1990, na cidade de São Paulo.

[19] A saber: Lucélia Sérgio da Conceição, Sidney Santiago, Joyce Barbosa, Dani Nega, Dani Rocha e William Simplício. Destes artistas, Conceição, Santiago e Barbosa fizeram parte da formação original do grupo. Em conjunto, a Cia. Os Crespos assina a direção coletiva do espetáculo "Alguma coisa a ver com uma missão", com orientação de José Fernando Azevedo, professor e atual vice-diretor da EAD.

[20] O historiador e escritor Allan da Rosa cumpriu o papel de orientador teórico e posteriormente, de dramaturgo, trazendo referenciais de leitura e pesquisa, a partir dos quais os atores realizavam experimentos cênicos. Estes experimentos serviram de material para a construção de uma dramaturgia livremente inspirada na peça "A Missão: Lembranças de uma Revolução", do dramaturgo alemão Heiner Müller. Aprofundo a discussão sobre este processo no capítulo 4 da dissertação.

[21] O músico Giovani di Ganzá assina a direção musical do espetáculo e toca violino; a música Gisah Silva faz a percussão. Além disso, o espetáculo contou com o apoio do historiador, músico e ator Salloma Jovino Salomão para a pesquisa musical sobre os vissungos, cantos afro-mineiros de origem bantu, sobre os quais discorro de forma mais aprofundada no quarto capítulo.

palestras, performances em diferentes regiões da cidade de São Paulo e o lançamento de uma revista sobre teatro negro, o segundo número da Revista "Legítima Defesa". Além disso, ao longo da minha pesquisa, a Cia. Os Crespos promoveu um evento de comemoração de seu aniversário de 12 anos, o "Cabaret dos Crespos", bem como as "Segundas Crespas"; encontros realizados nas noites da segunda-feira, no Teatro Heleny Guariba, para discussão de temas pertinentes ao teatro negro, que contaram com três edições. Posteriormente, esse projeto transformou-se nas "Quintas Crespas", realizadas também em três edições no Itaú Cultural[22].

Em sua primeira temporada, "Alguma Coisa a Ver com uma Missão" tomou lugar no meio do centro de São Paulo, começando às portas do imponente Teatro Municipal. Neste espetáculo, o público não se senta para assistir passivamente a uma encenação em um palco, uma vez que a ação irrompe de diferentes pontos no espaço, despertando assim um estado de atenção e vigilância. No caso das apresentações no centro, o público era tragado no emaranhado da cidade por uma performance que confundia, tornando a próxima direção sempre inesperada. A interrogação que motivava o desconforto é simples: entrar ou não no Teatro? A partir daí as personagens guiavam o público em uma narrativa que desestabiliza tempo e espaço, proporcionando um questionamento sobre nosso próprio lugar histórico, ao mesmo tempo em que a dinâmica intensa do centro da metrópole interferia e se tornava parte dos acontecimentos do espetáculo.

Posteriormente, este espetáculo ainda seria encenado no SESC Bom Retiro e em diferentes regiões da capital e do estado de São Paulo, com o financiamento de recursos do ProAC circulação[23]. Suas características peculiares demandam que o grupo faça sempre um estudo prévio do local das apresentações, em especial quando se trata de um espaço onde o espetáculo ainda não foi montado, uma vez que a ação é descentralizada.

Tendo em vista essas considerações, situo meu trabalho de campo em quatro principais frentes. Acompanhei momentos públicos do processo criativo do projeto "De

---

[22] Trata-se de um instituto criado em 1987, voltado para pesquisa e produção de conteúdo, além de mapear e fomentar manifestações artístico-culturais. Informações disponíveis em: http://www.itaucultural.org.br/quem-somos, último acesso em 28/09/2018.

[23] O Programa de Ação Cultural, inicialmente chamado pela sigla PAC, e depois ProAC, foi instituído em 2006 pelo estado de São Paulo como um programa de fomento a projetos culturais. Existem duas modalidades: o ProAC ICMS, que funciona por meio de incentivos fiscais, de modo que o projeto aprovado pela Secretaria de Cultura do Estado recebe autorização para captar patrocínio junto a empresas que recebem dedução fiscal; e o ProAC Editais, que investe os recursos públicos diretamente nos projetos selecionados. O ProAC circulação é um desses editais, que direciona recursos para a circulação de espetáculos já prontos. Informações disponíveis em: http://www.proac.sp.gov.br/, último acesso em 28/09/2018.

Brasa e Pólvora", ao longo do ano de 2016, a saber: a palestra "Os desafios da cena contemporânea: Criação e Tradição"[24], a intervenção urbana "Ninhos e Revides: Mirando o Haiti"[25], a intervenção urbana "De Brasa e Pólvora"[26]. Na primeira temporada de "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão", em outubro e novembro de 2016, assisti ao espetáculo quatro vezes[27]. Na última apresentação dessa temporada, também recebi autorização do grupo para acompanhar a produção da peça, o que me permitiu ver como a ação se desenrola nos bastidores. Posteriormente, estive também em uma das duas encenações do espetáculo no SESC Bom Retiro, em 19 de novembro de 2017. Quando o grupo circulou com o espetáculo em questão pelo ProAC, pude assistir à apresentação realizada no bairro Jardim Elisa Maria, localizado no subdistrito da Brasilândia, zona norte de São Paulo, em 6 de março de 2018. Além disso, assisti à última apresentação da circulação, em frente ao Teatro Municipal, no dia 16 de março de 2018.

A etnografia desses eventos, em especial dos espetáculos, embasa a análise sobre a instituição da alteridade através da performance no teatro da Cia. Os Crespos. Em outras palavras, valendo-me do arcabouço teórico proporcionado por Leda Maria Martins (1995, 1997, 2003), procuro observar como, em suas práticas teatrais, o coletivo se constrói como um grupo de teatro negro.

Também realizei entrevistas[28], interessada em conhecer, com base na fala dos atores-criadores e do dramaturgo, a trajetória do grupo, o processo criativo de construção do espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão" e as percepções dos artistas a seu respeito. O espetáculo foi produzido a partir de experimentos cênicos realizados pelos atores-criadores, em resposta às provocações trazidas pelo orientador teórico do projeto, o historiador, escritor e capoeirista Allan da Rosa. Após ter passado o primeiro semestre de 2016 na orientação teórica, Rosa foi convidado a assumir a

---

[24] Realizada em 29 de fevereiro de 2016, na Funarte. No capítulo 2, discuto o conteúdo dessa palestra de forma mais aprofundada.

[25] Realizada em 6 de junho de 2016, nos arredores da Estação da Luz, no centro de São Paulo.

[26] Realizada em 1, 2, 3 e 4 de agosto de 2016, respectivamente, nos seguintes locais: nas imediações da Igreja Nossa Senhora da Paz, no bairro do Glicério; nas imediações do Terminal de ônibus do Campo Limpo, zona sul de São Paulo; na saída do Metrô Largo 13, em Santo Amaro, zona sul de São Paulo; e no Instituto Arte em Construção – Pombas Urbanas, na Cidade Tiradentes, extremo da zona leste de São Paulo. Assisti à intervenção que ocorreu no Glicério, um bairro próximo à Sé e à Liberdade, no qual existe uma grande concentração de imigrantes de origem africana.

[27] A saber: nos dias 14 e 16 de outubro e 6 e 7 de novembro de 2016.

[28] Realizei entrevistas com os seguintes artistas: os atores-criadores Lucélia Sérgio da Conceição, Sidney Santiago, Joyce Barbosa e Dani Rocha; e o orientador teórico e dramaturgo Allan da Rosa. Os três primeiros, como fundadores da Cia. Os Crespos, além de falar sobre o espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão", foram fundamentais para me ajudar a traçar uma trajetória do grupo.

função de dramaturgo. Com cada um dos atores-criadores, ele se reuniu individualmente, e a partir de suas histórias, potencialidades e experimentos, buscou construir em conjunto uma narrativa com personagens contraditórios e abertos, que exploram as habilidades particulares dos artistas.

Outra fonte fundamental para a pesquisa foi a Revista Legítima Defesa, que conta com duas edições publicadas. A minha leitura destas publicações orientou a construção de um panorama histórico sobre o teatro negro, a partir de perspectivas variadas, uma vez que escrevem para a revista pesquisadores, artistas e ativistas, conforme evidencio nos capítulos 2 e 3.

Por fim, destaco as buscas que, embora não sejam diretamente relacionadas ao projeto "De Brasa e Pólvora", contribuíram para alargar meus conhecimentos sobre o teatro produzido pela Companhia. Primeiramente, assinalo os outros espetáculos da Cia. Os Crespos aos quais pude assistir: "Cartas a Madame Satã" (2015), "Engravidei, Pari Cavalos" (2013) e trechos de "Além do Ponto" (2011) e "Ensaio sobre Carolina" (2007). Estive presente no "Cabaret dos Crespos" (2017), nas "Segundas Crespas" (2017-2018) e na primeira edição das "Quintas Crespas" (2018), eventos que mencionei acima. Além disso, na primeira quinzena de março de 2017, o ator co-fundador da companhia Sidney Santiago ministrou a oficina "Memória e Ativismo: Práticas para a vivência e elaboração de uma poética negra". Ela ocorreu no âmbito da "Mostra Motumbá: memórias e existências negras", no SESC Belenzinho, a qual tinha por objetivo valorizar "a representatividade de matrizes africanas legitimadas por trajetórias de vida e posicionamentos sociopolíticos"[29], por meio de diversos suportes artísticos e debates. Naquela ocasião, me inscrevi para participar da oficina, onde pude apreender e experimentar o teatro negro na prática, a partir dos exercícios e materiais trazidos por Santiago.

Lugar de fala

Como uma pessoa negra de pele clara[30], cabelos cacheados e oriunda de uma classe média interiorana, embora eu nunca tenha me entendido como branca, sempre

[29] Conforme a divulgação da mostra pelo SESC.

[30] Privilegio o uso das expressões "negra/o de pele clara" e "negra/o de pele escura" para denotar variações de tonalidade de pele, em detrimento de expressões como "mestiça/o" ou "mulata/o". Na minha visão, todas essas formas de classificação possuem suas limitações. A distinção entre pele clara e pele escura é dicotômica e não dá conta de apreender toda a diversidade de tonalidades de pele entre as

incidiu sobre mim uma diversidade de formas de classificação racial, o que sugere essa mobilidade característica do país. Afinal, a política de branqueamento e o elogio à mestiçagem que fomentam o persistente e eficaz mito da democracia racial[31] se fazem presentes nas práticas de assujeitamento[32] e nos processos de identificação. Na minha infância e adolescência em Minas Gerais, fruto de família inter-racial tanto pelo lado materno quanto pelo paterno, era comum ser classificada como "moreno", "moreninho", "cor de jambo", "negro de traços finos" ou "não tão negro assim". Recentemente, ao solicitar um novo documento de identidade, minha cútis foi classificada como "parda" pelo agente público do Instituto de Identificação Ricardo Gumbleton Daunt, órgão da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, seguindo as definições adotadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE.

Entretanto, se essa política de branqueamento, que possibilita uma certa ascensão social de negros mais claros, favorecia maior aceitação quando meu corpo era lido como masculino (embora afeminado), agora, quando me percebo como travesti, mulher negra, a situação não é mais exatamente a mesma.

Faço uso da categoria "travesti" entendendo que ela não designa uma essência. Antes, sua definição se dá em processo político de demarcação de fronteiras em relação a outras identidades. Mário Carvalho (2018), que realizou um longo trabalho etnográfico junto a mulheres transexuais e travestis militantes, sublinha algumas

---

pessoas negras, além de outras características físicas que suscitam classificações raciais, como traços faciais e cabelo. Seu uso faz mais sentido de forma relacional. No entanto, acredito que vem sendo mobilizada pelos movimentos negros para fazer referência às hierarquias de cor e fenótipo em sociedades que passaram por colonização europeia, buscando destacar que são todos racializados como negros. Por isso, sempre que mobilizo classificações como as mencionadas acima, faço de forma crítica, já que as categorias precisam ser historicamente situadas, fazem parte de processos históricos. Muitas vezes, uso "mestiço" ou "mulato" seguindo o termo utilizado pela autora ou autor cujo argumento mobilizo.

[31] Sobre as variadas apropriações das teorias raciais europeias no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, e as interpretações de elogio à mestiçagem que ganharam força principalmente a partir da década de 1930, ver Schwarcz (1993, 1998; 1999) e Munanga (2004). Fato é que toda essa produção sobre o problema da miscigenação pavimentou o caminho para consolidar o chamado mito da democracia racial, que evoca a existência de relações raciais harmônicas no Brasil. Schwarcz (1998) sugere que, para além de denunciar suas falácias, é importante refletir sobre o que este mito afirma. Afinal, embora a produção de dados sobre as hierarquias raciais no Brasil, sobretudo a partir da década de 1980, exponha enormes desigualdades entre grupos raciais em vários âmbitos – educação, saúde, e até nas constituições familiares -, persistem práticas de um racismo que celebra a mistura, mas promove a separação.

[32] Utilizo a expressão assujeitamento seguindo o entendimento de Sueli Carneiro (2005, p. 9), que concorda com Guilherme Castelo Branco (2000 *apud* Carneiro). Trata-se de uma categoria do pensamento foucaultiano que busca apreender o modo de realização do controle da subjetividade a partir da constituição da individualidade – "uma subjetividade dobrada sobre si e cindida dos outros". A intelectual feminista Anne McClintock, quando analisa o processo de constituição do paradigma moderno de indivíduo na Inglaterra vitoriana, evidencia que a projeção de Outros inferiores – mulheres, negros, colonizados, trabalhadores – é fundamental para esta ideia de um indivíduo homogêneo, totalizante e hermético.

tendências em relação a esta definição nos discursos de suas interlocutoras. Na visão do autor, ambas denominam pessoas designadas do sexo masculino ao nascer, mas que passam a se identificar com o gênero feminino. A emergência da categoria “transexual” é mais recente no Brasil, e está relacionada à incorporação de um vocabulário médico-psiquiátrico, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1990. Já a categoria “travesti” está mais ligada à concepção de perversão a partir do olhar moral da sociedade. Assim, de certo modo, enquanto desviantes morais, as travestis são em geral julgadas responsáveis por sua condição, ao passo que a condição das mulheres transexuais é atribuída a um transtorno mental, passível de tratamento.

Ainda outra diferenciação diz respeito ao marcador de classe social, que se relaciona à questão da medicalização da transexualidade. Em muitos discursos, a travestilidade aparece ligada a uma origem popular, ao passo que a transexualidade é elaborada principalmente por famílias de classes médias e altas, que possuem acesso ao discurso médico. Outra distinção diz respeito à forte associação das travestis à prostituição. O autor identificou que, enquanto as travestis se aproximam mais de um padrão de “feminilidade pombagira”, fazendo referência a uma entidade característica de cultos afro-brasileiros que denota sensualidade e ousadia, as transexuais se aproximam mais de uma “feminilidade burguesa”, recatada e delicada. Nesse sentido, a feminilidade das travestis é considerada sexual e exagerada, de acordo com Carvalho (2018. p. 13), semelhante a ícones de sensualidade nas classes populares cariocas, como as dançarinas de funk e as passistas de samba. A relação com o pênis e o desejo de realizar uma cirurgia de transgenitalização também aparecem como elementos para fazer essa distinção, considerando-se que as travestis possuem maior aceitação em relação ao órgão.

No entanto, todos esses limites identitários são frágeis e vão sendo reconfigurados ao longo do tempo, conforme o uso político que se faz das categorias. As travestis podem desejar a transgenitalização ou performar uma feminilidade delicada, podem ou não se ver como mulheres; há muitas mulheres transexuais de classes populares. Mas, politicamente, Carvalho (2018, p. 21) pontua que tanto as mulheres transexuais quanto os homossexuais/gays procuraram historicamente se afastar da identidade travesti, associada à prostituição e à marginalidade. Eu me posiciono como travesti, sobretudo, por entender que minha transição de gênero não se deu com entendimento do meu corpo a partir de discursos médicos, e também considerando as reações do meio familiar e social a este processo.

Conforme pude entender a partir das minhas pesquisas e da minha experiência, as noções de gênero e sexualidade nunca estiveram desvinculadas da ideia de raça nos discursos científicos, artísticos e na sociabilidade brasileira. As interpretações sobre a miscigenação de final do século XIX e início do século XX favoreceram a consolidação de alguns imaginários sobre o homem mestiço: visto ora como degenerado física e moralmente, propenso a vícios, ao crime e à loucura; ora alçado a símbolo nacional. Como assinala Correa (1996, p. 43), em seu estudo sobre a produção discursiva nacional acerca da mulata, a figura do mestiço era associada comumente à de "pederasta passivo", denotando sua promiscuidade e liberalidade sexual – estereótipos associados, por exemplo, à já mencionada Madame Satã. Por outro lado, a autora (1996, p. 40) também ressalta que o mulato é representado na literatura como agente social, que carrega o peso da ascensão, deixando entrever a possibilidade de branqueamento da nação.

Se na década de 1930 foi exaltada a malandragem do mestiço, na prática, alijados do mercado de trabalho, os homens negros em geral caíram na malha da chamada lei da vadiagem no pós-abolição. Como demonstra Sueli Carneiro (2005, p. 91), os trabalhadores imigrantes substituíram os ex-escravizados e seus descendentes na nova ordem econômica, deixando-os à mercê da própria sorte. Os vadios eram definidos como aqueles que não trabalhavam, e sobre eles se impôs a violência policial como principal técnica disciplinar, tornando-se "solo constitutivo da produção do gênero masculino negro".

Mas, "transicionando" de gênero, aparece a figura da mulata, também consagrada nos discursos sobre a democracia racial brasileira e a mestiçagem, com suas sutilezas e peculiaridades. A antropóloga Lélia Gonzalez (1979, 1984) problematiza essa noção, ao expor as origens escravocratas na construção dos imaginários sobre a mulata, associando em sua interpretação as ciências sociais e a psicanálise. Conforme a autora, ao lado da naturalização das crenças racistas sobre o que é ser negro, convive uma negação constante do racismo brasileiro: racismo "é coisa de americano" (Gonzalez, 1984, p. 226). E essa chamada cultura brasileira se constitui a partir da tentativa de "domesticação do elemento africano" – o sucesso de uma pessoa negra pode ser explicado a partir de suas maneiras "educadas", "pele clara" ou "feições finas", fruto do próprio esforço, possibilitando assim a fuga das condições de vida da maioria da população negra brasileira.

A partir daí a autora discrimina os lugares atribuídos às mulheres negras nesse processo de produção discursiva sobre a cultura, e os modos de integração e rejeição desses papeis. O processo de formação cultural produziu três imagens associadas às mulheres negras: a mulata, a doméstica e a mãe preta[33]. Com origens na figura da mucama, palavra cuja etimologia em quimbundo revela o componente sexual atribuído a ela, a mulata e a doméstica se consagram pela prestação de serviços sexuais, de um lado, e de bens e serviços, de outro.

Gonzalez (1984, p. 228) entende que o Carnaval brasileiro é um momento de atualização do mito da democracia racial, que se dá a partir da exaltação da figura da mulata, cujo corpo se converte em espetáculo, objeto de desejo. É nesse momento que seus atributos sexuais são elogiados, expostos ao olhar de eventuais "príncipes estrangeiros" que poderão salvá-la e concretizar seu almejado sonho de ascensão social. Mas do outro lado desse endeusamento carnavalesco, se impõe o cotidiano. Nas palavras da autora:

> Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 1984, p. 228)

Fora da permissividade aberta pelos parênteses do Carnaval, essa função sexual precisa ser elidida, recalcada, e só pode aparecer a faceta permitida da mucama, vinculada ao trabalho doméstico, num contexto em que principalmente as mulheres

---

[33] É interessante assinalar que, nos Estados Unidos, a socióloga Patricia Hill Collins (2000) empreende uma análise semelhante em relação às imagens controladoras produzidas sobre as mulheres negras, identificando estereótipos semelhantes, enraizados naquele contexto. Na visão da autora, o tema comum da sexualidade feminina negra liga todos esses estereótipos, uma vez que existe um interesse dos homens brancos de elite em estabelecer controle sobre a sexualidade e a fertilidade dessas mulheres. Na visão de Collins (2000, p. 81-82) o estereótipo que torna isso mais evidente é o da histórica jezebel ou da contemporânea "piriguete" (tradução livre do termo "*hoochie*"). A jezebel foi uma imagem construída pelos senhores escravocratas para legitimar a violência sexual por eles praticada contra as negras escravizadas, a partir de sua representação como mulheres férteis e sexualmente agressivas. Produzidas a partir desse repertório, as variadas modalidades da contemporânea "piriguete" aparecem como figuras que marcam as fronteiras da normalização da heterossexualidade. Elas participam de um grupo de sexualidades desviantes, associadas a mulheres com um apetite sexual masculino, à troca de sexo por dinheiro, a relações sexuais com outras mulheres e a práticas sexuais consideradas aberrantes, como sexo oral e anal.

brancas ou claras podem alcançar a "boa aparência", expressão mobilizada nos anúncios de emprego.

Mas, embora se tente fingir que essa função sexual não existe, ela está sempre presente, e incide como violência sobre o corpo da mulher negra, cuja construção discursiva aparece ligada às práticas de iniciação sexual dos senhores e à promiscuidade[34].

Na visão da autora, até no próprio Carnaval há um espaço de subversão, embora se trate de uma festa cristã. Um espaço de subversão que é introduzido pelo elemento negro, já que nesse momento este deixa de figurar em colunas policiais e passa aos holofotes. A mulher negra considerada enquanto mulata, sabendo que será vista de outra forma neste ínterim, percebe que pode mobilizar sua posição para ir além dos limites que lhe são determinados. Ou, nas palavras de Gonzalez (1984),

> Não é por acaso que a mulher negra, enquanto mulata, como que sabendo, posto que conhece, bota prá quebrar com seu rebolado. Quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto a; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento. (p. 239-240)

Assim, quando me afirmo como mulher negra, faço aquilo que Gonzalez (1984, p. 224) pontua no início de seu texto: "o lugar em que nos situamos determinará nossa dupla interpretação sobre o racismo e o sexismo"[35]. Faço uso desta expressão, "mulher

---

[34] A esse respeito, é interessante o estudo de Kimberlé Crenshaw (1991), que no contexto estadunidense analisa os discursos institucionais, de movimentos sociais e midiáticos acerca da violência doméstica e do estupro, considerando a dimensão racial como fundamental para perceber as diferenças entre as mulheres. Crenshaw conclui que, na mídia, a representação animalizada da sexualidade das mulheres negras e sua excessiva vitimização promovem a desumanização, contribuindo assim para que elas não sejam vistas como sujeitos de direitos, mas como mulheres anônimas de uma realidade distante. Em contrapartida, as mulheres brancas que passam por essas experiências são humanizadas, construídas como sujeitos para além da violência imposta sobre elas. Além disso, em muitos casos, a violência praticada contra as mulheres brancas é atribuída aos homens negros, associados à criminalidade e a selvageria.

[35] O conceito de "lugar de fala", tão em voga no debate público sobre questões relacionadas às diferenças atualmente, tem história, como o posicionamento de Gonzalez evidencia. A antropóloga estadunidense Angela Gilliam (1995), em texto no qual dialoga com sua filha Onik'a sobre sua experiência como antropóloga negra no Brasil da ditadura civil-militar, ressalta a importância de situar a posição de subjetividade da pesquisadora, como um exercício que permite dar autoridade analítica a vozes tradicionalmente excluídas da produção acadêmica. A socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2000), em trabalho importantíssimo para o reconhecimento da produção intelectual das mulheres afro-americanas, evidencia o ponto de vista privilegiado que estas mulheres desenvolvem em suas análises sociais, seja na literatura, na música ou na academia. O conceito de "standpoint theory", cunhado por esta autora, faz referência a este ponto de vista crítico desenvolvido na tradição das mulheres afro-americanas, uma vez que sua compreensão da estratificação racial naquele contexto esteve fortemente associada à

negra", entendendo que não se trata de uma noção essencial ou apriorística. Cito, nesse sentido, Jurema Werneck (2009), cuja definição historiciza a categoria, evidenciando que se trata de sujeito político em construção, que comporta heterogeneidades, contradições e depende de contingências históricas:

> As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos.
>
> Ao afirmar estas heterogeneidades, destaco a diversidade de temporalidades, visões de mundo, experiências, formas de representação, que são constitutivas do modo como nos apresentamos e somos vistas ao longo dos séculos da experiência diaspórica ocidental. Tais diversidades fazem referência às lutas desenvolvidas por mulheres de diferentes povos e regiões de origem na África, na tentativa de dar sentido a cenários e contextos em rápida e violenta transformação. Mudanças que resultariam na constituição de uma diáspora africana que significasse algum tipo de continuidade em relação ao que poderia ser definido como nós, com o que éramos e que não seríamos nunca mais. (p. 151-152)

Essas heterogeneidades, inerentes à própria constituição da expressão "mulheres negras" enquanto sujeito político, abrangem diferentes posições de classe social, tonalidades de pele e características físicas, identidade de gênero, geração, entre outras. O que se prioriza nessa análise, como assinala Werneck, são as práticas de resistência dessas mulheres, cujas origens remontam a diversos povos e regiões na África, aos processos de colonização. Por meio dessas práticas, elas buscaram e buscam dar significados próprios aos contextos em que estão inseridas, produzindo modos de subjetivação contra o assujeitamento racista e patriarcal, ou seja, lutando por outras formas de existência.

Embora eu seja constantemente identificada a partir do estereótipo sexualizado da mulata, em função de minhas características físicas e da minha condição de travesti, afasto esta denominação e posiciono-me como mulher negra por uma questão política.

---

observação que faziam da intimidade das famílias brancas como trabalhadoras domésticas. Recentemente, a obra publicada pela filósofa Djamila Ribeiro (2017) traz uma abordagem a respeito da questão, uma vez que o conceito de lugar fala passou a ser largamente utilizado nos ativismos. Questionando uma autoridade analítica que se constrói a partir da pretensão de neutralidade, a autora evidencia como a posição social do observador é determinante em suas análises, embora não possa ser usada por si só como instrumento de legitimação do discurso.

Ainda na graduação em Direito e antes da transição de gênero, o debate público a respeito deste termo já se colocou na minha vivência[36].

Mariza Correa (1996) analisa a construção da mulata enquanto objeto de desejo, na literatura e nos discursos carnavalescos. A autora destaca que, em sua última encarnação, ela vem representada na televisão por meio de uma série de tecnologias, sambando com pinturas estilizadas sobre seu corpo nu. Conforme Correa (1996, p. 40) trata-se da "globeleza", consagrada na vinheta de Carnaval da Rede Globo, uma das principais emissoras do país.

Em texto publicado pela Folha de São Paulo, em 2016[37], a filósofa Djamila Ribeiro e a arquiteta Stephanie Ribeiro, ambas feministas negras, tecem uma crítica à construção desse imaginário sobre a mulata, assinalando que ele inclusive fomenta as hierarquias de cor de pele e fenótipo entre as próprias mulheres negras[38]. O argumento das autoras do texto é que a consolidação da figura da mulata contribui para o confinamento das mulheres negras apenas a certos papéis sociais – os quais foram bem analisados por Gonzalez. Por isso, longe de ser um evento natural, a globeleza é uma performance que invade o imaginário brasileiro no período do Carnaval. Como a cultura

---

[36] Na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em um evento conhecido como "Peruada", que ocorre anualmente no mês de outubro, eram contratadas passistas negras pelo Centro Acadêmico, recorrentemente chamadas de mulatas. Numa espécie de Carnaval fora de época, as aulas matinais dos estudantes de primeiro ano eram interrompidas por todo um aparato festivo, e a Faculdade se transformava em ambiente de festa. No centro de uma roda formada pelos estudantes, em sua maioria brancos e oriundos de classes altas da capital e do interior do estado, as passistas sambavam sob a mira de olhares e celulares que gravavam essa encenação, algo que me causava estranheza. Quando ingressei na instituição, em 2010, já estava colocada uma oposição a esta prática, cujos defensores apelavam para a ideia de "tradição" como uma justificativa para sua manutenção. A oposição fora articulada principalmente pelo Coletivo Feminista Dandara, fundado por estudantes da Faculdade na segunda metade da década de 2000. Em 2011, a gestão do Centro Acadêmico cessou contratação das passistas para este evento. Em 2014, ano em que me formei, um dos coletivos que disputava o Centro Acadêmico propôs a retomada dessa prática. Naquele contexto, aliada ao acirramento das discussões sobre as desigualdades raciais que já vinha se estabelecendo, boa parte dos estudantes negros, eu incluída, nos posicionamos contrariamente à forma como a imagem das passistas era colocada naquele evento. Entendo que esta articulação foi um dos fatores contribuiu para a formação de um coletivo negro na instituição, o Quilombo Oxê. Ter participado desse processo foi importante para orientar minhas perguntas e minha análise sobre a formação de um grupo organizado de estudantes negros na EAD, em 2005, o qual daria origem à Cia. Os Crespos.

[37] O texto foi publicado online no blog #AgoraÉQueSãoElas. Disponível em https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2016/01/29/a-mulata-globeleza-um-manifesto/. Último acesso em 28/09/2018.

[38] As autoras pontuam a substituição de Nayara Justino, mulher negra de pele escura e traços mais associados à ascendência africana, por Erika Moura, mulher negra de pele clara mais próxima de um padrão de beleza eurocêntrico, como um exemplo dessas hierarquias. Justino, após ter sido eleita por uma votação pública no programa semanal "Fantástico", permaneceu no posto por apenas um ano, sendo substituída por Moura em seguida.

é construída, e não um dado, é possível transformar essa representação, mostrando mulheres negras ocupando outros lugares[39].

Em sua coluna na revista Carta Capital[40], Djamila Ribeiro também se posicionou em outra controvérsia acerca dessa questão, justamente envolvendo uma marchinha de Carnaval de Lamartine Babo[41]. Contrariando o argumento de que a música não seria racista por fazer parte de uma "tradição", a autora explica que toda tradição é inventada, evidenciando que racismo, machismo e homofobia são culturais. A repetição de discursos nesse tom promove o aprendizado e a internalização desses valores, fazendo que as desigualdades sejam naturalizadas e consideradas imutáveis.

Em ambos os casos, Ribeiro traz a etimologia da palavra "mulata" para evidenciar que se trata de uma construção discursiva de matriz colonial, empregada desde o contexto escravocrata e naturalizada no cotidiano brasileiro. Está ligada ao termo de origem espanhola "mula" ou "mula", que descreve aquilo que é híbrido, resultado do cruzamento entre espécies. Não por acaso, foram chamadas mulas os animais resultantes do cruzamento entre cavalos e jumentas ou entre éguas e jumentos. As mulas, por serem via de regra estéreis, são consideradas uma mistura imprópria, uma impureza.

É por isso que, como foi destacado por Gonzalez (1984, p. 240), a mulata é uma invenção do português. O uso do termo para descrever as mulheres negras brasileiras, de diferentes tonalidades de pele, faz referência a este imaginário sobre a mestiçagem que legitima as violências contra essas mulheres. A constante repetição do estereótipo garante a perpetuação das crenças a ele associadas, da disponibilidade e do servilismo sexual das mulheres negras. Em meu caso, sendo ainda travesti, a questão assume ainda outro nível.

---

[39] Com efeito, após persistentes reivindicações dos movimentos de mulheres negras, no ano de 2017, a Rede Globo inaugurou uma nova versão da vinheta de Carnaval. Nela, Erika Moura deixa de aparecer nua com as pinturas corporais, e se apresenta com os vestuários característicos de diferentes manifestações culturais associadas ao Carnaval, como o frevo, o maracatu e o bumba meu boi, representando diversas regiões do país.

[40] Disponível em https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista. Último acesso em 28/09/2018.

[41] Na marchinha de Carnaval "O teu cabelo não nega", percebendo a ascendência negra de uma mulher em função da cor da pele e do cabelo, o eu-lírico, em tom de festa, expressa seu desejo, mas apenas porque a "cor não pega", deixando entrever que existe uma interdição em relação ao contato sexual desejado. Para alçá-la a símbolo nacional, ele afirma que tem um "sabor bem do Brasil", fazendo uso de uma sinestesia para descrevê-la – ou seja, associando-a ao paladar, uma sensação física. Por fim, coroando este "elogio", o eu-lírico se coloca como "tenente interventor", evocando a ideia de uma conquista sexual coercitiva e militarizada.

O Brasil é o país que mais mata travestis e mulheres trans no mundo[42], mas é também aquele que mais consome pornografia envolvendo as mesmas[43]. Em sentido semelhante, cerca de 90% das travestis e mulheres trans são trabalhadoras do sexo[44]. A simples justaposição desses dados já permite supor que, se estamos fortemente associadas a imaginários sexuais, estes se exercem sobre nossos corpos com fortes cargas de violência. Afinal, a construção patológica desses grupos como aberrações sexuais restringe fortemente os lugares que podemos ocupar – prioritariamente como objeto de desejo, aberrações noturnas ou vítimas anônimas da violência, mas não sujeitos morais ou de direitos[45]. É justamente por isso que, como demonstram as psicólogas transfeministas Jaqueline Gomes de Jesus e Hailey Alves (2012), os movimentos trans emergem questionando a patologização das identidades trans, que legitima a violência praticada contra esses grupos. Além disso, travam batalhas nas fronteiras daquilo que pode ser entendido como feminino e masculino, ao reivindicar outras formas de mulheridades que não se restringem à genitália como uma verdade objetiva sobre o corpo.

Nesse sentido, posso afirmar que o processo de transição de gênero condicionou em grande medida a realização dessa pesquisa e a elaboração das interpretações aqui desenvolvidas. Se como a antropóloga estadunidense Angela Gilliam (1995, p. 526) enfatizou, já não se pode negligenciar a posição da pesquisadora em ciências sociais,

---

[42] Conforme Berenice Bento (s/d), não existe uma fonte totalmente confiável de produção de dados sobre estes assassinatos, apenas mapeamentos desenvolvidos por organizações não-governamentais ligadas à questão, baseados em matérias jornalísticas. A autora aponta que, segundo o levantamento da ONG Transgender Europe, o Brasil registrou entre janeiro de 2008 e abril de 2013, 486 assassinatos de travestis e transexuais, quatro vezes mais que o México, segundo país com mais casos registrados. Por isso, ela defende que as mortes de mulheres trans e travestis motivadas pela violência de gênero sejam chamadas de transfeminicídios. Na grande maioria desses casos, além de ser motivada pelo caráter político dessas identidades de gênero, os corpos são mutilados, não há processos criminais para investiga-las, as famílias não reclamam os corpos e os noticiários de morte registram o nome civil da pessoa assassinada, desrespeitando sua identidade de gênero até após sua morte.

[43] Esta informação baseia-se em uma pesquisa realizada pelo site de pornografia RedTube, a qual não revela números específicos, indicando antes algumas tendências no consumo de pornografia no Brasil, segundo país com maior número de acessos diários, atrás apenas dos Estados Unidos. A pesquisa foi motivada justamente pela ocasião do Carnaval, período em que há uma queda significativa nos acessos diários. Ela aponta que a palavra "shemale", termo usado na pornografia para designar mulheres trans e travestis, tem 89% por cento mais chances de aparecer em buscas brasileiras do que no resto do mundo. Além disso, este é o quarto termo mais pesquisado no país, e as expressões "brazilian shemale" e "travesti" também figuram entre os 30 termos mais buscados pelos brasileiros. Disponível em: https://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil.

[44] Este dado é fruto de um levantamento realizado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), uma rede nacional fundada no ano de 2000, que articula 127 instituições brasileiras que desenvolvem ações de promoção da cidadania da população de travestis e transexuais.

[45] A percepção imediata de desconhecidos a meu respeito é bem curiosa nesse sentido: na maioria das vezes, pensa-se que sou trabalhadora do sexo. Outra imagem frequentemente associada é a de operadora de telemarketing, profissão em que há um contingente significativo da população LGBT.

como se esta também não fosse um produto cultural, ressalto que tornar-me uma mulher negra e travesti influenciou profundamente como eu reflito sobre a articulação entre diferenças e hierarquias sociais na produção de subjetividades. Afinal, este processo significou inúmeros desafios, a materialização de violências e a imposição de expectativas sobre meu corpo, mas também a descoberta de novos lugares e prazeres, transformando as relações que posso estabelecer. Em outras palavras, redimensionou totalmente meu lugar de fala (e de escuta)[46].

Teoria

Em um texto publicado na Revista de Estudos Feministas, Luiza Bairros (1995) problematiza conceitos tradicionais do feminismo radical, que universaliza a experiência das mulheres a partir do entendimento de que o sexo biológico constitui uma verdade absoluta sobre o corpo. Dessa forma, esses conceitos situam as diferenças entre homens e mulheres no campo dos fatos da natureza, o que limita as possibilidades de reinvenção dos gêneros em relações não hierárquicas. Bairros traz a discussão sobre a teoria do ponto de vista (*standpoint theory*), que foi elaborada com grande contribuição do feminismo negro nos Estados Unidos.

Esta perspectiva parte da concepção de que não existe uma identidade única, já que a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada. Nesse sentido, a autora dialoga com o trabalho de Patricia Hill Collins (2000), a qual realiza uma extensa investigação que perpassa documentos, autobiografias, música, romances e textos acadêmicos produzidos por mulheres afro-americanas. A pesquisa da autora revela uma tradição intelectual importante, mas subjugada em função de critérios epistemológicos que desconsideram a experiência como base legítima para construção de conhecimento. Para Collins, o conjunto de experiências e ideias desenvolvidos a partir das reflexões das mulheres negras proporciona um ângulo particular de análise social. Considerando a forte presença dessas mulheres no trabalho doméstico, Collins tece uma interpretação semelhante à de Lélia Gonzalez (1984) sobre a mãe preta, segundo a qual este lugar não pode ser entendido como mera subordinação. Na realidade, além de serem economicamente exploradas, as trabalhadoras domésticas

[46] Por exemplo, posso me lembrar de um determinado momento em que, confusa a respeito das mudanças que desejava para mim, eu não conseguia determinar como gostaria de ser chamada ou mesmo como me apresentar publicamente. Essa situação é bem complicada para quem pretende realizar um trabalho etnográfico, que envolve um diálogo com os interlocutores em campo.

também são essenciais inclusive porque seus empregadores desenvolvem com elas laços de afeto. Esta condição produz uma marginalidade peculiar, pois embora participem do ambiente doméstico, também são estrangeiras a ele – o que é chamado de *outsider within*. Assim, este trabalho contribui para evidenciar que o conhecimento transmitido pelas mulheres negras é condicionalmente aceito ou suprimido, mesmo nos ambientes que delas dependem.

Bairros, em seu diálogo com Collins, considera que essa marginalidade peculiar possibilita o desenvolvimento de um ponto de vista especial. As mulheres negras produzem perspectivas próprias sobre ações e ideologias das elites brancas dominantes. Ao mesmo tempo elas desenvolvem reflexões e ações políticas para lidar com este quadro de opressões que se intersectam.

No Brasil, como evidencia o trabalho de Gonzalez (1979, 1984), em suas interpretações sobre os papéis atribuídos às mulheres negras na cultura brasileira, as intelectuais negras já vinham desenvolvendo análises sociais considerando seu ponto de vista específico. Não por acaso, essas autoras delimitavam o lugar determinado por opressões raciais, de gênero e classe, que constituem a experiência. Como afirma Bairros, é importante compreender que não se trata nesse caso de uma soma de opressões, mas de lugares social e historicamente determinados, que proporcionam diversas possibilidades de observação da sociedade. Isso não quer dizer que é um ponto de vista essencialmente intrínseco às mulheres negras, mas que as posições socialmente ocupadas por essas mulheres influenciam a maneira como seus corpos são significados e como elas mesmas interpretam e agem sobre seu entorno.

Isso não significa, como argumenta Djamila Ribeiro (2017, p. 83-84), que um homem branco não pode empreender uma análise sobre uma questão afeita a travestis negras, mas que seu ponto de vista terá alcance relacionado à posição que ocupa socialmente (inclusive em termos da autoridade analítica a ele conferida). A questão, portanto, é reconhecer que marcadores sociais de diferença são historicamente construídos, se constituem mutuamente, estão em articulação (e muitas vezes em contradição e conflito) na produção das subjetividades e, portanto, influenciam profundamente nossa observação.

Essa maneira de conceber a articulação entre as opressões foi nomeada como interseccionalidade na prática política das feministas negras nos Estados Unidos. A interseccionalidade ganhou notoriedade acadêmica a partir de trabalhos da jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991, 2002), cuja contribuição foca na dimensão

estrutural da articulação entre os eixos de opressão, desenvolvendo estratégias sobretudo no âmbito das políticas públicas para combatê-la. As formulações sobre a interseccionalidade no âmbito acadêmico se tornaram possíveis a partir da articulação entre prática política e teoria que norteia a atuação das feministas negras, as quais já vinham desenvolvendo reflexões sobre o caráter histórico das posições que as mulheres negras ocupam. Nesse sentido, o questionamento de Angela Gilliam (1995, p. 525-526) sobre o lugar da pesquisadora, enquanto mulher negra que faz um trabalho antropológico, evidencia o tensionamento das fronteiras epistemológicas da própria Antropologia enquanto disciplina, ao recusar uma pretensão universal como requisito para a produção de uma "alta teoria"[47].

Assim, quando proponho uma observação do trabalho da Cia. Os Crespos a partir de uma perspectiva interseccional, entendo que o tecido da performance pode ser compreendido a partir da articulação entre marcadores sociais de diferença na produção de subjetividades, especialmente porque afeta criticamente aqueles que estão envolvidos, ao propor uma reflexão sobre práticas que negociam um espaço de existência possível, frente à imposição de limites restritos. Os significados mobilizados pelos corpos dos atores negros em cena, assim como as técnicas, os procedimentos e as condições materiais determinantes para o processo criativo, são levados em consideração em minha leitura. A ideia de performance que orienta essa observação segue o entendimento de Leda Maria Martins (2003) em sua formulação sobre as práticas de inscrição do conhecimento através do corpo, aprofundada no capítulo 2. Com essa perspectiva interseccional, também me situo como pesquisadora, colocando meu ponto de vista, meu lugar de fala, conforme apresentei na seção anterior.

As próprias condições materiais que tornam o trabalho da companhia possível são historicamente determinadas a partir da influência de fatores de desigualdades, considerando a posição das artes negras em relação ao que é considerado culturalmente relevante, e as resistências que procuram evidenciar a importância da imensa e intensa produção intelectual negra, se inserindo em uma disputa por recursos. Cabe sublinhar que a Cia. Os Crespos desenvolve um papel importante nesse sentido, fazendo teatro

---

[47] Embora eu desenvolva minha análise a partir do feminismo negro interseccional, por entender que se trata de uma abordagem antiessencialista do sujeito, existem produções, como o trabalho de Jurema Werneck (2009), que entendem que muitas práticas antirracistas das mulheres negras não são necessariamente feministas. Inclusive, na visão da autora, o feminismo não reconhece a importância dessa atuação, que tornou possível sua constituição.

negro, produzindo textos sobre o tema, articulando com outros coletivos e artistas negros e também participando de iniciativas políticas mais amplas do movimento negro. Enfatizo este ponto, pois parto da perspectiva que o grupo produz saberes e alarga espaços de subjetivação através de suas práticas. Neste aspecto, foram importantes para orientar minha compreensão os trabalhos de Sueli Carneiro (2005) e Mariléa de Almeida (2018), que se valem da analítica foucaultiana para evidenciar a produção de saberes e possibilidades de sujeito nas práticas de mulheres e homens negros militantes e de mulheres negras quilombolas fluminenses, respectivamente.

Destaco, ainda, que embora a experiência de ser negro seja muito particular de acordo com as características dos sistemas de hierarquização racial, ela não pode ser compreendida somente em termos de nação, o que é sugerido pelo conceito de diáspora. A modernidade ocidental e os projetos coloniais nacionais se edificaram sobre a escravização e a desterritorialização. Por isso, a imposição de um assujeitamento racista, que fixa os estereótipos sobre o negro em sua repetição sistemática, atravessa fronteiras, embora apresente peculiaridades. Da mesma forma, se desenvolvem práticas de resistência que questionam os limites impostos por esse assujeitamento, abrindo espaço para a reflexão sobre outros modos de vida possíveis[48].

Gonzalez (1988) propõe, nesse sentido, a categoria político-cultural da Amefricanidade, que procura dar conta de um processo histórico comum às Américas, de intensa dinâmica cultural, que inclui adaptação, resistência, reinterpretação e a criação de novas formas de expressão. Ela procura identificar uma experiência histórica de reelaboração de si, frente a contextos em violenta transformação, que atravessa fronteiras territoriais, linguísticas e ideológicas. As revoltas, as estratégias de resistência cultural, a criação de formas de organização sociais livres, como os quilombos, *palenques* e *maroon societes*, são expressões dessa experiência, na visão da autora. Ela argumenta que reconhecer esta categoria "é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o lado do Atlântico, mas

[48] A esse respeito, Flávio Gomes (2018) destaca, dentre a pluralidade de formas de resistência articuladas nas sociedades escravistas, as fugas individuais e as comunidades de fugitivos. Estas últimas ficaram conhecidas por diferentes nomes nas Américas e no Caribe: *cumbes* na Venezuela, *palenques* na Colômbia, *bush negroes* no Suriname, *maroons* no Caribe inglês e no Sul dos Estados Unidos, *marronaje* no Caribe francês e *cimarronaje* em Cuba e Porto Rico. No Brasil, inicialmente conhecidas como "mocambos", cujos primeiros registros remontam a 1575, passaram a ser designadas como "quilombos". Essas comunidades podiam se constituir enquanto pequenas, grandes e médias formas de organização. Também podiam abranger povos de diversas origens. Não era isoladas: pelo contrário, realizavam trocas econômicas tanto com escravizados quanto com a população livre. Com múltiplos objetivos e práticas, de norte a sul do país, os quilombolas pretendiam lutar por mudanças em suas vidas e por transformações nas relações escravistas.

que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *amefricanos*" (Gonzalez, 1988, p. 79).

O autor britânico Paul Gilroy (2012) desenvolve a ideia mais ampla de um Atlântico Negro para explicar essa que foi a maior diáspora da modernidade. Ele toma, assim, o oceano e seus trânsitos como alegoria que perpassa a construção de seu raciocínio. O autor se contrapõe a paradigmas nacionalistas, propondo a formação intercultural e transnacional do Atlântico negro, concebida como rizomórfica e fractal, para pensar os processos de mutação cultural introduzidos pela modernidade ocidental. Gilroy se afasta de proposições que pressupõem integridade cultural, contrapondo-se ao que chama de absolutismos étnicos – e assim desenvolvendo um argumento antiessencialista[49]. Seu olhar se direciona para as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais, originadas pelos negros, formas culturais que permitem habitar mais de uma temporalidade, se desenvolvendo nas fronteiras entre culturas (GILROY, 2012, p. 35).

Uma reflexão sobre essa experiência diaspórica transparece no importante trabalho da professora Leda Maria Martins (1995), que proporciona um estudo comparativo sobre o teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. Segundo a autora, embora tenham sido criadas em circunstâncias particulares, as formas teatrais negras se desenvolvem a partir de uma persistente teatralidade que dramatiza a experiência do negro nas Américas. Essa teatralização é de dupla fala, promove formações discursivas e comportamentais de dupla referência, num diálogo entre formas de expressão africanas, ameríndias e ocidentais. O jogo da duplicidade muitas vezes se manifesta com uma comicidade irônica, configurando uma cultura de aparências. Mas aparência aqui não funciona somente como força de dissimulação ou ilusão. Atua também como uma recusa da pretensão universalista de verdade ocidental, introduzindo possibilidade de outras perspectivas de cultura, reatualizando elementos culturais de origens africanas em novos espaços.

A autora encontra nas encruzilhadas, regidas pelo orixá Exu, uma imagem que simboliza esse processo de dupla fala. Exu não é somente um personagem de uma narrativa, mas representa um veículo do processo de instauração de sentido pois reina

[49] Gilroy (2012, p. 43-44) chama atenção para os pressupostos fixos de diferença racial e étnica emaranhados na ideia de cultura desenvolvida no Ocidente moderno, inerente à ciência, à filosofia e à estética europeias. Em muitos casos, seja valendo-se de argumentos biológicos ou culturalistas, são produzidas noções de "raça" como uma categoria apriorística e imutável. Mesmo em discursos políticos negros, a herança intelectual da modernidade euroamericana condicionou noções de identidade e cultura naturais, puras, supostamente autênticas e estáveis (GILROY, 2012, p 84).

sobre as encruzilhadas de discursos. Ele significa um princípio dinâmico de comunicação e interpretação, que também carrega ambivalência e multiplicidade. Enquanto mediador, impede a cristalização de um significado absoluto e universal, muitas vezes provocando a confusão e introduzindo outros sentidos possíveis. Na visão de Martins, as encruzilhadas metaforizam os encontros e desencontros de vários significados a partir dos contatos e conflitos entre culturas negras, ameríndias e ocidentais na Américas.

Nesse sentido, entendo que a observação dessas estratégias discursivas características das formas culturais negras na diáspora é fundamental para a compreensão da prática teatral da Cia. Os Crespos ao longo do projeto "De Brasa e Pólvora". Especialmente no espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão", o jogo de sentidos desestabiliza as expectativas em relação a um imperativo prévio, descentrando a narrativa e introduzindo perspectivas de ação e reinvenção.

As formulações dos feminismos negros interseccionais e dos teóricos que elaboraram sobre a formação cultural transnacional da diáspora se relacionam e convergem em um terreno comum, apesar das discordâncias que perpassam estes campos. Entendem as práticas e discursos que produzem o Outro como intrinsecamente constitutivas da modernidade ocidental, variando de acordo com o contexto. Dessa maneira, o processo de racialização que cria o "negro" como "Outro", como o limite de um "eu" universal, contraditoriamente sustenta e solapa essa mesma pretensão de universalidade, ao introduzir um sinal de alteridade, indicando outras formas possíveis de conhecimento e de existência. Assim, suponho que as diversas expressões do teatro negro configuram, não sem contradições, estratégias de resistência cultural que articulam ética, estética e política, desestabilizando regimes de verdade que situam o negro no registro da desordem, da falta e inferioridade.

Navegando pelo texto

Desdobrei minha análise em quatro capítulos. Primeiro, procurei situar como a Cia. Os Crespos se produz um coletivo de teatro negro, partindo de seu processo de formação na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, considerada um importante centro de formação de atores. Por meio do diálogo realizado nas entrevistas com os membros fundadores, traço uma perspectiva sobre a trajetória da companhia,

com o objetivo de compreender o amadurecimento de suas práticas e as condições de produção desse teatro.

No segundo capítulo, proponho uma discussão sobre a história do teatro negro – ou melhor, sobre uma história negra do teatro, como propõe Evani Tavares Lima (2015). Para isso, apresento a Revista Legítima Defesa, publicação organizada pela Cia. Os Crespos, que tomo como fonte importante para traçar uma possível história. Procuro dar visibilidade às influências de diferentes formas expressivas engendradas pelos africanos e seus descendentes no Brasil, mesmo com as adversidades impostas em um contexto colonial. Além disso, destaco a produção de estereótipos no âmbito do teatro, que operam para fixar imagens a partir de certos regimes de verdade.

No terceiro capítulo, a partir das minhas leituras dos textos da Revista Legítima Defesa e de trabalhos acadêmicos, ressalto momentos e iniciativas importantes para o teatro negro, ao longo do tempo e do espaço, com ênfase na experiência brasileira. Evidencio que se trata de um universo com questões comuns, mas também com diferenças e contradições.

Por fim, o quarto capítulo adentra especificamente o projeto "De Brasa e Pólvora", sobre o qual discorri acima. A análise se desenvolve sobretudo a partir da prática etnográfica e das entrevistas realizadas. Inicialmente, apresento uma contextualização da discussão proposta pelo coletivo, considerando a atualidade do debate sobre revoltas, rebeliões e revoluções, quando permanecem em curso uma série de estratégias políticas de genocídio da população negra. Destaco as características e práticas do processo criativo, que influenciam fortemente a construção do espetáculo final, abordando a preparação corporal, a pesquisa musical, a pesquisa teórica, a dramaturgia, os experimentos cênicos e as imagens de divulgação. A partir daí, desenvolvo uma análise sobre o espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão", procurando entender como a performance introduz uma reflexão sobre múltiplas práticas de resistência e sobre modos de subjetivação que extrapolam os lugares impostos aos negros pelo sistema colonial. Inerentes à estética da obra, estão noções particulares de tempo, espaço, sujeito e liberdade, forjadas nos movimentos da diáspora afro-atlântica. Elas traduzem visões de mundo, além de modos de relação com o outro, consigo próprio e com a natureza.

CAPÍTULO 1 – EM CENA, DE CABELO ARMADO: UMA BREVE TRAJETÓRIA DA CIA. OS CRESPOS

1.1 Transpondo barreiras do racismo: epistemicídio e resistências negras nas artes cênicas

No dia 30 de junho de 2016 ocorreu no Teatro Laboratório da Escola de Artes Dramáticas da USP um evento intitulado "Racismo, Teatro e a Escola de Artes Dramáticas". Organizado pelos estudantes da unidade, a atividade fazia parte do calendário da greve que vivia a Universidade[50]. Tomei conhecimento deste evento na rede social Facebook, a partir de uma postagem de Sidney Santiago, ator formado na EAD e um dos fundadores da Cia. Os Crespos. Compareci, interessada em compreender melhor como a discussão sobre racismo se dava na instituição. Na mesa, estavam o então diretor da EAD, José Fernando Peixoto Azevedo[51], e o professor Celso Frateschi[52].

---

[50] Em meu primeiro ano na pós-graduação, os funcionários da Universidade de São Paulo entraram em greve no dia 12 de maio de 2016, manifestando-se "contra o desmonte da Universidade, o arrocho salarial e em defesa do Sintusp [Sindicato dos Trabalhadores da USP]". No dia seguinte, os estudantes aprovaram greve geral em Assembleia do Diretório Central dos Estudantes (DCE), levantando a bandeira por "cotas, permanência e contratações". Em 30 de maio de 2016, também os professores da Universidade, por intermédio da ADUSP (Associação dos Docentes da USP), aderiram ao movimento, acrescentando às reivindicações dos funcionários a oposição à "mudança de carreira dos docentes e a proposta de avaliação feita pela reitoria". Uma das principais discordâncias entre o movimento e a Universidade era a proposta de reajuste salarial – enquanto os funcionários reivindicavam aumento de 12,34%, o Conselho de Reitores das Universidades Estaduais Paulistas (CRUESP) propôs reajuste de 3%. Além disso, o movimento grevista questionava o fechamento das creches, a terceirização dos restaurantes universitários e a degradação dos hospitais. A greve terminou 70 dias após seu início, após a judicialização da questão, sem acordo entre a Reitoria e o movimento dos funcionários, que voltaram a trabalhar para evitar a continuidade da perda de salários. Informações disponíveis em: https://jornal.usp.br/universidade/greve-dos-funcionarios-da-usp/, https://g1.globo.com/educacao/noticia/apos-mais-de-2-meses-funcionarios-da-usp-encerram-greve.ghtml, último acesso em 28/09/2018.

[51] Graduado e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Azevedo é professor doutor e atual vice-diretor da EAD, tendo ocupado o cargo de diretor da escola entre 2013 e 2017. Foi diretor e dramaturgo do Teatro de Narradores, um grupo fundado em 1997 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Estas informações estão disponíveis no cartaz de divulgação do evento em questão. Além disso, Azevedo também é colaborador da Cia. Os Crespos desde a formação inicial da companhia, o que discuto adiante. Conforme pontuou Lucélia Sérgio da Conceição em entrevista concedida no dia 02/09/2018, ele é o único professor negro da instituição.

[52] Ator, diretor, autor e professor da EAD desde a década de 1980, Frateschi tem experiência na gestão pública, tendo ocupado o cargo de Secretário Municipal da Cultura de Santo André, em 1989, e a pasta de Esportes e Turismo do mesmo município, entre 1997 e 1998. Em 2001, assumiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Além disso, nos anos 1970, ele co-fundou o Núcleo de Teatro Independente, uma iniciativa de teatro importante, que atuava na periferia de São Paulo sem apoio empresarial e verbas públicas, criando soluções artísticas que gozaram de respaldo popular.

O debate realmente girava em torno de questões práticas enfrentadas pela escola e no meio das artes cênicas e formas de como lidar com o problema do racismo, infiltrado em todas as esferas da vida social brasileira. Em minhas anotações de campo, o que mais chamou atenção foi a discussão sobre uma tensão que ocorrera no processo de criação de um espetáculo alguns anos antes. A professora que conduzia os trabalhos selecionou uma peça de figurino para uma estudante negra, a qual não se sentiu confortável com a escolha. Ambas estavam presentes no dia 30 de junho, e o episódio em questão foi então revisitado. Do meu ponto de vista, externo à escola, embora não tenha havido uma narração cronológica sobre o fato e seus desdobramentos, era perceptível como, além de mobilizar afetos[53], havia uma discussão subjacente sobre os papéis e as representações associadas à negritude naquele contexto, que reproduziam os mesmos lugares atribuídos historicamente aos negros na sociedade brasileira, no teatro e fora dele.

Com base em minhas observações de campo, registrei a percepção que tive do debate. Inicialmente, talvez por certa idealização, eu imaginava que o surgimento de um grupo de teatro negro na EAD mudaria completamente as perspectivas institucionais sobre a questão racial. No entanto, percebi que a criação da Cia. Os Crespos foi fundamental para colocar o tema em pauta, mas também o momento inicial de uma discussão mais organizada sobre o assunto, pois a seleção de estudantes negros para a

---

Estas informações estão disponíveis no cartaz de divulgação do evento. Sobre o Núcleo de Teatro Independente, consultar: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399359/teatro-nucleo-independente, último acesso em 28/09/2018.

[53] O trabalho da psicóloga e performer Grada Kilomba (2010, p. 97), no qual me aprofundo adiante, evidencia, a partir de entrevistas realizadas pela autora com outras mulheres negras de diferentes nacionalidades vivendo na Alemanha, como o racismo move afetos. Kathleen, uma das entrevistadas pela autora, chega a relatar sentir uma dor física após ter sido chamada por uma palavra ofensiva de cunho racista. A historiadora Mariléa de Almeida (2018), por sua vez, em sua investigação sobre as práticas de transmissão de saberes das mulheres negras quilombolas contemporâneas no estado do Rio de Janeiro, leva em consideração as relações entre afetos, corpo e política, também por meio de entrevistas. Segundo Almeida (2018, p. 22), o racismo, além de perpassar as relações sociais, instituições e formas de sujeito, também mobiliza afetos como o medo, a inveja, o ressentimento e a culpa. A autora se inspira nas elaborações de Spinoza e Deleuze sobre a questão para delinear os caminhos metodológicos de seu trabalho, que procura, aliando a Filosofia da Diferença às teorias feministas interseccionais, compreender os modos de fazer política das mulheres quilombolas, especialmente pela perspectiva antirracista (ALMEIDA, 2018, p. 33). Metodologicamente, para a historiadora, a ideia de afeto possibilita uma análise que não hierarquiza corpo e mente, abrindo o horizonte para conceber as práticas quilombolas em relação às condições imanentes aos corpos e territórios dessas mulheres. Além disso, também dão margem para pensar as afetações recíprocas entre pesquisadora e os sujeitos da pesquisa. Seja no trabalho de Kilomba, seja no de Almeida, as pesquisadoras consideram que o fato de serem mulheres negras permitiu uma aproximação com as entrevistadas para seus trabalhos, ainda que isso não as isente de desconfianças. Em ambos os casos, as autoras mostram como as mulheres negras renegociam e criam espaços de subjetividade, ao transgredir os limites impostos sobre seus corpos por práticas de assujeitamento racistas. De maneira semelhante, mas lidando também com as trajetórias de homens negros militantes, Sueli Carneiro (2005) faz uso das entrevistas para investigar a resistência a essas formas de assujeitamento do ponto de vista da educação.

escola continuava minoritária naquela época e as mudanças nas práticas internas ocorrem de forma gradativa, muitas vezes perpassadas por conflitos, discordâncias, ambiguidades e tensões[54].

Também destaco a fala da professora que havia escolhido a problemática peça de figurino: a partir daquela situação, ela disse ter percebido que "o figurino também é político". De alguma maneira, esse episódio colocou diante dela a necessidade de desnaturalizar determinadas visões sobre o papel que uma estudante negra deveria ocupar no espetáculo. O episódio suscitou, assim, um questionamento sobre as práticas que, de outra forma, poderiam continuar naturalizadas, como se as imagens suscitadas por um figurino não se vinculassem a significados socialmente sedimentados, sendo portanto históricas, e não puramente estéticas ou técnicas.

Outra passagem relacionada à EAD que me chamou a atenção foi contada pelo ator João Acaiabe[55], na primeira edição das "Quintas Crespas"[56]. Formado pela escola na década de 1970, Acaiabe era o único aluno negro de sua turma. Na ocasião, ele contou que quando a EAD ainda se localizava no Liceu de Artes e Ofícios – hoje ele fica localizado na Pinacoteca do Estado – havia um estudante negro, excelente ator, que fora alocado na equipe técnica do espetáculo de conclusão de curso pelo professor que conduzia o processo. O estudante em questão conseguiu, ao final, fazer a prova de atuação, restando comprovada sua habilidade, o que lhe garantiu a possibilidade de se formar como ator.

Penso que um importante conceito para refletir sobre tais situações é o de epistemicídio, conforme a elaboração de Sueli Carneiro[57] (2005, p. 97). Este conceito é tomado pela autora a partir das análises do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e se aplica aos processos de destituição da cultura e da racionalidade do "Outro",

---

[54] Somente em 2017 ingressou uma turma com paridade entre negros em brancos, como mencionou Sidney Santiago. Nesse mesmo ano, o processo seletivo adotou as cotas raciais, reservando vagas para estudantes negros e indígenas.

[55] Ator e contador de histórias, João Acaiabe é natural de Espírito Santo do Pinhal, no interior paulista, onde nasceu em 1944. Tem mais de 40 anos de carreira no teatro. Tornou-se contador de histórias na década de 1980, no programa "Bambalalão", na TV Cultura, com inspiração na tradição dos *griots* africanos, indivíduos aos quais era atribuída a transmissão de histórias e conhecimentos sobre seu povo. Acaiabe atuou em 15 novelas e em mais de duas dezenas de filmes. Informações disponíveis em: https://revistaraca.com.br/conheca-a-historia-do-ator-joao-acaiabe/ , último acesso em 28/09/2018.

[56] As "Quintas Crespas" ocorreram em três edições no Itaú Cultural. O projeto surgiu a partir das Segundas Crespas, eventos realizados às segundas-feiras em que havia apresentações e discussões relacionadas ao universo do teatro negro, que apresento adiante.

[57] Sueli Carneiro é filósofa, se doutorou na área da Educação e é uma das fundadoras do Geledés Instituto da Mulher Negra, uma organização da sociedade civil voltada à luta pela cidadania da população negra, em especial das mulheres, fundada na década de 1980. Sua atuação é reconhecida tanto no âmbito acadêmico, quanto no movimento social das mulheres negras. Disponível em: https://www.geledes.org.br/sueli-carneiro/. Último acesso em 28/09/2018.

ao longo dos empreendimentos coloniais. A visão civilizatória subjacente a esse tipo de empreendimento conduz, não raro, a processos de subalternização, marginalização e criminalização de práticas e grupos sociais considerados como ameaça ao desenvolvimento capitalista. Mas Carneiro vai além dessa constatação, considerando o epistemicídio não somente a desqualificação do conhecimento do "Outro", mas também a negação aos espaços formais de educação constituídos, os mecanismos de deslegitimação do Outro como portador e produtor de conhecimento e o rebaixamento de sua capacidade cognitiva, pela carência material e pelo comprometimento da autoestima.

Para Carneiro (2005, p. 97), o epistemicídio constitui um elemento do dispositivo da racialidade/biopoder. A tese de doutorado da autora estabelece um diálogo com o pensamento foucaultiano para criar uma interpretação sobre as relações raciais no Brasil, evidenciando como as desigualdades raciais se reproduzem também nas práticas educacionais, conformando saberes, poderes e modos de subjetivação. Por outro lado, através de entrevistas realizadas com militantes do movimento negro, ela também evidencia como se criam espaços de resistência e possibilidades de transposição dessas barreiras determinadas.

Acredito que a reflexão sobre o epistemicídio pode ser aplicada também ao universo da formação em artes cênicas e no mercado de trabalho para atores e atrizes negros. Além da exclusão dos espaços formais na educação e das severas restrições nas ofertas de trabalho, persiste a subalternização e a marginalização da produção de conhecimentos pelos africanos e seus descendentes na diáspora. Nessa direção, a obra de Leda Maria Martins (2003) contribui para pensar sobre as múltiplas práticas de reposição e recriação de memórias nos novos territórios, mesmo que em meio à violência colonial. Elas traduzem formas de conhecer o mundo, transmitidas por meio de técnicas e procedimentos performáticos, no corpo, na voz, na pintura corporal, nos adereços. Concebendo o teatro a partir de uma perspectiva alternativa ao paradigma eurocêntrico, Martins (1995) considera que para compreender o teatro negro, é necessário conhecer também o arcabouço expressivo que funda a experiência diaspórica negra. Contudo, esse universo de conhecimento é pouquíssimo explorado nas

instituições formais de ensino[58], quando não é discursivamente projetado como uma tradição fechada e estática[59].

Lélia Gonzalez, por sua vez, em entrevista concedida em 1988 ao CULTNE DOC[60], empreende uma análise sobre as barreiras impostas especificamente às atrizes negras no cinema, na televisão e no teatro. A antropóloga chama atenção para a materialização das desigualdades raciais e de gênero sobre estas profissionais, uma vez que seus corpos em cena mobilizam diversas reações. Segundo ela, além de serem relegadas a trabalhos secundários, recebendo salários ainda menores que os atores negros e as atrizes brancas, observa-se o confinamento das mulheres negras a papéis associados "aos mais sérios estereótipos" em circulação na sociedade brasileira[61]. É por isso que, segundo Gonzalez, não se dá a grandes atrizes como Ruth de Souza[62], Léa Garcia[63] e Zezé Motta[64] a devida visibilidade que bem merece seu potencial interpretativo.

---

[58] Evani Tavares Lima (2015, p. 94) e Cristiane Sobral (2015. P. 12-13) destacam em seus trabalhos o forte viés eurocêntrico da educação formal em Artes Cênicas. Luciane Ramos Silva (2018, p. 80-81) evidencia uma realidade semelhante no campo da Dança.

[59] Como bem assinala Almeida (2018, p. 29), a discussão sobre a folclorização de saberes e práticas culturais afro-brasileiras como mecanismos racistas para criar uma ideia estática de tradição vem sendo desenvolvida em uma série de trabalhos acadêmicos, dos quais se destaca, no campo do teatro, o trabalho de Martins (1997).

[60] Trata-se de um acervo voltado para a divulgação da cultura negra no país, que reúne arquivos de áudio e vídeo há 40 anos. Em 2009, esse acervo foi disponibilizado virtualmente. Para maiores informações, consultar http://www.cultne.com.br/cultne-doc/. Último acesso em 28/09/2018. A entrevista foi concedida por Gonzalez a Mali Garcia para o documentário "As Divas Negras do Cinema Brasileiro". Para assistir à entrevista, acessar https://www.youtube.com/watch?v=o9vOVjNDZA8. Último acesso em 28/09/2018.

[61] Em sua tese de doutorado, Bernardo Fonseca Machado (2018, p. 163) propõe uma investigação sobre a noção de "perfil" no Teatro Musical, a partir de entrevistas realizadas com alunos e da etnografia de escolas especializadas nessa seara, no Brasil e nos Estados Unidos. O autor mostra como elementos físicos, tais quais a altura, o formato do corpo, a tonalidade de pele, o tipo e a cor de cabelo, traços do rosto e a idade, são captados em um sistema de hierarquização que define quem pode ocupar os papéis de maior e menor prestígio. A esse respeito, uma das alunas entrevistadas deixa entrever certa tristeza por não poder fazer o papel principal do musical "A Bela e a Fera". Ela acredita que o fato de ser "misturada", possuir cabelos cacheados e volumosos, boca grande e seios fartos impede que seja uma princesa, apesar de sua maestria na técnica vocal (MACHADO, 2018, p. 181-183).

[62] Nascida em 1921, a atriz carioca Ruth Pinto de Souza foi integrante do Teatro Experimental do Negro - TEN, uma iniciativa fundamental para o teatro negro brasileiro, que apresento com maior profundidade no capítulo 3. No TEN, Ruth de Souza se destacou como intérprete de algumas das principais personagens femininas. Sua projeção lhe rendeu convites para atuar em outras companhias, como Os Comediantes, considerada uma das fundadoras do moderno teatro brasileiro. No cinema, atuou em cerca de 40 filmes e recebeu prêmios da crítica. Além disso, Souza fez também carreira como atriz de televisão. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza, último acesso em 28/09/2018.

[63] Léa Garcia nasceu em 1933 e conheceu o Teatro Experimental do Negro em sua adolescência, onde iniciou sua carreira como atriz. Garcia atuou também no cinema e na televisão, atuando em cerca de 30 filmes e 40 novelas. Concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes, conquistando o segundo lugar por sua interpretação de Serafina, no filme "Orfeu Negro" (1959), que viria a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960. Foi uma das fundadoras do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra, no Rio de Janeiro. Garcia também foi Conselheira de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e diretora artística do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões – SATED do mesmo estado. Além de atriz,

Zezé Motta, engajada na luta contra a discriminação racial nesse universo, encabeçou uma iniciativa de catalogação dos atores e atrizes negras ao redor do país, criando o "Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro", o Cidan. Com esse movimento, ela oferece elementos para que se contorne o recorrente argumento de que não há profissionais negros capacitados nesse universo.

Porém, se esses processos de destituição e subalternização se manifestam de forma tão aguda, as mudanças e a conquista de novos lugares também constituem realidades do nosso presente, através de práticas de resistência à naturalização do racismo: seja quando uma estudante negra de teatro se posiciona contrariamente à escolha do figurino; quando uma atriz organiza um catálogo de profissionais negros, evidenciando que o problema não é a inexistência e disponibilidade e atores e atrizes; ou nas inúmeras estratégias culturais encontradas pelos africanos e seus descendentes para (re)viver modos próprios de conhecer o mundo frente à escravidão, à exploração colonial e ao pós-abolicionismo. Considero que o surgimento, na EAD, de um grupo dedicado a discutir a presença negra nas artes cênicas, também pode ser compreendido nessa perspectiva: é assim que se funda, em 2005, o grupo de estudos Negros em Questão, a partir do qual se formaria a Cia. Os Crespos.

Procuro, principalmente a partir das entrevistas realizadas com os membros fundadores da Cia. Os Crespos, reconstituir uma memória do grupo. Existe um acervo do coletivo, com seus pertences e materiais usados nos espetáculos. No entanto, como não há uma sede, este acervo acabou armazenado em diversos espaços ao longo do tempo. Atualmente, encontra-se na casa de uma das fundadoras da companhia, atriz Lucélia Sérgio, mas esse ainda não foi sistematizado, segundo a informação que me foi transmitida em entrevista[65]. O sítio eletrônico, por sua vez, encontra-se desativado, por restrições de recursos para manutenção do domínio, conforme me disse Sidney

---

Garcia é roteirista. Disponível em: http://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/. Último acesso em 28/09/2018.

[64] Zezé Motta nasceu em 1944, em Campos dos Goytacazes, no interior do estado do Rio de Janeiro, e se mudou aos dois anos de idade para o Rio de Janeiro com a família. Iniciou sua formação em teatro na escola do Teatro Tablado. Sua carreira como atriz de teatro teve início no final dos anos 1960, tendo atuado com o Teatro de Arena. No início da década de 1970, Motta passou a trabalhar como cantora em casas noturnas paulistanas. Além disso, se consagrou como atriz de cinema e televisão, sendo alçada ao reconhecimento internacional pelo filme "Xica da Silva" (1976). Motta e Lélia Gonzalez eram também amigas pessoais, como esta revela na entrevista ao CULTNE DOC. Segundo Gonzalez, a atriz fora muito criticada pelo movimento negro por sua interpretação de Xica da Silva, acusada de promover uma imagem sexualizada da mulher negra. Gonzalez saiu em defesa de Motta diante dessa polêmica, evidenciando que não se pode culpabilizar a atriz pela conotação que a personagem assumiu, ainda mais diante das condições de trabalho enfrentadas pelas atrizes negras no país. Informações disponíveis em https://filmow.com/zeze-motta-a46886/. Último acesso em 28/09/2018.

[65] Entrevista concedida em 02/08/2018.

Santiago[66]. Por outro lado, alguns dos trabalhos do grupo estão disponíveis em vídeo, no canal do sítio de *streaming* YouTube[67].

O grupo também não possui uma estrutura administrativa autônoma para cuidar das questões mais burocráticas e organizativas. Dessa forma, são os próprios atores que acumulam estas funções, o que torna o volume de trabalho significativo, já que eles também se dedicam a outros projetos, para além da companhia. Sua lógica de funcionamento dista, pois, de um modo empresarial de produzir teatro: não existe uma empresa registrada em nome do grupo, e o acesso aos editais e recursos públicos se dá por intermédio da Cooperativa Paulista de Teatro[68].

Na condução das entrevistas[69], meu principal interesse foi entender o processo de formação e consolidação do coletivo; suas influências teóricas e escolhas estéticas; as questões políticas que mobilizavam e mobilizam a atuação deles em contexto; as condições econômicas que proporcionaram e/ou restringiram as possibilidades de trabalho; e as práticas de pesquisa para realização dos espetáculos e demais produções. Além disso, procurei fazer algumas perguntas sobre a trajetória pessoal destes atores, visando à compreensão das circunstâncias que possibilitaram suas contribuições ao grupo bem como suas percepções de mundo. Interesso-me, assim, em compreender como a articulação entre esses elementos contribui para que a Cia. Os Crespos se produza como um grupo de teatro negro.

---

[66] Entrevista concedida em 29/07/2018.

[67] Para acessar o canal: https://www.youtube.com/channel/UCpLtE60R3xugKjZBdOGhUeA. Ultimo acesso em 28/09/2018.

[68] Fundada em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro é uma associação que congrega uma série de iniciativas no segmento do teatro, reunindo atores, diretores e grupos autogeridos para defesa de seus interesses políticos e econômicos. Como evidencia Machado (2012, p. 19), estão registrados cerca de 750 grupos e 3800 associados. Para mais informações, consultar http://estadodacultura.sp.gov.br/agente/443/. Último Acesso em 28/09/2018.

[69] Os atores Sidney Santiago e Lucélia Sérgio da Conceição me receberam em suas casas para a realização das entrevistas. Joyce Barbosa foi entrevistada virtualmente, por Skype. Com Allan da Rosa, dramaturgo e provocador teórico no projeto "De Brasa e Pólvora", fiz a entrevista presencialmente na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, onde ele desenvolve seu doutorado. Por fim, entrevistei a atriz Dani Rocha no ateliê onde trabalha uma amiga em comum, a artista plástica e produtora cultural Micaela Cyrino. Para este capítulo, as entrevistas que orientam a construção do texto são aquelas realizadas com Barbosa, Conceição e Santiago. Destaco, especialmente, a fala de Conceição, por sua extensão e por uma maior sistematização da trajetória do grupo. Embora tenha se colocado de uma maneira mais cronológica, não a presumo como uma verdade absoluta, pois como a própria atriz frisou, a memória diz respeito a uma leitura presente de acontecimentos que, talvez à época, não fossem inteligíveis da mesma forma.

1.2 "Negros em questão": em pauta, o racismo na Escola de Artes Dramáticas da USP

Em meados da década de 2000, um fenômeno até então atípico aconteceu na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Nas turmas 56 e 57[70], embora ainda fossem compostas em sua maioria por brancos, ingressaram respectivamente 5 e 3 estudantes negros, uma quantidade maior do que de costume. Dos cerca de 40 alunos dos anos iniciais da formação na escola, havia então 8 negros. Faziam parte da turma 56, Joyce Barbosa, Sidney Santiago, Mawusi Tulani, Naruna Costa e Tayrone Porto. Da turma 57, Maria Gal, Lucélia Sérgio da Conceição e Paulo Henrique dos Santos. Contando, ainda, os anos finais da formação e considerando as evasões e trancamentos, Lucélia Sérgio da Conceição estimou que havia 13 estudantes negros entre os cerca de 70 que compunham o corpo discente da instituição - ou seja, em torno de vinte por cento do total[71].

Esse pequeno grupo de estudantes era majoritariamente feminino e paulista[72], oriundos de famílias de classe trabalhadora ou classe média baixa. Dentre eles, alguns já tinham envolvimento com algum tipo de militância em movimentos negros. Quando perguntei a Sidney Santiago se ele já conhecia o teatro negro naquele momento, ele apontou, em entrevista, algumas dessas pessoas que já vinham construindo uma trajetória nesse universo. Ele próprio passara pelo Quilombhoje[73] anos antes de entrar na EAD, envolvendo-se com o movimento negro artístico, através da poesia e da literatura. A baiana Maria Gal, que à época se apresentava como Gal Quaresma,

---

[70] O processo seletivo para ingresso na EAD é anual, e o número das turmas corresponde à contagem dos anos desde a fundação da instituição. As turmas 56 e 57 correspondem, respectivamente, aos ingressantes dos anos de 2004 e 2005. O curso na escola dura quatro anos, mas percebi pelas entrevistas que há certo distanciamento entre os estudantes dos dois anos iniciais e dos dois últimos anos, que já se dedicam mais às oficinas de montagem que constituem a parte final do curso. Esta impressão foi confirmada por Lucélia Sérgio na entrevista.

[71] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[72] Santiago cresceu em uma colônia de pescadores no Guarujá. Conceição é natural de um bairro periférico na Praia Grande, também no litoral de São Paulo. Nascida em Osasco, Joyce Barbosa transferiu-se posteriormente para o Jaraguá, bairro na zona norte da capital paulista, onde morava quando cursou a EAD. Mawusi Tulani veio da cidade de Araraquara, no interior de São Paulo. Naruna Costa é natural do Taboão da Serra, cidade dormitório localizada na região metropolitana de São Paulo. Maria Gal, por sua vez, é soteropolitana.

[73] O Quilombhoje Literatura é uma organização fundada em 1980, com o intuito de incentivar o hábito da leitura, promover a difusão de conhecimentos e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre a cultura negra, aprofundando a experiência afro-brasileira na literatura. Desde 1982, é responsável pela edição dos "Cadernos Negros", uma publicação anual que reúne contos e poemas. Sobre os "Cadernos Negros", ver o trabalho de Mário Augusto Medeiros da Silva (2011). Disponível em: http://www.quilombhoje.com.br/site/. Último acesso em 28/09/2018.

começara sua trajetória no Bando de Teatro Olodum, um importante grupo de teatro negro que emerge na cena cultural soteropolitana na década de 1990, - e que apresento melhor no capítulo 3. Naruna Costa, por sua vez, participava de um movimento cultural no Taboão da Serra, cidade da região metropolitana de São Paulo, tendo constituído o Grupo Clariô de Teatro, em 2002. Este grupo permanece em atividade e enfatiza, em sua proposta, a produção de uma arte periférica[74].

Por outro lado, também havia aqueles estudantes que ainda não tinham se deparado com uma atuação política mais organizada no combate ao racismo e nos movimentos negros. Lucélia Sérgio da Conceição, por exemplo, se identificou neste grupo:

> Tinha algumas pessoas que tinham um pouco mais de relação com os movimentos negros e com discussões raciais, e outras menos. Eu era uma das que menos. Essa discussão, como discussão política, nunca tinha se colocado na minha vida. Questões raciais já tinham aparecido nos estudos de teatro, das peças, e tal, mas isso nunca foi uma questão a ser estudada[75].

Também Joyce Barbosa indicou, em entrevista, que o movimento de organização desses estudantes na escola foi fundamental para que desenvolvesse uma consciência racial e para que ela se reconhecesse como negra. Nas palavras dela: "foi dentro da EAD, aliás, que eu me reconheci. Lá dentro mesmo, junto com esse coletivo, me fez ter uma noção do todo, dos preconceitos que eu vivia, e eu achava que não era. Foi justamente na EAD que me deu essa visão."[76]

Conforme assinala Matilde Ribeiro[77] (2018, p. 119-120), estava em curso um movimento importante no país, com as reivindicações pela implementação de cotas

---

[74] O grupo Clariô surgiu em 2002 na cidade de Taboão da Serra, localizada na região metropolitana de São Paulo, considerada cidade dormitório por concentrar muitos habitantes que trabalham na capital. Conforme sua própria definição, "é um coletivo de arte resistente que busca, através da cena e da troca com outros coletivos, discutir arte produzida PELA periferia, NA periferia e PARA a periferia". Sua sede, o espaço Clariô, foi fundada em 2005 e se constitui como um espaço de formação junto à comunidade, tornando-se referência cultural na região. As montagens da companhia procuram traduzir uma estética periférica, a partir da elaboração da experiência da precariedade. Ademais, o grupo organiza a Mostra Mario Pazini de Teatro do Gueto. Conforme Sidney Santiago pontuou em entrevista, a parceria com o Clariô foi importante para apoiar os trabalhos da Cia. Os Crespos. Informações disponíveis em: https://grupoclariodeteatro.com.br/. Último acesso em 28/09/2018.

[75] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[76] Entrevista concedida em 03/08/2018.

[77] Graduada e doutora em serviço social, natural de Flórida Paulista, no interior de São Paulo, Matilde Ribeiro foi ministra da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, o primeiro órgão de primeiro escalão do Governo Federal, entre 2003 e 2008. Participou de diversas organizações de mulheres negras, e de eventos internacionais sobre a questão feminina. Ribeiro defendeu as políticas de cotas raciais como um meio para democratização do ensino superior, argumentando que a criação de vagas para negros e indígenas contribuiria para ampliar as possibilidades educacionais da população

raciais nas universidades públicas[78]. Quando perguntei a Sidney Santiago, em entrevista, sobre como foi este processo de reconhecimento entre os negros da instituição, ele não hesitou em apontar o contexto da discussão sobre cotas raciais como fundamental para catalisar a organização desses estudantes. Em suas palavras:

> Era o auge dos debates sobre cotas no Brasil. Foi o auge, o início dos anos 2000. Isso era a pauta do dia, as pessoas que não queriam as cotas, as pessoas que queriam, a implementação, as primeiras experiências. Então não tinha como não entender aqueles corpos dentro daquela Universidade[79].

Em sentido semelhante, Lucélia Sérgio da Conceição ofereceu uma interpretação de que o aumento da presença negra na instituição, aliada ao contexto político do país, favoreceu a articulação do grupo. Ela destacou o Governo Lula como um momento de "abertura outra para pensar políticas públicas, representatividade e o que se chamava na época de 'inclusão social'"[80]. Para a atriz, esta administração proporcionou que, dentro de "espaços de governo", as políticas fossem elaboradas a partir de uma discussão sobre as desigualdades raciais, que antes se restringia aos movimentos negros. Nesse bojo de acontecimentos, as políticas de cotas se destacaram como uma iniciativa importante. Conceição também atribuiu às diferenças do processo seletivo da EAD[81], em relação ao restante da Universidade de São Paulo, como um fator que possibilitou a entrada de um número maior de estudantes negros. Como a seleção para o ingresso na instituição não

---

pobre. Informações disponíveis em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-matilde. Último acesso em 28/09/2018.

[78] De acordo com Ribeiro (2018, p. 119), as primeiras universidades a adotar a política de cotas foram as estaduais do Rio de Janeiro e da Bahia – Uerj e UNEB, no ano de 2002. Em 2004, a UnB seria a primeira universidade federal a fazê-lo. A Lei de Cotas, instituindo a reserva de vagas nas universidades públicas federais, seria criada no ano de 2010. A USP, por sua vez, ainda engatinha na implementação dessas políticas, tendo adotado efetivamente as cotas raciais no ano de 2017. Ribeiro (2018, p. 118) também assinala outras políticas no campo da educação que foram conquistadas a partir das articulações do movimento negro ao longo da redemocratização: a conquista da obrigatoriedade do ensino de cultura e história afro-brasileira e indígena nas escolas, estabelecida pelas Leis 10.639/2003 e 11645/2008, respectivamente; e medidas de cooperação acadêmica internacional entre instituições de ensino e centros de pesquisa brasileiros e africanos, dentre os quais se destaca a criação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB.

[79] Entrevista concedida em 29/07/2018.

[80] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[81] O processo seletivo da EAD ocorre em três etapas eliminatórias. A primeira delas consiste em um exame de interpretação de uma cena de livre escolha do candidato, com no máximo 3 minutos de duração. A segunda é um exame público de interpretação, a partir de textos pré-selecionados pela banca, dentre os quais candidato poderá escolher o de sua preferência, também com 3 minutos de duração. Por fim, a terceira etapa é composta por um exame teórico e uma série de atividades práticas específicas voltadas para o trabalho do ator, que ocorrem em 4 dias consecutivos. Para maiores informações, acessar o sítio eletrônico da escola: http://www3.eca.usp.br/ead/processoseletivo. Último acesso em 28/09/2018.

se dá pela Fuvest[82], a atriz acredita que, naquele momento, os professores componentes da banca de avaliação, sensibilizados pelo debate público sobre o acesso limitado da população negra nas instâncias formais de educação, asseguraram o ingresso de um contingente negro maior do que de costume.

Para estes membros da Cia. Os Crespos, estava montado, então, o cenário que proporcionou a organização dos estudantes negros na instituição. Nas entrevistas, as lembranças sobre os momentos iniciais de articulação foram vagas, mas Conceição, ingressante no ano de 2005, se recordou que a proposta inicial era promover uma investigação e uma reflexão sobre o que significava essa presença negra, inclusive questionando-se o posicionamento da instituição sobre o assunto: "a gente tem que fazer alguma coisa com isso, pensar isso, estudar isso, questionar a escola em relação ao que vai ser dado"[83].

A atriz ressaltou também que essa organização se deu em poucos meses após sua entrada na instituição, em 2005: as aulas se iniciaram em fevereiro; em março, ocorreu o show de calouros, uma festa organizada pelos ingressantes; em abril, o grupo já estava se reunindo. Depois de um ou dois encontros, os estudantes negros das turmas 56 e 57 resolveram abrir um convite para a EAD, chamando toda a comunidade para discutir a personagem negra e o ator negro, e sua relação com a formação na escola e nas artes em geral.

Porém, à primeira reunião aberta, compareceram somente os próprios estudantes que estavam à frente do movimento. Quando perguntei a Joyce Barbosa sobre a sua percepção do racismo no ambiente da EAD, ela respondeu:

> a gente convidava a todos para participar, para falar desse assunto comum que é o racismo; esse assunto que afeta não só aos negros, mas a todos. E a gente foi percebendo que não iam as pessoas, as pessoas não tinham interesse de estar conosco para discutir, para conversar sobre o assunto[84].

---

[82] A Fundação Universitária para o Vestibular (Fuvest) é o órgão responsável por organizar, para o ingresso nos cursos da USP e na Academia Militar do Barro Branco. O processo seletivo ou vestibular, que é referido pelo mesmo nome da fundação, se divide em duas fases. Na primeira, os candidatos são submetidos a uma prova objetiva, com 90 questões no total. Caso atinjam uma pontuação mínima para o curso desejado, os candidatos passam para uma segunda fase, que ocorre cerca de dois meses depois. Essa segunda fase avalia os candidatos em três dias de provas discursivas: no primeiro, é aplicado um exame de língua portuguesa e redação; no segundo, um exame geral com as disciplinas do Ensino Médio; e no terceiro, uma prova com disciplinas específicas de acordo com o curso selecionado. Para maiores informações, acessar o sítio eletrônico da Fundação: https://www.fuvest.br/. Último acesso em 28/09/2010.

[83] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[84] Entrevista concedida em 03/08/2018.

Essa fala evidencia, em minha visão, um dos perversos efeitos do racismo: aqueles que se beneficiam do sistema, na maioria das vezes não possuem interesse em se articular para promover transformações. As discussões sobre as desigualdades raciais ficam relegadas aos próprios negros. Assim, produz-se um contrassenso: é como se os grupos sociais espoliados a partir do processo colonial e pós colonial fossem os responsáveis por sua condição, cabendo somente a eles correr atrás do prejuízo e pensar maneiras de solucionar os problemas decorrentes do racismo. A compreensão de Barbosa, nesse sentido, situa o racismo como uma questão de ordem geral, que depende do engajamento de todos para a proposição de estratégias para sua superação.

Conceição, por sua vez, enfatizou que este grupo de estudantes passava de sala em sala chamando a comunidade da escola para participar das discussões organizadas. Vejo que esta é uma prática comum entre os grupos organizados do movimento estudantil na USP; as chamadas "passagens em sala", para dar visibilidade às suas atividades e argumentar sobre a importância delas. Diante da falta de interesse da maioria, os estudantes negros das turmas 56 e 57, que estavam à frente da organização, procuraram aqueles das turmas 54 e 55, que se agregaram à iniciativa. O grupo, então, iniciou seus estudos, contando somente com a presença de pessoas negras.

De acordo com Conceição, a primeira intervenção artística orquestrada por eles ocorreria no dia 13 de maio de 2005, num gramado em frente à EAD. Na visão da atriz, essa intervenção mobilizou alguns "estereótipos da cultura negra", fazendo alusão aos orixás[85]. Cada um dos estudantes representava um orixá, com suas cores e características, dizendo textos autorais e retirados de outras fontes, das quais ela não se recordou. Novamente, foi utilizada a estratégia de fazer as chamadas "passagens em sala", convidando estudantes, professores e funcionários para assistir ao evento. Conceição acredita que essa intervenção chamou, finalmente, a atenção da escola. A partir de então, as atividades promovidas por esse grupo começaram a trazer mais participantes, engatilhando assim um aprofundamento das reflexões sobre a questão racial na EAD. Por isso, segundo a atriz, essa data é tomada como aniversário do grupo.

E, assim, surgiu a necessidade de dar um nome a esta iniciativa, que foi batizada como "Negros em Questão". Sobre a origem do nome, Conceição apenas se recordou que havia muitas ideias, e que a vencedora não a agradou: "eu fui contra". Segundo Sidney Santiago, o objetivo do grupo era promover discussões sobre "o legado e a

[85] Entrevista concedida em 02/08/2018.

presença negra nas artes cênicas e multimeios”[86]. Teve continuidade então, sua proposta de estudos e pesquisa: o núcleo organizou um debate sobre cotas raciais, levou Ruth de Sousa para um evento na escola, e as atividades começaram a atrair mais pessoas. O ator avaliou que aquele “foi um tempo muito muito rico”[87], em função das várias discussões suscitadas na escola, e que proporcionaram reflexões coletivas. Aos poucos, foi tomando forma neste coletivo uma ideia de fazer teatro, de desenvolver pesquisas cênicas; propostas que fariam florescer um grupo de teatro negro, a Cia. Filhos de Olorum, posteriormente batizada de Cia. Os Crespos.

No discurso destes membros fundadores da companhia, pude notar uma percepção de que os governos petistas proporcionaram, mesmo com alcance limitado, uma ampliação das possibilidades educacionais e profissionais para a população negra e para os movimentos culturais. Na interpretação deles, as discussões sobre as políticas públicas voltadas para esta população, em especial as cotas raciais no ensino superior, tornaram impossível fingir que não havia disparidades que moldavam as condições de acesso e permanência na universidade. Aliada a condições específicas da EAD, em meados dos anos 2000, o acirramento das discussões sobre as cotas raciais mobilizou a organização de um grupo de estudos para investigar a questão e demandar que a instituição também agisse a respeito dessas desigualdades. Essas demandas apareceram inclusive no conteúdo dos cursos ministrados, nas possibilidades de interpretação oferecidas aos atores negros e na construção das personagens negras. Nesse contexto, forma-se então um coletivo que se propõe a fazer teatro negro.

1.3 “Anjo Negro + A Missão” e “Ensaio sobre Carolina”: explorando as contradições da modernidade

A partir desse cenário desenhado pelos membros da Cia. Os Crespos, procurei entender como foram as experiências iniciais do coletivo de teatro, interrogando suas práticas de pesquisa e também as perspectivas teóricas a elas relacionadas. Entendo que as condições para a realização de seus primeiros trabalhos se interligam a um contexto mais amplo do cenário teatral na cidade de São Paulo, o qual é explorado na dissertação de mestrado do antropólogo e ator Bernardo Fonseca Machado (2012). Ele procura

[86] Entrevista concedida em 29/07/2018.
[87] Entrevista concedida em 29/07/2018.

entender as mudanças que, a partir da década de 1990, possibilitaram novas formas de fazer teatro na cidade. Machado (2012, p. 17) mostra como a ideia de fazer um "teatro de pesquisa"[88] se torna cada vez mais difundida, considerando a emergência das políticas de financiamento público[89] e a multiplicação dos cursos de artes cênicas. Nesse contexto, os grupos de teatro investem de maneira crescente em processos criativos que envolvem a chamada pesquisa cênica e uma prática de trabalho dita colaborativa.

Na investigação de Machado, o "teatro de pesquisa" aparece ligado, sobretudo, ao Teatro de Vertigem, um coletivo com repercussão nacional e internacional, criado em 1992 por alunos recém formados no Departamento de Artes Cênicas da USP[90] (MACHADO, 2012, p. 21). O antropólogo também realiza uma comparação entre o Vertigem, de origem universitária, e a Cia. De Teatro Os Satyros, fundada em 1989 e com um padrão de funcionamento mais empresarial. O objetivo dele é entender as transformações mais amplas pelas quais passam os modos de fazer teatro no fim do século XX na cidade de São Paulo. De todo modo, a pergunta norteadora deste trabalho estabelece que ao longo dos anos 1990 e 2000 se fortalece "uma produção teatral específica calcada na pesquisa" (MACHADO, 2012, p. 23). Nesse contexto, a universidade é considerada por Machado (2012, p. 27) como um dos principais elementos que favorece tais circunstâncias.

Datados principalmente do fim dos anos 1960 e dos anos 1970, os primeiros cursos de formação universitária em artes cênicas contribuem para desenvolver esse novo padrão de criação. A partir da década de 1990, surgem revistas acadêmicas especializadas e se multiplicam as teses e dissertações que versam sobre as próprias

---

[88] Conforme evidencia Machado (2012, p. 16), as categorias "teatro de pesquisa" e "pesquisa cênica" são mobilizadas pelos grupos, principalmente universitários, para referir-se a suas práticas, caracterizando um tipo de teatro desenvolvido a partir de experimentos estéticos. A Cia. Os Crespos se define como um "coletivo de pesquisa cênica e audiovisual", referenciando-se, a meu ver, nesse tipo de teatro.

[89] Em relação às leis de incentivo à cultura, Machado (2012, p. 48-50) mostra que a Lei Sarney (1986), a Lei Mendonça (1990) e a Lei Rouanet (1991) regulamentam a renúncia fiscal para promover projetos culturais, de modo que as iniciativas aprovadas podem procurar o apoio de empresas para financiar seus projetos. Nessa mesma linha, funciona o ProAC ICMS (2006), do estado de São Paulo. Em contraposição à mercantilização deste modo de financiamento, uma vez que depende da iniciativa privada, a classe teatral reivindicou um formato que pudesse garantir estabilidade econômica para experimentos artísticos variados. É assim que a Lei Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo (2002) surge, a partir da mobilização de uma geração pós- ditadura militar, num contexto de relativa estabilidade política, possibilitando a ampliação do teatro de pesquisa.

[90] De acordo com Machado (2012, p. 58), os fundadores do grupo tinham, à época de seu surgimento, cerca de 25 anos. Eram oriundos de uma classe média, tendo contado com apoio financeiro familiar para concluir a graduação. Dentre eles, destaco Antonio Araújo, cuja dissertação de mestrado versa sobre o processo de criação do primeiro espetáculo do grupo, "O Paraíso Perdido", alicerçado na pesquisa cênica e no processo colaborativo (MACHADO, 2012, p. 60). Araújo entrou para o quadro de professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e, como se verá adiante, foi importante para fazer uma ponte entre a Cia. Os Crespos e o diretor alemão Frank Castorf.

práticas teatrais engendradas no sistema acadêmico (MACHADO, 2012, p. 38). O autor reforça que essas mudanças não significam o fim do circuito teatral fora da universidade, mas que a partir delas se constitui um terreno fértil para a emergência de grupos teatrais, com propostas de organização horizontal, num momento político em que a ditadura militar perde sua força e se abre um novo horizonte democrático.

No que concerne ao teatro negro, na capital paulista e em sua região metropolitana, esse cenário favorece a formação de novas iniciativas, que surgem sobretudo a partir dos anos 2000, articuladas por jovens provenientes de importantes escolas técnicas ou superiores de artes cênicas[91], que também se pautam por práticas de pesquisa em seus processos criativos.

Mas, cabe questionar, em que consiste exatamente esse tipo de pesquisa? Por meio da investigação de Machado (2012, p. 65) junto ao Teatro de Vertigem, é possível vislumbrar como o grupo produziu uma "rotinização"[92] de suas práticas e passou a entender sua atividade como uma pesquisa: "autônoma, com objetividade estabelecida entre pares e racionalidade própria". Quando se juntaram após sua formatura na universidade, os jovens fundadores do Vertigem não tinham em mente produzir espetáculos. Queriam, de alguma forma, continuar os estudos iniciados no curso de artes cênicas, "aprofundando, na prática dos ensaios, os procedimentos específicos aprendidos na universidade" (MACHADO, 2012, p. 60). Foi assim que, antes mesmo de iniciar os ensaios, o grupo se dividiu em núcleos internos, levantando um material prévio para estudo; delimitou uma metodologia específica, chamada "observação ativa"[93]; estabeleceu um cronograma de etapas de pesquisa. Enfim, criaram padrões para seus estudos. Após algumas semanas de ensaios, o coletivo decidiu pela produção de um espetáculo. Futuramente, o Vertigem viria a aprofundar sua metodologia,

---

[91] Cristiane Sobral (2016, p. 73) observa, em sua pesquisa, que esta é uma característica comum entre vários grupos de teatro negro no Brasil a partir da década de 1990. Com formação acadêmica, a maior parte dos artistas por ela entrevistados resolveu constituir núcleos negros para a atividade profissional, diante da escassez de oportunidades no mercado de trabalho e das referências limitadas a manifestações teatrais negras nas grades curriculares dos cursos, criando grupos em resposta à invisibilidade de suas questões no meio universitário.

[92] Machado (2012, p. 6) toma o conceito weberiano de "rotinização" conforme a leitura feita por Antonio Candido. Este é utilizado para designar o processo de transformação através dos quais certos fenômenos culturais, antes considerados novos, tornam-se normais, considerados fatos da cultura com os quais uma sociedade aprende a conviver e até apreciar.

[93] De acordo com Machado (2012, p. 60), consiste em alguns princípios para orientar o trabalho do coletivo, como dirigir a atenção para o movimento, descobrir causas, levantar suspeita sobre si mesmo, dentre outros.

constituindo aos poucos uma identidade artística própria, muito ligada a discussões sobre a religiosidade e ao uso de espaços não convencionais no fazer teatral[94].

Fato é que, através da "rotinização" de práticas de estudo e experimentação artística, a ideia de fazer pesquisa cênica se vai criando raízes em grupos de origem universitária. Além disso, outra característica marcante dessas iniciativas é o chamado "processo colaborativo", que Machado (2012, p. 90) contextualiza a partir da tese de doutorado de Antonio Araújo. Engendrado por uma geração de profissionais do teatro formados na universidade durante o período da redemocratização, considera-se que no "processo colaborativo" não se hierarquizam os diferentes elementos que constroem uma peça, de modo que texto, atores e direção possuem importância mais ou menos simétrica ao longo da criação artística.

No caso da EAD, embora se trate de uma escola técnica primordialmente voltada para a formação de atores[95], acredito que os intercâmbios com o Departamento de Artes Cênicas da USP favorecem uma aproximação com esses modos de fazer teatro de alguma maneira ligados às universidades. Nos anos de 2005 e 2006, quando a Cia. Filhos de Olorum[96] se formou na escola, já havia então um arcabouço de políticas públicas de fomento ao teatro e uma reflexão em curso sobre pesquisa cênica e processo colaborativo. Foi por meio do primeiro Projeto de Ação Cultural (PAC), o embrião do atual ProAC, que se viabilizou o primeiro trabalho do grupo, um espetáculo sobre a escritora Carolina Maria de Jesus, principalmente baseado em sua obra "Quarto de Despejo" (1960). O professor José Fernando Peixoto de Azevedo foi convidado para dirigir este projeto do coletivo, iniciando uma colaboração que ocorreria em diversas

---

[94] Conforme Machado (2012, p. 61-62), em suas primeiras investigações, o Vertigem se aproximou de temas relacionados à física newtoniana e ao cristianismo, pesquisando as relações entre movimento, gravidade e queda, e associando ao problema da queda do anjo. A própria ideia de fazer uma pesquisa no campo teatral, na visão do autor, se relaciona com essa aproximação com a Física.

[95] Machado (2012, p 41) salienta que o próprio Departamento de Artes Cênicas da USP seria fundado a partir de um movimento iniciado por professores da EAD. Inicialmente, havia uma ideia de que o curso superior seria voltado a uma formação mais teórica. Porém, sobretudo a partir da década de 1990, surgiram condições para que o Departamento de Artes Cênicas passasse a ter também viés prático. Ademais, segundo Machado (2012, p. 44), em alguns casos emergiam também rivalidades entre as duas instituições quanto ao uso do espaço disponível.

[96] A Cia. Os Crespos teve, como primeiro nome, Cia. Filhos de Olorum, fazendo referência à divindade criadora em algumas religiões de matriz africana, a qual não é um orixá. Nenhum dos entrevistados soube precisar a origem do nome. Ele ainda aparece no registro da companhia junto à Cooperativa Paulista de Teatro, por uma questão burocrática, tendo apenas acrescentado "Os Crespos" depois, como me revelaram Lucélia Conceição e Sidney Santiago em entrevista. Ao longo dessa seção, chamo o grupo por este nome, Filhos de Olorum. Pouco antes da estreia de "Ensaio sobre Carolina", seu primeiro espetáculo autoral, em meados de 2007, o coletivo passaria a se chamar "Os Crespos", o que sinalizo no decorrer do texto.

outras produções. O desenrolar deste processo deu origem ao espetáculo "Ensaio sobre Carolina" (2007)[97].

No mesmo período, o diretor alemão Frank Castorf se empenhava na produção de uma montagem no Brasil. Castorf é um reconhecido encenador em seu país de origem e mundialmente. Ocupou entre 1992 e 2017 o cargo de diretor do *Volksbühne*[98], um importante teatro alemão, localizado na *Rosa-Luxemburg-Platz*, em Berlim. Uma característica marcante de suas produções é a apropriação radical que faz de textos considerados clássicos, recusando narrativas lineares e conclusivas[99]. As concepções e procedimentos que orientam suas montagens são associadas ao chamado teatro pós-dramático pelo teórico teatral alemão Hans Thies Lehmann (2007, p. 28).

Conheci a expressão "teatro pós-dramático" em textos publicados por Lucélia Sérgio da Conceição na Revista "Legítima Defesa", uma publicação concebida pela Cia. Os Crespos, sobre a qual explico melhor no capítulo 2. Há, na primeira edição dessa revista, uma indicação de leitura da obra "Teatro Pós-Dramático", que busca compreender sobre uma série de iniciativas teatrais contemporâneas. Neste trabalho, o teórico alemão Hans Thies Lehmann (2007, p. 21) reflete sobre uma certa "lógica estética" presente em uma heterogeneidade de manifestações teatrais desde o final dos anos 1960 até os anos 1990, elaborando uma teoria teatral voltada para a análise da experiência artística de fato existente.

Associada a um contexto em que ganham força modos de percepção mais abrangentes e superficiais, em função da velocidade de circulação de imagens e informações, essa lógica estética procura romper com uma tradição teatral longamente sedimentada na Europa, chamada por Bertolt Brecht de "teatro dramático". O drama é um tipo de organização específico do teatro, subordinado ao primado do texto, no sentido de uma totalidade narrativa e cognitiva, em que a figura humana é concebida principalmente através de seu discurso. Outros elementos como música, dança, gesto e movimento aparecem subordinados ao texto nessa lógica. De acordo com Lehmann

---

[97] Disponível na íntegra no canal de YouTube da Cia. Os Crespos: https://www.youtube.com/watch?v=0r7igCL209M. Último acesso em 28/09/2018.

[98] Construído em 1914, o *Volksbühne*, ou "Teatro do Povo", é um teatro tradicional da cidade de Berlim. Tem um histórico importante para o desenvolvimento de novas formas teatrais ao longo do século XX. Ao longo de sua existência, a instituição se moldou a partir das contribuições de artistas que desafiaram os limites do teatro chamado clássico, dentre os quais se destacam, para fins desse trabalho, o dramaturgo Heiner Müller e o diretor Frank Castorf. Informações disponíveis em: https://www.volksbuehne.berlin/en/haus/529/about. Último acesso em 28/09/2018.

[99] Esta característica do trabalho de Castorf foi mencionada por Lucélia Sérgio da Conceição na entrevista.

(2007, p. 26), totalidade, ilusão e representação do real são o cerne do drama como modelo, o qual, por sua vez, circularmente coloca a totalidade como modelo do real, uma vez que a arte, e o teatro especificamente, está no campo das chamadas práticas reais sócio-simbólicas. Para Lehmann (2007, p. 27), embora sejam referências importantes para o teatro pós-dramático as chamadas vanguardas artísticas do século XX, estas ainda mantêm a mimese de uma ação como cerne, mesmo ao se utilizar de mecanismos de encenação abstratos e causadores de estranheza.

As formas do teatro pós-dramático, por sua vez, admitem a continuidade da estrutura do drama, seja como expectativa do público, como modo de representar ou como norma da dramaturgia. Porém, sobretudo a partir da década de 1970, com a crescente infiltração das tecnologias da informação na vida cotidiana e o gradativo enfraquecimento do teatro como entretenimento de massa, emerge um teatro que se coloca em risco, por romper com muitas dessas convenções, recusando a formação de um sentido total de narrativa, mesclando gêneros artísticos e se alicerçando em uma prática experimental, que admite tentativas fracassadas, erros e desvios (LEHMANN, p. 38-39). Estas novas práticas teatrais normalmente se organizam a partir de "projetos" e encontram dificuldades em relação às expectativas do público e às normas burocráticas das instituições de arte. Ao longo da obra, Lehmann discute teoricamente os procedimentos estilísticos que caracterizam esse tipo de teatro, que envolve suas relações com a performance e com o texto, a compreensão das categorias de espaço e tempo, o corpo e o uso das novas mídias.

Segundo os atores entrevistados, no Brasil, o diretor Frank Castorf estava interessado em fazer uma montagem a partir de um diálogo entre os textos "Anjo Negro" (1948), do brasileiro Nelson Rodrigues[100]; e "A Missão: Lembranças de uma

[100] Natural de Recife, o dramaturgo Nelson Rodrigues (1912 – 1980) tem uma relevância ímpar para o teatro brasileiro. Sua peça "Vestido de Noiva" (1943), encenada pelo grupo Os Comediantes, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski e cenografia de Tomás Santa Rosa, é considerada fundacional para o teatro brasileiro moderno. Para o teatro negro, a dramaturgia rodriguiana também é importante: sua peça "Anjo Negro" (1948) seria encenada pelo Teatro Experimental do Negro, abordando o preconceito racial de uma forma "a um tempo lírica e trágica", como define Miriam Garcia Mendes (1993, p.57). Os trabalhos de Rodrigues costumam enfocar o universo interior dos personagens, explorando suas contradições entre os moralismos e conveniências sociais, aliado a um viés trágico. Por esse motivo, em muitos casos seus trabalhos foram recebidos como polêmicos e sensacionalistas, principalmente pela maneira como aborda as questões da morte e da sexualidade. No caso de "Anjo Negro", o negro Ismael é obcecado por sua esposa branca Virgínia, cuja repulsa aprofunda sua rejeição à própria cor. Segregada do mundo pelo marido, Virgínia mata os próprios filhos. Sua única filha branca, Ana Maria, fruto de uma relação extraconjugal com o irmão de criação de Ismael, é cegada pelo marido ao nascer (MENDES, 1993, p. 58). Considerado um dos autores mais encenados do teatro nacional, Rodrigues converteu-se em um clássico da literatura teatral moderna. Por isso, segundo Lucélia Sérgio da Conceição, no Brasil,

Revolução" (1979), do alemão Heiner Müller[101]. Para completar o elenco, ele precisava de um grupo de teatro composto por atores negros, que deveria fazer o papel de um coro de revolucionários. Sabendo que Azevedo dirigia os Filhos de Olorum na EAD, Antonio Araújo, que contribuía para o recrutamento de elenco no empreendimento de Castorf e à época já havia se tornado professor do Departamento de Artes Cênicas da USP, indicou ao encenador alemão a existência do coletivo.

Conceição destacou que, a princípio, Castorf queria atores já formados, uma vez que na Alemanha não é comum a participação de estudantes no teatro profissional. Porém, com dificuldade de encontrar um grupo com as características visadas, ele concordou em conhecer os jovens que vinham insuflando as discussões sobre a presença negra na EAD e nas artes cênicas. Ao se encontrar com os Filhos de Olorum, o diretor ficou bastante interessado em sua atuação e convidou a todos os integrantes para se juntar ao seu projeto, que à época eram: Lucélia Sérgio da Conceição, Sidney Santiago, Joyce Barbosa, Mawusi Tulani, Maria Gal, Tayrone Porto, além de uma aluna do Departamento de Artes Cênicas, Tatiana Ribeiro[102]. Na montagem, negros e brancos mudavam de papéis, contrariando as indicações expressas na dramaturgia. Os jovens da Cia. Filhos de Olorum faziam o coro da peça "Anjo Negro", cujos componentes eram também os revolucionários disfarçados da "Missão" de Heiner Müller. Conceição explicou que era como se uma peça comentasse a outra: os revolucionários faziam o

---

Castorf teria interesse em montar uma de suas peças. Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues, Último acesso em 28/09/2018.

[101] O dramaturgo, poeta e diretor Heiner Müller (1929 – 1995) nasceu na cidade de Eppendorf, na Alemanha, que ficaria no lado oriental durante a divisão do país após a Segunda Guerra Mundial. Inicialmente um intelectual influente no país, na década de 1960, Müller começou a ter problemas com o regime comunista, em função de seus posicionamentos críticos aos totalitarismos. Seus trabalhos são associados por Lehmann (2007, p. 29) ao chamado teatro pós-dramático, marcados por um caráter experimental característico das vanguardas artísticas. No capítulo 4, aprofundo a discussão sobre o autor, uma vez que sua peça "A Missão: Lembranças de uma Revolução" é inspiração para o espetáculo "Alguma Coisa a Ver com uma Missão". Informações disponíveis em: https://www.escritas.org/pt/bio/heiner-muller. Último acesso em 28/09/2018.

[102] Os atores negros Rogério Brito e Raphael Garcia, que eram da geração das turmas mais antigas da EAD, também participavam ativamente o grupo de estudos Negros em Questão. Porém, quando da formação da companhia de teatro, estavam envolvidos em outros projetos, portanto não embarcaram na proposta de Castorf. Garcia posteriormente se envolveria na fundação do Coletivo Negro. Num movimento semelhante ao realizado pela Cia. Os Crespos na EAD, este grupo de teatro negro surgiu a partir de um desdobramento de um experimento cênico realizado na Escola Livre de Teatro de Santo André, em 2007. O diretor do experimento, Jé Oliveira, articulou outros artistas para formar um grupo de pesquisa voltado para a situação sócio-econômica e a produção estética do negro brasileiro. Assim, surge em 2008 o Coletivo Negro, debruçando-se "acerca da investigação estética, ética e política da linguagem teatral por meio da contracena". Informações disponíveis em: http://coletivonegro.com.br/nossospassos/, último acesso em 28/09/2018.

papel do coro disfarçados de noivinhas com perucas loiras[103], intervindo no enredo de "Anjo Negro". Além disso, havia um aparato tecnológico, como câmeras de segurança e câmeras móveis, projeções e edições de imagens ao vivo, durante o espetáculo.

O especialista em História do Teatro Brasileiro Manoel Levy Candeias (2014) procura demonstrar como, nessa composição entre as duas peças, que resulta no espetáculo "Anjo Negro + A Missão" (2006), Castorf empreendeu uma desconstrução do paradigma dramático no teatro, principalmente por meio da encenação. De acordo com Candeias (2014, p. 2), da perspectiva da dramaturgia, "Anjo Negro" é trabalhada pelo diretor apenas com alterações pontuais, uma mudança de rumo no terceiro ato e a introdução de fragmentos de "A Missão", que de certo modo problematizam a abordagem de Nelson Rodrigues em relação ao racismo. Dessa forma, o ponto de vista e a estrutura do texto de Rodrigues permanecem reconhecíveis, mas são relativizados e atualizados pelos usos que Castorf faz da obra de Heiner Müller. Candeias (2012, p. 2) argumenta que o diretor trata do tema do racismo para além do viés trágico e fatalista, ao colocar uma reflexão mais ampla sobre as estruturas político-sociais, a partir da ideia mülleriana de uma revolução fracassada na Jamaica, em "A Missão".

Porém, conforme o autor, é na encenação que fica mais evidente a intervenção de Castorf. Valendo-se da cenografia, da iluminação, dos figurinos, da sonoplastia, da projeção de vídeo e do trabalho dos atores, a montagem fragmenta e recusa a totalidade da dramaturgia rodriguiana. Em algumas ocasiões, a rubrica de "Anjo Negro" é projetada sobre o palco, ao passo que a encenação segue um caminho distinto: por exemplo, a personagem Ismael aparece vestindo regata e calça esporte, roupão e cueca, enquanto a rubrica indica como figurino um terno engomado e sapatos de verniz. O cenário, que deveria representar uma casa de família, é substituído por um paredão de madeirite, pelo qual passam os atores, sumindo das vistas do público. Em alguns casos, após atravessarem o paredão, os atores permanecem em cena por meio de projeções, em transmissão simultânea efetuada por câmeras presentes no cenário. Se há uma independência da encenação em relação ao texto, ocorre também um retorno constante a

[103] O uso das perucas loiras, segundo Conceição, foi transposto para outras peças do coletivo, como em "Ensaio sobre Carolina" (2007). Em suas palavras, trata-se de um "*whiteface*", fazendo referência ao procedimento do *blackface*, amplamente utilizado na história do teatro. O termo *blackface* surgiu no século XIX em relação aos shows de menestréis nos Estados Unidos, quando atores brancos se apropriaram de técnicas que já eram utilizadas por artistas negros, consistindo na pintura e caracterização do branco como negro, conforme mostra Martins (1995). Conceição fala do procedimento inverso, a caracterização de atores negros como personagens brancos. Este recurso também foi empregado uma década depois, no espetáculo "Alguma Coisa a Ver com uma Missão" (2016), como discuto no capítulo 4, como uma forma de ironizar comportamentos e visões de mundo racistas.

ele, sobretudo quando há projeções sobre a cena que evidenciam as instruções contidas nas rubricas do dramaturgo (CANDEIAS, 2014, p. 3).

Para Candeias (2014, p. 4), a intervenção mais significativa na encenação de Castorf sobre os textos é justamente a representação de personagens brancos por atores negros, e vice-versa. A inversão de papéis provoca um estranhamento, principalmente quando há ofensas racistas, expondo a naturalização da discriminação racial no cotidiano brasileiro. Assim, na visão do pesquisador, os artifícios empregados na encenação não descaracterizam totalmente a dramaturgia, mas também impedem que ela se cristalize em um sentido fechado e unívoco, relativizando, questionando e por vezes ridicularizando as obras que toma como ponto de partida.

Candeias considera, dessa forma, que a montagem de Castorf reúne uma série de características que permitem associá-la ao teatro pós-dramático, como "a valorização da materialidade da cena em detrimento do drama, o uso de recursos multimídia e uma ruptura com a apresentação de universos acabados" (CANDEIAS, 2014, p. 3). Por outro lado, o autor indica que o trabalho do encenador alemão também se diferencia de uma boa parte dos criadores mencionados por Hans-Thies Lehmann em sua obra, dado que não há uma destruição das dramaturgias em todas as suas partes, mas sim um processo dialético de afirmação e negação que lhes confere uma nova potência. De todo modo, em "Anjo Negro + A Missão", Castorf transfere para o espectador o desafio de interpretar a obra, uma vez que há uma constante ameaça à compreensão lógica, uma recusa do fechamento de um sentido totalmente coerente. Segundo Candeias (2014, p. 4), o percurso da encenação é mais performático que dramático, não existe um enredo totalmente encadeado, mas uma tentativa de fomentar a experimentação direta da violência, das provocações e do humor, o que estimula o público a criar um ponto de vista sobre os temas levantados.

Os atores entrevistados contaram que as primeiras apresentações de "Anjo Negro + A Missão" aconteceram em São Paulo, no SESC Vila Mariana. Posteriormente, o espetáculo circulou na Alemanha, no Festival *Theaterformen*[104], em Hannover, e fez uma temporada no *Volksbühne,* onde a Cia. Filhos de Olorum apresentou um primeiro material do que viria a ser o "Ensaio sobre Carolina", cujo

[104] O *Theaterformen* é um festival de teatro realizado na cidade de Hannover desde 1990, dedicado a promover novos formatos de produções teatrais contemporâneas: performance, teatro falado, projetos documentais e obras que tornam a própria cidade um palco. Nele já se apresentaram peças de todos os continentes. Informações disponíveis em https://www.theaterformen.de/de/ueber-uns/. Último acesso em 28/09/2018.

processo de criação estava em andamento no Brasil. Depois desse período de trabalho, uma parte do grupo trancou a matrícula na EAD e viajou por alguns países europeus.

De volta a São Paulo, os jovens deram continuidade ao projeto aprovado pelo PAC, mergulhando mais profundamente no universo de Carolina Maria de Jesus. Cabe, aqui, uma digressão para evidenciar as contribuições da escritora tanto da perspectiva estética e literária, quanto da análise social e política presente em sua obra. Em "Quarto de Despejo – diário de uma favelada", a autora mineira conta acontecimentos de seu cotidiano a partir da escrita de um diário, tecendo uma compreensão de sua vida na então favela do Canindé, localizada na região norte de São Paulo na década de 1950[105].

Se a narrativa pode ser interpretada como o retrato de um contexto marcado pela miséria e pela fome, certamente não deve ser reduzida a estes aspectos, já que Carolina Maria de Jesus constitui através da escrita uma estética de si. É por isso que trabalhos acadêmicos recentes reforçam sua importância não simplesmente como um documento sociológico que expressa as dificuldades da vida em uma favela na década de 1950, mas a partir de seu valor literário e estético, uma vez que a autora constrói uma visão própria da literatura e elabora a experiência marginal da escassez na grande metrópole por meio da escrita.

A esse respeito, suscito as interpretações apresentadas nos trabalhos de Mario Silva (2011) e Fernanda Miranda (2013) sobre a emergência do discurso de De Jesus na São Paulo da década de 1950. Silva (2011, p. 226) chama atenção para o contexto de modernização da capital paulista e o ideal de progresso a ela associado, presente no imaginário da escritora mineira quando de suas circulações pelos interiores de Minas Gerais, de onde é natural, e São Paulo. Porém, ao chegar na cidade grande, De Jesus enfrenta um turbilhão de adversidades, pois a mesma modernização que erigia o ideal de progresso produzia uma crise habitacional e o empobrecimento das classes populares (SILVA, 2011, p. 235). Esse contexto de pauperização da vida urbana, associado às condições de recepção construídas no contato entre o jornalista Audálio Dantas[106] e a

---

[105] Silva (2011, p. 238-239) e Miranda (2013, p. 14-15) apontam, em seus trabalhos, a partir do levantamento pioneiro da assistente social Marta Teresa Godinho acerca das favelas paulistanas, que o estímulo da prefeitura fora fundamental para o surgimento das primeiras favelas no município. A favela do Canindé se iniciou no ano de 1948, após a transferência de 99 famílias despejadas de uma ocupação de terreno particular para um terreno público, por intermédio de um memorando do gabinete do prefeito. Foi extinta nos anos 1960, dando lugar à Marginal Tietê. Nesse sentido, segundo Miranda (2013, p. 15), a favela era vista pelo poder público e por seus moradores como um espaço de transitoriedade.

[106] O jornalista Audálio Dantas estava encarregado de uma pauta na favela do Canindé quando conheceu Carolina Maria de Jesus e sua ambição de tornar-se escritora. Dessa forma, atuou como editor de "Quarto de Despejo", fazendo a seleção dos fragmentos memorialísticos que seriam publicados, estrategicamente lançando em grandes veículos midiáticos alguns trechos da obra (MIRANDA, 2013, p. 47). Miranda

escritora, sem esquecer da originalidade da obra, possibilitaram que "Quarto de Despejo" se tornasse um sucesso no mercado editorial[107].

Silva se questiona por que um discurso tão potente emerge justamente fora do meio negro organizado. E, em sua visão, isso ocorre pela maneira distintiva como Carolina de Jesus experimenta o tempo e o espaço na cidade de São Paulo (SILVA, 2011, p. 241). Em condições extremamente precárias de trabalho e moradia, com três filhos, a autora faz parte de um grupo social representado como uma ameaça à civilização, ao projeto de modernidade paulistana que se erigia em diversos setores da vida social. Porém, precariamente incluída nesse discurso da modernização, Carolina expressa uma perspectiva que expõe as contradições por ele produzidas (SILVA, 2011, p. 242-243).

Nesse sentido, é interessante destacar a observação de Silva (2011, p. 245) sobre a "ficcionalização do quotidiano" que se opera em "Quarto de Despejo", a partir da editoração de Dantas e das percepções da autora. A construção da memória do presente é elaborada em um diário, gênero de caráter auto-reflexivo, ou seja, destinado ao próprio autor. Porém, o tom mais íntimo no início da obra, em que expressa o desejo de tornar-se escritora e sair da favela, dá lugar a uma crítica social, em que a cidade e a fome se tornam elementos fundamentais. A autora concebe a favela como o quarto de despejo da cidade, onde as pessoas são desumanizadas e tratadas como peças de lixo que se acumulam (SILVA, p. 252). Dessa forma, as esperanças no mito do progresso são colocadas em xeque (SILVA, 2011, p. 250).

Para Silva, mais do que o processo criativo, o que caracteriza a obra de Carolina de Jesus como um expoente da Literatura Negra (2011, p. 254), é uma ética da criação, a partir da qual a autoria do negro, enquanto sujeito social consciente de sua situação histórica, se reveste de autoridade. A mudança de tom no diário da autora revela que,

---

(2013) evidencia, em seu trabalho, os procedimentos de editoração de Dantas, ao comparar com os manuscritos de De Jesus. Dentre várias consequências de sua intervenção no texto, a autora ressalta: o uso do recurso metonímico, transformando um indivíduo em representante do ambiente social; em alguns casos, a alteração do texto para uma linguagem mais coloquial; a retirada de referências intelectuais; e a retirada de descrições subjetivas sobre a beleza da paisagem e do dia, limitando seu alcance poético. Nesses casos, segundo Miranda (2013, p. 62) o que se objetivava era a construção de um estereótipo da favelada.

[107] Miranda (2013, p. 27-38) chama atenção para os dados de vendas do livro. "Quarto de Despejo" foi traduzido para treze línguas e publicado em mais de quarenta países. Nos três primeiros dias após o lançamento da obra, foram vendidos 10.000 exemplares. Somente na tarde de autógrafos, foram vendidos mais 600. A primeira tiragem, que seria de 3.000 livros, passou a 30.000. A obra foi reimpressa sete vezes em 1960 e uma em 1963 pela Livraria Francisco Alves Editora. Em 1976, a Ediouro imprimiu duas edições de bolso. Em 1983, a Francisco Alves editou e publicou a obra novamente. Em 1990, o Círculo do Livro publicou nova edição. A Editora Ática, por sua vez, produziria uma edição de bolso em 1993.

embora se trate de um texto auto-reflexivo, ela também investia nele sua intencionalidade, sobretudo ao saber que seria publicado. Paradoxalmente, na construção de um exotismo social que tornou sua obra consumível, colocou-se um problema circular para Carolina de Jesus: "seu sucesso depende de sua miséria e esta determina o ritmo de sua vida, quase inviabilizando-a" (SILVA, 2011, p. 264). No processo de fabricação da obra e de sua imagem, não obstante exista um efeito de controle, a autora não deixa de negociar sua perspectiva, tornando-se um "calcanhar de Aquiles" do ufanismo paulista (SILVA, 2011, p. 257).

Com relação ao estudo empreendido pela Cia. Filhos de Olorum sobre esta obra, Lucélia Sérgio da Conceição explicou na entrevista como se desenrolou a pesquisa cênica que produziu o espetáculo "Ensaio sobre Carolina". Os ensaios tomavam como base o texto de "Quarto de Despejo", mas este não se constituía como uma dramaturgia já delimitada: cada ator ficou responsável por estudar uma parte do diário e levar propostas cênicas a partir desse esforço. Porém, ainda segundo Conceição, o diretor José Fernando Azevedo avaliou que os exercícios iniciais conferiram um tom excessivamente melodramático ao texto.

Azevedo começou, então, a provocar os jovens atores, questionando seus objetivos e as maneiras possíveis de levar a perspectiva de Carolina Maria de Jesus ao palco. Um elemento comum nas falas de Joyce Barbosa, Lucélia da Conceição e Sidney Santiago foi a percepção de certa inexperiência naquele momento, pois apesar de seus trabalhos pregressos[108], os atores, todos na casa dos vinte anos, estavam ainda em formação na EAD. Nesse contexto, José Fernando Azevedo assumiu um papel importante na orientação do grupo. Apesar de ser professor há pouco tempo na escola, ele vinha desenvolvendo um trabalho junto ao Teatro de Narradores[109] desde o final da

---

[108] Santiago começara a fazer teatro ainda na adolescência; já tinha realizado trabalhos de certo vulto no teatro de grupo e na televisão, conforme me revelou em entrevista. Joyce Barbosa disse que trabalhara, ainda criança, com Antunes Filho, encenador considerado um dos precursores do teatro de pesquisa, de acordo com Machado (2012, p. 16). Maria Gal tinha uma trajetória como atriz no Bando de Teatro Olodum, em Salvador, de acordo com Santiago. Conceição, por sua vez, atuava no teatro amador em Praia Grande e, posteriormente, em Santos.

[109] A Cia. Teatro de Narradores, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, surgiu em 1997 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tem a perspectiva de produzir um teatro político, engajado diante da vida nacional, se esforçando para "esboçar dramaturgicamente uma fisionomia do Brasil", de acordo com Azevedo. Seus trabalhos são marcados pela realização de intervenções, pela utilização pouco convencional do espaço e pelo uso de tecnologias, especialmente do vídeo, como dispositivo de cena. Dentre as referências para a sua criação, estão o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e o filósofo francês Jean-Paul Sartre. Informações disponíveis em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1297627-cia-teatro-de-narradores-celebra-15-anos-com-textos-politicos-e-duas-estreias.shtml e https://www.teatrodenarradores.com. Último acesso em 28/09/2018.

década de 1990, consolidando uma experiência significativa como encenador e dramaturgo. Outro ponto relevante concernente ao diretor é a importância de uma tradição teatral e filosófica alemã em sua formação[110], como salientou Conceição.

Dessa forma, como recurso para problematizar essa abordagem em relação ao ponto de vista da escritora, Azevedo trouxe a proposta de fazer leituras de Machado de Assis, as quais serviram de disparador para transpor o tom melodramático que predominava nos primeiros experimentos. É assim que a chamada "ironia machadiana"[111] se configurou como um artifício do coletivo para transpor o olhar de Carolina Maria de Jesus à cena. Nas palavras de Conceição:

> O Zé [José Fernando Azevedo] tinha uma leitura de que Machado de Assis conseguia fazer representações e falar da questão negra de uma forma que era... que passava, que era nas brechas das possibilidades literárias e culturais da época. Então essa era a leitura, e ele lia como uma ironia o estilo. A ironia machadiana foi o nosso mote. Então a gente leu Machado de Assis a partir desse viés, e começamos a experimentar a ironia machadiana nas cenas. Como, sutilmente, falar sobre algumas coisas que estavam por baixo do que a Carolina dizia ali com suas palavras[112].

Como aprofundo no capítulo 2, a ironia se configura como um importante instrumento de linguagem para a recriação dos arcabouços expressivos negros nas Américas, ao articular um jogo de aparências que recusa a pretensão de uma verdade universal (MARTINS, 1995, p. 54-55). Dizendo de outro modo, a ironia pode ser entendida como um recurso importante que dificulta a formação de um significado unívoco e cristalizado no discurso, muitas vezes se constituindo em uma fala estereofônica, de multiplicidade de sentidos, que pode elidir o olhar do colonizador[113].

---

[110] Em sua tese de doutorado, Azevedo desenvolveu um estudo sobre a peça didática "A Medida", do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

[111] Roberto Schwarz (2000) traz uma perspectiva sobre a obra de Machado de Assis, sobretudo a partir do romance "Memórias Póstumas de Brás Cubas", em que evidencia a originalidade estilística do autor, profundamente associada às particularidades de uma sociedade cuja modernidade se assenta na escravidão.

[112] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[113] Há diversos estudos sobre os usos da ironia como forma de burlar sistemas de significação fixos e contestar hierarquias socialmente sedimentadas. Em sua leitura da obra do escritor renascentista François Rabelais, o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2002) desenvolve uma importante análise sobre os usos do humor e da ironia na literatura, uma vez que possibilitam uma polifonia: múltiplas vozes surgem, se encontram e se confrontam no discurso. O riso irônico que daí emerge se reveste de ambivalências e abre espaço para contestação da ordem estabelecida através do humor. A pesquisa do historiador estadunidense Robert Darnton (1986), voltada para a cultura popular em fins da Idade Média, evidencia o potencial subversivo do riso. Darnton, em detrimento de uma investigação orientada para uma história do pensamento formal, procura compreender as visões de mundo das "pessoas comuns" daquele contexto. Um dos relatos centrais para o argumento do livro consiste na narrativa de um operário francês, que conta como os trabalhadores pregaram uma peça em seus patrões. Uma grande quantidade de gatos rondava o local onde dormiam e trabalhavam, dificultando o sono e recebendo melhor alimentação que os próprios

Valendo-se desse artifício, os africanos e seus descendentes na diáspora e no período do pós-abolição desenvolveram estratégias culturais de resistência para recriar suas visões de mundo em contextos de colonização, deslizando entre referenciais mais ocidentais, negros ou ameríndios. Nessa direção, o estilo literário machadiano, entendido por José Fernando Azevedo da maneira apresentada por Conceição, contribuiu para que o coletivo enriquecesse em cena as ambiguidades da obra de Carolina Maria de Jesus, que ridiculariza, critica e extrai poesia do mesmo sistema que a produz e marginaliza[114].

Outro exercício fundamental para a construção do "Ensaio sobre Carolina" foi um trabalho com a música. Segundo Conceição, os atores começaram a musicar trechos dos textos de pesquisa e do livro "Quarto de Despejo", o que resultou em um espetáculo chamado "sonoro-musical"[115] pelo coletivo. Após o levantamento de todo esse material, Azevedo fez o que a atriz chamou de "costuras dramatúrgicas"; ou seja, amarrou as proposições cênicas dos atores em uma sequência, compondo assim a dramaturgia do espetáculo, criada a partir do processo colaborativo. Além disso, pediu ao grupo para que explorasse mais a relação de Carolina Maria de Jesus com seus amores.

Assim, foi produzido o espetáculo "Ensaio sobre Carolina", que estreou no final de 2007[116] no Espaço Maquinaria, casa do Teatro de Narradores. Um elemento muito significativo, sublinhado por Lucélia Sérgio da Conceição na entrevista, foi a transformação da composição do público ao longo da temporada. De acordo com a atriz, o trabalho atingiu inicialmente espectadores de classe média e classe média alta, que até então predominavam entre os frequentadores de teatro. Outra percepção interessante de Conceição diz respeito às reações desse público ao espetáculo:

---

operários. Assim, o operário, imitando os sons dos gatos na janela dos patrões, conseguiu deixa-los tão irritados que eles permitiram a execução dos animais, à exceção da gata cinza da patroa. No entanto, essa foi a primeira a ser executada pelos trabalhadores. Reunindo os gatos semimortos em grandes sacos, os operários fizeram uma espécie de encenação de um julgamento, executando os animais definitivamente ao final e vivendo um delírio de alegria. Dessa forma, para Darnton (1986, p. 107), além de representar um ataque indireto aos patrões, o comportamento ritualizado dos operários expressava o anseio por um passado mítico em que a organização social do trabalho pressupunha uma associação entre mestres e aprendizes.

[114] A esse respeito, acho interessante observar que o ofício de catadora exercido por Carolina Maria de Jesus, concomitante a sua escrita, consiste justamente em transformar aquilo que foi descartado em algo que possa ser reutilizado. No capítulo 4, a discussão sobre o tratamento do lixo se apresenta na personagem da Gari, de acordo com a atriz Dani Rocha, em entrevista concedida no dia 20/08/2018.

[115] Foi a primeira vez que o grupo trabalhou com o músico Giovanni di Ganzá, que assina a direção musical de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016).

[116] É interessante pontuar a maneira como foi veiculada a notícia da estreia da peça na Folha de São Paulo: "Peça adapta obra sobre miséria, preconceito e fome nos anos 50". Acredito que, mesmo na década de 2000, a imagem projetada a respeito de "Quarto de Despejo" ainda segue a percepção estereotipada em que investiu Audálio Dantas. Contudo, como discuto adiante, há diferenças também na recepção do espetáculo, assim como outras interpretações possíveis sobre a obra caroliniana. Informações disponíveis em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910200741.htm.

> Eu me lembro que quando minha mãe foi assistir, ela era a única negra do público. E foi muito interessante, a reação dela era absolutamente oposta à reação das outras pessoas. Tinha um momento no 'Carolina' em que a gente xingava, fazia uns xingamentos [...]. Então tinha uma parte dos xingamentos, em que as pessoas ficavam absolutamente constrangidas, olhavam para baixo, algumas choravam e não encaravam os atores. E a minha mãe tava lá assim, durante a peça, e dava risada de umas piadas e olhava para a gente. E aí as pessoas ficavam incomodadas com a reação dela. Em alguns momentos, em outras partes, as pessoas super constrangidas e consternadas, e a minha mãe dando risada, 'é assim mesmo'. Então a gente viu ali um lugar tipo 'uau, o que é isso, por que a reação é outra'[117].

Porém, em pouco tempo, esse quadro foi se alterando: mais e mais pessoas negras souberam das apresentações, ficaram interessadas e foram assistir o espetáculo. Conceição atribuiu essa mudança a alguns fatores. O primeiro deles foi o convite a uma cooperativa de catadores, a Coopamare[118], que possibilitou uma difusão da notícia sobre o espetáculo em cartaz fora dos círculos que tradicionalmente frequentavam o circuito de teatro na cidade. Aos poucos, os familiares dos artistas também acabaram indo assistir ao "Ensaio sobre Carolina". No mesmo período, pouco depois da estreia no Maquinaria, o grupo se apresentou no espaço Clariô, logo à época de sua inauguração, dialogando com um público de periferia no Taboão da Serra. Por fim, outra estratégia importante empregada pelos próprios jovens do coletivo foi a técnica chamada pela atriz de "homem a homem", que consiste na panfletagem do material do espetáculo em lugares diversos, como nas salas de aula e na saída de cursinhos populares e nas filas de bailes negros[119].

Assim, em um período de cerca de dois meses, o público interessado no trabalho da companhia, que a essa época já passava a se apresentar como Os Crespos[120], mudou de perfil. Se inicialmente as cadeiras do teatro eram ocupadas quase que exclusivamente por espectadores brancos, Conceição ponderou que, ao final da temporada no Espaço Maquinaria, certamente havia uma maioria negra na plateia. Esse processo de

---

[117] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[118] A Coopamare – Cooperativa de Catadores Autônomos de Papel, Aparas e Materiais Reaproveitáveis – é uma cooperativa de trabalho sem fins lucrativos. Surgiu de um projeto de auxílio a moradores de rua em 1989, com 20 catadores inicialmente, tendo o espaço sob o viaduto Paulo VI, em Pinheiros, cedido pela Prefeitura para seu funcionamento. Atualmente, conta com 80 cooperados e 120 catadores avulsos que por lá passam diariamente. Informações disponíveis em: https://coopamare.wordpress.com/about/subpagina/. Último acesso em 28/09/2018.

[119] Conceição fez referência especificamente à casa noturna Sambarylove, conhecida pelas noites de *black music* e localizada no bairro da Bela Vista, centro de São Paulo.

[120] Quando perguntei sobre a mudança de nome do grupo nas entrevistas, as respostas foram vagas. Conceição apenas indicou que um dos integrantes do coletivo, possivelmente Sidney Santiago, levantou a ideia de chamá-los como Os Crespos em determinado momento. Não houve, portanto, tentativas de produzir um mito de origem sobre os nomes da companhia.

reconfiguração do público fez com que, na visão da atriz, o próprio espetáculo fosse se moldando a novos olhares. Segundo ela:

> Isso fez com que a gente tivesse que modificar mesmo a nossa intenção, a nossa forma de encenação e o nosso pensamento com relação ao que é fazer teatro para pessoas negras. Claro que isso não foi assim programado, inteligível e imediato; isso foi acontecendo, foi se moldando, mas hoje com a distância do tempo, onze anos depois, eu consigo olhar para isso dessa forma, como rapidamente a gente foi se moldando a essa nova forma de ver, a esse novo público[121].

Em 2008, a Cia. Os Crespos voltou à Europa para apresentar "Anjo Negro + A Missão", dessa vez na Espanha. Ao final do mesmo ano, o grupo ganhou ainda dois editais: o Prêmio Myriam Muniz[122], que promoveu uma temporada de três meses do "Ensaio sobre Carolina" no Rio de Janeiro; e o Vitrine Cultural[123], proporcionando uma série de apresentações do mesmo espetáculo no Teatro Imprensa.

O processo de criação do "Ensaio sobre Carolina" foi o mais longo vivenciado pelo grupo - durou mais de um ano, entre sua aprovação em janeiro de 2006 e sua estreia, em outubro de 2007, tendo se cruzado com o trabalho de "Anjo Negro + A Missão". Entre os anos de 2006 e 2008, então, as primeiras experiências profissionais dos Filhos de Olorum, que logo se tornaram a Cia. Os Crespos, estabeleceram diálogo com algumas matrizes de pensamento e certos modos de fazer teatro, embora não se possa dizer que possuíam um projeto político e estético maduro.

Em primeiro lugar, é perceptível a influência das práticas de pesquisa cênica e do processo colaborativo, as quais orientam as criações do grupo, num contexto em que a universidade já vinha ganhando projeção na criação cênica e as políticas públicas de incentivo ao teatro possibilitam recursos para a realização de longos e sofisticados processos de pesquisa, conforme demonstra Machado (2012).

Além disso, foram significativas as influências da orientação de José Fernando Peixoto de Azevedo, encenador e intelectual com formação aprofundada em uma tradição intelectual alemã; e do diretor Frank Castorff, que abriu possibilidades para o grupo circular no Brasil e na Europa com o espetáculo "Anjo Negro + A Missão"

---

[121] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[122] Trata-se de um prêmio anual concedido pela Funarte em âmbito nacional para oferecer apoio a atividades de teatro, nas modalidades de circulação e montagem de espetáculos. Informações disponíveis em: http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/teatro-edital-premio-funarte-de-teatro-myriam-muniz/. Último acesso em 28/09/2018.

[123] O projeto Vitrine Cultural consistia em um edital do Centro Cultural Grupo Silvio Santos para financiar produções teatrais no finado Teatro Imprensa, a partir de recursos da Lei Rouanet. Disponível em: http://cultcultura.com.br/arte-e-entretenimento/arteseespetaculos/coletiva-de-imprensa-projeto-vitrine-cultural/. Último acesso em 28/09/2018.

(2006). Nesse período, os membros do coletivo entrevistados consideram que eram jovens e pouco experientes, atribuindo assim um papel importante a Azevedo na condução da pesquisa cênica que deu origem ao "Ensaio sobre Carolina" (2007), uma vez que ele já tinha uma experiência sólida junto ao Teatro de Narradores. Provocando os atores a sair do melodramático, que seria um caminho óbvio para abordar a dureza da vida na favela, o diretor introduziu a ironia machadiana como recurso criativo.

Por sua vez, o trabalho com Castorf possibilitou o contato dos jovens com um teatro contemporâneo que se afasta do drama, recusando narrativas coerentes e totais; que mobiliza recursos cênicos, descentrando o texto escrito e investe em uma veia performática que valoriza a experiência em detrimento da mimese de uma ação, que configura o paradigma da representação. Além disso, o uso das tecnologias de audiovisual se apresenta como artifício importante para fazer cortes na construção cênica. Estas características visam a um engajamento do público, que não é concebido como consumidor passivo da produção teatral; ao contrário é estimulado a se posicionar criticamente através da provocação de estranhamento.

Nesse sentido, as trajetórias de Castorf e Azevedo podem ser associadas a um teatro político europeu, nos termos em que define Lehmann (2003). O teórico, responsável por desenvolver a ideia de um teatro pós-dramático como "um denominador comum" de uma série de produções contemporâneas (LEHMANN, 2003, p. 9), evidencia que conceber um teatro político diz respeito, sobretudo, ao modo como se trabalham as questões políticas em cena, e não somente sobre os temas abordados. O autor reflete, portanto, sobre a contribuição do teatro pós-dramático para colocar em prática um teatro político, considerando suas variadas estratégias para provocar interrupção nas sociedades de mídia e de massa elaboradas pelas chamadas vanguardas artísticas. Diante dessa questão, Lehmann (2003, p. 13) se remete a uma genealogia do teatro pós-dramático, explicando que os conceitos de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Walter Benjamin se desenvolveram ao longo do mesmo período, nos anos 1920 e 30, em um momento crucial para as teorias da arte no século XX. Essas concepções ganhariam novo fôlego e seriam retomadas em outro contexto, entre os anos 1960 e 70. O autor mostra que, mesmo em suas dissonâncias[124], uma preocupação comum nesses

[124] Os trabalhos associados ao teatro político podem apresentar objetivos distintos e discordantes entre si. Por exemplo, Lehmann (2003, p. 14) chama atenção para a perspectiva comunista brechtiana, que para além da interrupção, coloca como horizonte a revolução. Lehmann (2007, p. 25) considera que a maior parte da obra brechtiana não rompe efetivamente com o teatro dramático, apesar das questões por ela levantadas. Gatti (2008), por sua vez, evidencia a crítica de Heiner Müller à peça didática brechtiana, a

momentos era, de algum modo, instigar a interrupção[125], colocando uma crítica às sociedades da representação da modernidade ocidental.

Não obstante, quando perguntei a Lucélia Sérgio da Conceição sobre a influência do teatro pós-dramático nas produções artísticas do grupo, embora a tenha reconhecido, a atriz evitou uma filiação absoluta a essa escola, tanto porque não era uma pretensão inicial do coletivo, quanto porque as experimentações não se restringiram a este escopo ao longo de sua trajetória:

> Não tinha exatamente as pretensões pós-dramáticas, mas tinha recursos de encenação direção que ia para esse lugar. Influenciou outros trabalhos, mas talvez hoje não se possa dizer que é o caminho do grupo, a marca do grupo, mas faz parte inclusive porque faz parte do contexto histórico. É esse contexto histórico, artístico e histórico[126].

Ao mesmo tempo em que conheceram e dialogaram com essa tradição intelectual europeia, tendo inclusive atravessado o Atlântico para se apresentar na Alemanha e na Espanha, os jovens da Cia. Os Crespos navegaram pelo universo de Carolina Maria de Jesus, escritora que constrói em sua obra uma ficcionalização do quotidiano, como argumenta Silva (2011, p. 245), bem como critica as contradições do progresso prometido pela modernidade paulistana. O estudo cênico sobre o livro "Quarto de Despejo", que como vimos se valeu de uma leitura paralela da ironia de Machado de Assis, conforme proposta por Azevedo, elaborou visões de mundo que problematizam os ideais de progresso presentes em projetos de uma modernização periférica[127]. A ironia, porém, é interpretada de formas distintas pelo público. Como evidenciou Conceição, a maioria dos espectadores brancos reagia com constrangimento e consternação diante do espetáculo.

Também foi nesse período que esses jovens conheceram o texto "A Missão: Lembranças de uma Revolução", do dramaturgo Heiner Müller, considerado por

---

partir da retomada de uma polêmica entre Brecht e Walter Benjamin sobre o caráter de parábola das narrativas do escritor Franz Kafka. Se para Benjamin a parábola kafkiana explodia o sentido ao promover o paradoxo de uma fábula sem ensinamento, restava inalcançado o anseio de Brecht, interessado na aprendizagem.

[125] Walter Benjamin (1987, p. 80) evidencia que, no teatro épico brechtiano, que busca estabelecer uma relação com um público ativo e interessado, a interrupção da ação está no primeiro plano, uma vez que, por ser um teatro gestual, quanto mais se interrompe a ação, mais se produzem gestos.

[126] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[127] Silviano Santiago (2004) sinaliza como os novos fluxos econômicos em escala global proporcionaram, nas grandes metrópoles pós-modernas, o surgimento de um novo tipo de multiculturalismo no Brasil. Como o faz Carolina Maria de Jesus, os imigrantes pobres e grupos étnicos marginalizados passam a problematizar a dicotomia entre centro e periferia, por ocupar um "entre-lugar", desestabilizando as fronteiras estabelecidas.

Lehmann como um dos expoentes do teatro pós-dramático. Conforme discuto adiante, houve outras tentativas da companhia de retomar esse texto, o que culminou na produção do espetáculo "Alguma Coisa a Ver com uma Missão", sobre o qual me aprofundo no capítulo 4.

1.4 "A Construção da Imagem e a Imagem Construída": identidade em reflex(ã)o

Em 2009, a Cia. Os Crespos teve o seu primeiro projeto aprovado no Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo. Com isso, recebeu recursos para trabalhar em uma reflexão sobre o problema da construção da identidade entre as pessoas negras. Os atores à frente da iniciativa naquele momento eram Sidney Santiago, Lucélia Sérgio da Conceição, Joyce Barbosa, Mawusi Tulani e Maria Gal[128]. A pesquisa, intitulada "A Construção da Imagem e a Imagem Construída", contou com a dramaturgia do autor pernambucano Marcelino Freire[129], a direção de Eugênio Lima[130] e direção de vídeo de Leandro Goddinho[131]. Nas palavras de Conceição, o objetivo do grupo era investigar "como a pessoa negra constrói sua identidade a partir de questões sociais e a partir do seu próprio imaginário sobre si mesma, como ela busca a construção dessa identidade"[132].

---

[128] A essa altura, Tayrone Porto, que participou do processo de "Ensaio sobre Carolina", se afastara do grupo para se dedicar a outras atividades.

[129] Nascido em 1967, Marcelino Freire é um escritor pernambucano. Depois de passar pelo interior da Bahia e por Recife, onde firmou contato com grupos de teatro, Freire fixou residência em São Paulo em 1991. Editou de forma independente seu primeiro livro de contos, "AcRústico" (2005). Viria a publicar ainda seis livros, dentre os quais se destacam "Contos Negreiros" (2005), vencedor do Prêmio Jabuti em 2006; e o romance "Nossos Ossos", que ganhou em 2014 o Prêmio Machado de Assis de Melhor Romance da Biblioteca Nacional. Em sua obra, se destaca uma representação da violência no Brasil contemporâneo, são comuns narrativas na primeira pessoa marcadas pela oralidade, protagonizadas por classes populares. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379934/marcelino-freire. Último acesso em 28/09/2018.

[130] Ator, diretor, DJ e pesquisador, Eugenio Lima é um dos fundadores do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, companhia criada em 1999 na cidade de São Paulo que se utiliza de elementos da cultura hip-hop para suas produções teatrais, composta em sua maioria de espetáculos-manifesto. Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo464387/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos. Último acesso em 28/09/2018.

[131] O sergipano Leandro Goddinho é cineasta, roteirista e editor, formado em Cinema pela Universidade Anhembi Morumbi, baseado em São Paulo e Berlim, onde começou a trabalhar em 2015, após receber um financiamento do governo alemão e da Alexander Von Humboldt Foundation para desenvolver um uma série de documentários sobre homofobia e diáspora LGBTQ+. De acordo com Conceição, estudou Teatro na EAD junto com os membros da Cia. Os Crespos. Seus trabalhos no cinema receberam prêmios diversos. Informações disponíveis em: https://prosas.com.br/empreendedores/19214. Último acesso em 28/09/2018.

[132] Entrevista concedida em 02/08/2018.

Ao tomar a identidade como tema, os integrantes do coletivo mergulharam em uma investigação que mesclou questões autobiográficas e percepções coletivas de imposições e enfrentamentos através dos quais se constituem as subjetividades negras em um contexto de racismo. A participação de Leandro Goddinho contribuiu para que os recursos do audiovisual fossem intensamente utilizados, dando origem a curta-metragens. Além disso, o processo foi marcado pela realização de sete intervenções urbanas a partir das experimentações cênicas com o material de pesquisa, que deram origem a um *work-in-progress*[133]. A ideia inicial do projeto era fazer uma nova montagem com o texto de Heiner Müller, "A Missão: Lembranças de uma Revolução". No entanto, devido a algumas questões ao longo do processo criativo, que levanto adiante, esta aspiração não se concretizou naquele momento.

A ideia de identidade, assim como a ideia de cultura[134], assumiu ao longo da segunda metade do século XX uma importância significativa, seja como categoria para definir posições subjetivas e catalisar organização política, seja como questão teórica. Embora os atores entrevistados não tenham se referido expressamente à literatura acadêmica que trata desses problemas, percebi que a maneira de abordar a identidade proposta pela Cia. Os Crespos, ao menos naquele momento, conflui em grande medida com as concepções de identidade trabalhadas por teóricos pós-estruturalistas e críticos ao colonialismo, além de contribuições feministas. A experiência anterior do coletivo com modos de criação que rasuram a totalidade do drama, investindo principalmente em uma veia performática, com grande mobilização de recursos audiovisuais, contribuiu para que a própria pesquisa enfatizasse o caráter processual da criação artística, recusando, de certa forma, que a identidade se colocasse como um dado. Em outras

---

[133] Segundo Conceição, trata-se de um "trabalho em processo", como diz a própria tradução do termo, que não se pressupõe acabado. Para Lehmann (2007, p. 30), em contraponto a um teatro de projeção de sentido e síntese, existe *work in progress*, que possibilita perspectivas parciais e perturbadoras.

[134] A partir da década de 1950, houve uma a crescente ênfase teórica na questão da linguagem e das formas de simbolização, acompanhada de uma centralidade cada vez maior do conceito de cultura para outras disciplinas, com a posterior formação do campo dos estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos. Essa "virada cultural", a que se refere Stuart Hall (1997), tem uma relação, do ponto de vista epistemológico, com o crescente interesse teórico na linguagem, entendida como práticas de simbolização, as maneiras pelas quais se produz e circula o significado – sobretudo com o crescente e assimétrico uso das tecnologias da informação, que acelera esses processos. Argumentando que a cultura não é simplesmente determinada pela produção material, muitos intelectuais provenientes de diferentes campos do conhecimento vieram a confluir para a criação dos chamados estudos culturais. Envolvendo análises da teoria literária aos estudos da mídia, os estudos culturais ganharam espaço nas universidades do mundo anglo-americano, a partir da década de 1960, refletindo este crescente interesse teórico na cultura. O conceito antropológico de cultura cunhado a partir das etnografias tradicionais foi sendo reelaborado em fronteiras disciplinares, com as mútuas influências entre a antropologia e outras áreas do conhecimento para as quais o conceito ganhou importância.

palavras, a ideia de que não existe uma criação acabada contribuiu para que se pensasse a identidade como um elemento em constante construção, conforme sugere o próprio título do projeto aprovado pelo Fomento ao Teatro.

Stuart Hall (2000, p. 103), teórico cultural jamaicano ligado à formação do campo dos estudos culturais no Reino Unido, observa que as últimas décadas do século XX assistiram a uma explosão discursiva em torno do conceito de identidade, ao mesmo tempo em que se abateram sobre ele severas críticas. Uma das saídas oferecidas pelo autor para entender este debate envolve colocar tal conceito "sob rasura", segundo uma perspectiva desconstrutiva, cuja principal referência teórica é o filósofo francês Jacques Derrida (HALL, 2000, p. 104). Segundo essa visão, os conceitos nunca conseguem expressar completamente aquilo que prometem, de modo que estão em constante releitura e transformação.

Pensando dessa forma, alguns conceitos-chave que, em sua versão original podem indicar noções absolutas e imutáveis, são deslocados e problematizados, embora ainda guardem importância. Hall (2000, p. 105) também procura entender o conjunto de problemas que suscita essa mobilização tão frequente do conceito de identidade. Em sua visão, ela ocorre em função de sua centralidade para a questão da agência[135] e da política, considerando os movimentos políticos em sua forma moderna.

O autor privilegia uma noção de identidade – ou de identificação[136] - que se afigura como um processo nunca completo; "envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de 'efeitos de fronteiras'" (HALL, 2000, p. 106). Esse trabalho de demarcar fronteiras opera na produção de um exterior constitutivo, que possibilita a própria enunciação de um núcleo que constitui a identidade. Nesse sentido, para Hall (2000, p. 106), ela está "alojada na contingência", uma vez que não existe aprioristicamente. Segundo essa concepção, as identidades nunca são unificadas, sendo sempre passíveis de contestação e ressignificação.

A teórica feminista Avtar Brah (2006) traz também uma perspectiva inovadora acerca do conceito de identidade, nesse caso associado à ideia de diferença. Para a autora, a diferença é pensada como uma categoria analítica que atravessa relações sociais, posições de sujeito e subjetividade, não privilegiando nível micro ou macro de análise. Em vez de concebê-la como essencial e transcendente, a diferença é entendida

---

[135] Agência é a tradução do termo *agency*, utilizado na literatura e teoria social anglo-saxônica para designar o elemento ativo da ação individual (HALL, 2000, p. 131).

[136] Embora seja menos desenvolvido na teoria social e cultural, Hall (2000, p. 106) considera que o conceito de "identificação" enfatiza a dimensão processual na construção da identidade.

como contextual e contingente, definida a partir de práticas discursivas historicamente situadas. Dessa forma, Brah (2006, p. 374) se preocupa em como discursos sobre a diferença se constituem, são reproduzidos, contestados e ressignificados. Estas formulações possuem relação com a trajetória da autora, que após o deslocamento por diversos contextos, passou a se engajar na discussão sobre a diferença no feminismo negro na Inglaterra[137]. A perspectiva de Brah (2006, p. 344-345) evidencia as variadas maneiras como processos de racialização operam, nem sempre se constituindo como bipolaridades simples e combinando facetas de inclusão e exclusão. A autora conceitua a diferença de quatro maneiras distintas, a depender da ênfase: como experiência, como relações sociais, como subjetividade e como identidade. Amarrando todas essas noções, Brah coloca a questão da seguinte forma:

> Identidades são inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais. A subjetividade – o lugar do processo de dar sentido a nossas relações com o mundo – é a modalidade em que a natureza precária e contraditória do sujeito-em-processo ganha significado ou é experimentada como identidade. As identidades são marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o sujeito. Portanto, a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança. Mas no curso desse fluxo, as identidades assumem padrões específicos, como num caleidoscópio, diante de conjuntos particulares de circunstâncias pessoais, sociais e históricas. De fato, a identidade pode ser entendida *como o próprio processo pelo qual a multiplicidade, contradição e instabilidade da subjetividade é significada como tendo coerência, continuidade, estabilidade; como tendo um núcleo – um núcleo em constante mudança, mas de qualquer maneira um núcleo – que a qualquer momento é enunciado como o "eu".* (BRAH, 2006 [1996], p. 371)

A partir dessa perspectiva, Brah (2006, p. 372) desenvolve a distinção entre a proclamação de uma identidade coletiva, como um processo político, diante da identidade como processo na e da subjetividade. Os discursos em torno de identidades coletivas, em geral, envolvem apresentações de alguma visão acerca de uma história coletiva, que necessariamente demandam a supressão parcial do senso subjetivo da heterogeneidade interna de um grupo. Porém, as relações de poder internas a este grupo não deixam de existir, de modo que a própria identidade coletiva vai sendo reformulada,

---

[137] Brah (2006, p. 332) coloca, neste trabalho, as controvérsias em torno da categoria "negro" no contexto britânico, uma vez que passou a ser usado para designar pessoas de ascendência africana-caribenha e sul asiática, pois, no pós-guerra, muitos migrantes dessas partes do globo passaram a ocupar posições estruturalmente semelhantes no país. O que a autora procura evidenciar é que sua utilização é determinada menos pela natureza do referente do que pela função semiótica que ocupa no discurso. Os vários significados possíveis assinalam estratégias e alcançam resultados diferentes, delimitando fronteiras de "comunidade" – uma questão que foi enfrentada também pelos feminismos (BRAH, 2006, p. 340).

em relação ao contexto econômico, político e cultural em que está situada. Por isso, para Brah (2006, p. 370), são necessárias molduras conceituais que tratem esses processos simultaneamente como sociais e subjetivos, contribuindo para entender os investimentos psíquicos realizados quando assumimos posições de sujeito socialmente produzidas.

Outro ponto importante, tanto para Hall quanto para Brah, diz respeito às limitações de uma concepção de sujeito produzido no discurso, fortemente ancoradas nas produções de Michel Foucault, que esbarram nas dimensões não-logocêntricas da subjetividade. Para esses autores, tais limitações levaram muitas feministas a revisitar a psicanálise, refletindo sobre suas relações com teorias da desconstrução e da micropolítica do poder[138]. Essas novas leituras da psicanálise acabaram por perturbar a noção unitária do sujeito, chamando atenção para os aspectos das formações subjetivas que não são mediados pela linguagem. Ao mesmo tempo, elas deixam entrever que o sujeito, formado em constante processo, atribui a si um senso de coerência, que permite a enunciação de um "eu".

A pedagoga e antropóloga Nilma Lino Gomes[139] (s/d), por sua vez, oferece uma abordagem acerca da questão da identidade, em especial da identidade negra, numa investigação sobre as maneiras pelas quais o cabelo e o corpo negro assumem significado. Tendo como ponto de partida uma pesquisa etnográfica realizada em quatro salões étnicos[140], na cidade de Belo Horizonte, a antropóloga observas projetos conduzidos por cada um desses estabelecimentos comerciais e as maneiras como os profissionais e clientes concebem a manipulação do cabelo crespo. A partir daí, Gomes enfatiza o caráter relacional da identidade, entendendo-a:

---

[138] Brah (2006, p. 369) e Hall (2000, p. 129) também ressaltam a necessidade de aprofundamento abordagens psicanalíticas levando em conta a questão racial, algo que é bem desenvolvido no trabalho de Kilomba (2010), fortemente referenciado em Franz Fanon.

[139] Nilma Lino Gomes é pedagoga e antropóloga, professora da Faculdade de Administração da UFMG e integrante da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros – ABPN. Sua atuação nas áreas da Educação e da Antropologia Urbana abrange temas como movimentos sociais e educação, relações raciais, diversidade cultural e de gênero. Foi reitora da UNILAB entre 2013 e 2014. Em 2015, assumiu a cadeira de Ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República – SEPPIR/PR. Em setembro do mesmo ano, houve uma reforma administrativa no governo federal. O órgão foi incorporado ao recém-criado Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, e Gomes passou a chefiar a pasta. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/368-nilma-lino-gomes. Último acesso em 28/09/2010.

[140] Segundo Gomes (s/d, p. 6), tanto os salões que demarcam mais nitidamente um projeto em prol da valorização da identidade negra quanto aqueles que o fazem de forma mais fluida se autodenominam étnicos ou afro étnicos. Essas denominações oscilam entre os próprios sujeitos em campo, de acordo com as percepções dos termos que mais agradam a clientela e a trajetória social e política da questão racial no Brasil.

> como um processo que não se dá apenas a começar do olhar de dentro, do próprio negro sobre si mesmo e seu corpo, mas também na relação com o olhar do outro, do que está fora. É essa relação tensa, conflituosa e complexa que este artigo privilegia, vendo-a a partir da mediação realizada pelo corpo e pela expressão da estética negra. (GOMES, s/d, p. 2)

Considerando essa perspectiva processual acerca da identidade negra, a autora indica que é fundamental levar em conta os valores, crenças, os rituais e a linguagem que a inscrevem no plano simbólico, tendo em vista as peculiaridades do ambíguo racismo brasileiro, em que a ideologia do embranquecimento e o mito da democracia racial atuam de forma eficaz. A atribuição de significados ao cabelo crespo e ao corpo negro aguçam, na visão da autora, o conflito racial entre negros e brancos no país. Por isso, os usos criativos do cabelo crespo são entendidos por Gomes (s/d, p. 3) como uma forma de construir um sentimento de autonomia, incidindo também no processo identitário, bem como na afirmação de uma ancestralidade africana.

Essas concepções procuram submeter o conceito de identidade a uma leitura crítica, sem necessariamente abandoná-lo, mas problematizando uma coerência interna e absoluta, de certa forma atemporal, ao evidenciar que existe por trás da identidade um processo histórico de articulação de uma multiplicidade de posições do sujeito, que se intersectam, se constituem mutuamente e podem se contradizer. Além disso, quando um grupo se articula mobilizando uma identidade, isso não ocorre de forma unívoca e totalmente harmônica, uma vez que todo grupo comporta heterogeneidades. A identidade, nesse sentido, é fundamentalmente relacional, considerando que é a partir de processos de diferenciação que se pode anunciar um núcleo do sujeito ou grupo relativamente estável; e reflexiva, uma vez que o próprio conceito vai se transformando a partir de sua inscrição no discurso, por meio da produção de saberes, pelos usos políticos e posições subjetivas que mobilizam a categoria.

É assim que, ao desenvolver um projeto para refletir sobre a identidade através de uma pesquisa cênica e audiovisual, utilizando-se da linguagem das intervenções na pesquisa, a Cia. Os Crespos optou por não cristalizar personagens acabados que se relacionam como numa cadeia dramática, optando por falar diretamente com o público. Do ponto de vista subjetivo, essa estratégia suscita o caráter relacional e reflexivo da identidade, ao fazer referência constante à mediação entre o olhar externo e a visão que alguém consolida sobre si mesmo e sobre o outro, criando um diálogo direto com os espectadores. Ao mesmo tempo, também é possível dizer que a depender do viés dos experimentos cênicos e do contexto em que toma lugar a ação, pode se tornar mais

complexo estabelecer esse tipo de conexão com o público, possivelmente não logrando o engajamento desejado – algo inerente à própria ideia de experimento, que admite falhas.

Através da performance, os atores conduzem a uma reflexão sobre elementos que podemos definir como marcadores de uma identidade negra no Brasil e sobre os estereótipos associados ao corpo negro, usando recursos que introduzem cortes ou interrupções. Assim, o público é levado a questionar a naturalização das crenças e práticas que marginalizam esses corpos. Em alguns casos, as intervenções assumem um tom mais diretivo e fechado, defendendo maneiras de posicionar no mundo como negro. Em outros, assumem nuances mais fragmentárias e experimentais, bastante sujeitas ao inesperado dos acontecimentos ao redor. Em todo caso, é relevante o fato de serem corpos negros em performance, uma vez que a própria história desses corpos e suas relações com as imagens socialmente sedimentadas são fundamentos para a ação.

Pela conversa com os atores, percebi que as intervenções tiveram um papel central ao longo dessa pesquisa, consolidando o material que viria a compor o *work-in-progress* apresentado no segundo semestre de 2010. Nelas, é possível perceber usos do texto de Heiner Müller, "A Missão". Foram registradas em vídeo, editadas e disponibilizadas no sítio eletrônico de *streaming* YouTube, por meio do qual é possível assistir a alguns fragmentos[141]. Além disso, Lucélia Sérgio da Conceição destrinchou na entrevista suas percepções de cada um desses sete momentos abertos da criação. Dessa forma, para abordar o caminho percorrido pelo coletivo ao longo desse processo, apresento brevemente estes trabalhos.

A intervenção "DOR" ocorreu no Largo do Paissandu, no dia 20 de novembro de 2009 – dia da Consciência Negra. Conceição – indicando como a pesquisa se baseou em um estudo da abertura da obra "Homem Invisível" (1952), de Ralph Ellison[142]. A

---

[141] As intervenções "DOR" e "IRA" estão disponíveis na íntegra, nos links: https://www.youtube.com/watch?v=acc3cpaTxRw e https://www.youtube.com/watch?v=NNV9sca3dCc. Os fragmentos de todas as intervenções, na forma de *teaser* podem ser vistos nos seguintes links: "DOR" – https://www.youtube.com/watch?v=MZ_4pzpPDKk "IRA" – https://www.youtube.com/watch?v=N42CeT_M-Eo&t=14s "SEXUALIDADE" – https://www.youtube.com/watch?v=NUzbnTwACnA "GESTUAL" – https://www.youtube.com/watch?v=pHyKfVaibmI "RELIGIOSIDADE" – https://www.youtube.com/watch?v=CfldYHbV_Aw "IMAGEM E AUTO IMAGEM" – https://www.youtube.com/watch?v=UBWCSoaOC3M "IDENTIDADE" - https://www.youtube.com/watch?v=_fpvka7qZj8. Último acesso em 28/09/2018.

[142] O escritor e educador estadunidense Ralph Ellison (1914 – 1994) mudou-se do sul dos Estados Unidos para Nova York em meados da década de 1930, onde iniciou sua carreira publicando contos e ensaios em diversos periódicos. Após servir na Segunda Guerra Mundial escreveu seu primeiro romance, "Homem Inivísivel", cuja publicação lhe rendeu notoriedade. A narrativa acompanha a trajetória de um jovem

questão principal. que desencadeava a ação e a reflexão, era a invisibilidade que o narrador vivenciava, não por ser literalmente invisível, mas pelo fato de ser negro. No texto de Ellison, um homem esbarra no narrador, que se revolta, uma vez que é comum às pessoas não desviarem de seu caminho ao cruzar com ele. O narrador se sente, dessa forma, como se fosse invisível, apesar de seu corpo sólido, de carne e osso. Esse episódio suscita um questionamento sobre a influência do reconhecimento externo na constituição de uma percepção de si. Num contexto racista, em que pesam uma série de estereótipos sobre o corpo negro, sua humanidade parece não ser apreendida, relegando-o a uma virtual inexistência. Tal desumanização se converte em experiências de sofrimento. Dado que todos os atores trabalharam sobre o mesmo fragmento, com algumas variações, foi interessante ver a questão da invisibilidade sendo evocada através de corpos diferentes, cujas caracterizações suscitavam variadas posições sociais.

Os atores se apresentaram em um pequeno palco montado no Largo do Paissandu; espaço historicamente significativo para a resistência negra no município de São Paulo[143]. Havia um microfone no centro, e os atores se dispuseram em roda, sentados em cadeiras. Cada um deles ia ao centro do palco e tomava o microfone, enquanto os demais aguardavam sua vez, às vezes cantando. Durante a apresentação, começou a chover aos muito; e decidiu-se que, mesmo assim, a intervenção teria continuidade. Uma boa parte do público não se dispersou, permanecendo inclusive debaixo de chuva sem proteção. Como o Largo é um local com grande trânsito de pessoas, tive a impressão de que boa parte dos espectadores eram transeuntes que pararam para assistir à ação que ali se desenvolvia. A avaliação de Lucélia Sérgio da Conceição a respeito desse experimento foi bastante positiva:

> Aí a gente fez, no dia 20 de novembro, no Largo do Paissandu. Uma chuva torrencial, o público ficou assistindo. Então os vídeos que a gente tem são de chuva, muita chuva. A gente tomou muito choque com aquele material todo, os microfones, tudo. E o cara que alugou o som ficou ali, debaixo de chuva, com seu material, sabe, pondo em risco o material dele. A gente tentando fechar com guarda-chuvas, com lonas, e tal, mas o cara comprou, tipo isso precisa ser dito, não dá para parar com isso, sabe? E todo mundo comprou, era uma chuva muito forte, e você o público de guarda-chuva, ou nos pontos

---

negro sulista, cujo nome não é revelado, que se junta às lutas contra a supremacia branca no Harlem e termina sendo ignorado tanto pelos brancos quanto por seus pares negros. Suas inovações estilísticas, que juntavam temas clássicos com a linguagem e a cultura negra, trouxeram reconhecimento da crítica. Informações disponíveis em: https://www.britannica.com/biography/Ralph-Ellison. Último acesso em 28/09/2018.

[143] De acordo com Maria Claudia Cardoso Ferreira (2010, p. 49), o Largo do Paissandu está dentre os locais que eram respeitados como “territórios negros”, locais de encontro e circulação que não eram tão frequentados pelos brancos. Ali se localiza a Igreja do Rosário dos Homens Pretos (FERREIRA, p. 46).

> de ônibus, as pessoas ficaram assistindo. Foi muito forte. Uma relação muito forte com a natureza em resposta ao nosso trabalho. Meio místico, né, o que eu to falando, mas para nós foi muito importante”[144].

Em sua fala, é possível perceber que o sucesso da intervenção é sentido a partir da capacidade do grupo de envolver o público, instigando reflexão e tomada de posicionamento sobre os temas propostos. Nesse caso, embora não seja possível afirmar categoricamente, uma vez que não foi realizado um estudo aprofundado sobre a recepção dessa performance junto ao público, parece ter sido forte o apelo, pois mesmo a chuva não a desmobilizou. No vídeo, chamou minha atenção, por exemplo, uma jovem mulher negra, toda vestida de rosa, que permanece observando profundamente até o final da intervenção, mesmo sem guarda-chuva, aparecendo, no final da apresentação, inteiramente molhada.

Conceição destacou como, a partir desse primeiro experimento, Leandro Goddinho propôs aos atores fazer algumas produções audiovisuais, que também foram disponibilizadas no YouTube[145]. O curta D.O.R. trouxe cada um dos integrantes da companhia experimentando uma discussão sobre diferentes maneiras e práticas que tornam tão persistente o racismo na constituição das subjetividades negras, sendo sempre fonte de constante sofrimento. Lucélia Sérgio da Conceição propôs uma cena para tratar da rejeição à cor da própria pele, manipulando palha de aço e cândida, um produto de limpeza com efeito alvejante, como se quisesse clarear a própria pele. Trabalhando sobre a questão da beleza, Joyce Barbosa desenvolveu uma proposta relacionada ao ato de se maquiar, ao fazer uma pintura facial exagerada e forte que a desfigura. Mawusi Tulani, por sua vez, abordou a relação entre o cheiro e o racismo, uma vez que muitas vezes se associa um mau odor às pessoas negras, ao performar o uso compulsivo de perfumes e cremes[146]. Refletindo sobre a intolerância religiosa, Sidney Santiago realizou uma ação na qual engolia um terço, caracterizado com elementos que remetiam a uma prática religiosa islâmica. Por fim, Maria Gal usava um saco de lixo e pintura branca sobre a pele para metaforizar a invisibilidade e o desejo de

---

[144] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[145] Curta “D.O.R.”: https://www.youtube.com/watch?v=-6NT5HjEUBA&t=1s; Curta “Pede Desculpa”: https://www.youtube.com/watch?v=zWSJlLgyt5o; Comerciais: https://www.youtube.com/watch?v=4etbM43TUeY, https://www.youtube.com/watch?v=W-ULZ4z5CW8, https://www.youtube.com/watch?v=e3LwZCQ5Oqo. Último acesso em 28/09/2018.

[146] Segundo Conceição, esta questão foi suscitada em uma discussão após um ensaio aberto do “Ensaio sobre Carolina”, na qual uma pessoa presente mencionou ter desenvolvido uma necessidade constante de usar perfumes e cremes para amenizar o suposto odor associado ao corpo negro.

se embranquecer. O curta D.O.R. participou de festivais nacionais e internacionais e ganhou três prêmios[147].

Outro desdobramento da intervenção "DOR" foi o curta "Pede Desculpa", valendo-se do mesmo mote do homem invisível de Ralph Ellison. Neste trabalho, os atores repetem a expressão "pede desculpa", sistematicamente, e com variadas entonações, como se demandassem da pessoa que esbarrou na personagem de Ellison uma reparação pelo racismo. Além disso, foram produzidos cinco comerciais: curtas peças publicitárias que visavam vender, ironicamente, produtos que poderiam promover uma reparação para esse sofrimento. Em geral, os atores brincaram com a ideia de criar produtos que pudessem mascarar ou apagar as marcas corporais socialmente interpretadas como indicativas de uma ancestralidade africana.

A intervenção "IRA" foi realizada na Feira Preta[148] em 13 de dezembro de 2009. Essa edição da Feira Preta ocorreu no pavilhão de exposições do Anhembi. O público, portanto, era de certa forma distinto daquele presente no espaço aberto do Largo do Paissandú, uma vez que se constituía de frequentadores do evento em questão, já voltado para a temática da negritude, com a perspectiva do afro-empreendedorismo. Os atores apareciam em um palco, lado a lado e em linha reta, vestidos quase inteiramente de preto, fazendo uma composição austera, séria e padronizada. A pesquisa tomou como base textos de Malcolm X[149], letras dos Racionais MCs[150] e dramaturgia de Marcelino

---

[147] Os prêmios foram: Melhor Vídeo Experimental (2º lugar), na 9ª Mostra Nacional de Vídeo Universitário no Mato Grosso; Prêmio Expressão Cultural, no 15º Festival Brasileiro de Cinema Universitário; e Menção Honrosa no Festival Entretodos. Informações disponíveis em: http://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/d-o-r/. Último acesso em 28/09/2018.

[148] O Instituto Feira Preta faz o mapeamento do afro-empreendedorismo no Brasil, atuando em diversos segmentos como incubadores e aceleradores de negócios negros. Anualmente, desde de 2002, promove a Feira Preta, um evento que reúne criadores negros de diversos setores: arte, moda, cosméticos, gastronomia, audiovisual, comunicação, financeiro, tecnologia e alimentar. Informações disponíveis em: https://www.feirapreta.com.br/?tab1=page&tab2=quem-somos. Último acesso em 28/09/2018.

[149] A trajetória de Malcolm X criou as condições para que se tornasse, na década de 1960, um dos maiores expoentes na luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses. Nascido em no interior do Nebraska, nos Estados Unidos, Malcolm X era filho de Earl Little, um pastor batista entusiasta do nacionalismo negro de Marcus Garvey. Em função de seu engajamento, a família toda se mudou ao redor do país, por ser perseguida por supremacistas brancos, até que Earl Little foi assassinado. Com dificuldades de manter seus oito filhos, Louise Little, viúva de Earl, foi internada em uma instituição de saúde mental, enquanto seus filhos foram separados entre lares adotivos e orfanatos. Malcolm X passou por Boston, pelo bairro do Harlem em Nova York e, novamente em Boston, foi preso por roubo. Na prisão, tomou conhecimento da organização religiosa islâmica Nation of Islam – NOI, através de seu irmão Reginald. A NOI criticava a marginalização dos afro-americanos numa sociedade de supremacia branca e pregava a fundação de um estado negro autônomo. Em 1952, quando saiu da prisão, o articulado Malcolm X tornou-se uma liderança nacional da organização. Seu magnetismo começou a atrair seguidores e também a atenção da mídia e das forças de segurança do governo. Em 1964, após ter descoberto irregularidades internas na NOI, Malcolm X se desfiliou e fundou sua própria organização, a Muslim Mosque, Inc. No mesmo ano, peregrinou a Meca. Num contexto em que a luta pelos direitos civis se acirrava, as tensões de Malcolm X com a NOI o levaram a ser sistematicamente perseguido. Em 1965, após ter sofrido diversos atentados,

Freire, que se mesclavam na intervenção. Com tom revolucionário e diretivo, a ação começou e terminou com um discurso pastoral. É notável que o tom pastoral, a disciplina de uma organização militarizada e a linguagem direta do *rap* conduzem a intervenção, refletindo sobre a condição oprimida do negro e a irmandade entre aqueles que não coadunam com o sistema racista, exercitando práticas de contestação e liberdade. A questão da raiva[151], importante tanto para homens quanto mulheres negras, fica evidente: é tratada como um sentimento legítimo, diante da marginalização social. Outro elemento central abordado foi o genocídio e a violência policial sistematicamente praticados contra jovens negros no país.

Em 12 de fevereiro de 2010, aconteceu a terceira intervenção da pesquisa: "SEXUALIDADE". Ela se desenrolou em frente ao Teatro Municipal, que àquela época estava passando por reformas, e tomou novamente um espaço aberto. Justamente no período próximo ao carnaval, o grupo fez um trabalho a partir de "Orfeu Negro"[152] (1959), um filme que traz uma releitura da narrativa mítica de Orfeu e Eurídice, como explicou Lucélia Sérgio da Conceição. Além disso, segundo a atriz, dialogando com o contexto político, a performance trouxe uma provocação sobre a situação do Haiti, que

---

Malcolm X foi assassinado em um discurso em Nova York, aos 39 anos. Informações disponíveis em: http://malcolmx.com/biography/. Último acesso em 28/09/2018.

[150] O *Racionais Mc's* é um grupo brasileiro de *rap*, cujos integrantes são Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. Surgiu no final dos anos 80 com um discurso que tinha a preocupação de denunciar o racismo e as questões que assolam as periferias. Informações disponíveis em: http://www.racionaisoficial.com.br/. Último acesso em 28/09/2018.

[151] A esse respeito, é interessante assinalar a observação de Lucélia Sérgio da Conceição, que frisa a relação dessa reflexão com o processo de construção de identidade entre homens negros, considerando as maneiras como estes se vêem e são vistos em sociedades racistas. Sueli Carneiro (2005, p. 89-90) evidencia o modo como a violência molda essas subjetividades masculinas, que se constituem em relação a expectativas de homens ligados à marginalidade e ao crime, uma herança que se consolida coma Lei da Vadiagem no pós-abolição no Brasil. No que se refere à questão da raiva para as mulheres negras, ver o trabalho de Audre Lorde (1997). Neste texto, a autora discute acusações de que as mulheres negras impediam o diálogo por meio da raiva, no âmbito do movimento feminista. Argumentando que as mulheres negras, na verdade, estão respondendo às distorções sociais provocadas pelo racismo, Lorde constrói uma percepção de que a raiva é, nesse caso, legítima.

[152] Dirigido pelo francês Marcel Camus e inspirado na peça "Orfeu da Conceição" (1957), de Vinícius de Moraes, o filme "Orfeu Negro" (1959), uma co-produção francesa, italiana e brasileira, representa, segundo Anaïs Fléchet (2009, p. 45), um marco da divulgação da cultura brasileira no mundo, tendo angariado a Palma de Ouro de 1959 em Cannes, além do Oscar e Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. A narrativa se inspira no trágico mito grego de Orfeu e Eurídice e a adapta para uma favela carioca. Tornou-se um sucesso de público internacionalmente, favorecendo a circulação de um imaginário sobre o Brasil que articula as imagens coloridas do carnaval do Rio de Janeiro, um elenco inteiramente negro e uma trilha sonora que reúne, além de compositores brasileiros, baterias de escola de samba e pontos de religiões afro-brasileiras (FLÉCHET, 2009, p. 45). O filme, construído a partir do olhar do francês Camus, levantou polêmica sobre a construção de uma imagem exotizada do Brasil para um público internacional, além de críticas à falta de reconhecimento conferido aos atores e músicos (FLÉCHET, 2009, p. 49).

sofrera recentemente com as consequência de um desastroso terremoto[153]. Os atores se caracterizaram com adereços de carnaval, e introduziam uma discussão sobre a sexualização de seus corpos, enfatizando aquilo que Lélia Gonzalez (1984, p. 228) já alertara: a reatualização do mito da democracia racial que ocorre nessa época do ano, ao promover uma espetacularização do corpo negro que é, no cotidiano, explorado. Nesse sentido, as condições de vida e o final trágico da história de Orfeu e Eurídice, no filme, juntamente com textos de Marcelino Freire, evidenciam a contradição fundamental entre a pretensa exaltação do negro e a contínua espoliação instaurada desde o período colonial.

Quase dois meses depois, no dia 7 de abril de 2010, a Cia. Os Crespos fez a intervenção "GESTUAL", valendo-se em grande medida do audiovisual como recurso: foi montado um pequeno cinema aberto embaixo do Elevado João Goulart[154], conhecido popularmente como Minhocão, nas proximidades do Metrô Marechal Deodoro, no centro de São Paulo. Além das cadeiras e da projeção, havia também um aparato de música ao vivo. O principal material de pesquisa que desencadeou os experimentos audiovisuais foi o filme "O Nascimento de uma Nação"[155] (1915), de D. W. Griffith.

---

[153] O terremoto que atingiu o Haiti em 12 de janeiro de 2010, um mês antes da realização da intervenção "SEXUALIDADE", foi considerado o "pior desastre" da história da ONU, causando enorme mortalidade, destruição de moradias e da infraestrutura do país, constituindo assim uma crise generalizada. Informações disponíveis em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/01/100116_haiti_onu_desastre_np. Último acesso em 28/09/2018. Para uma perspectiva pessoal e etnográfica dos eventos que sucederam ao violento sismo, que se posiciona de forma crítica à atuação das tropas em missão humanitária pelas Nações Unidas, ver o trabalho de Omar Thomaz (2010). A Cia. Os Crespos passou a se interessar pelo Haiti em "A Construção da Imagem e a Imagem Construída", algo que seria retomado na forma de intervenção em seus estudos cênicos para produzir o espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016).

[154] À época, o logradouro em questão atendia por Elevado Presidente Arthur da Costa e Silva, nome com o qual foi inaugurado em 1971. A Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo, em um projeto intitulado "Ruas da Memória", investiu na alteração dos nomes de 40 logradouros que homenageavam personalidades vinculadas à repressão do regime militar. Em 2016, o chamado Minhocão foi rebatizado como Elevado Presidente João Goulart, nome do presidente deposto pelo golpe de 1964, após aprovação de um projeto de lei do vereador Eliseu Gabriel (PSB). Informações disponíveis em: http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/lei-que-muda-nome-do-minhocao-para-elevado-joao-goulart-e-sancionada.html. Último acesso em 28/09/2018.

[155] O cineasta e teórico cultural malês Manthia Diawara (1988) toma "O Nascimento de uma Nação" para demonstrar como um filme dominante da produção de Hollywood pode ser lido de uma forma crítica, a partir da perspectiva de espectadores afro-americanos ou resistentes, os quais relutam em se identificar com a imagem do negro apregoada na obra. Nesse filme, a abordagem sobre a Guerra Civil estadunidense e suas consequências privilegia a ordem simbólica e social sulista, calcada no escravismo e na segregação entre negros e brancos. No contexto da Reconstrução no sul dos Estados Unidos, um enviado mulato das lideranças liberais do Norte se candidata a vice-governador num estado sulista, conspirando para negar aos brancos o direito ao voto. Assim, ele vence as eleições valendo-se do voto negro, conquistado ao fim da Guerra, e passa a permitir os casamentos inter-raciais. A cena que motiva o argumento favorável à organização supremacista branca Ku Klux Klan consiste em uma perseguição empreendida por um homem negro contra uma inocente menina branca, filha de latifundiários sulistas. Com a morte da jovem, que se joga de um precipício na fuga do potencial estuprador, seu irmão se articula com outros brancos

Como explicou Conceição, trata-se de "um filme muito importante para o cinema mundial, porque ele dá origem a uma forma de fazer cinema [...] E é um filme absolutamente racista, em que se explica a necessidade da Ku Klux Klan"[156]. Nesse sentindo, a intervenção elabora uma resposta ao filme.

O racismo foi transformado em uma personagem, representado como um boneco, que costura a narrativa, apresentada em um curta exibido embaixo do Elevado. Como "O Nascimento de uma Nação" é um filme mudo, do início do século XX, as relações entre as personagens se desenvolvem a partir dos gestos. Novamente, os problemas vividos no Haiti foram trazidos à tona, com referências no filme à destruição da economia daquele país. Outro tema tratado foi a ideologia do branqueamento, que impele os negros a rejeitar sua condição. Com esse objetivo, mais uma vez o grupo se utilizou do "*whiteface",* um recurso para provocar estranhamento e ironizar comportamentos racistas. Ao receber o público, atraindo os transeuntes para a intervenção, os atores apareciam vestidos com trajes de gala, simulando ironicamente o tapete vermelho das grandes premiações internacionais do cinema.

Em frente à catedral da Sé, um local de intenso movimento no centro de São Paulo, aconteceu a quinta intervenção do projeto, "RELIGIOSIDADE", no dia 30 de junho de 2010. A questão levantada não dizia respeito às religiões propriamente ditas, mas tinha por objetivo tratar, segundo Lucélia Sérgio da Conceição, do tema da transcendência. Por isso, a atriz contou que foi criado um subtítulo para a ação: "Terra Arrasada ou Em Busca da Transcendência Perdida". A ideia de transcendência era concebida, nesse contexto, como uma superação da ordem estabelecida. O célebre discurso de Martin Luther King Jr.[157], conhecido por um trecho da narrativa, "I have a

---

para formar a organização racista, que garantiria a disciplina dos negros e a restauração da ordem social e simbólica do Sul.

[156] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[157] Nascido em 1929, Martin Luther King, Jr. assumiu a tradição pastoral de sua família. Concluiu sua formação teológica na Morehouse College, uma instituição de ensino superior negra de Atlanta na qual seu pai e avô haviam se formado; e no Crozer Theological Seminary na Pennsylvania, onde foi presidente de uma turma majoritariamente branca. Tornou-se doutor pela Universidade de Boston em 1955. Em 1954, King assumiu o cargo de pastor em uma Igreja Batista em Montogomery, no Alabama. A essa época, ele já era membro do comitê executivo da National Association for the Advancement of Colored People – NAACP, uma organização nacional de defesa dos direitos civis. Naquela época, a segregação racial no Alabama se estendia ao transporte público. Após algumas manifestações de recusa de pessoas negras cederem seus lugares no ônibus para brancos, como a estudante Claudette Colvin e a trabalhadora doméstica Rosa Parks, iniciou-se um boicote aos ônibus da cidade. King foi uma das lideranças que esteve à frente desse protesto não-violento, que durou 383 dias; ao longo desse período, ele foi ameaçado, preso e teve sua casa bombardeada. Em 1956, a Suprema Corte declarou a inconstitucionalidade da segregação racial nos ônibus. Entre 1957 e 1968, o pastor assumiu a presidência da Southern Christian Leadership Conference, uma organização voltada passa assegurar os direitos civis. Ele percorreu todo o país em uma série de ações. Dentre elas, se destaca uma marcha pacífica de 250 mil pessoas em

dream”[158], representou o principal material de pesquisa. Além disso, foram introduzidas algumas falas de figuras públicas que se contrapunham ao avanço dos direitos da população negra, às quais os atores, de pronto, respondiam. Ao final, a intervenção abordava mais uma vez o extermínio de um jovem negro, ironicamente vestido com a camisa da seleção brasileira, e os lamentos de sua mãe. A partir daí, dentro da performance, os atores comiam pães doces, do tipo sonhos – fazendo alusão ao discurso de Luther King Jr. – e os dividiam com o público. Ao mesmo tempo, instigavam as pessoas a expressarem um sonho de transformação coletiva.

Novamente estabelecendo um diálogo forte com o cinema, a intervenção “IMAGEM E AUTO IMAGEM” aconteceu em um espaço fechado, o Matilha Cultural[159], em 16 de julho de 2010. Como o próprio título indica, ela partiu de um exercício em que cada um dos atores deveria refletir sobre a constituição de si, gravando um micro-filme sobre o que era imagem e auto-imagem para ele ou ela. Sendo assim, desenvolveram uma reflexão sobre as maneiras como são socialmente percebidos e as próprias percepções que possuem de si. Dessa vez, durante a exibição, tanto a música quanto a edição de som foram feitas ao vivo. A direção de vídeo compilou o material de vídeo produzido apenas um dia antes da intervenção. Os atores não tinham conhecimento dos trabalhos uns dos outros, de modo que a composição entre os micro-filmes de todos eles era inédita para todos.

Por fim, a intervenção “IDENTIDADE” ocorreu em 31 de julho de 2010, no bairro de Heliópolis[160], apenas uma quinzena de dias após a performance anterior. Conceição avaliou que não houve aprofundamento no experimento; por isso, ele teria sido não bem-sucedido, especialmente em função da opção por apresentá-la a um público infantil. Nas palavras da atriz, a motivação dessa escolha foi a seguinte: “a

---

Washington, D.C., na qual proferiu seu célebre discurso “I Have A Dream” (“Eu tenho um sonho”). Nesse período, foi preso diversas vezes e sofreu ataques. Tornou-se um símbolo da luta dos negros no mundo e o homem mais jovem a ganhar um Prêmio Nobel da Paz, com 35 anos. Em 1968, King foi assassinado na varanda de seu hotel em Memphis, Tennessee, onde lideraria um protesto de coletores do lixo em greve. Informações disponíveis em: https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1964/king/biographical/. Último acesso em 28/09/2018.

[158] O discurso está disponível, na íntegra, em https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf. Último acesso em 28/09/2018.

[159] O Matilha Cultural é um espaço cultural independente sem fins lucrativos localizado no centro de São Paulo. Informações disponíveis em: https://www.matilhacultural.com/servicos. Último acesso em 28/09/2018.

[160] Como no caso da favela Canindé, a comunidade de Heliópolis formou-se a partir de ações do poder público de desocupação, ocorridas nas áreas da Vergueiro e Vila Prudente. com a intenção de construir vias públicas. As famílias removidas em terreno público na década de 1970, onde alguns particulares adquiriam loteamentos. Atualmente, trata-se da maioria favela da América Latina. Informações disponíveis em: http://www.espiral.fau.usp.br/e-arquivos-projetos/heliopolis/heliopolis.pdf

gente tinha uma relação com a identidade que era de não saber, ficou muito explícito pra gente. Então a gente erroneamente acabou fazendo uma intervenção para criança e todo mundo acabou indo para infância”[161]. Os atores propuseram, dessa forma, cenas em que refletiam sobre suas próprias infâncias. Conceição entende, porém, que a relação então estabelecida com o tema da identidade não engajaria nem o público de crianças, nem um público adulto.

Uma composição do material experimentado nessas sete intervenções deu origem a um *work-in-progress,* uma forma de criação artística que pressupõe justamente que o produto não é acabado, mas está sempre em processo. Nessa ocasião, o coletivo se apresentou em um teatro fechado, a Casa Livre, sede da Cia. Livre[162], localizada na região dos Campos Elíseos, no centro de São Paulo, fazendo a abertura de um espetáculo desta companhia. Com cerca de quarenta lugares, o espaço não comportou, todavia, todo o público. Segundo Conceição, no último dia de apresentação, foram feitas duas sessões com mais de cem pessoas, um contingente muito maior do que esperado.

Além da pesquisa em “A Construção da Imagem e a Imagem Construída”, entre os anos de 2009 e 2010, a Cia. Os Crespos, também, organizou duas edições da Mostra de Cinema “Faz Lá o Café”. A atividade foi realizada em parceria com o Grupo Clariô, que é voltado para o cinema negro e periférico, e o I Festival de Teatro Negro[163], em parceria com a Faculdade Zumbi dos Palmares.

Ao longo deste período, exercitando a pesquisa cênica e o processo colaborativo, a Cia. Os Crespos produziu estudos sobre a questão da identidade, em especial no que concerne às identidades negras. A pesquisa teve como marca a realização de intervenções urbanas, nas quais os atores experimentaram o material pesquisado em relação com o público, procurando instigar uma reflexão e o posicionamento diante da maneira como as identidades negras são culturalmente construídas. O próprio formato das intervenções suscita uma obra não finalizada, de caráter experimental, na qual se

---

[161] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[162] A Cia. Livre surgiu em São Paulo, no ano de 2000, a partir de alguns eventos e experimentos em torno da obra de Nelson Rodrigues. A identidade do grupo é definida, desde o início de sua atuação, a partir dos seus processos de criação abertos ao público, uma prática mantida ao longo de sua trajetória, organizando-se em torno do mote “as pessoas valem mais do que coisas”. Em 2006, a partir da aprovação de um projeto no Programa Municipal de Fomento ao Teatro, a Cia. Livre conquista uma sede própria. Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo453078/cia-livre. Último acesso em 28/09/2018.

[163] A programação do Festival, que contou com espetáculos, intervenções, shows, *workshops* e rodas de conversa, pode ser conferida em: https://www.geledes.org.br/os-crespos-2/. Último acesso em 28/09/2018.

admitem erros e acertos. A intenção era montar, a partir desse processo cumulativo, "A Missão", relacionando o problema das identidades a uma temática revolucionária, uma vez que o texto de Müller trabalha com a ideia de uma revolução frustrada na Jamaica.

1.5 "Dos Desmanches aos Sonhos": a política dos afetos

O processo de pesquisa do projeto "A Construção da Imagem e a Imagem Construída" foi perpassado por tensões. Pude perceber pelas entrevistas que, em geral, o volume de trabalho e a necessidade de atender aos critérios da política de fomento, além dos elevados parâmetros técnicos e estéticos tomados como referência para a produção artística, muitas vezes desencadearam várias formas de esgotamento. Segundo Sidney Santiago, neste momento dissonâncias políticas afloraram, levando assim a uma ruptura interna do coletivo.

Após este processo, segundo Santiago, Maria Gal, Mawusi Tulani e Joyce Barbosa se afastaram da Cia. Os Crespos: a primeira, foi cada vez mais em direção a uma carreira na televisão; a segunda, passou a se dedicar a trabalhos no Teatro de Vertigem; e a terceira, voltou-se principalmente para a maternidade, ao menos durante os primeiros anos da década de 2010[164]. A ideia de fazer novamente uma montagem do texto "A Missão: Lembranças de Uma Revolução", de Heiner Müller, restou inconclusa. Porém, sem dúvida, o estudo sobre o tema da identidade realizado pela companhia representou um momento importante, que pavimentou o caminho para que a montagem de "A Missão" fosse futuramente possível.

Com disposição a dar continuidade aos trabalhos de uma companhia de teatro, restou somente uma dupla, Lucélia Sérgio da Conceição e Sidney Santiago. Os atores se questionaram sobre a viabilidade de dar andamento ao projeto e decidiram, de certa forma, seguir por um caminho distinto da proposta que o grupo vinha construindo até então. No final de 2010, tomaram conhecimento do texto "Vivendo de Amor", da

[164] Barbosa se distanciou dos trabalhos da Cia. Os Crespos ao longo da primeira metade da década de 2010, retornando apenas para o processo de criação do espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016), no qual interpreta a Mãe Ancestral, conforme me disse na entrevista realizada em 03/08/2018.

intelectual afro-americana bell hooks, que se tornaria um disparador para os próximos projetos[165].

Neste curto ensaio, a autora tece uma reflexão acerca das maneiras de amar de negras e negros, historicizando a discussão em relação aos impactos da escravidão e do racismo no exercício das afetividades. Para hooks, uma das estratégias de sobrevivência dos escravizados e escravizadas foi a repressão das próprias emoções, uma vez que a demonstração de sensibilidade poderia ser interpretada como sinal de fraqueza. As condições impostas pelo sistema escravocrata e pelas divisões raciais, como a separação forçada de famílias e grupos de conhecidos, as diversas formas de violência física e simbólica e a pauperização, faziam com que a sobrevivência fosse sempre colocada em primeiro lugar. Mesmo com a abolição, a manutenção da supremacia branca e do racismo criaram dificuldades para que as pessoas negras pudessem experimentar relações de intimidade e compromisso fora dos limites outrora estabelecidos.

Dessa forma, hooks entende que, ao confrontar a vida pública, e mesmo nos espaços familiares, persiste uma crença arraigada entre as pessoas negras de que as necessidades materiais devem ser prioridade absoluta. Em muitos casos, essa crença pode induzir à reprodução das violências perpetradas pelo racismo no próprio interior da comunidade negra, através da condenação da expressão dos sentimentos e da interiorização de uma sensação de inferioridade. Porém, a autora advoga que é central reconhecer os aspectos emocionais do bem-estar. Em sua visão, a expressão da capacidade de sentir, a prática de se amar interiormente e a revisão do lugar da autocrítica e da crítica aos pares são atitudes capazes de alterar fundamentalmente as estruturas sociais.

É assim que, para hooks, o amor é sentimento e ação; significa uma possibilidade de expansão, ao nutrir o crescimento espiritual próprio ou de outras pessoas. Embora as barreiras erguidas pela escravidão e perpetuadas num sistema racista ainda se façam presentes, a autora argumenta que é possível transpor essas distorções. O ato de praticar o cuidado e o amor interior, em especial para as mulheres negras, possibilita aliviar a percepção de que é necessário reprimir os sentimentos para enfrentar o cotidiano. Ao reconhecer a importância da vida interior, as mulheres negras, fortemente condicionadas para o cuidado do outro e o sacrifício de si desde os tempos

[165] Segundo Sidney Santiago, foi a socióloga baiana Edilza Sotero que, após uma viagem aos Estados Unidos, lhe apresentou este trabalho de bell hooks.

da escravidão, podem entender melhor suas próprias necessidades espirituais e também as de outras pessoas.

Em pouquíssimo tempo, entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2011, sem recursos para financiar um novo processo, inspirados na leitura desse trabalho de hooks, os atores propuseram uma pesquisa sobre as relações entre afetividades e negritude. Dessa vez, resolveram, nas palavras de Lucélia Sérgio da Conceição, "falar de amor, fazer uma peça com começo, meio e fim". Novamente, convidaram José Fernando Peixoto de Azevedo para assumir a direção desse processo, fortemente centrado no improviso. Azevedo também contribuiu com parte da dramaturgia. E, de acordo com a atriz, uma importante provocação do diretor que orientou os experimentos cênicos foi o questionamento do que diferencia o amor entre pessoas negras e entre pessoas brancas.

Conceição relatou que, em todas as tentativas de trabalhar com a ideia de amor, os exercícios dos atores levantavam ao conflito de uma separação. Ficou, então, evidente que para eles a possibilidade de uma vivência afetiva e conjugal permanecia assombrada pela iminência de um fim de relacionamento. Trazendo tons autobiográficos para a criação, o espetáculo que resultou dessa pesquisa, "Além do Ponto", é composto por nove momentos, nove "ensaios do fim" do relacionamento de um casal negro heterossexual. As personagens tentam, ao longo desses nove momentos, entender quais foram os fatores que desencadearam a ruptura. A musicalidade foi inspirada nos bailes *black*[166] da década de 1970; o cenário e os figurinos, bastante coloridos, procuravam criar, de acordo com Conceição, uma atmosfera jovem, com personagens jovens.

Sem conseguir formular um desfecho para o espetáculo, os atores decidiram transferir para o público a tarefa coletiva de criar um final feliz, improvisado pelos atores, instigando a tomada de uma posição diante do término[167]. Na verdade, o término significa um recomeço, em que, independentemente de estarem juntos ou separados, coloca-se para os personagens uma possibilidade de existência desvinculada do

---

[166] Foi a partir nesse espetáculo que a atriz e musicista Dani Nega começou a trabalhar com a Cia. Os Crespos. Em "Além do Ponto", Dani Nega comandou a direção musical e atuou como DJ, o que ocorreria novamente em "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" (2013). Em "Alguma Coisa Ver Com Uma Missão", Dani Nega encarna a controversa personagem da Barqueira.

[167] Assisti a trechos do espetáculo em questão no "Cabaret dos Crespos" (2017), evento realizado na Aparelha Luzia, um espaço cultural e quilombo urbano, em comemoração do aniversário de 12 anos da Cia. Os Crespos. Conclamado a decidir sobre o destino das personagens, o público se posicionou de forma interessante: na cena final, ambientada em um churrasco de família, a personagem feminina do casal, interpretada por Lucélia Sérgio da Conceição, ficou com a DJ (Dani Nega), deixando o personagem masculino "chupando o dedo".

constante sofrimento. Ou, nas palavras de Conceição, "o importante é que a gente consiga ter uma afetividade saudável"[168].

A peça estreou no Teatro Ágora[169], passou pelo TUSP[170], e posteriormente, foi selecionada no ProAC Circulação, o que garantiu a possibilidade de apresentação no interior do Estado de São Paulo e na capital. Interessados em continuar a investigação sobre a questão das afetividades, Conceição e Santiago escreveram um projeto, intitulado "Dos Desmanches aos Sonhos – Poéticas Em Legítima Defesa", no qual propunham a criação de mais dois espetáculos: "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas"[171], a partir de uma pesquisa de Conceição sobre as vivências de mulheres negras; e "Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas", resultado da intenção de Santiago de aprofundar a relação entre homoafetividades e negritude. Além disso, esse projeto previa o financiamento para uma publicação voltada para discussões sobre o teatro negro, a Revista "Legítima Defesa", sobre a qual me aprofundo no capítulo 2. O projeto foi selecionado, no final de 2012, no Programa Municipal de Fomento ao Teatro, possibilitando assim recursos para a realização de uma pesquisa cênica mais elaborada.

Em 2013, iniciou-se o processo de criação de "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar com Asas", baseado na sede da Funarte da capital paulista. Lucélia Sérgio da Conceição contou que, após dar à luz a sua primeira filha, decidiu não atuar na peça, assumindo a direção do projeto. Ela já havia trabalhado com a ideia de discutir as vivências afetivas das mulheres negras quando cursou Direção na Faculdade Paulista de Artes – FPA, onde dirigiu uma peça com atuação de Aysha Nascimento[172] para seu trabalho de conclusão de curso. A partir dessa ideia, foi aberta uma seleção pública para atrizes negras, que ajudariam na pesquisa e na composição do elenco do espetáculo. Segundo Conceição, os critérios da seleção levaram em consideração a possibilidade de

---

[168] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[169] O Teatro Ágora se localiza no bairro da Bela Vista, no centro de São Paulo. É um espaço voltado para o desenvolvimento teatral, promovendo cursos, montagem de espetáculos, seminários e publicações. Informações disponíveis em: https://www.agorateatro.com.br/o-agora. Último acesso em 28/09/2018.

[170] Ligado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, o Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP se localiza num prédio histórico na Vila Buarque, no centro de São Paulo, e promove uma programação cultural principalmente voltada a cultura universitária. Informações disponíveis em: http://www.usp.br/tusp/?page_id=7. Último acesso em 28/09/2018.

[171] A primeira versão do espetáculo está disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=JqzCdqXWZw4. Último acesso em 28/09/2018.

[172] Aysha Nascimento é atriz do Coletivo Negro. Ela também é amiga de infância de Conceição, como esta me contou na entrevista: as duas residiam na mesma rua em Praia Grande. No trabalho dirigido por Conceição para sua obtenção de título na FPA, Nascimento interpretou uma personagem que seria o embrião da Princesa do Carnaval, a qual traz a discussão sobre o aborto para "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas".

dedicação ao trabalho e também de fomentar a carreira das atrizes. Foram escolhidas as atrizes Dani Rocha, Darília Lilbé, Nadia Bittencourt, Dirce Thomaz, Maria Dirce Couto e Dani Nega, que passaram a integrar o projeto.

Para apreender a diversidade existente nas experiências afetivas, foram realizadas entrevistas com mais de 60 mulheres negras, na cidade de São Paulo, provenientes "de diferentes classes sociais, trazendo diferentes graus de instrução, tonalidades de pele", nas palavras de Conceição. Os integrantes do grupo solicitaram autorização para entrevistar mulheres encarceradas, procurando conhecer as percepções delas, a partir do ambiente do sistema prisional. Também conversaram com mulheres em situação de rua e catadoras de lixo.

Outra estratégia utilizada pelo grupo foi a realização de entrevistas com transeuntes no centro da cidade. Segundo Conceição, algo que lhe chamou atenção foi a grande quantidade de cabelereiras dentre as mulheres abordadas. Além disso, se interessaram pela trajetória de uma mulher negra rica, chegando assim a uma funcionária de um banco internacional. Outra perspectiva surgiu a partir das conversas com mulheres vítimas de violência doméstica, acolhidas em casas de proteção; outra com uma jovem mãe, com muitos filhos. Ademais, uma atriz de televisão contribuiu para o trabalho, ao dar sua perspectiva sobre as afetividades que conhecia naquele ambiente. O grupo conversou também com trabalhadoras do sexo. A questão do carnaval emergiu através do diálogo travado com uma passista de escola de samba. Por fim, embora o grupo não tenha se centrado especificamente nas vivências de mulheres negras militantes, o coletivo reuniu amigas e conhecidas ligadas ao movimento negro para conhecer mais sobre suas visões sobre o tema.

A escritora mineira Cidinha da Silva[173] foi convidada para assinar a dramaturgia do espetáculo. Entrelaçando as histórias que apareceram durante as entrevistas, a diretora e os atores criaram as personagens, pautando-se também no material mais teórico de pesquisa, cujos temas atravessavam a questão das afetividades, discussões

[173] Nascida em 1967, na cidade de Belo Horizonte, Cidinha da Silva graduou-se em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Transferiu-se para São Paulo e presidiu o Geledés Instituto da Mulher Negra. Fortemente engajada no combate às desigualdades raciais e de gênero, a escritora também atuou na gestão da Fundação Cultural Palmares. Sua estreia na literatura afro-brasileira ocorreu em 2006, com a obra "Cada Tridente em Seu Lugar", selecionada pela Fundação Biblioteca Nacional para o projeto de expansão de bibliotecas públicas no interior do país. Como dramaturga, Cidinha da Silva escreveu para a Cia. Os Crespos as peças "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" (2014) e "Os Coloridos" (2015). É colunista nos portais Fórum, Geledés e Diário do Centro do Mundo. Informações disponíveis em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/186-cidinha-da-silva. Último acesso em 28/09/2018.

sobre violência e feminicídio, a relação das mulheres negras com o desejo e os variados estereótipos em circulação. Os atores enviaram, então, a sistematização dessa proposta para a escritora, que em seguida desenvolveu a dramaturgia.

O espetáculo estreou na sede da Funarte, inaugurando uma sala no prédio da instituição. Contou com uma estrutura "gigantesca" de direção de arte, conforme definiu Conceição. O objetivo era simular, no cenário, um prédio residencial na cidade de São Paulo, no qual circulam pessoas desconhecidas entre si, mas cujas vidas inevitavelmente se cruzam. Mais uma vez, foi utilizado um aparato de audiovisual, através do qual eram projetadas cenas românticas de telenovelas que contrastavam fortemente com as vivências das mulheres negras, cujas vidas são recobertas pela violência, mas que também encontram possibilidades de reinvenção de si.

Com tom de uma narrativa mais acabado, as cinco personagens se relacionam com o público através de seus depoimentos, que, fragmentados, vão se entremeando ao longo do espetáculo. No total eram cinco mulheres, todas muito diferentes entre si: a Puta, a Alcoólatra, A Moradora de Rua, a Princesa do Carnaval e a Dona do Salão de Cabeleireiros. As mulheres são apresentadas a partir desses rótulos, que carregam o perigo de reificar e simplificar a complexidade de suas existências, aprisionando-as em categorias estanques e unívocas. No entanto, a dramatização de suas narrativas revela que, dificilmente, as personagens caberiam nos rótulos que as definem inicialmente; ao ganhar vida, transbordam, revelando aquilo que há para além das categorias previamente dadas. Essas mulheres sofrem, são violentadas de diferentes formas, mas também sonham, se mobilizam e procuram agir sobre suas histórias, resistindo e negociando com os inúmeros constrangimentos externos.

Após o fim da temporada, o espetáculo não logrou muitas possibilidades de circulação. A robusta estrutura necessária para a montagem de "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" demandava dois dias de locação dos espaços, o que dificultou a obtenção de apoios ao espetáculo, que somente seria apresentado com este formato inicial mais uma vez. Segundo explicou Conceição, "as pessoas pensavam que ele era grande demais para o nosso tamanho"[174]. Dessa forma, ele foi transformado em um monólogo[175], a partir de algumas mudanças no texto e no encaminhamento da direção, tendo como única atriz em cena Lucélia Sérgio Conceição.

---

[174] Entrevista concedida em 02/08/2018.

[175] Assisti a essa versão da peça "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas", na qual Lucélia Sérgio da Conceição interpreta todas as cinco personagens, no SESC Belenzinho.

No início de 2014, ainda no âmbito do projeto "Dos Desmanches aos Sonhos – Poéticas em Legítima Defesa", começaram os trabalhos para criação do espetáculo "Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas", cujo objetivo era falar sobre as relações entre homoafetividade e negritude. Conforme foi delineado por Conceição, a pesquisa abordou também a questão da identidade de gênero, tratando do universo das travestis[176], embora tenha se centrado principalmente em torno do homem gay negro.

Assim como no processo que deu origem a "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas", foram realizadas diversas entrevistas com homens negros na cidade de São Paulo. No sistema prisional também realizaram-se entrevistas com "monas"[177], além dos homens encarcerados. Ademais, para esse processo, foi construída a intervenção "Ainda... Numa Terra Estranha – Fragmentos a James Baldwin", por quatro atores: Sidney Santiago, Luiz Navarro, Vitor Bassi e Sírius Amen. A apresentação ocorreu no Largo do Arouche, um local relevante de sociabilidade LGBT. Quatro personagens surgiam em cena: um romântico abandonado pelo amado, feito por Sidney Santiago; um dançarino de *break* gay, enfrentando a homofobia na cultura hip hop, interpretado por Navarro; um jogador de futebol e *drag queen*, inspirado na figura de Marcia Pantera[178] e representado por Bassi; e uma personagem com veia mais performática, sinalizando um corpo em transformação, encarnada por Amen.

A intervenção foi dirigida por Eugênio Lima; no entanto, ele abandonou o projeto, e Lucélia Sérgio da Conceição assumiu a função. A atriz considerou este um grande desafio, considerando o distanciamento de sua perspectiva, como mulher

---

[176] Neste ponto, faço uma observação acerca da opção do grupo por situar as travestis junto à pesquisa sobre homoafetividades e negritudes, que suscita algumas contradições. De fato, não raramente as experiências homossexuais e experimentações de gênero possibilitam às travestis a descoberta de sua condição. No entanto, gênero não se confunde com sexualidade, apesar de estarem relacionados. Embora seja possível associar as travestilidades à figura de Madame Satã, considerando a versatilidade de sua expressão de gênero e a forte carga moral envolvida na construção histórica dessa personalidade, associando-a à criminalidade e à perversão, os discursos políticos recentes procuram aproximar essas identidades de noções de feminilidade. Essa questão é importante, pois como argumentei na introdução, os problemas enfrentados pelas mulheres trans e travestis na sociedade brasileira, muito ligados aos estereótipos sexuais e à sistemática exclusão da família, das instituições de ensino e do mercado de trabalho, possuem uma forte relação com sua condição feminina. A própria situação dessas pessoas no sistema carcerário evidencia a distância que as separa dos homens. Os transfeminicídios, por exemplo, são motivados pela misoginia em relação a essas identidades de gênero. Por outro lado, acredito que a própria visão do coletivo amadureceu ao longo do tempo, o que aprofundo na Conclusão.

[177] O termo "monas" é utilizado pelas travestis para designarem a si mesmas.

[178] Carlos Marcio, que encarna a *drag queen* Marcia Pantera, famosa na noite paulistana, teve uma trajetória como jogador de vôlei, suscitando as questões de uma "vida dupla", na qual não podia revelar sua personagem aos colegas do esporte. Sobre a trajetória de Marcia Pantera, ver: https://www.vice.com/pt_br/article/ezg9qa/marcia-pantera. Último acesso em 28/09/2018.

heterossexual cis, em relação à temática do espetáculo. A criação cênica ocorreu a partir da interação entre Sidney Santiago, Luiz Navarro e Vitor Bassi; a partir do material produzido, José Fernando Peixoto de Azevedo concebeu a dramaturgia. No espetáculo, Madame Satã aparece não como uma personagem, mas como uma figura mítica que costura a narrativa. Surgem apenas alguns trechos curtos de sua biografia. Trata-se de um monólogo, em que Sidney Santiago é o único ator em cena. Diversas personagens se correspondem fragmentariamente com Satã, com intervenções de vídeo em cena, relatando pílulas de vivências sexuais, de afetos e experimentações de gênero.

A primeira temporada de "Cartas a Madame Satã" estreou no Teatro Heleny Guariba, localizado na Praça Roosevelt, centro de São Paulo. Na percepção de Conceição, diferentemente dos espetáculos anteriores, que desde o "Ensaio sobre Carolina", começaram a atrair um público majoritariamente negro, "Cartas a Madame Satã" contou com um número bem maior de espectadores brancos, caracterizando um público considerado "misto". Ademais, a atriz ressaltou que poucos homens negros foram assistir ao espetáculo. Com este espetáculo, a Cia. Os Crespos foi convidada para fazer uma temporada no SESC Ipiranga, inaugurando um período em que seus trabalhos passam a ser de interesse dessa instituição. Além disso, o grupo foi selecionado no ProAC circulação para levar o projeto "Dos Desmanches aos Sonhos" a algumas cidades do interior paulista.

Em 2015, em parceria com a atriz Belize Pombal, a companhia conceberia ainda o espetáculo infantil "Os Coloridos", com dramaturgia de Cidinha da Silva. Segundo Conceição, esse é um espetáculo que circula, pois há uma demanda de infantis que tratem da temática racial. Nessa obra, as personagens são três araras de cores distintas, que debatem suas diferenças, concluindo sobre a importância de valorizá-las. Ao final, utilizando-se de pós coloridos, as cores das araras se misturam. Neste mesmo ano, começa a elaboração do projeto "De Brasa e Pólvora", que será discutido no capítulo 4.

Portanto, entre 2011 e 2015, a Cia. Os Crespos esteve principalmente interessada em trazer a questão dos afetos para a cena, evidenciando seu caráter político. Como é justamente através das relações (não só amorosas) que se constroem as identidades, a questão do racismo aparece como problema fundamental para vivências afetivas de pessoas negras. Nesse sentido, o mote de bell hooks, segundo o qual a transformação das maneiras de amar pode alterar as estruturas sociais, vem à tona nos espetáculos, ao trazer personagens que negociam sua existência em meio a um sistema que os desumaniza.

1.6 De Cabelo Armado: a Cia. Os Crespos, um coletivo de teatro negro

Cristiane Sobral (2016, p. 73), após o levantamento realizado junto a núcleos de teatro negro ao redor do país, encontrou uma característica comum entre eles, que diz respeito à maneira como se nomeiam. De acordo com a autora, todos fazem alguma referência à cultura negra, "como forma de afirmar a identidade estética dos seus participantes e assumir uma posição que também é política" (SOBRAL, 2016, p. 73). Com efeito, muitos desses grupos relataram encontrar dificuldades para obter patrocínios, uma vez que empresários geralmente procuram evitar associar suas marcas a manifestações politicamente engajadas.

No caso da Cia. Os Crespos, destaca-se a referência ao cabelo como traço distintivo que remete a uma certa ancestralidade africana e, exatamente por isso, suscita interpretações e práticas racistas. Nesse sentido, é interessante o trabalho da psicóloga e performer portuguesa Grada Kilomba (2010, p. 70-73), no que concerne especificamente ao significado político do cabelo. Alicia, uma das mulheres entrevistadas[179] pela autora, relata uma série de episódios em que seu cabelo atrai a atenção de pessoas brancas. Estas, curiosas a respeito de sua textura ou asseio, chegam a tocá-lo sem sua permissão. A diferença se configura, nestes contextos, como uma marca que autoriza a intrusão. Fantasias coloniais acerca da mulher negra, associando-a a noções de selvageria e promiscuidade, são frequentemente relacionadas ao cabelo considerado rebelde e sujo. A fixação da imagem estereotipada do cabelo demanda uma repetição constante dessas posições, que inscrevem a diferença no corpo. Isto significa dizer que a diferença não reside em uma essência, mas se constitui por meio de um processo de demarcação de certas características.

Segundo a autora, historicamente, o cabelo crespo foi estabelecido pelo discurso colonial como uma marca de primitividade, desordem e inferioridade. Assim, definindo-se o cabelo crespo como cabelo "ruim", foram criados produtos pelas indústrias europeias destinados a pessoas negras para o relaxamento e alisamento dos cabelos[180]. Por outro lado, o estigma do cabelo crespo foi apropriado como instrumento de

---

[179] Kilomba (2010) focaliza seu estudo na dimensão psicológica do racismo, desenvolvendo uma pesquisa orientada pelo sujeito. Trata-se de uma metodologia que permite apreender percepções de experiências e negociações identitárias a partir da perspectiva do sujeito, uma abordagem fundamental quando se trata de dar voz a grupos sociais tradicionalmente excluídos de espaços acadêmicos, como as mulheres negras, na interpretação da autora.

[180] Também McClintock (2010) chama atenção para a emergência de uma indústria que veiculava o racismo através de seus produtos e sua publicidade.

conscientização política entre populações negras africanas e da diáspora. O uso do cabelo sem química passou, portanto, a politizar e formar posições de negros, em especial das mulheres, em relação a raça, gênero e beleza. Quando Alicia desloca o padrão de beleza predominante ao usar seu cabelo crespo, os insultos, a desaprovação e a curiosidade aparecem como uma ansiedade colonial frente à perda de controle do corpo colonizado.

Por meio do próprio ato de definir-se como "Os Crespos", o coletivo de teatro com o qual dialogo já coloca sua proposta política de mobilizar a diferença para questionar um pressuposto universalista sobre o referencial estético do cabelo. Como argumenta Nilma Lino Gomes (s/d, p. 7), o cabelo se constitui nesses casos como um sinal diacrítico, através do qual se pode acionar a diferença, positivamente, no corpo. No tenso processo de negociação que caracteriza a construção das identidades negras, projetadas num contexto de supremacia branca como sinal de primitividade e caos, a afirmação do cabelo configura um ato de resistência. Ao demarcar essa posição, a companhia vai definindo uma identidade própria, constituindo-se como um grupo de teatro negro, o que se configura também ética, política e esteticamente em suas criações.

Embora tenha trabalhado com pessoas brancas ao longo de sua trajetória (como o dramaturgo Marcelino Freire e o diretor de vídeo Leandro Goddinho, em "A Construção da Imagem e A Imagem Construída"), o coletivo se afirma como um grupo composto exclusivamente por atores negros, explorando o potencial que os corpos negros despertam em cena[181]. Não porque esses corpos carregam uma essência imutável, mas porque, em sociedades racistas de herança colonial, suas características físicas mobilizam impressões e afetos, condicionados pelos severos estereótipos que circulam culturalmente. Além disso, embora não seja exclusivamente feminino, as produções do grupo contaram com uma maioria de atrizes fortemente atuantes nos processos criativos, à exceção de "Cartas a Madame Satã ou Me Desespero Sem Notícias Suas", um espetáculo fundamentalmente voltado para a discussão sobre as masculinidades. Outra característica notável diz respeito à faixa etária dos integrantes do grupo e dos atores colaboradores, que gira entre os 20 e 30 anos ao longo de seus 13 anos de existência. Trata-se, portanto de um coletivo marcadamente jovem, que amadureceu consideravelmente na prática artística, como denota a percepção dos atores nas entrevistas.

---

[181] Mesmo as personagens brancas são representadas pelos atores negros, valendo-se do recurso do "*whiteface*", provocando assim um estranhamento no público.

O historiador, músico e ator Salomão Jovino da Silva (2015), em prefácio a uma coletânea de textos produzida pelo Coletivo Negro, esboça algumas características por ele observadas enquanto espectador crítico dos grupos de teatro negro da cidade de São Paulo[182], dentre os quais a Cia. Os Crespos. O autor enfatiza a produção de personagens calcados em pesquisas cênicas voltadas à história sociocultural dos negros no Brasil, mobilizando as questões cotidianas vivenciadas por essa população em suas criações: trabalho, moradia, religiosidade, subjetividades, memória e afetos. Essas personagens, em geral, falam diretamente ao público e na maioria das vezes, em primeira pessoa (SILVA, 2015, p. 10). Tal característica pode ser observada em boa parte do trabalho da Cia. Os Crespos. Como ressalto no capítulo 4, o dramaturgo Allan da Rosa procurou contornar essa prática no processo do espetáculo "Alguma Coisa a Ver com Uma Missão" (2016), introduzindo diálogos e conflitos entre as personagens.

Através do contato com realizadores ligados a formas contemporâneas de teatro político, que buscam instigar o posicionamento crítico do público, a Cia. Os Crespos começou a desenvolver uma estética própria. Num contexto de significativa aceleração dos fluxos de comunicação e informação, alguns recursos criativos que caracterizam o chamado teatro pós-dramático influenciaram muitas de suas produções, com o intuito de provocar a interrupção e o estranhamento. No entanto, para além do diálogo com essa matriz primordialmente europeia, a Cia. Os Crespos mergulhou em uma série de referenciais intelectuais negros, como Carolina Maria de Jesus e Machado de Assis; usou variados materiais na pesquisa sobre o tema da identidade; explorou a perspectiva política de bell hooks sobre as afetividades; desembocando, em 2016, no problema das revoltas e revoluções em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão". Essas referências orientaram não só o conteúdo produzido, mas também os procedimentos estilísticos. Ética, política e estética estão, portanto, imbricadas nas criações do grupo, embebidas por formas diaspóricas que questionam a subalternização do negro, de certa forma inerente à modernidade ocidental.

Um elemento importante dessa trajetória diz respeito ao público: se no primeiro espetáculo do grupo os espectadores eram majoritariamente brancos, rapidamente esse

[182] Além de mencionar a Cia. Os Crespos e o Coletivo Negro, Silva (2015, p. 11) também destaca expressamente o trabalho da Capulanas Cia. De Arte Negra, um grupo que surgiu a partir da iniciativa de atrizes negras no curso de Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e é sediado na zona sul de São Paulo. Partindo de uma concepção que compreende a fusão entre diferentes formas artísticas na cultura popular – dança, música, teatro, artes plásticas –, as Capulanas promovem atividades formativas além da montagem de espetáculos, e têm como principal objetivo fortalecer a imagem da mulher negra. Informações disponíveis em: http://capulanas.art.br. Último acesso em 28/09/2019.

cenário se reverteu. Diferentemente do que aconteceu com as primeiras expressões do teatro negro brasileiro, conforme saliento no capítulo 3, a Cia. Os Crespos encontrou, no início do século XXI, um momento propício para a formação de um público negro mais assíduo no teatro. Ademais, embora seja difícil fazer afirmações conclusivas sobre a recepção dos espetáculos, foi marcante a percepção de Conceição sobre as reações do público branco diante do primeiro espetáculo autoral do grupo. Enquanto a única mulher negra da plateia se divertia com a veia irônica do espetáculo, os demais espectadores agiam com constrangimento, espanto e tristeza, enxergando na narrativa de Carolina de Jesus uma história antes de tudo marcada pela miséria. Para a atriz, esse novo público traz a demanda de que sua perspectiva seja levada em consideração no circuito do teatro.

Surgida em uma tradicional escola técnica de formação de atores, situada no seio do *campus* principal da Universidade de São Paulo e em constante relação com o Departamento de Artes Cênicas da instituição, a Cia. Os Crespos deu seus primeiros passos na cena profissional do teatro valendo-se da pesquisa cênica e do processo colaborativo como modos de criação artística. Sem dúvida, as políticas públicas de financiamento da cultura, como o Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo e o ProAC, foram muito importantes para possibilitar o aprofundamento nas pesquisas e a construção de projetos sofisticados, algo que é apontado por Salomão Silva (2015, p. 10) em relação ao teatro negro na cidade. Também não se pode esquecer que o fato de estarem baseados no município de São Paulo, que recebe anualmente um dos maiores orçamentos dentre os estados federativos de todo o país, favorece o acesso a recursos para a criação artística, mesmo se tratando de um grupo negro. Nesse sentido, se as práticas, normas e rotinas que configuram o racismo institucional promovem a constante marginalização dos corpos negros, aflora, no próprio interior das instituições, a resistência e o ativismo. A modernidade paulistana criara condições para a emergência, em suas margens, da escrita crítica de Carolina Maria de Jesus, que expõe as contradições do próprio ideal de progresso. Assim também a Cia. Os Crespos surge na Escola de Artes Dramáticas da USP e passa o compor o cenário teatral paulistano, questionando as condições desiguais em que a presença negra se afigura nesse universo.

CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA NEGRA DO TEATRO, EM "LEGÍTIMA DEFESA"

2.1 Histórias em disputa: epistemicídio e a produção discursiva sobre o negro no teatro

Quando se fala de teatro negro, é comum que se remeta a práticas vinculadas a manifestações culturais com uma grande diversidade de sentidos técnicos, estéticos e políticos. É importante evidenciar, dessa forma, como essas práticas e saberes se desenvolveram de forma profundamente enraizada a seus respectivos contextos históricos, sociais e políticos. Por isso, também é fundamental entender as condições de sua produção, historicizando o fazer teatral e os conhecimentos a ele relacionados.

Assim, uma retomada de diversas experiências de teatro negro, com enfoque no percurso brasileiro, parece-me um procedimento significativo. A Cia. Os Crespos não se constituiu como um grupo de teatro negro a partir do vácuo e de maneira isolada. Este processo está intrinsecamente ligado ao contexto em que a Companhia se formou, como o primeiro capítulo demonstra – a partir, sobretudo, do aumento da presença negra em instituições de ensino técnico e superior voltadas às artes cênicas.

Nesse sentido, o uso da expressão "teatro negro", traz uma intencionalidade e faz referência a todo um conjunto heterogêneo de iniciativas que se desenvolveram e vêm se desenvolvendo em diferentes partes do mundo. Penso que, neste ponto, cabe apresentar como se deu a construção dessa categoria, focando tanto em seu uso ao longo do tempo, como também nas conexões diaspóricas entre tais práticas teatrais. Este movimento suscita uma história do teatro negro, refletindo sobre seus múltiplos usos e construções ao longo do tempo e do espaço. Neste capítulo, abordo as perspectivas teóricas que orientam a construção desse percurso histórico, para, no capítulo 3, adentrar mais especificamente em diferentes momentos da constituição das práticas que viriam a configurar o chamado teatro negro. Meu objetivo é chamar atenção para a multiplicidade de sentidos e concepções que articulam essas práticas.

No discurso "O perigo de uma história única", a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie[183] faz referência a um princípio do pensamento igbo chamado Nkali, um substantivo que pode ser traduzido como "ser maior do que o outro". Adichie evoca este princípio para evidenciar como o processo de contar histórias está sempre imbricado nas relações de poder. Como uma mulher negra africana radicada nos Estados Unidos, Adichie percebeu os efeitos de repertórios culturais associados à imagem dela naquele contexto. Ela provocava, constantemente, o estranhamento alheio, uma vez que a presença de uma nigeriana estudando em uma universidade, e não morrendo na pobreza e na guerra, parecia uma representação fora do lugar. Por outro lado, ela reflete também sobre como incorporou visões estereotipadas, ao longo de sua vida. Por exemplo, recorda como se surpreendeu ao ver um belo cesto produzido pela família pobre e aldeã de Fide, trabalhador doméstico que prestava serviços a sua família durante a infância dela.

O discurso de Adichie sublinha que as histórias recorrentemente contadas aos cidadãos americanos sobre a África, ou as histórias contadas a ela por sua mãe sobre Fide e sua família, posicionam os africanos ou as famílias pobres como incapazes de produzir desde valores materiais, até espirituais. Conhecendo várias versões de uma história única sobre a África, uma história sobre catástrofes, guerras e fome, sua colega de quarto na universidade americana era incapaz de imaginar uma mulher africana na mesma posição que ela, como estudante de uma instituição de prestígio. De acordo com a escritora, no processo de se contar histórias, que opera na seleção do que será lembrado e do que será esquecido, pode-se estabelecer uma relação com o princípio igbo de Nkali. Diferenças socialmente produzidas se constituem historicamente na maneira como operam as relações de poder, determinando desigualdades. Quando se fala em sociedades marcadas pela colonização europeia, como é o caso do Brasil, não é possível compreender essas desigualdades de forma desvinculada do próprio processo

[183] Conforme Iulo Alves e Tainá Alves (s/d), Chimamanda Adichie é uma escritora nigeriana nascida na cidade de Enugu, premiada em três de seus livros, cuja obra aborda diferentes experiências de vida e produz impressões complexas sobre história e violência, associadas aos processos históricos de seu país natal. O discurso em questão foi promovido pela organização não-governamental TED, no ano de 2009. Inicialmente voltada para as áreas de tecnologia, entretenimento e design, o alcance das conferências promovidas pela TED tem crescido e traz personalidades, pesquisadores e escritores para difundir suas ideias. Por meio da leitura dos romances *Americanah* (2014) e *Meio Sol Amarelo* (2017), escritos por Adichie, pude compreender mais sobre as divisões étnicas existentes na sociedade nigeriana, e os conflitos que se estabeleceram durante e após a colonização britânica entre os grupos étnicos naquele país – os hauçás, iorubas e igbos. Leituras como essas contribuíram para minha percepção das diferenças e semelhanças entre os processos de racialização em distintos contextos sociais. O discurso está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8. Último acesso em 28/09/2018.

colonial. Nkali, “Ser maior do que o outro” é uma racionalidade que opera na construção de narrativas sobre esse “Outro”.

Pensando o teatro como um campo de produção de saberes, e considerando a constituição dos saberes também como formas de exercer poder, reflito aqui sobre o teatro a partir da noção de dispositivo da racialidade/biopoder, desenvolvida por Carneiro (2005), que se vale do pensamento foucaultiano para compreender a construção desse “Outro” racializado no Brasil, conforme já analisamos no primeiro capítulo dessa dissertação.

Em sua reflexão sobre o caráter historicamente contingente das diferenças, a partir do feminismo negro no Reino Unido, a teórica feminista Avtar Brah (2006, p. 373) observa como o poder se constitui performativamente através de práticas econômicas, políticas e culturais. Considerando as práticas como formas produtivas de poder, a autora conclui que é também por meio delas que se pode enfrentar as práticas opressivas. Assim, Brah evidencia como a imagem e o registro auditivo produzem poder, de modo que as tecnologias da visão e da audição são importantes para se compreender esses movimentos – as artes visuais, o cinema e a dança, as tecnologias de comunicação, a música.

Na segunda metade do século XIX, e diante da perspectiva da abolição da escravidão, as instituições científicas brasileiras passaram a produzir o negro enquanto objeto de ciência[184]. Mas não foi somente no âmbito da produção científica que o negro se tornou objeto de reflexão – também no campo artístico, a preocupação das elites com o que se convencionou chamar posteriormente de “questão racial”, tomou vulto. Afinal, como lidar com os negros que compunham a maioria da população brasileira? Teorias raciais cunhadas na Europa e nos Estados Unidos passaram a ser instrumentalizadas e ganharam usos próprios no país, não somente no âmbito da ciência. A problemática social relacionada aos africanos e seus descendentes se manifestaria na produção dramatúrgica, buscando fixar estereótipos dos negros, sobretudo no contexto do pós-abolição, como evidencia Miriam Garcia Mendes (1993).

Essas imagens foram herdadas do período escravocrata, sobretudo a partir do ano de 1838. A partir desse período, em que aos poucos começou a se desenvolver uma

[184] Sobre essa produção, a obra de Schwarcz (1993) evidencia os sentidos que as teorias raciais europeias assumiram no Brasil, ao serem apropriadas no âmbito das principais instituições científicas criadas no país: as Faculdades de Direito, as Faculdades de Medicina, os Museus Etnográficos e o Instituto Histórico e Geográfico. Já o trabalho de Munanga (2004) explora os argumentos dos principais autores brasileiros que se debruçaram sobre o problema da mestiçagem, preocupados com a construção de um ideal de povo brasileiro e de nação.

incipiente preocupação com a consolidação de um teatro nacional, a dramaturgia construiu personagens negras bastante estanques, que serviam de cenário ou para expressar algum argumento de ordem ética ou política acerca da escravidão. Mendes (1993, p. 199) seleciona o ano de 1838 como marco por considerá-lo um momento crucial em que se inicia uma "nacionalização do teatro"[185], com o drama romântico[186] de Gonçalves de Magalhães e a comédia de costumes[187] de Martins Pena, sintetizados nas peças *"*Antonio José ou O poeta e a Inquisição*"* e "O Juiz de Paz na roça*",* respectivamente. Aliás, ambas foram encenadas pela companhia do ator-empresário brasileiro João Caetano[188].

O desenvolvimento dessas práticas no campo do teatro contribuiu, portanto, para difundir e reforçar diversos estereótipos associados aos negros no país. Na linha do pensamento de Homi Bhabha (1998, p. 105-106), o estereótipo, enquanto estratégia do discurso colonial, opera como uma forma de conhecimento e de identificação contraditória, necessitando de uma repetição ansiosa para manter aquilo que está, supostamente, sempre em seu lugar. Para além de simplesmente mimetizar o contexto social, a mobilização de imagens estereotipadas de negros funcionava (e funciona) como um modo de representação intrinsecamente ligado ao poder colonial, contribuindo para produzir este mesmo contexto de opressão que reflete.

Mas, assim como as práticas teatrais são produtivas de poder, onde um campo de poder se institui, resistências também são sempre produzidas, conforme indica Carneiro (2005, p. 70) em sua leitura de Foucault. Elas criam condições para disputas sobre a verdade histórica. Por isso, seria equivocado situar o teatro negro como um mero capítulo da história do teatro, ou reduzi-lo a um teatro "primitivo", que resgata elementos culturais estáticos e essenciais de culturas africanas. Na verdade, a história

---

[185] Neste período, ainda não havia uma noção consolidada de nação ou nacional. O surgimento de uma dramaturgia e de uma companhia de teatro profissional iriam gradativamente contribuir para pavimentar este caminho.

[186] Conforme evidencia Mendes (1993), a comédia de costumes foi se tornando um gênero teatral bastante popular ao longo do século XIX, sendo Martins Pena um autor pioneiro. Seus traços estavam presentes na maior parte das formas do teatro ligeiro de então, sobre o qual explico melhor adiante. No Brasil, em geral enfatizavam a oposição do estrangeiro ao nacional, evidenciando como as influências externas da vida na cidade corrompiam a honestidade do homem do campo. Os textos eram relativamente simples e seguiam a cadeia dramática, explorando de forma cômica o cotidiano dos centros urbanos.

[187] No Brasil, o romantismo foi um movimento estético bastante associado à construção de uma identidade nacional, o que reverberou também na dramaturgia.

[188] João Caetano dos Santos foi um ator e empresário brasileiro, considerado responsável pela profissionalização do teatro no país. Fundou na década de 1830 a Companhia Nacional João Caetano, empregando artistas brasileiros, num período em que os palcos no país eram dominados por iniciativas lusitanas. Na década de 1860, fundou a primeira Escola de Arte Dramática do país e criou um júri para premiações de teatro. Informações disponíveis em: https://www.infoescola.com/biografias/joao-caetano/. Último acesso em 28/09/2018.

das práticas teatrais no Brasil contou com intenso protagonismo negro, e em diversos sentidos.

Lilia Schwarcz (2005), investigando como a antropologia reflete acerca dos processos históricos, mostra como, desde seus primórdios, o debate sobre a história suscitou uma série de controvérsias no campo antropológico. As preocupações com a definição de fronteiras disciplinares; a incontornável pluralidade de maneiras com que as sociedades constroem noções sobre o tempo; ou mesmo os estranhamentos e críticas em relação a um modelo de história ocidental surgiram como temas inevitáveis. A autora evoca, então, os posicionamentos críticos de Lévi-Strauss e Marshall Sahlins diante da pretensão universalizante desse modelo ocidental de história. Aposta então na ideia de historicidades. Se não há um sentido privilegiado que se possa atribuir à história, toda história pode ser entendida como uma seleção, e a cronologia não seria mais que a cosmologia particular de sua versão ocidental.

Fazendo um paralelo com a história do teatro no Brasil, na minha visão, a iniciativa empreendida pela Cia. Os Crespos, de criar uma publicação periódica sobre teatro negro, diz muito sobre uma possibilidade de construção da história dessa tradição que buscou visibilizar uma série de discursos sobre o protagonismo negro no teatro.

O teatro negro no Brasil emerge a partir do encontro de culturas, um encontro desigual e violento, que forçou os africanos em diáspora, e seus descendentes, a elaborarem estratégias de negociação e de sobrevivência. E, assim como Schwarcz (2005, p. 130) indica, referindo-se aos estudos relacionados aos povos indígenas, que um conjunto expressivo de trabalhos passa a buscar uma história indígena em seus próprios termos, talvez também seja necessário pensar uma história do teatro negro em seus próprios termos. Isso implica refletir sobre como se tornou possível essa tradição teatral, ou a produção desses conhecimentos, em um contexto de epistemicídio, retomando contribuições e questões trazidas pela presença negra, a partir da percepção de que existem manifestações divergentes de processos históricos semelhantes.

Tomo, portanto, a Revista “Legítima Defesa” como um ponto privilegiado de análise para construir esse panorama histórico. Ela mostra como a Cia. Os Crespos articula tanto as questões contemporâneas enfrentadas pelo teatro negro, quanto dialoga com referenciais históricos que pavimentaram os caminhos para sua construção. Além disso, acredito que a publicação se insere em uma disputa pela produção de discursos e saberes sobre o negro no âmbito do teatro. Possibilita pensar uma história do teatro

negro em seus próprios termos, ou como, sugere Evani Tavares Lima[189] (2015), uma história negra do teatro. Não ambiciono, aqui, enveredar em uma discussão sobre historiografia, mas antes trazer as perspectivas da Companhia e de seus colaboradores, que contribuem para traçar percursos de atuação do teatro negro e dialogam com referenciais acadêmicos.

Embora minha análise aborde majoritariamente experiências brasileiras de teatro negro, as quais por si só já trazem grande diversidade, procuro atravessar o texto com referenciais variados da diáspora. Assim, na esteira do argumento de Gilroy (2012) em relação às tendências dos estudos culturais, tenciono ir além de perspectivas nacionais ou nacionalistas, pensando as culturas forjadas no Atlântico negro a partir de uma formação intercultural e transnacional, que suscita uma história descontínua e descentrada.

2.2 A Revista "Legítima Defesa", um instrumento de autoria

A Revista "Legítima Defesa" foi produzida pela Cia. Os Crespos com o intuito de "criar um instrumento de inscrição do Teatro Negro no cenário cultural do país" (OS CRESPOS, 2014, p. 1), conforme apresentado no editorial da primeira edição, datado do segundo semestre de 2014. Esta primeira edição foi custeada a partir de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro, em sua 22ª Edição. Contou ainda com apoio da Fundação Cultural Palmares, órgão do Governo Federal voltado para a promoção da arte e cultura afro-brasileira, e então vinculado ao Ministério da Cultura[190]. Houve ainda uma segunda edição da Revista "Legítima Defesa", datada do segundo semestre de 2016, e que contou com recursos da edição do 27ª Programa Municipal de Fomento ao Teatro.

Formou-se, nessa ocasião, um conselho editorial que realizou a curadoria dos textos, em ambas as edições já publicadas da Revista. Os textos foram recebidos a partir de chamadas para publicação, divulgadas nas redes. O Conselho Editorial contou com os atores criadores da Cia. Os Crespos, Lucélia Sérgio e Sidney Santiago, e também com o jornalista Nabor Jr., que assumiu a função de editor. Nabor assina também dois

---

[189] Graduada em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Evani Tavares Lima é uma pesquisadora importante para as pesquisas em teatro negro no Brasil. Lima investigou em seu mestrado a capoeira angola no processo de formação do ator, e traz em sua tese de doutorado um estudo sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.

[190] Informação disponível em http://www.palmares.gov.br/?page_id=95.

artigos, um em cada uma das edições, além de atuar como diretor da Revista "O Menelick 2 Ato"[191].

O editorial da primeira edição da Revista "Legítima Defesa" discrimina os propósitos dessa publicação. Mesmo num momento em que a circulação de informações se difunde a partir de suportes digitais, Os Crespos criaram uma publicação física, com o intuito de impulsionar a criação artística e a formação do público e dos artistas, por meio da difusão de temas que mobilizam as pesquisas sobre teatro negro.

O nome da publicação faz referência à revista "La Légitime Defense", criada em Paris em 1932 por intelectuais antilhanos, e que contou com apenas com um número publicado, no contexto de um movimento que viria a ser chamado Négritude[192]. Em seu trabalho, o antropólogo Kabengele Munanga (1986) localiza historicamente o surgimento do termo negritude, enquanto proposta intelectual e filosófica. Este movimento teve suas origens a partir das ideias de intelectuais negros que, fora do continente africano, vieram a questionar projeto humanista ocidental, que exclui, sistematicamente, o homem negro. Recusando a assimilação cultural, pensadores de diferentes partes do mundo (sobretudo Estados Unidos, Reino Unido e França) se propuseram a lutar contra a ordem colonial e conceber projetos de civilização em repúdio ao ódio. Foram diversas as elaborações da negritude, enquanto movimento que busca valorizar as origens africanas do negro, ao longo do tempo, muitas das quais foram criticadas por naturalizarem as diferenças raciais. Sua consolidação ocorreria na França dos anos 1930, e desde então, tais manifestações tomaram várias formas, a despeito de em comum criticarem um modelo de humanidade excludente e valorizarem as origens africanas.

Esse movimento serve de inspiração para a criação da Revista "Legítima Defesa" pela Cia. Os Crespos. O uso da expressão "legítima defesa", além da referência

---

[191] A revista O Menelick 2 Ato é um projeto editorial voltado para valorização e reflexão da produção cultural da diáspora africana, criado em 2007. Inicialmente realizando publicações virtuais em seu site, a partir de 2010, a equipe passou a produzir a publicação física de uma revista. Esse projeto se define como um quilombo cultural, um fórum em que pensadores e criadores da produção artística da diáspora podem compartilhar ideias e discutir temas que os afetam. O conselho editorial por trás e sua organização é composto por Nabor Jr., Renata Felinto, Alexandre Bispo, Christiane Gomes e Luciane Ramos Silva. O nome faz referência a um jornal da imprensa negra paulista de 1915 chamado O Menelick, que teve duas edições e influenciou o surgimento de outras publicações voltadas para a vida social e cultural dos negros naquela época. Os idealizadores daquele jornal buscaram homenagear o imperador Menelik I, da Etiópia, um dos países africanos que não foi colonizado pelos empreendimentos europeus. Essas informações podem ser verificadas no site http://omenelick2ato.com.

[192] A história da Négritude vai e volta através do Atlântico, aparecendo em formulações de diversos intelectuais que, como evidencia Gilroy, viajaram para diferentes países e foram desenvolvendo propostas conceituais, filosóficas e políticas em contraposição à modernidade.

à revista criada na década de 30, remete facilmente a uma figura jurídica: a exclusão da ilicitude de uma conduta, que busca repelir uma agressão a direito próprio ou alheio, com os meios necessários para tal. Portanto, nesse contexto, tal prática diz respeito a políticas de resistência à espoliação material e cultural decorrente do processo colonial, enfatizando uma produção artística e intelectual que se contrapõe ao epistemicídio, por meio do lugar da autoria. O negro não é, portanto, somente objeto de conhecimento, mas também se assume como sujeito de sua fala. Insere-se, pois, em uma disputa pela enunciação da verdade, produzindo um discurso de autoria e autodefinição[193].

Conforme assinala o editorial da primeira edição, a Revista sinaliza para um projeto político que possibilite a reflexão, a crítica e o resgate cultural do teatro negro, a partir de olhares múltiplos de colaboradores envolvidos com este cenário, na interface entre artistas, produtores culturais e intelectuais. Essa multiplicidade de perspectivas envereda por questões como a organização do teatro negro, estudos de cena, estética, e crítica teatral, além de características, temas e questões enfrentadas pelo teatro negro ao longo do tempo. Considera, portanto, suas raízes, suas fundamentações filosóficas e os problemas que se apresentam para a ação contemporânea.

No caso do editorial da segunda edição da revista, destaca-se uma interpretação do contexto político do país, elaborada logo após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff. A Cia. Os Crespos denuncia, então, a ocorrência de um golpe de estado no Brasil, que, na visão do grupo, teve por objetivo conduzir as elites ao poder, representadas por homens brancos que historicamente atuam pela destituição dos direitos da população negra e pobre, perpetuando seu genocídio.

---

[193] Em seu trabalho, a psicóloga, artista e pesquisadora portuguesa Grada Kilomba (2010) evidencia como os mitos da universalidade, da objetividade e da neutralidade do conhecimento estabelecem mecanismos de controle do discurso do sujeito negro no Ocidente. Esses mecanismos atuam na determinação do que será considerado válido como conhecimento, o que revela as conexões entre saber e poder. Alegoricamente, Kilomba (2010) se vale da imagem de Anastácia, escravizada representada com uma máscara de Flandres sobre sua boca, objeto de tortura que a impede de ingerir substâncias que possam causar sua morte e garantem o seu silêncio. Essa imagem sintetiza a marginalização de discursos que contestam uma forma dominante de conhecer o mundo, a qual depende do silenciamento do outro. Porém, Kilomba entende que as margens também são constitutivas daquilo que delimitam; nesse sentido, não são simplesmente sinônimos de privação, mas também de resistência e possibilidade. Conhecer a constituição dessas margens é o que possibilita a elaboração de novos modos de ser e conhecer. A sociológa estadunidense Patricia Hill Collins (2000), por sua vez, em seu trabalho sobre a tradição intelectual das mulheres negras afro-americanas, evidencia como elas criaram possibilidades de autodefinição ao articular discursos na música e na literatura que rejeitam as imagens estereotipadas engendradas a partir da escravidão. Ambas as autoras são tomadas pela filósofa Djamila Ribeiro (2017) em seu percurso para sistematizar os conhecimentos sobre a categoria “lugar de fala”. Penso que essas considerações são importantes para evidenciar como, a partir de seu contexto histórico, a Cia. Os Crespos articula uma série de colaboradores para produzir perspectivas sobre o teatro negro, assumindo a enunciação de sua própria história.

Em ambas as edições, a Revista “Legítima Defesa” conta com as seguintes seções: “Entrevista”, “Memória e Ativismo”, “Estética Teatral”, “Especial”, “Intercâmbio”, “Perfil”, “Crítica Teatral”, “Bastidores”, “Dramaturgia”, “Arquivo”, “Destaque”, “Estudos de Mesa” e “Homenagem”. A divisão nessas seções denota algumas linhas de discussão que permeiam o teatro negro e o protagonismo negro nas artes cênicas, além de visibilizar personalidades historicamente importantes para a construção desse campo. Revela também muitas possibilidades de pesquisa nesse universo.

Lucélia Sérgio da Conceição (2014) assina, na primeira edição da Revista, um texto que figura na seção “Dramaturgia”. Penso que este texto, intitulado “Da importância do documento para a inscrição histórica de uma tradição”, é muito significativo para a compreensão do propósito dessas publicações. O argumento de Conceição é que a falta de registro das experiências de teatro negro dificulta a compreensão da trajetória dessa tradição teatral. Com isso, a autora não quer minimizar a importância da oralidade nas culturas negras. Seu objetivo é, antes, denunciar o apagamento histórico do teatro negro em função de condições históricas determinadas pelo racismo.

Considerando a falta de políticas de formação e especialização para profissionais negros no campo das artes cênicas, Conceição (2014, p. 84) pontua que muitas experiências que buscam abordar a temática não desenvolveram aprofundamento técnico e estético. Assim, em sua visão, a carência de representação gera algumas armadilhas para esse fazer teatral, na medida em que pode ser tentador seguir por um caminho panfletário, que não provoca um esforço de compreensão e não rompe com as expectativas, apresentando o negro, igualmente, de forma bastante estanque.

Conceição propõe, então, um parentesco estético que se estabelece entre os grupos contemporâneos que fazem teatro negro no Brasil, que vão para além do condicionamento imposto por essa exclusão ou carência[194]. As questões comuns que permeiam esse fazer envolvem as “perspectivas múltiplas de um corpo (negro) híbrido e sua relação com o mundo” (CONCEIÇÃO, 2014, p. 84). Para a autora, isso significa que é a capacidade de problematizar a própria experiência do corpo negro em cena que movimenta essas iniciativas, para além da presença por si só desses grupos de teatro. As pesquisas podem ou não buscar elementos culturais africanos, mas todas tratam de

[194] Para um panorama dos grupos de teatro negro no país, ver o trabalho de Cristiane Sobral (2016), que destaco adiante.

corpos marcados pela experiência diaspórica. E, nesse contexto, a autora também identifica uma mudança que se processa em relação à formação do público, ao destacar que espectadores negros, sempre alijados de frequentar os demais espaços de teatro, passam a poder assistir a produções capazes de dialogar com suas próprias questões e experiências.

É por isso que, segundo Conceição (2014, p. 85), são fundamentais as iniciativas "de acervo", para além do fazer teatral propriamente dito: o registro de discussões, de textos criados, de diários e cadernos de trabalho, além de gravações audiovisuais de espetáculos e intervenções. Elas potencializam o conhecimento dos materiais e práticas que informam o teatro negro, possibilitando trocas e reflexões sobre as alteridades que o constituem e as múltiplas características dessa produção bastante abundante na história do teatro no Brasil. Abundante não apenas do ponto de vista da reivindicação de cidadania, mas também pela criação de experiências artísticas ímpares, com linguagens estético-culturais de matrizes não eurocentradas.

A argumentação de Conceição (2014, p 85) sinaliza, portanto, para uma concepção de teatro negro cujo projeto filosófico, político e estético visa problematizar imagens cristalizadas do corpo negro, voltando-se antes para pesquisas que questionam seus modos de ser no mundo, tendo em vista a forte influência da experiência diaspórica na vivência desse corpo. Ela destaca, ainda, a inexistência de um movimento homogêneo de teatro negro no país, tendo em vista não só a diversidade de experiências culturais, mas também as diferentes condições de produção cultural e de interesses políticos. Porém, como ponto comum, a autora salienta um salto qualitativo da produção atual do teatro negro, uma vez que ela não estaria atrelada as expectativas dos movimentos negros. Segundo Conceição, tais grupos também esperam muitas vezes a produção de imagens rígidas e sempre positivas de negritude. A preocupação com a publicação de conteúdos de teatro negro volta-se, nesse sentido, para o compartilhamento do conhecimento produzido entre artistas, produtores e pesquisadores, sobretudo considerando a multiplicidade de respostas criadas pelos profissionais para lidar com as adversidades econômicas e questionamentos estéticos.

Acredito que o posicionamento de Lucélia Sérgio da Conceição, que tem um papel significativo como fundadora, atriz, diretora e produtora da Cia. Os Crespos, evidencia, em grande medida, os propósitos da publicação e também do coletivo. Teoricamente, a autora observa uma tendência, nas provocações do teatro negro contemporâneo, a uma presença cada vez mais performática do ator em cena – uma

presença que leva em conta a história daquele corpo como discurso potente estética e politicamente. Esta distancia-se, dessa maneira, de um paradigma de representação, rumo a uma experiência problematizada e ritualizada. As trocas entre os artistas e a difusão do conhecimento potencializam a força da performance negra, que vem sendo recriada e atualizada na diáspora.

2.3 "Criação e tradição": performance negra na diáspora

As pesquisas de Leda Maria Martins[195] (1995, 1997, 2003) trazem uma contribuição muito importante para o estudo das manifestações culturais e das formas expressivas intentadas pelos grupos negros na diáspora. A autora considera as culturas negras como culturas de encruzilhada, tendo em vista que, a partir da escravização moderna, para manter seus valores, crenças e modos de viver, os escravizados desenvolveram estratégias peculiares, jogando com a ambivalência e a multiplicidade de sentidos nos interstícios dos sistemas escravocratas em que foram inseridos[196].

Por isso, Martins (1995, p. 56) toma as encruzilhadas, regidas pelo orixá Exu, como imagem que sintetiza o processo de "dupla fala"[197], por meio do qual elementos culturais africanos foram repostos, reapropriados e reatualizados nos novos espaços. Ligado à comunicação e à própria instauração de sentido, Exu simboliza um princípio dinâmico, uma instância de mediação e de significação que performa a alteridade dos vários modos de vida africanos, agora no sistema político-religioso dos Novos Mundos. Exu é o orixá que media a comunicação entre os planos humano e divino, e, enquanto aquele que desencadeia a formulação do sentido, tem caráter de ambivalência e multiplicidade. Nesse sentido, a encruzilhada, enquanto operador conceitual, figura o cruzamento cultural resultante de um trânsito de signos, permeado por interações, interseções e tensões. Martins (1997, p. 28) a define como *locus* de produção de sentido, como um terceiro lugar, no qual se processam vias diversas de elaborações discursivas.

---

[195] Poeta, escritora e ensaísta, Leda Maria Martins é uma importante pesquisadora do teatro negro e dos congados e reinados de Minas Gerais. Doutora em literatura comparada fazendo uma pesquisa sobre o teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. É professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

[196] Nesse sentido, a alegoria do navio que percorre a obra de Paul Gilroy (2012) também reflete sua intenção de evidenciar que os navios negreiros não eram entes abstratos do comércio triangular, mas unidades culturais e políticas em que interagiam os colonizadores e povos africanos de diferentes nações.

[197] Segundo Leda Maria Martins (1995, p. 53), "essa duplicidade reflete-se não apenas na formulação de sentido, mas também na elaborações de formações discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais".

Esse é um lugar de fusões e rupturas, centramento e descentramento, multiplicidade e convergência.

A autora procura se afastar da relação estreita entre o texto dramático e o texto teatral,[198] que vigora no palco ocidental, para abarcar em sua análise formas de representação e de ritualização próprias de sociedades africanas, as quais, de diversas maneiras, foram introduzidas nos novos espaços e desencadearam uma persistente teatralidade, dramatizando a experiência de desterritorialização do negro. É assim que, por exemplo, uma narrativa oral pode se converter em um texto teatral ou performance que prescinde do texto escrito, sendo substituído por um *corpus* verbal memorizado e retransmitido ao longo dos séculos. Dessa maneira, a pesquisa da autora sobre os congados e reinados[199] em Minas Gerais, a partir da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, demonstra a recriação de complexas organizações sociais, políticas e religiosas africanas nas Américas, deslizando sobre símbolos cristãos, na medida em que os congadeiros reviveram seus rituais nos cultos expressos a Nossa Senhora do Rosário. A performance dos congadeiros, ao reencenar um mito em que Nossa Senhora aceita conviver entre os humanos, graças à engenhosidade e sofisticação estética dos negros, perfaz a reversão da situação imposta a eles por meio da escravidão, estabelecendo uma nova ordem de relações.

Conforme argumenta Leda Maria Martins (1995, p. 54-55), o jogo da duplicidade que marca essa teatralização é um jogo de aparências. Ele se reflete em formações discursivas e comportamentais intertextuais, num diálogo entre formas de expressão africanas e ocidentais[200]. Associado a ele, aparece uma comicidade irônica,

---

[198] Apoiando-se no autor Marco de Marinis, Martins (1995, p. 52) opera uma distinção entre o texto dramatúrgico, ou seja, o texto literário escrito segundo normas, técnicas e concepções que regem o movimento cênico; e o texto teatral, que é verdadeiramente o tecido da performance teatral, que somente ganha sentido a partir de a interação de uma rede complexa de signos, ações e meios de expressão.

[199] Segundo Martins (2003, p. 70), o congado é uma manifestação cultural resultante da interação entre aspectos culturais africanos, luso-espanhóis e ameríndios, que se concretizou a partir do deslocamento sígnico instituído no processo colonial a partir da escravidão moderna. Existem relatos da existência dessas práticas desde o século XVII. Por meio da criação de Irmandades, os negros escravizados constituíram organizações sociais, políticas e culturais nos poucos espaços em que o sistema abria brechas, reatualizando suas cosmovisões em uma *gnosis* ritual, expressa em uma devoção mítica reelaborada a santas e santos católicos, em especial Nossa Senhora do Rosário. Essa devoção se manifesta em festejos, organizado a partir dos reinados que encerram uma densa estrutura simbólica, com grupos de congado e Impérios com reis, rainhas, príncipes e princesas.

[200] Posteriormente, Martins (2003) também menciona as influências ameríndias nessas encruzilhadas culturais da colonização da América. Senti falta, ao longo das minhas pesquisas de um aprofundamento nas relações entre os povos ameríndios e os africanos, e seus descendentes, muitos dos quais nasceram dessas relações. Embora invisibilizadas, elas são não apenas frequentes, como múltiplas, perpassadas por associações e conflitos. A historiadora Maria Beatriz Nascimento (1989), no documentário "Ori", enfatiza diversas vezes as conexões estabelecidas entre indígenas e africanos e sua importância para a formação cultural brasileira e para a criação de tecnologias de resistência como os quilombos. Stuart B. Schwartz

um deboche da incapacidade do branco de apreender o verdadeiro sentido da performance. A assimetria – metafórica, visual e rítmica - surge como característica estética marcante, associada ao modo de andar conhecido como ginga na língua portuguesa, ou *pimping*, no inglês. A aparência, aqui, para além de significar a dissimulação ou a ilusão, desloca o regime ocidental de conhecimento, ao recusar o valor universalista de verdade que se institui em seu modo de relacionamento com o real. Indica, ainda, a possibilidade de outras perspectivas de cultura. Trata-se, portanto, de uma teatralização que dificulta a cristalização de verdades absolutas.

Foram muitas as maneiras que os negros escravizados encontraram de reposicionar seus modos de vida em contextos coloniais e escravocratas. No Brasil, Martins identifica algumas manifestações culturais que desenvolvem estes artifícios: os Congados e Reinados, os rituais religiosos de origem africana, os desfiles e as organizações tradicionais do carnaval negro, danças, jogos verbais e outras formas de expressão eminentemente orais. A autora faz referência ao antropólogo francês, Roger Bastide (1983[1973]), que, em texto sobre o teatro negro, chama atenção para estas formas expressivas, que representariam um "teatro em potencial"[201]. Bastide (1983, p. 143-144) enfatiza, principalmente, o samba rural[202] como uma manifestação que cria um código da ambiguidade, elidindo o olhar do branco e impedindo que ele apreenda o sentido da performance comunicado aos negros.

Para Bastide (1983), o candomblé traz a catarse como elemento de dramatização coletiva, recuperando a experiência através do ritual religioso. Martins (1995) estabelece, porém, que o candomblé vai além disso, apresentando técnicas simbólicas da dupla fala. Por meio da produção de uma série de signos cênicos em interação – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cores -, num contexto em que as funções

---

(2018), por sua vez, aborda as especificidades e circunstâncias históricas da transição da escravidão indígena para a escravidão africana, em diversas regiões do país. Também Gomes e Schwarcz (2018) tratam da questão, evidenciando que desde o início da colonização portuguesa, africanos e indígenas conviviam como cativos nas mesmas unidades de moradia e trabalho. Nessas condições, ocorriam associações, conflitos e hierarquizações entre os diferentes grupos. Mariléa de Almeida (2018, p. 61-62) mostra semelhanças entre as práticas das mulheres quilombolas e dos feminismos comunitários indígenas na experiência boliviana. Ao investir contra as práticas de dominação neoliberal global, esses movimentos valorizam as relações comunitárias.

[201] Bastide (1983[1973], p. 143) elabora, no que diz respeito ao teatro negro brasileiro, uma distinção entre o teatro negro "espontâneo e tradicional", de um lado, e o teatro negro "erudito e engajado", de outro. Dentro desse esquema, o teatro negro tradicional é considerado um teatro incipiente, pois, nas palavras do autor, "em qualquer lugar em que haja diálogo, coro expressando a multidão, diferenciação dos papéis representados, há teatro em potencial".

[202] Para Bastide (1983), o samba rural seria um teatro de segredo, se utilizando de artifícios simbólicos para enganar o olhar branco ao propor um enigma, única forma possível de se esquivar da ameaça branca à identidade cultural.

rituais têm caráter invocativo e metamórfico, constitui-se uma tessitura dramática de apelo comunitário. Muitas vezes, ela opera o jogo das aparências ao dialogar com símbolos católicos, preservando por trás de estruturas religiosas católicas, o valor conceitual dos orixás, com seus nomes e funções originais.

Segundo Martins (1995, p. 61-64) nos Estados Unidos essa tradição da duplicidade também se faz presente em diversas manifestações culturais, como nos *spirituals*[203], nas práticas dos contadores de histórias, nas narrativas orais, nos shows de menestréis[204] e nos serviços religiosos das igrejas negras[205].

Essas expressões teatralizadas deixam entrever pontos em comum, expressos em elementos que sinalizam sua singularidade. A autora destaca, nesse sentido, alguns desses elementos: i) a duplicidade que articula a ilusão do jogo e da aparência; ii) uma concepção metafórica e mágica da linguagem, que evita a cristalização de um valor absoluto da palavra ao deslizá-la por vários significados; iii) um caráter de motivação coletiva; iv) o uso burlesco da ironia; v) a harmonização de signos cênicos (dança, música, adereços) e vi) a função ritualística de eventos e celebrações (MARTINS, 1995, p. 65).

Pelo fato de que todas essas expressões tenham se reelaborado ao longo da colonização, muito desse conhecimento não se transmitiu por meio da escrita, mas sim, através do corpo e da voz. É por isso que, nas palavras de Martins:

---

[203] Conforme as pesquisas de Martins (1995, p. 61), os *spirituals* foram desenvolvidos pelos escravizados nos Estados Unidos como uma expressão musical teatralizada que evoca padrões de sons e imagens africanos, reatualizando-os em uma linguagem rítmica e mascarando-os com referências bíblicas. Os *spirituals* também se revelavam práticas de resistência, na medida em que a polissemia dos cânticos permitia aos escravizados se comunicarem sem serem percebidos pelos brancos até enquanto estavam trabalhando nas plantações, sinalizando momentos oportunos e meios para revoltas e fugas do cativeiro.

[204] Segundo Martins (1995, p. 62-63), os shows de menestréis surgiram, possivelmente, nas plantações escravistas do sul dos Estados Unidos. Caracterizavam-se inicialmente como um espetáculo cômico de forma estrutural definida. A cenografia se posicionava em estrutura circular; no centro, ficava o mestre de cerimônias, que introduzia motes e piadas, as quais eram replicadas por um grupo de homens negros dispostos em um arco de metade do círculo, com uma indumentária própria e os rostos negros ainda mais empretecidos por uma tintura. Na outra metade, alinhavam-se cantores, dançarinos e outros integrantes do show. Eram shows cômicos, que ironizavam o modo de viver dos senhores; riam, de forma lúdica, do próprio negro; e parodiavam a sociedade branca, expondo suas agruras e limitações. Posteriormente, no final do século XVIII, essas técnicas foram comercialmente apropriadas por atores brancos, valendo-se do instrumento inicialmente lúdico para fixar imagens e disseminar esses estereótipos sobre os negros, dentre eles o *Jim Crow*, preguiçoso, descuidado, mal vestido, bebedor de gim. A máscara passa a funcionar como hipérbole caricatural de desvalorização do negro, perdendo sua função de sátira social.

[205] As pesquisas de Martins (1995, p. 64) apontam que esses serviços religiosos possuem forte apelo cênico-dramático: a fala teatralizada do pastor, os cantos invocativos do coral e as respostas gestuais e vocais dos fiéis instituem um sentimento coletivo de complementaridade e comunhão ritual.

> Minha hipótese é a de que 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 do conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, nos adereços que performativamente o recobrem (MARTINS, 2003, p. 66).

Dessa forma, na concepção da autora, o corpo não se repete simplesmente como hábito, atuando também como "técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja ele estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico" (MARTINS, 2003, p. 66). Esse ponto de vista enfatiza a dimensão social do corpo, não somente quanto à reprodução de comportamentos cristalizados, mas considerando-o *locus* de ação, criação e transformação.

O trabalho de Martins (1995, p 97) evidencia a importância de conceber o teatro em uma perspectiva que sublinhe as especificidades das formas de ritualização em sociedades africanas anteriores à colonização, uma vez que não se operou, nestes contextos, uma separação tão bem definida entre o teatro e o ritual, a exemplo do que ocorreu no Ocidente[206]. Transplantadas para outros territórios, nas idas e vindas forçadas pelos empreendimentos coloniais (mas não só), estas formas de expressão foram reelaboradas, se atualizando estrategicamente nos interstícios do sistema, atuando como instrumentos de criação de motivações e fortalecimentos coletivos.

Martins (2003, p. 65) situa suas pesquisas sobre os congados e reinados no espectro epistemológico dos estudos da performance. O uso conceitual e metodológico da ideia de performance remete à produção de Richard Schechner, encenador teatral e teórico de estudos da performance estadunidense. Na década de 1970, Schechner

---

[206] Conforme as pesquisas de Martins (1995, p. 98), essas formas teatrais africanas não eram concebidas de forma distinta de outras esferas da vida social quando no contexto anterior à colonização moderna. Como discuto adiante, a noção metafísica de complementaridade entre vivos, mortos, aqueles que estão para nascer, os elementos da natureza, entes sobrenaturais, em um mesmo circuito fenomenológico, orienta também conceitualmente a produção de formas expressivas que congregam a dança, a música, os adereços e símbolos inscritos no corpo, elementos que ganham significado a partir de sua interação quando instaurado o momento ritual. Trata-se de um momento de forte apelo coletivo, em que a palavra é veículo de poder e transformação, já que instaura o ato social, tem função terapêutica que coloca o ser humano em condição de disponibilidade e receptividade, instaurando um circuito participativo que conecta o sujeito emissor aos demais participantes. Dizendo de outra forma, Martins (1997) pontua que "a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente".

conheceu e tornou-se interlocutor de Victor Turner[207], antropólogo britânico cuja produção sobre ritual e drama social é profícua. Dessa forma, a ideia de performance aqui evocada tem relação com os estudos antropológicos sobre o ritual.

Em uma provocação interessante, semelhante ao que faz a acadêmica estadunidense Diana Taylor (2008) na introdução à coletânea *Antropologia e Performance: Ensaios NAPEDRA*[208], Martins (2003) evoca *-ntanga*, uma raiz da língua bantu, que dá origem aos verbos escrever e dançar. Realça, assim, " variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcriação de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance" (MARTINS, 2003, p. 64-65). Para a autora, a ideia expressa por este radical bantu desnuda as textualidades de culturas de povos africanos e indígenas: domínios de linguagem, modos de apreender e figurar o real que não se transmitiram primordialmente através das letras escritas. O corpo, como um portal de alteridades, também produz procedimentos de inscrição e grafias. Por isso, embora predominem os procedimentos de inscrição eleitos pelo Ocidente[209], centrados na visão

---

[207] O encontro intelectual entre Schechner e Turner foi um dos caminhos que conduziu à consolidação da chamada antropologia da performance. Conforme indica Dawsey (2007), em texto que investiga as relações entre as ideias de performance, drama e ritual na produção antropológica, Turner realizou estudos entre o povo Ndembu, no centro-sul africano, na década de 50. Formado por Max Gluckman e pela Escola de Manchester, tendência antropológica britânica conhecida por seu enfoque na interação social, no conflito e nos processos sociais, Turner elaborou uma concepção de ritual bastante influenciada pelo modelo de ritos de passagem do antropólogo francês Arnold Van Gennep, do início do século XX. Para o britânico, os rituais configuram momentos de suspensão de papéis sociais, e a partir da observação desses momentos, em que uma sociedade produz estranhamentos em relação a si mesma, o autor procura compreender a vida social. A suspensão de papéis sociais estabelece um modo subjuntivo, friccionando o que se entende por real. Importantes para Turner são também os conceitos de liminaridade e *communitas*. A liminaridade corresponde a um dos momentos do ritual, na qual os sujeitos apresentam-se em uma condição transitória e indefinida, rompendo-se as classificações que determinam seu papel social no cotidiano. Compartilhando essa condição de indiferenciação social, constituem-se vínculos entre esses sujeitos liminares, dando origem a uma forma de antiestrutura efêmera, que o autor chama de *communitas*. Estrutura e antiestrutura existem em relação dialética na vida social. A antiestrutura introduzida pelo ritual permite a afirmação do "poder dos fracos", em que os grupos socialmente menos poderosos reafirmam sua importância para a manutenção da estrutura. Em sua produção mais tardia, Turner viria a se debruçar sobre as formas de ação simbólica em sociedades marcadas pela industrialização, as quais, acompanhando a fragmentação das relações sociais, passariam também por um desmembramento – seriam as formas liminoides de ação simbólica.

[208] Trata-se de coletânea fruto do projeto temático "Antropologia da performance: drama, estética e ritual", desenvolvido pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da USP (Napedra), aprovado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) no ano de 2008. O projeto envolveu diversos pesquisadores no campo dos estudos da performance no país, com destaque para a inclusão de membros do Instituto de Artes da Unicamp ao Napedra.

[209] O antropólogo alemão Johannes Fabian (2013) faz uma reflexão crítica sobre as maneiras como a Antropologia, enquanto disciplina, produz dispositivos de poder ao criar discursos sobre o "Outro". O argumento central do texto do autor é que, ao longo da história da disciplina, os usos do tempo feito pelos antropólogos suprimem esse "Outro" produzido no discurso enquanto produtor de conhecimento, ao projetá-lo no passado imóvel. Para tanto, Fabian considera que o suposto da visão como sentido

e na percepção da letra, os locais de memória não se restringem à escrita (MARTINS, 2003, p. 64).

Taylor (2008) argumenta que esta ideia, veiculada pela categoria "performance", poderia ser evocada por outros termos, de diferentes culturas, como faz Martins (2003) quando menciona *-ntanga*[210]. O uso dessa palavra de língua inglesa, que acabou se convencionando nos meios acadêmicos, denota uma geografia política do saber, em que são privilegiadas as produções de matrizes anglo-saxônicas.

Conforme Taylor (2008), a ideia expressa pelo termo "performance" recusa uma definição absoluta: pode dizer respeito a uma "prática incorporada"[211], a uma forma de se realizar uma análise teórica (observar um evento como performance), a uma maneira de intervir no mundo, a um processo ou a um modo de transmissão. A performance pode ser vista como repetição, mas também introduz algo inteiramente novo. Pode ser analisada como reprodução de estruturas sociais, mas também enfatizada como agência criativa e transformadora. Não é evidente se um evento pode "ser" uma performance, ou analisado como uma performance – o conceito divaga entre aspectos ontológicos e epistemológicos. Além disso, ele também borra limites entre dicotomias recorrentes nas ciências sociais, como estrutura/ação, indivíduo/sociedade e real/construído.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva conceitual e metodológica não resolvida, cujas definições confluem de diversos campos teóricos, passando por artes cênicas, sociologia, antropologia, linguística, psicanálise e estudos de gênero[212]. Conforme sugere Martins, a teoria de Schechner existe na liminaridade mesma das práticas teatrais e da Antropologia, abordando desde as performances teatrais experimentais até cerimônias litúrgicas de culturas predominantemente ritualísticas. Essas práticas possuem em comum o fato de serem "modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance" (MARTINS, 2003, p. 65).

---

privilegiado do conhecimento é fundamental para este empreendimento. Apenas com um golpe de olhar, presume-se tomar conhecimento de tudo.

[210] Martins (2003, p. 77) também indica que essa mesma raiz também dá origem a uma das designações do tempo, *ntangu*, evidenciando uma cadeia plurissignificativa. A perspectiva da autora sobre o conhecimento instaurado no e pelo corpo, no caso da performance negra, também aprofunda sobre uma concepção de tempo, abordada adiante.

[211] Tradução do inglês *embodied pratice.*

[212] Dawsey (2003) pontua que os estudos da performance chegam a ser considerados uma espécie da antidisciplina, justamente por essa recusa a uma categorização estanque.

Considerando os movimentos expressivos como reservas mnemônicas, essa concepção de performance atravessa memória, corpo e conhecimento. Assim, Martins evidencia como a performance dos congadeiros não pode ser entendida como mera repetição de uma tradição rígida. Ao convencer Nossa Senhora a sair do mar e juntar-se aos homens, quando os brancos haviam falhado em fazê-lo, os negros performam um ato de apropriação e reconfiguração social na linguagem do sagrado, permitindo entrever a possibilidade de reversibilidade e transformação das relações de poder, e estabelecendo uma organização social distinta. Nesse contexto, cria-se uma coletividade que une nações africanas mesmo que a partir de suas diferenças (MARTINS, 2003, p. 73).

Trata-se de uma prática, portanto, que não apenas transmite a memória por meio do corpo e do gesto, como também a produz[213]. É a ideia de comportamento restaurado de Schechner (2011): a repetição de uma ação é uma repetição que nunca se oferece da mesma maneira, ainda que esteja ancorada na constância da transmissão – está sempre sujeita à revisão, fazendo emergir o significado a partir da fricção entre passado e presente.

Compreender o congado dessa forma, significa reconhecer que a memória desse conhecimento é transmitida por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo, entre eles a voz, a dança, os adereços. Trata-se, conforme Martins (2003), de um universo de cognição que recria nas Américas estilos artísticos, modos de vivência e de pertencimento, formas de perceber e conceber o cosmos que em muito se distinguem de idiomas metafísicos ocidentais.

A autora considera que a reposição da memória no contexto da diáspora proporciona a formação de estratégias de resistência cultural e social, introduzindo um sinal de alteridade, contrapondo-se à colonialidade, aos modos de relação instituídos pelo domínio europeu[214]. A performance ritual dos congadeiros elabora um rito de

---

[213] Neste ponto é interessante assinalar a observação de Martins quanto à substituição de adereços e objetos litúrgicos, em um processo de ressignificação do ambiente geográfico e simbólico. Considerando a indisponibilidade de determinadas matérias para a produção desses objetos em solo americano, foram empreendidas técnicas para incorporá-los de outras formas, utilizando-se de materiais disponíveis no novo continente. O uso de adereços feitos a partir de conchas, sementes e outros objetos côncavos compõe um texto na própria superfície corporal. Para a autora, nos rituais afro-brasileiros, o corpo é um corpo de adereços, os elementos através dele articulados "são tecidos de memória, escrevem história".

[214] Luciane da Silva (2018) se vale da ideia de colonialidade, que não se confunde com colonialismo, para compreender "os estados de presença instituídos que emergem da ordem colonial nos séculos XIV nas Américas e XIX nas Áfricas e se atualizam socialmente até os dias de hoje, condicionando formas de existir" (SILVA, 2018, p. 25). O uso dessa ideia procura abordar não especificamente a dinâmica da

passagem de uma situação que em si denota fragmentação e sofrimento para uma nova ordem social, política, artística e religiosa. Promove, performaticamente, a restauração frente à desterritorialização produzida pelo empreendimento colonial. A criação desse sentimento dialoga com a veiculação de outras estratégias de resistência, como revoltas de escravizados, a atuação quilombola e a formação de uma série de organizações negras (MARTINS, 2003, p. 73-74).

Essas formas expressivas traduzem maneiras de conhecer o mundo, que o elaboram como uma complementaridade cósmica, na qual a natureza, os antepassados, aqueles que ainda estão por vir, os entes sobrenaturais, nós que vivemos no presente, estamos todos ligados em uma mesma cadeia significativa. Todos esses elementos interagem de forma necessária, em um circuito de constante transformação e devir. Martins (2003, p. 75) considera que essa é a concepção metafísica da ancestralidade[215]. Ela introduz um modo de relação com o tempo distinto do paradigma cronológico ocidental, ao perceber uma temporalidade espiralada, em que passado, presente e futuro se habitam mutuamente. A continuidade é, assim, concebida não como estagnação, mas como constante transformação e mudança.

Para Martins (2003, p. 76-77), o saber congadeiro também se constitui espacialmente – os lugares em que a performance se institui são lugares consagrados, a coreografia se desenha numa ocupação do espaço em padrões circulares desdobrados, figurando uma noção ex-cêntrica de tempo. Tempo e espaço se refletem: o tempo é concebido pelo espaço, pela dinâmica espiral do movimento.

A inscrição do conhecimento através do corpo em performance foi chamada por Martins (2003, p. 77) de “oralitura” – uma noção que vai além da textualidade oral, mas

---

exploração econômica em si, mas as relações colonizadas que estruturam universos de significado/sentido.

[215] A ideia de ancestralidade evocada por Martins é mobilizada de forma semelhante por Lima (2010) e Silva (2018), fazendo referência a concepções, segundo Silva, tais quais “a relação vital com os elementos da natureza, a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral, a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa”. Marilea de Almeida (2018), por sua vez, em seu estudo sobre as práticas de mulheres quilombolas contemporâneas no estado do Rio de Janeiro, as quais redefinem a própria ideia de quilombo, faz uso da ideia de “dispositivo de ancestralidade”. A partir do pensamento foucaultiano, ela considera que “trata-se de uma rede discursiva e não discursiva que estabelece uma relação atávica entre a legitimidade do acesso ao direito e o pertencimento identitários cultural, definido em termos de essência e origem. Aqui, tradição e a ancestralidade são capturadas nos processos de normatização da identidade quilombola, esvaziando-as de suas potencialidades transformadoras no presente”. Nesse caso, a partir da análise dos relatórios antropológicos usados para a titulação de terras quilombolas, a autora evidencia um dispositivo de poder que funciona por meio da instauração de uma rede de relações de significado, que imobiliza as ideias de tradição e ancestralidade, procurando capturá-las num processo de essencialização.

que abarca os procedimentos e técnicas inscritas e expressas no corpo para a transmissão do saber. A oralitura é, na concepção da autora, uma grafia, uma linguagem, que permite perceber como conhecimento não apenas aquele formalizado na letra escrita e acumulado em instituições como bibliotecas e universidades, mas também aquele manifesto na palavra falada, no movimento, no corpo de adereços.

Na visão de Martins (1995, p. 65), para a compreensão de um teatro negro em sentido estrito, é imprescindível conhecer esse arcabouço teatral que funda a experiência expressiva do negro, o qual não se subordina ao texto dramático convencional. Ao invés de conceber o teatro negro como agrupamento de uma dramaturgia negra, ou voltada à temática racial, a autora procura extrair dos textos que analisa uma rede de relações semióticas, que institui a diferença já na sua formulação discursiva. Assim sendo, para a autora, o teatro negro em sentido estrito "não define, pois, uma cor, uma substância, mas uma rede de relações" (MARTINS, 1995, p. 66). O negro não é tomado em sentido metafísico ou ontológico, não se caracteriza por uma essência, mas sim a partir dessa rede, instaurada esteticamente. Estudá-lo, portanto, demanda da pessoa que pesquisa, um aprofundamento nos feixes discursivos das culturas negras recriadas nas encruzilhadas.

Para o estudo que aqui se desenvolve, o trabalho de Leda Maria Martins (1995, 1997, 2003) é significativo não somente pela extensa contribuição que fornece aos estudos sobre performance negra e teatro negro, mas também por fomentar as reflexões da Cia. Os Crespos e, como argumento no capítulo 4, os procedimentos de pesquisa cênica desenvolvidos ao longo do projeto "De Brasa e Pólvora".

Martins foi convidada como debatedora no evento de lançamento da segunda edição da Revista "Legítima Defesa", numa mesa intitulada "Memória e Ativismo – A história do Teatro Negro e a cena contemporânea"[216], composta também por Lucélia Sérgio da Conceição. Nesse debate estiveram em questão as relações entre essas estratégias de inscrição do conhecimento com os fundamentos das formas expressivas de matriz africana. Além disso, nessa mesma edição da revista, consta uma entrevista realizada pelo núcleo editorial com a intelectual, cujo disparador são dois eventos ocorridos no ano de 2015, e que trouxeram a público a questão da representação do

[216] Acompanhei uma parte desse evento, que aconteceu no dia 30 de agosto de 2017, no SESC Belenzinho.

negro no teatro: uma relacionada ao espetáculo "A Mulher do Trem"[217], e o outro ao espetáculo "Exhibit B"[218].

Martins também é referência para Fernanda Julia Barbosa (2016a, 2016b), encenadora, atriz, intelectual e *yakekere*[219] do Ilê Axé Oyá L'ade Inan, que fez pesquisa de mestrado tendo como base sua própria experiência, com a construção de uma proposta estético-política fundada na relação entre teatro e candomblé[220], a partir da atuação do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas[221] (NATA). Barbosa participou de uma das primeiras atividades públicas organizadas pela Cia. Os Crespos no contexto do projeto "De Brasa e Pólvora". Deu uma palestra intitulada "Os desafios da cena contemporânea: Criação e Tradição"[222]. A fala de Barbosa foi transcrita e figura na segunda edição da Revista "Legítima Defesa".

Na apresentação, ela reforça a importância de sua posição religiosa constar de seu currículo de trabalho como artista: a pesquisa cênica do NATA, grupo do qual é diretora e co-fundadora, busca se aprofundar na estética do candomblé para estabelecer seu processo criativo, embasando a formação artística do ator. Ela reforça que não se

---

[217] Conforme Lucélia Sérgio da Conceição (2016, p. 92), em texto que precede a entrevista, esse espetáculo seria apresentado pela Cia. Os Fofos Encenam no Itaú Cultural. Na divulgação do evento, apareceu um ator branco pintado de preto, o que despertou um debate nas redes sociais sobre a prática do *blackface*, a pintura do rosto de atores brancos com maquiagem escura para representarem pessoas negras. O termo *blackface* surge nos Estados Unidos para designar a apropriação da máscara dos shows de menestréis pelos atores brancos, como foi apresentado anteriormente. A peça foi cancelada e em seu lugar, ocorreu um debate sobre racismo, arte e sociedade na instituição, o qual foi gravado e encontra-se disponível no youtube. A Cia. Os Crespos, convidada para compor a mesa, indicou o músico, ator e historiador Salloma Salomão para integrá-la. Essa mobilização também contribuiu para que várias instituições, como o próprio Itaú Cultural, fossem introduzindo em suas programações e discussões sobre o assunto.

[218] Conforme Lucélia Sérgio da Conceição (2016, p. 92), trata-se de uma instalação performática, uma manifestação artística contemporânea que se caracteriza pela articulação de vários elementos em um ambiente, a qual colocava pessoas negras em cenas de cárcere e tortura para denunciar o colonialismo europeu. Essa obra foi objeto de resistência em diversos países, sendo compara aos "zoológicos humanos", comuns na Europa e na América do Norte até meados do século XX. A Mostra Internacional de Teatro (MIT) convidou "Exhibit B" para vir ao Brasil, o que desencadeou uma movimentação contra a vinda do espetáculo. A instalação foi posteriormente cancelada pela MIT, sob a alegação de falta de recursos.

[219] Conforme Barbosa (2016b, p. 11), o termo significa mãe pequena, a segunda na hierarquia de uma casa de Candomblé.

[220]O candomblé pesquisado nesse caso é o da nação *Ketu*, mas a autora demonstra interesse em aprofundar pesquisas também sobre outras nações.

[221] O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro (NATA) de Alagoinhas surgiu em 1998, a partir de uma experiência teatral realizada no Colégio Polivalente de Alagoinhas. O primeiro nome do grupo era Núcleo Amador de Teatro e Arte, e não tinha ainda uma pesquisa orientada para o teatro negro. Posteriormente, a partir do contato com a produção do Bando de Teatro Olodum, a profissionalização de seus membros e o acesso a editais públicos de fomento, o NATA passou a desenvolver pesquisas voltadas para o candomblé. (BARBOSA, 2016a)

[222] Compareci a este evento, realizado em 29 de fevereiro de 2016, na sede da Funarte em São Paulo. Também pude acompanhar a fala de Fernanda Julia Barbosa no contexto da série "Diálogos Ausentes", promovida pelo Itaú Cultural.

trata, contudo, de uma reprodução da religião em cena. O objetivo é justamente o contrário, daí a necessidade de um cuidado especial com pesquisas dessa natureza, sem expor fundamentos e preceitos (BARBOSA, 2016b, p. 12). Não por acaso, o grupo conta com o apoio de uma consultora de axé, a *yalorixa* Mãe Rosa de Oyá, a qual contribui para um aprofundamento de como abordar elementos da religião em cena (BARBOSA, 2016b, p. 16).

Nas palavras de Barbosa (2016b, p. 14), criação e tradição não se opõem, mas estão alinhadas, em profunda interseção, de forma que uma coisa faz parte da outra. Candomblé e teatro não são redutíveis um ao outro, mas se tocam, se perpassam e também se limitam: sua relação é uma questão de fronteira.

O candomblé informa as produções do NATA, de modo que a harmonização entre sons, cheiros, ritmos, elementos visuais, danças e sabores que irradiam sensações relacionadas ao axé dos orixás, proporcionam o entendimento de seu papel nessa visão de mundo. Também o teatro contribui para a produção de discursos sobre o candomblé, tornando-se um instrumento para a difusão do conhecimento cultivado ao longo dos séculos nas tradições religiosas de matriz africana, evidenciando, assim, sua importância cultural e desmistificando estereótipos negativos fundados em uma hegemonia cristã. Nessa fronteira, em que teatro e candomblé se informam mutuamente, o processo ético de respeito aos fundamentos religiosos é considerado central, de modo que são explorados elementos ligados ao *Siré*: cerimônia pública do candomblé quando são saudados os dezessete orixás, conforme indica Barbosa (2016a, p. 103).

O NATA vem estabelecendo um esforço para dedicar um espetáculo a cada um dos orixás. Nessa linha de pesquisa, foram produzidos três espetáculos até o momento: "*Siré Obá* – A Festa do Rei", "Ogum - Deus e Homem" e "Exu – A Boca do Universo"[223]. Barbosa considera o espetáculo "*Siré Obá*" como aquele que inaugura o projeto político-poético do grupo, assim como sua entrada no teatro profissional, tendo ganhado um edital público. Já o processo relacionado à criação espetáculo "Exu - A Boca do Universo" é tomado como fio condutor de sua fala no evento promovido pela Cia. Os Crespos acima mencionado, além de ser também o centro de sua análise na dissertação de mestrado. Barbosa (2016a, p. 116) considera que este espetáculo, a partir

[223] Tive a oportunidade de assistir a esse espetáculo em 17 de fevereiro de 2017, no SESC Belenzinho, em São Paulo, no contexto da Mostra "Motumbá: Memórias e Existências Negras", promovida pela instituição com intuito de visibilizar a produção cultural de matrizes africanas.

do aprendizado obtido na elaboração dos dois experimentos anteriores, se desenvolveu a partir de um amadurecimento do projeto político-poético do grupo.

O projeto poético, concebido pela autora como o fio condutor da criação que determina gostos, crenças e valores orientadores da produção, se delineia a partir de princípios e procedimentos. Os princípios que fundamentam o teatro negro do NATA, conforme a concepção de Barbosa (2016a, p. 87), são as Narrativas Mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade, os quais explicito adiante.

A autora compartilha, em sua fala e na dissertação de mestrado, como esses princípios orientam os procedimentos desenvolvidos ao longo do processo criativo, que permitiram ao NATA estabelecer esse diálogo entre teatro e candomblé. Por exemplo, as Narrativas Mito-poéticas pavimentam técnicas que desnudam maneiras de fazer pesquisa cênica e produzir um espetáculo, que não parte necessariamente do texto dramático, mas de outros materiais que podem dar origem a uma posterior dramaturgia. Por exemplo, os *itans*[224] e *orikis*[225] são fontes importantes para uma construção lírico-narrativa, que se afasta da formulação de caráter mais dramático, estruturada a partir de um conflito em uma cadeia causal (BARBOSA, 2016a, p. 120-121).

No que concerne ao Teatro Ritual, o processo de preparação corporal dos atores para este espetáculo envolveu um estudo sensorial que partia dos rituais do candomblé, após serem executados procedimentos ritualísticos de pedido de permissão[226]. No momento de estudo do ritual, anterior à sala de ensaio, os atores eram familiarizados com a presença, com a sensação e a irradiação do axé[227] dos orixás, partindo dos elementos da natureza (água, fogo, terra, ar) preponderantes em cada um deles. Posteriormente, ainda na sala de ensaio, havia um improviso em que as imagens elaboradas no estudo ritual eram agenciadas a partir da linguagem corporal, sem texto, produzindo um material cênico. Barbosa também menciona um procedimento chamado por ela de "ativação do movimento ancestral": trata-se de um conjunto de exercícios de voz, respiração e expressão corporal, que se concentra na região da pélvis, dos órgãos genitais e do canal retal. O intuito desses exercícios é desenvolver uma reflexão sobre a sexualidade, a partir da figura de Exu, que sintetiza também o prazer de estar vivo, o

---

[224] Lendas dos orixás. (BARBOSA, 2016a)
[225] Poesias em exaltação aos orixás. (BARBOSA, 2016a)
[226] Segundo Barbosa (2016b, p. 16), através do jogo de búzios, a *Yalorixa* Mãe Rosa de Oyá consulta as divindades para saber se e como elas querem que o processo de pesquisa ocorra.
[227] Barbosa (2016a), a partir dos estudos da antropóloga Juana Elbein dos Santos, explica que o axé é a força que garante a existência dinâmica, que torna possível o processo vital – sem ele, a existência estaria paralisada, pois o axé é o princípio do devir.

corpo todo presente, o gozo, a libido, a liberdade e o desejo sexual, garantindo a continuidade da vida (BARBOSA, 2016b, p. 17-18).

Além disso, a construção da visualidade (cenário, figurino, maquiagem, iluminação) e a direção musical e coreográfica se influenciaram mutuamente, mobilizando uma reflexão sobre o modo como indumentária, movimento, musicalidade e uma série de sensações são harmonizadas nas práticas religiosas, envolvendo os participantes na performance (BARBOSA, 2016a, p. 123).

Por fim, Barbosa (BARBOSA, 2016a, p. 134) revela também a preocupação em não reproduzir a ideia de uma África mítica, mas compreender como as tradições se mantêm na atualidade, em constante recriação, permeando relações e ampliando visões de mundo. Trata-se do princípio da Tradição na Contemporaneidade. Na época em que o espetáculo foi apresentado, houve questionamentos acerca dos procedimentos e escolhas do grupo, no que concerne ao contato entre teatro e candomblé, uma vez que a circulação foi ampla, indo de teatros a terreiros. Para a autora, essas críticas contribuiram para o amadurecimento do projeto poético do grupo, que pode constantemente repensar as maneiras de traduzir na cena elementos da religião.

Seja na performance dos congados ou do candomblé, não se pode nutrir uma concepção de tradição fossilizada. Pelo contrário, se a performance introduz sempre a criação na repetição, estas manifestações dificilmente poderiam ser entendidas como meras réplicas de práticas africanas. No contexto das violentas transformações introduzidas pelo colonialismo, semearam visões de mundo, concepções metafísicas e modos de viver alternativos, instituindo a diferença pela própria performance. Toda essa potência não passou desavisada: fosse por meio da atuação violenta e dos discursos das instituições oficiais, fosse no âmbito da sociabilidade e do cotidiano, tais manifestações sofreram (e sofrem) com a repressão, a condenação e a subestimação. É por isso que Barbosa (2016a, p. 30) assinala a importância do candomblé como um processo civilizatório, o que implica perceber suas influências na formação sócio-político-cultural brasileira, e permite fundar um pacto social no repúdio às perseguições e na valorização desse conhecimento urdido na resistência.

Considerando as peculiaridades do desenvolvimento e da reatualização das formas expressivas de matrizes africanas nestes contextos, é importante que as pesquisas cênicas que procuram dialogar com estas matrizes levem em consideração o conhecimento inscrito no e pelo corpo, na oralitura. É assim que, para a análise das produções desenvolvidas no âmbito do projeto “De Brasa e Pólvora”, considero esses

aspectos como centrais, entendendo que a musicalidade, a dramaturgia, a discussão sobre práticas terapêuticas, os modos de resistência invocados, dentre outros elementos, são presididos por uma pesquisa que investiga a cultura também por meio movimento e através do corpo.

2.4 Imagens de poder: os estereótipos do negro na formação do teatro nacional

Se todo esse arcabouço expressivo foi reelaborado, negociado e recriado pelos africanos e seus descendentes, desterritorializados, o fazer teatral e as redes de significados que por meio dele se instauram também viriam a se desenvolver nas colônias atrelados aos interesses dominantes. Em texto da primeira edição da Revista "Legítima Defesa", intitulado "Luz e Sombra: um breve esboço do teatro no Brasil", o ator Sidney Santiago (2014) elabora uma retomada das práticas teatrais no país. Segundo o autor, no Brasil colonial, e a partir do século XVI, esse teatro já era feito com intuito catequético pelos jesuítas, buscando engajar os povos ameríndios e aqueles de origem africana, como atores e como público, evangelizando-os conforme a doutrina católica. Nesse período foram escritas as primeiras peças, chamadas autos, inspirados em formas portuguesas e francesas da Idade Média, as quais tematizavam a oposição entre bem e mal e o temor a Deus (SANTIAGO, 2014, p. 19).

Miriam Garcia Mendes (1993, p. 48) assinala que havia um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, pois, percebendo a possibilidade de revitalizar suas tradições no novo território, os escravizados promoviam representações com matrizes expressivas africanas, que se faziam passar pelos autos portugueses ou franceses da Idade Média. Como exemplo, a autora cita os congados.

Segundo Santiago (2014, p. 19), a partir da crise açucareira, no século XVII, o teatro dos jesuítas começa a perder força. O ciclo do ouro, no século seguinte, proporciona o surgimento de uma economia relacionada ao teatro, com a inauguração de Casas de Ópera e Casas de Comédia, nas Minas Gerais, nas quais se desenvolvia um tipo de entretenimento mais voltado para as elites locais. Naquele contexto, a profissão de artista era socialmente desvalorizada, associada à libertinagem e moralmente condenada, de modo que os atores eram principalmente oriundos dos estratos sociais mais baixos, figurando uma maioria de profissionais negros e mestiços. Santiago

destaca que, na medida em que era era interditada a participação de mulheres nos elencos, as personagens femininas eram feitas por homens caracterizados de mulheres, elaborando-se assim técnicas de transformismo. No século XVIII, a influência do teatro europeu sobre essa produção era significativa, com autores italianos e franceses dominando os repertórios.

Segundo Mendes (1993, p. 49), nesse mesmo período, Padre Ventura, à frente de uma sua companhia de negros[228], encenaria peças na Casa de Ópera, no Rio de Janeiro, a qual seria destruída por um incêndio em 1767. Chica da Silva, por sua vez, manteve entre 1753 e 1771 um teatro particular em Diamantina, trazendo um repertório clássico de peças estrangeiras, já que naquele momento colonial não existiam as condições mínimas para a afirmação de uma dramaturgia mais nacional.

No século XIX, conforme a pesquisa de Santiago (2014, p. 19) a partir da vinda da família real portuguesa para a América, e de sua instalação no Rio de Janeiro, então capital da colônia, iniciou-se um processo de reformulação da vida cultural, com a introdução de políticas deliberadas para promover uma imagem de renovação e de ocidentalização. Embora no início do século o teatro ainda fosse bastante associado à marginalidade, aos poucos ele vai assumindo outro lugar. O Príncipe Regente d. João, por exemplo, determina, em 28 de maio de 1810, a construção de “teatros decentes” no país.

Os processos políticos e sociais que ocorreram ao longo deste século criaram condições para grandes transformações também na maneira como o teatro era realizado. A Independência do Brasil traz à tona uma preocupação das elites locais com a desvinculação não só política e econômica, como também cultural em relação a Portugal. Também nesse período, com a paulatina preocupação com a constituição de um teatro de cunho mais abrangente, é que a presença negra, até então predominante entre os artistas, vai escasseando nos palcos brasileiros, já que deixa de ser uma atividade de má reputação. Torna-se prática comum pintar atores brancos de preto para representar as personagens negras. É sobre este contexto, em especial o período que vai de 1838 a 1888, que se debruça a pesquisa de mestrado de Miriam Garcia Mendes

[228] Mendes (1993) assinala que a presença de mulatos (sic) é a mais expressiva na profissão de ator naquele momento, sendo considerada vergonhosa, infame, desprezível, o que vai se reverter no século XIX, com a substituição dos atores negros por atores brancos nas companhias teatrais. Padre Ventura e sua companhia eram todos considerados mulatos. Introduzo este ponto, pois a autora faz essa diferenciação, o que expressa posições sociais destacadas a partir das gradações de cor e fenótipo.

(1982), que analisa como era desenhada a personagem negra na dramaturgia local[229]. Roger Bastide (1983[1973], p. 138) já havia destacado como o negro apareceu por muito tempo nesse teatro a partir dos estereótipos "do negro musical', do negro sem problemas, do negro dependente ou do negro místico".

Nesse período, segundo ela, ocorreu uma entrada grande de escravizados, que cessou na década de 1850, quando o tráfico é proibido. Nesse momento, o teatro nacional estava em ascensão, enquanto que a economia e a vida social do país ainda estavam profundamente atreladas à escravização como forma de trabalho. Por isso, a autora conclui que, nesse teatro, a dramatização da experiência do negro, só interessava aos dramaturgos para expressarem um argumento de fundo sócio-político ou moral a respeito desse sistema (MENDES, 1982, p. 174). Tendo desempenhado um papel fundamental para erguer a colônia e o Brasil independente no período escravocrata, o negro transformou-se inevitavelmente em objeto de estudo e de interesses dos intelectuais e artistas locais. Se de um lado deixavam de ser atores, perdendo espaço profissional, chegariam a ser personagens de importância significativa nas peças nacionais – mas representados por atores brancos pintados de preto, e fixados em imagens estereotipadas.

Entre os estereótipos correntes na dramaturgia nesse período, estão o do negro fiel, o do negro ruim ou pernicioso e o negro caricatural. O primeiro deles aparecia como o negro desejado pelo sistema, domesticado, absolutamente submisso, dócil e conformado com a ordem social, trabalhando sempre para garantir o bem-estar de seus senhores. As "boas características" dessas personagens aparecem como reflexo das qualidades dos senhores, colocando assim a escravidão como um sistema de benesses e de modelo de justiça social, em que o negro adquire os valores de um grupo social que se vê como civilizado, contanto que esteja ocupando posições inferiorizadas. Entre as imagens que proliferaram nessa época, estão o tipo "Pai João", variações da mãe preta e de mucamas dedicadas e dadivosas (MENDES, 1982, p. 83).

O estereótipo do negro ruim, criminoso e revoltado ocupava o lugar exatamente oposto. Aí estavam as representações de uma natureza maligna, que colocava em risco o sistema social. Essas personagens surgiam, pois, como "protótipos do mal", nas palavras de Leda Maria Martins (1995, p. 42). Personificavam assim o inverso do

---

[229] Mendes (1993) considera que havia até então teatro feito no Brasil, mas não uma preocupação explícita em garantir uma produção teatral nacional, o que se efetiva a partir de três fatores: uma dramaturgia, atores e empresários brasileiros.

modelo “do escravo fiel”, o qual sintetizava o desejo senhorial de um domínio absoluto; em tudo ao contrário do que ocorria no período escravocrata, uma vez que eram frequentes e diversas as práticas de resistência dos escravizados e escravizadas. Muitas vezes, essas personagens apresentavam tendências à auto-afirmação e deixavam entrever uma consciência racial, atitudes consideradas negativas (e não positivas).

Por fim, o estereótipo caricatural do negro é construído por meio de personagens que desempenham funções cômicas nas peças, explorando-se a diferença física como um traço de abjeção. As comédias colam na personagem negra a máscara do ridículo, por meio da maximização do grotesco: o negro fala errado (de acordo com a premissa do português padrão), sendo considerado burro e inculto; suas visões de mundo e modos de viver são subestimados e ridicularizados; seus traços físicos são destacados como símbolo de um absurdo desvio estético. Esses elementos se articulam na dramaturgia para extrair o riso do público, com um argumento de fundo que associa o negro ao animalesco e ao primitivo, como se fosse um não sujeito, cuja inferioridade permite ironizá-lo. Os moleques criados, as criadinhas mulatas espevitadas e os malandros beberrões são exemplos que apareceram com frequência na dramaturgia para compor esse aspecto caricatural (MARTINS, 1995, p. 42).

Segundo Miriam Garcia Mendes (1993), no pós-abolição, a comédia de costumes continua sendo considerada um gênero bastante popular, por abordar as questões cotidianas. Já o teatro passa a se enfraquecer enquanto forma de entretenimento, com a introdução do cinema, do esporte e do gramofone no circuito cultural do país. As companhias se sustentavam precariamente por meio do chamado “teatro ligeiro”[230], com fortes influências do *vaudeville*[231], e de melodramas, em produções que reproduziam algumas ideias recorrentes. Como pano de fundo, este teatro costumava exaltar valores de uma classe média pequeno-burguesa, com tipos sociais cristalizados, expressando um saudosismo em relação ao passado rural e

[230] Conforme indica Nirlene Nepomuceno (2006), o teatro de revista ou ligeiro era um gênero já bastante difundido nas grandes cidades da Europa e da América na segunda metade do século XIX, tornando-se uma das mais populares formas de diversão urbana na *Belle Époque*, sendo seu epicentro Paris. Mesclava esquetes, números musicais e de dança, os quais se tornavam fios condutores para a crítica de costumes, permeadas de humor e malícia. Segundo a autora, o sucesso obtido resultava do misto de cenários opulentos, figurinos cintilantes e corpos femininos em movimentos harmoniosos e coordenados. Conforme a autora, nesse momento, em que a Europa consumia avidamente culturas africanas e orientais, as jovens negras foram ganhando espaço como coristas nestes espetáculos. Este gênero engloba uma série de modalidades de espetáculos musicais, como a burleta, o *vaudeville*, a opereta e a mágica.

[231] Conforme Santiago e Sotero (2016), tratava-se de um gênero teatral rápido e popular, articulando várias atrações sem uma cadeia dramática, como comédia, música, dança, ilusionismo, performances com animais e shows em que eram expostas pessoas com deficiências, consideradas traço de abjeção que proporcionava o divertimento do público.

repudiando a urbanização e a industrialização. O homem do campo, nacional, simples, sadio, levando uma vida serena, é colocado como um elemento superior ao homem da cidade, o qual representa uma vida carregada de distrações e artificialidades, contaminada pelos valores estrangeiros. Esse argumento evidencia um conflito entre as classes médias e as classes altas no Brasil, ligado ao processo industrial, a partir da acumulação cafeeira.

A autora considera que a maioria dos textos dessas peças eram fracos, mas tinham apelo popular. Com a industrialização do cinema nos Estados Unidos e a consequente crise da produção brasileira, sem condições de introduzir as mesmas técnicas, a partir de 1912 o teatro musicado ganha novo fôlego. Como ponto positivo desse reflorescimento, Mendes (1993, p. 18) sinaliza que esse tipo de teatro transformou-se em uma espécie de "viveiro de artistas", que viriam a integrar companhias importantes na década de 1920.

Além disso, com a Segunda Guerra Mundial, restringe-se a circulação de companhias estrangeiras no país, trazendo novas oportunidades para o reflorescimento da comédia de costumes como gênero de entretenimento. De acordo com Mendes (1993, p. 20), mesmo a Semana de Arte Moderna, de 1922, em sua proposta antropofágica, não teria repercussões significativas no âmbito do teatro, que manteve o tom nacionalista da comédia de costumes, então predominante.

Alguns dramaturgos aparecem como exceções importantes, incorporando em suas produções inovações estéticas com inspirações em movimentos como o pós-simbolismo francês, o surrealismo e o expressionismo. No final da década de 1920 e na década de 1930, aos poucos, essas novas técnicas e propostas vão sendo introduzidas no teatro nacional: o uso da luz e do som como elementos de ação dramática, o uso do silêncio e da pausa para sinalizar processos de introspecção, o uso de *flashback* na narrativa, cenários múltiplos, cenas fragmentadas. Essas iniciativas viriam a embasar o chamado moderno teatro brasileiro, que, para Mendes (1993, p. 24), tem como marco inaugural "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues[232].

Nas predominantes comédias de costumes, a personagem negra aparece com pouca frequência, no período que vai de 1889 até a década de 1910, sempre como figurante ou em posições subalternas. E, a partir da nova voga desse tipo de teatro,

[232] Segundo Miriam Garcia Mendes (1993), Nelson Rodrigues foi um dramaturgo, romancista, cronista e jornalista, cuja obra teatral possui reconhecimento de artistas e intelectuais. Foi considerado o "autor maldito", pois sua produção chocava as camadas mais conservadoras da sociedade, abordando questões controversas.

mesmo que com variações regionais, os mesmos estereótipos do período escravocrata continuam vigentes: a veia cômica, a servidão aos senhores e/ou a perversidade e a malandragem. Alguns casos aparecem como exceções; eles costumam aparecer na pele dos negros mais claros, frutos das relações inter-raciais, os quais pareciam simbolizar a redenção pelo branqueamento.

Indiscutivelmente, quando procurou tematizar o negro, a dramaturgia nacional produziu um farto repertório de estereótipos[233]. Miriam Garcia Mendes (1993, p. 29) assinala que o estereótipo constitui uma forma de produzir uma generalização de um conceito sobre uma pessoa, consolidando imagens que carecem de uma pesquisa aprofundada.

No registro do pensamento do autor indiano Homi Bhabha (1998, p. 105-106), o estereótipo consiste em uma forma de conhecimento e identificação que opera como estratégia discursiva colonial, através de uma fixação de uma imagem sobre outra que demanda a constante circunscrição de seu lugar. A elaboração de Bhabha, sobre o estereótipo como estratégia discursiva colonial, se orienta por uma concepção que articula saberes, poderes e práticas de assujeitamento, conforme defende Michel Foucault. O poder não atua somente na interdição, mas produz discursos, induz prazeres; e os sujeitos se fazem e se constituem em relações de poder.

Leda Maria Martins (1995, p. 36), também dialogando com a ideia de poder em Foucault, evidencia como a extensa produção de enunciados sobre o negro se articula a um discurso do saber que sanciona práticas de domínio. Considerando que as sociedades possuem suas técnicas e procedimentos, por meio dos quais produzem determinados discursos como verdadeiros, acaba-se por erigir o corpo negro como signo. Nas sociedades ocidentais instaura-se, portanto, uma rede de significados que assinala os lugares possíveis que o elemento negro pode ocupar, legitimando também a violência contra ele praticada.

Nesses contextos, a cor e o fenótipo dos sujeitos são sempre entendidos a partir de enunciados repletos de interpretações, atrelados a um valor de verdade que determina lugares, funções e falas; ou seja, estabelecendo marcas de poder. É assim que, no discurso da democracia racial brasileira, brancura e negrura se constituem como signos

---

[233] Conforme a pesquisa de Leda Maria Martins (1995, p. 45), nos Estados Unidos se produziriam tecnologias semelhantes: os estereótipos do *Uncle Tom*, da *mummy* e da *octoroon*, a trágica mulata, modelos de servidão absoluta; e os estereótipos do negro selvagem e brutal. A apropriação formal dos shows dos menestréis por artistas brancos introduziria o *Jim Crow*, estereótipo cômico discutido anteriormente.

opostos, e uma série de termos proliferam-se, em uma grande variação semiótica que opõe dois polos. Esta variação permite a eclosão de estratégias discursivas múltiplas para a construção de uma escala gradativa, na qual se expressam matizes de uma tolerância possível, que procuram mascarar a marginalização coletiva (MARTINS, 1995, p. 38).

Na visão da autora, essa demarcação de fronteiras se faz evidente no teatro brasileiro, que até o início do século XX reservou ao negro o lugar da "invisibilidade" e da "indizibilidade". A primeira ao concebê-lo a partir de marcas discursivas estereotipadas, negando sua diferença. A segunda ao alijá-lo de fala própria, a qual se produz a sua revelia (MARTINS, p. 40).

Entendidos neste trabalho como elementos do dispositivo da racialidade/biopoder, os estereótipos se difundem no teatro, no cinema, na teledramaturgia e na publicidade. As imagens são verdadeiras tecnologias de poder, que demarcam ativamente os lugares que podem ou não ser ocupados, e quem pode ser sujeito de enunciação, ao fixar visões de mundo racistas como verdades e ao conformar modos de relação. São tecnologias de poder que determinam maneiras de conhecer o mundo e de estabelecer relações. É por isso que, na visão de Sidney Santiago (2014), os palcos nacionais estiveram a serviço da destituição da alteridade, promovendo a estigmatização das matrizes africanas na formação cultural do país e o apagamento de sua inscrição na dramaturgia.

Não obstante, mesmo tendo perdido espaço nos palcos ao longo do percurso de nacionalização do teatro no Brasil, que relegou ao negro principalmente o lugar de objeto do discurso, a atuação negra não deixou de se fazer presente e produzir técnicas e procedimentos específicos como estratégias para a sobrevivência nestes meios. Muitos intérpretes negros se utilizaram da veia cômica geralmente implícita no estereótipo depreciativo como elemento desestabilizador, dando rasteiras nessa imagem desgastada. O teatro de revista, que congrega a atuação com a música e a dança, contou com importantes expressões nesse sentido. É mergulhando nesse universo que se inicia o próximo capítulo, trazendo iniciativas negras nas práticas teatrais ao longo do século XX.

CAPÍTULO 3 – SUBVERTENDO UM CENÁRIO COLONIAL: INICIATIVAS NEGRAS NAS PRÁTICAS TEATRAIS

3.1 "*Le Tumulte Noir*"[234] : a atuação negra no teatro de revista

Paul Gilroy (2012, p. 61-62), em "Atlântico Negro", observa como as experiências de viagens de intelectuais, ativistas, oradores, poetas e artistas negros, espalhados por diferentes países, conformaram suas visões sobre as identidades raciais e particularismos étnicos e nacionais. Na visão do autor, influenciados por esses trânsitos que resultaram nessa formação política e cultural moderna chamada de Atlântico negro, essas personalidades articularam discursos que expressam um desejo de escapar dos limites colocados por essencialismos de etnia, raça e estado-nação. Essas trajetórias demonstram como as organizações políticas e culturais negras possuem caráter transnacional e histórico, configurando-se como formas híbridas que se informam mutuamente, articulando ética e política em posicionamentos críticos à modernidade ocidental.

Na segunda edição da Revista "Legítima Defesa", em sua seção "Perfil", o ator Sidney Santiago e a socióloga Edilza Sotero (2016) apresentam uma personalidade que poderia ser compreendida como fazendo parte dessa perspectiva: a artista estadunidense Josephine Baker. Segundo os autores, ela nasceu em Saint-Louis, no Missouri, em 1906. Esse é um estado do centro sul dos Estados Unidos, em que a herança escravocrata das grandes plantações se fazia presente na segregação e na violência racial - linchamentos públicos de pessoas negras eram praticados com recorrência. O Missouri também foi, todavia, importante para a articulação da resistência afro-americana ao regime escravista.

Baker era filha de uma lavadeira e de um baterista de *vaudeville*, tendo entrado muito cedo no mundo do trabalho, diante das condições de pobreza da família. Nesse contexto, transitando entre os cortiços e as ruas de Saint Louis, ela dançava, fazia caretas e elaborava máscaras faciais que iam do cômico ao trágico, buscando provocar o riso dos transeuntes e assim ganhar algum dinheiro. Santiago e Sotero (2016, p. 73)

[234] Referência a um pôster de 1927, feito pelo francês Paul Colin, retratando a artista Josephine Baker vestindo uma tanga de bananas, A tradução da expressão *tumulte noir* é "tumulto negro". (SANTIAGO; SOTERO, 2016, p. 71)

mostram que ela desenvolveu, dessa maneira, uma gestualidade e uma musicalidade próprias, que lhe renderam um convite para atuar em um espetáculo de *vaudeville* aos quinze anos, na cidade de Saint-Louis.

Baker partiu em seguida para a cidade de Nova York, no início da década de 1920. Naquele contexto, estava um curso um movimento negro que ficou conhecido como *Harlem Renaissance*[235]. No teatro, o *vaudeville* imperava como um gênero bastante popular, misturando diversas atrações sem uma cadeia dramática. Baker conseguiu inicialmente alguns trabalhos, como corista em espetáculos da Broadway, onde era considerada uma mulher magra e feia. A partir de sua atuação no espetáculo de teatro de revista negro "*Shuffle Along"* (1921), Josephine se projetou na cena artística da cidade. Posteriormente, veio a atuar também no espetáculo "*The Chocolate Dandies"* (1924), experimentando reconhecimento pelo seu repertório de movimentos que evocava leveza, sensualidade e comicidade (SANTIAGO; SOTERO, 2016, p. 75).

Em 1925, uma mudança de curso marcou a vida dessa multiartista: ela recebeu um convite para participar de um espetáculo de teatro de revista em Paris. Na época, estreava na capital francesa o espetáculo "*La Revue Nègre",* num contexto em que a vida cultural se caracterizava por um grande interesse por tudo que fosse identificado como exótico e, nesse sentido, as culturas negras eram fonte de enorme curiosidade. O *jazz* havia sido introduzido nos bares parisienses por soldados estadunidenses, ainda na Primeira Guerra Mundial, e atraía a burguesia de vanguarda, sedenta por esse tipo exotismo projetado. A aparência de Baker, uma negra de pele clara e traços considerados finos, suscitava questionamentos quanto a sua origem, mas ela fez uso do atributo de exótica para se projetar.

Em *La Revue Nègre* (1925), utilizando um figurino que contava com tangas de penas e colares de contas, ao lado do dançarino negro Joe Alex, Baker explorava o desejo das vanguardas artísticas pelo exotismo, e a comicidade se construía a partir do estereótipo do negro primitivo e selvagem, sem necessariamente reforçá-lo. Conforme indicam Santiago e Sotero, (2016, p. 76), logo ela chamou a atenção na cidade e passou

[235] Como mostra Leda Maria Martins (1995), na década de 1920, engendrou-se um movimento sem precedentes nas atividades artísticas e intelectuais da comunidade negra em Nova York, que ficou conhecido como Harlem Renaissance. Foi um período em que, na atividade teatral, houve empenho para a desconstrução dos estereótipos negativos do negro, além do sucesso de espetáculos de revista, como foi o caso de *"Shuffle Along",* do qual participou Josephine Baker. Também nesse contexto, segundo Munanga, estaria em gestação o movimento de negritude, que encontraria sua expressão consolidada na França da década de 1930.

a ser tratada como "Vênus Negra"[236] e "Deusa do Ébano", sendo convidada para trabalhar em seu cabaré de maior prestígio, onde estrelou o espetáculo *La Folle du Jour* (1926). Em sua gestualidade, Baker foi aprofundando uma estética que articulava sensualidade, improviso e comédia.

Em 1927, ela viria a inaugurar seu próprio cabaré, onde eram apresentados espetáculos de dança e musicais, além de aulas de dança para as elites parisienses. Além disso, ingressou como atriz no mundo do cinema, tendo participado de três filmes no período de 1927 a 1930. Paralelamente, o sucesso de sua carreira nos palcos lhe proporcionou um tour pela Europa em 1928, passando por Holanda, Suíça, Noruega, Suécia e Áustria. Em 1929, por sua vez, Baker circulou na América do Sul, onde performou na Argentina, no Chile, no Uruguai e no Brasil (SANTIAGO; SOTERO, 2016, p. 77).

Nas décadas seguintes, a carreira de Josephine Baker experimentou um crescimento ainda maior, de acordo com Santiago e Sotero (2016, p. 78). Ela atuou no cinema, nas montagens de teatro de revista e ainda como cantora; um desejo que possuía desde a época em que atuava na Broadway. Retornaria aos Estados Unidos como cantora reconhecida, mas as críticas permeadas por comentários racistas levaram os produtores do espetáculo em que atuava a substituí-la por uma atriz branca. Baker veio a se estabelecer definitivamente então na França, diante de sua experiência tão marcada pela opressão racial, em seu país de origem. Ela se engajou no movimento pelos direitos civis nas décadas de 1950 e 1960.

Durante a Segunda Guerra Mundial, desempenhou múltiplos papéis: transitou entre sua já consagrada carreira de artista, apresentando-se para as tropas francesas no norte da África e no Oriente Médio. Atuou como enfermeira da Cruz Vermelha, prestando socorro a refugiados de guerra, sendo também agente de inteligência francesa, fornecendo informações importantes para o exército, o que lhe rendeu condecorações de guerra e a patente de subtenente (SANTIAGO; SOTERO, 2016, p. 79).

Este período produziu fortes transformações no universo do entretenimento. A Guerra desgastou fortemente os países europeus, que entraram em temporário declínio econômico, cedendo espaço para um crescimento dos Estados Unidos de maneira

[236] Segundo Santiago e Sotero (2016, p. 75), a alcunha Vênus Negra faz referência ao nome atribuído a Saartjie Baartman, uma mulher sul-africana também conhecida como "Vênus hotentote". No início do século XIX, num contexto em que os chamados *freak shows* eram formas de entretenimento bastante difundidas, procurando provocar o divertimento a partir da projeção de uma abjeção sobre determinados corpos, Baartman teve seu corpo desnudo exposto em diversos espetáculos. Em Paris, tornou-se atração de zoológico, e seu corpo foi objeto de estudos científicos inclusive após a sua morte.

global. O apelo do teatro de revista já não era o mesmo, uma vez que a França acabara de passar pela ocupação nazista, e as aflições causadas pela guerra eram palpáveis. Ganham força algumas tendências estéticas na dramaturgia e na literatura, como o Teatro do Absurdo[237] e o romance crítico francês[238] (SANTIAGO; SOTERO, 2016, p. 81). Com apresentações seletivas nos palcos, Baker se reinventou, explorando o universo da televisão, onde fez aparições especiais, levando o brilho e *glamour* da estética do teatro de revista, a qual entrava em desuso.

Santiago e Sotero (2016, p. 81) mostram que, a partir da década de 1950, a artista ainda surpreenderia por seu estilo de vida, considerado excêntrico, ao adotar doze crianças de diferentes origens ao redor do mundo. Com sua família, instalou-se em um *chateau* no sul da França, transformando o seu cotidiano em um espetáculo. Baker fez de sua propriedade um verdadeiro parque temático, onde ela e a família realizavam apresentações de música e dança. As páginas de jornais e revistas acompanhavam a vida familiar, e aqueles dispostos a pagar um elevado valor podiam consumir a experiência de compartilhar o cotidiano da "família do futuro", assim considerada em função da diversidade racial de seus filhos.

Como assinala o historiador Petrônio Domingues (2010, p. 102), na década de 1920, quando Josephine Baker emplacou uma carreira de sucesso na França, as formas expressivas de origens africanas despertavam o interesse das vanguardas artísticas modernistas, em especial aquelas ligadas ao surrealismo e ao cubismo[239]. As inspirações estéticas dessas vanguardas não fugiam ao *frisson* da negrofilia[240]: exaltavam as formas abstratas das culturas negras e questionavam o formalismo clássico da arte ocidental.

---

[237] Trata-se de uma tendência teatral que procura explorar a incomunicabilidade dos seres, conforme indicam Santiago e Sotero (2016), articulando elementos aparentemente desconexos. Na Oficina "Memória e Ativismo", da qual tratei no primeiro capítulo, participei de uma improvisação de uma cena curta inspirada no Teatro do Absurdo.

[238] Segundo Santiago e Sotero (2016), tratava-se de uma tendência estética que buscava exprimir as angústias de uma juventude desolada, na qual produziram autores como Albert Camus e Jean-Paul Sartre.

[239] Nesse período, com a fundação do Instituto de Etnologia de Paris, e posteriormente do *Musée de L'Homme*, reorganizado a partir do antigo *Trocadero*, consolidava-se também a etnologia como disciplina científica no país. O antropólogo James Clifford (2011) aproxima, nesse sentido, o surrealismo da prática etnográfica. Entendida em sentido amplo, a etnografia era definida como uma atitude de observação participante em uma realidade cultural tornada estranha. Ela operava assim um jogo entre o estranho e o familiar, assemelhando-se ao surrealismo, cuja atitude provoca o estranhamento em relação ao que era considerado natural, valendo-se de procedimentos como colagens, justaposições inesperadas e combinações de fragmentos. Os artistas e antropólogos em formação conviviam em seus círculos de relações comuns, e muitos deles transitaram entre as vanguardas artísticas e a formação no Instituto de Etnologia de Paris.

[240] O termo "negrofilia" designa o interesse das vanguardas artísticas francesas desse período pelas culturas negras (DOMINGUES, 2010, p. 117).

Como pressuposto, estava a crença de que o outro era objeto crucial de pesquisa, fosse ele acessado pelo sonho, pelo fetiche ou por uma mentalidade tida como primitiva.

Josephine Baker, valendo-se de movimentos improvisados, mímicas, caretas e requebrados, conseguiu produzir o imaginário de um mundo sensual, rítmico e primitivo, porém autêntico, que capturava essas demandas. Além disso, seu comportamento extrovertido, dinâmico e livre de pudores desafiava as convenções morais. Segundo Domingues (2010, p. 102), numa Europa repleta de signos de modernidade, muitos queriam viver como se não houvesse amanhã, e Baker fazia isso parecer possível. De outro lado, ela também era considerada devassa e despertava a fúria dos conservadores, como ocorreu em suas passagens pela Áustria e pela Alemanha (DOMINGUES, 2010, p. 100).

Foi também nessa Paris dos anos 20 que desembarcou o baiano João Cândido Ferreira. Nirlene Nepomuceno (2006) toma como sujeitos de estudo duas companhias negras de teatro fundadas em meados da década de 1920, no Rio de Janeiro: a Companhia Negra de Revistas e a Companhia Bataclan Preta. Conforme Nepomuceno (2006), o surgimento da Companhia Negra de Revistas tem relação com a estadia de João Cândido Ferreira na França, justamente no momento em que o interesse em relação às culturas negras se acentuava entre os artistas e intelectuais naquele país. Nascido na Bahia, Ferreira migrou no início de sua adolescência para o Rio de Janeiro, onde vivia de pequenos expedientes e acabou ingressando no mundo artístico. Quando chegou a Paris, se apresentou em espetáculos de variedades, intitulando-se como Jocanfer. Porém, não tardou para que sua cor de pele lhe rendesse o apelido de *Monsieur de Chocolat*, que logo foi abreviado para *De Chocolat.*

Nepomuceno (2006, p. 86) arrisca dizer que é provável que João Cândido Ferreira tenha assistido a Josephine Baker em "*La Revue Nègre"*, uma vez que deixou o país no ano de sua estreia, em 1925. Mas, mesmo que não tenha assistido, não restam dúvidas de que ele esteve presente quando se conformava essa curiosidade em relação às culturas negras, tendo convivido com artistas afro-americanos e martiniquenhos, os quais ganhavam cada vez mais espaço nas casas de espetáculo em Paris. Quando, futuramente, foi acusado de fazer cópia do teatro de revista francês, Ferreira alegou que procurava evidenciar suas formas de inovação, fazendo referências à maneira como construía seus espetáculos. Incorporando influências afro-brasileiras e evocando à Bahia, o artista reivindicava uma imagem de originalidade cultural (NEPOMUCENO, 2006, p. 104).

O certo é que que, apesar da aversão a tudo que pudesse indicar as influências africanas na formação cultural brasileira, o Rio de Janeiro da década de 1920 também testemunhou reflexos desse movimento internacional de interesse pelas culturas negras. Por exemplo, houve a introdução de coristas negras nos espetáculos, as chamadas *black girls.* De volta ao Brasil, em 1926, João Cândido Ferreira montou a Companhia Negra de Revistas. Conforme Nepomuceno (2006, p. 27), seus espetáculos mantinham as estruturas do gênero do teatro de revista, articulando números diversos, que incluíam também elementos de danças e canções inspirados nas culturas afro-brasileiras e afro-americanas. Também eram constantes as referências às marcas de cor, tão significativas nas determinações de posição social no Brasil, que se faziam visíveis nos nomes dos espetáculos: "Tudo Preto"[241] (1926), "Preto e Branco"[242] (1926), "Carvão Nacional"[243] (1926).

Nepomuceno (2006, p. 8) destaca que a estreia de "Tudo Preto", primeiro espetáculo da Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro, com texto de autoria do próprio João Cândido Ferreira, lotou o Teatro Rialto, nas duas sessões corridas que apresentou, coroadas pelos aplausos do público. Em sua visão, a estratégia de divulgação articulada por Ferreira e seu sócio Jayme Silva lhes garantiram um espaço quase diário nos periódicos cariocas nos cinco meses que antecederam a estreia do grupo (NEPOMUCENO, 2006, p. 120). Nos jornais analisados pela autora, ela observa em alguns casos a exaltação ao surgimento da companhia, não raro associada à negrofilia francesa; e, de outro, um violento racismo (NEPOMUCENO, 2006, p. 118-119). Nepomuceno (2006, p. 129) frisa, no que concerne à repercussão das primeiras apresentações, que as críticas foram quase sempre elogiosas, sublinhando a técnica musical e a expressão corporal dos artistas. Quanto ao público, a partir de leitura de

---

[241] Segundo Nepomuceno (2006), em "Tudo Preto", de autoria de João Cândido Ferreira, os protagonistas são o baiano Benedito e o paulista Patrício. O primeiro representa as influências africanas na formação social brasileira: vivaz, decidido e falante. O segundo, por sua vez, de comportamento apático e opaco, representava a assimilação a influências europeias, contra as quais Benedito lutava. Entre os aspectos destacados pela autora nessa peça, estão a perspectiva de ascensão social, expressa pelo Coro de Serviçais; referências a diversos acontecimentos no mundo, revelando um cosmopolitismo; e a ideia de uma identidade nacional que não abria mão da africanidade.

[242] "Preto e Branco" está registrada em nome de Wladimiro di Roma, mas Nepomuceno (2006, p. 98) suspeita de uma participação de João Cândido Ferreira, pois o primeiro ato tem o mesmo título da peça seguinte, "Carvão Nacional", fazendo referência crítica à situação do negro no contexto social. Os demais atos são centrados em desencontros amorosos e flertes. A relação com elementos das culturas negras aparece através de uma metáfora: o personagem Chico Curioso cai em uma mina, na "Entranha da Terra", que aparece também como personagem. Os minerais, dentre os quais o carvão, são considerados seus filhos. O Carvão personificado se recusa a ir queimar nas fornalhas da nova ordem econômica, aludindo às exaustivas jornadas de trabalho.

[243] A peça desenvolve o mesmo argumento do primeiro ato de "Preto e Branco". Foi escrita por João Cândido Ferreira e Pacheco Filho. (NEPOMUCENO, 2006, p. 98)

periódicos da época, a autora supõe que parcela significativa tinha identificação cultural e racial com a companhia. A plateia era composta por representantes de estratos sociais heterogêneos, garantindo a lotação do Rialto ao longo da temporada (NEPOMUCENO, 2006, p. 127).

A "Companhia Negra de Revistas" teve duração de um ano, de julho de 1926 a julho de 1927. O período pode parecer curto, mas naquele momento, era comum ocorrer uma grande rotatividade dos grupos de teatro. Ela circulou por vários lugares do país, passando por São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Sul (NEPOMUCENO, 2006, p. 9). Em 1927, ocorreu rompimento entre João Cândido Ferreira e seu sócio português Jayme Silva, motivado por vários desgastes. Ferreira fundaria logo em seguida a Bataclan Preta, outra companhia negra de teatro de revista, fechando um contrato com um empresário paulista (NEPOMUCENO, 2006, p. 144). A iniciativa, porém, teria curta duração, findando no mesmo ano.

Segundo Nepomuceno (2006, p. 88), após o fim da Companhia Negra de Revistas e da Bataclan Preta, João Cândido Ferreira empreenderia outras iniciativas. Voltaria a ter grande sucesso em 1936, com o espetáculo "Casa de Caboclo", que circulou por cinco temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1938, ele criou a Companhia Negra de Operetas. Sócio efetivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), João Cândido Ferreira teve 21 peças registradas. Ele trabalharia, ainda, no governo Vargas, dirigindo o Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho; e também como ensaiador de peças do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ao final de sua vida, vivia dos direitos autorais que lhe eram transferidos pela SBAT, havendo registros de uma série de pedidos de adiantamento; o que denota certas dificuldades financeiras. Diferentemente de Baker, que seria encontrada morta em seu *chateau*, Ferreira morreu em uma enfermaria simples em 1956, após ser internado em decorrência de um derrame.

O trabalho de Nepomuceno (2006) evidencia como o teatro ligeiro vai se transformando em uma forma de lazer a partir da diversificação das classes e da expansão dos modos urbanos de viver. O teatro até então vinha sendo uma forma de diversão característica das elites, mas o fortalecimento de outras camadas sociais urbanas, em função da industrialização e do comércio viabilizados a partir das riquezas do café, mobilizou também a diversificação no consumo do lazer. A autora concebe o teatro de revista, portanto, como um campo de confrontos e embates culturais entre os diversos segmentos das elites intelectuais e camadas populares. Uma boa parte da

intelectualidade rejeitava essa forma de entretenimento, uma vez que ela provocava o riso a partir de imagens de um Brasil destoante do ideal de civilização que então imperava. Por isso, nesse universo, o gênero era considerado a derrocada do teatro nacional, e o público como ignorante.

No entanto, para além dessa visão, a autora argumenta que o teatro de revista era um terreno importante onde identidades eram negociadas, territórios eram disputados e se criticavam governos, políticas e estrangeirismos. Analisando as produções da "Companhia Negra de Revistas", ela mostra como ali estavam presentes concepções sobre a situação das populações de origens africanas no país. Mas não só; se expressavam nesses trabalhos percepções dos negros sobre o universo cultural da *Belle Époque*; sobre o entretenimento como ocupação profissional em contraposição a formas de trabalho autoritárias e hierárquicas; e também uma visão de identificação entre os negros que cruzava linhas e fronteiras nacionais (NEPOMUCENO, 2006, p.101).

Conforme argumentam Sidney Santiago e Edilza Sotero (2016) no texto sobre Josephine Baker, seus deslocamentos conformaram elaborações próprias sobre a diáspora e o Atlântico negro. De forma semelhante, Nepomuceno (2006) dá relevo à a importância da presença negra no negócio dos espetáculos, reforçada pelos artistas afrodescendentes no circuito Europa-Estados Unidos-Caribe-Brasil. Os entrelaçamentos, tensões e trocas entre diferentes expressões da diáspora se fizeram presentes nesse ambiente, e o contato cultural possibilitou a transformação e a difusão desses produtos culturais. Josephine Baker, por exemplo, veio cinco vezes ao Brasil e incorporou diversos símbolos associados à negritude brasileira em seus repertórios, tendo substituído o *jazz* pelo samba em suas apresentações no país (SANTIAGO, SOTERO, 2016, p. 77-78). João Cândido Ferreira, por sua vez, é considerado responsável por difundir no Brasil o *charleston*, ritmo nascido no Harlem, o qual fora espalhado por Josephine Baker em Paris (NEPOMUCENO, 2006, p. 19).

O teatro de revista feito por negros levanta muitas contradições, mesmo anos depois de seu período de maior sucesso, mas não se pode negar que personalidades como Josephine Baker e João Cândido Ferreira souberam atuar, conquistando espaços em que podiam articular discursos próprios. Para Santiago e Sotero (2016, p. 72), a estadunidense se tornou a primeira *superstar* negra da história mundial. Se as culturas negras mobilizavam tanto interesse pelo exotismo que lhes era atribuído, estes artistas criaram estratégias para deslocar o estereótipo, tensionando limites a partir dessas construções e usando a comicidade de forma criativa. Já Evani Tavares Lima (2010)

considera que, no Brasil, esse teatro ligeiro pode ser considerado uma primeira expressão do teatro negro.

3.2 Enegrecendo o moderno teatro brasileiro: a importância do Teatro Experimental do Negro

Conforme demonstram as pesquisas de Miriam Garcia Mendes (1993, p. 47), no ano de 1941, esteve, de passagem a caminho para o Peru, um grupo composto de poetas brasileiros e argentinos, chamado *La Santa Hermandad*. Em Lima, o grupo foi assistir ao espetáculo "*Emperor Jones"* (1920), de Eugene O'Neill. Leda Maria Martins (1995) indica que esta peça teria sido encenada inicialmente na década de 1920, nos Estados Unidos, e nas décadas seguintes seria produzida ainda muitas vezes por lá. O'Neill foi um dos poucos dramaturgos daquele período com uma preocupação em construir personagens negras fugindo aos estereótipos então correntes. Embora tenha sido criticada por construir o branco e o negro como signos de um mesmo fenômeno universal, como se o negro fosse instituir uma situação de opressão inversa, caso se libertasse do jugo branco, é inegável que "*Emperor Jones",* naquela época, proporcionava um dos mais ricos e desafiadores papeis para os artistas negros.

De acordo com Mendes (1993, p. 47), no grupo de poetas que visitava Lima, estava presente Abdias do Nascimento. Nascido em Franca, no interior de São Paulo, filho de pai sapateiro e mãe costureira, tinha 30 anos naquela época. Integrava o grupo *La Santa Hermandad* na condição de jornalista. Nessa época, já havia feito parte da Frente Negra Brasileira. Conforme o próprio Nascimento (2004) conta, ele se incomodou com a interpretação do papel principal, o da personagem Brutus Jones, ser feita por um branco pintado de negro. Essa prática era bastante comum nos palcos brasileiros, e assim germinou-se uma ideia de lutar contra ela.

Segundo Nascimento (2004), em 1944, e a partir daquela percepção motivada por sua viagem ao Peru, se concretizaria a ideia de criar um novo grupo de teatro, o Teatro Experimental do Negro (TEN). Recrutando artistas entre operários, empregadas domésticas, pessoas desempregadas e funcionários públicos, o TEN se constituiu voltado não somente para a finalidade dramática, mas propondo a valorização do negro por intermédio da educação, da cultura e da arte; instigando a formação de uma maior conscientização de sua situação no país, bem como sugerindo um resgate de valores

culturais de origem africana, os quais vinham sendo violentamente negados pelos paradigmas culturais europeus.

O TEN se apresenta, pois, como uma referência incontornável para os estudos do teatro negro no Brasil, uma vez que, no contexto da modernização do teatro brasileiro, trouxe não apenas a reivindicação da cidadania para os negros brasileiros, como também instituiu em sua estética uma rede de relações que contestou a constante invisibilidade e indizibilidade do negro no teatro, ainda que com suas próprias contradições.

Seria possível aprofundar a análise sobre o TEN em diversos sentidos, mas considerando a extensão da produção do grupo e as inúmeras possibilidades de interpretação, me limito a apresentar de forma breve algumas de suas influências na construção de cena, na atuação e na dramaturgia; seus deslocamentos e também alguns limites e contradições encontrados pelo grupo.

Nas décadas de 1930 e 1940, o teatro brasileiro passava por mudanças com a criação de grupos teatrais expressamente preocupados com a revitalização das técnicas de cenografia e direção, como foi o caso do Teatro do Estudante. Além disso, o grupo Os Comediantes viria a introduzir essa preocupação com relação à dramaturgia. Em dezembro de 1943, estreou a peça "Vestido de noiva", de Nelson Rodrigues, considerada por Mendes (1993) como um marco do moderno teatro brasileiro. A primeira experiência de palco do Teatro Experimental do Negro foi fruto de uma parceria com o Teatro do Estudante, para a encenação da peça "Palmares", da poetisa Stella Leonardos (MENDES, 1993, p. 49).

No entanto, não havia naquele momento uma dramaturgia nacional que proporcionasse uma riqueza de papeis para os atores negros. O TEN decidiu-se, então, por lançar-se com a mesma peça que dera a Nascimento a ideia de fazer um teatro negro: "*Emperor Jones"* (1920), de Eugene O'Neill. Os ensaios ocorreram durante seis meses em salas cedidas pela União Nacional dos Estudantes (UNE), nas quais o grupo ensaiava à noite, quando não havia mais atividades da organização. Sob direção do professor Ironildes Rodrigues, a peça viria a estrear em 8 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (MENDES, 1993, p. 50).

Segundo Mendes (1993, p. 50), a partir daí, o TEN demarcaria não somente a presença do ator negro nos palcos, como também fomentaria o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, não necessariamente escrita só para atores negros ou por autores negros, mas que abordasse o problema distintamente dos estereótipos recorrentes. Antes

de montar peças de autores brasileiros, o TEN se valeria de duas peças de O'Neill, uma do escritor francês Albert Camus e de trechos de Shakespeare. Somente em 1947, estreou a peça "O filho pródigo" (1947), do mineiro Lúcio Cardoso[244]; o elenco contou com Aguinaldo Camargo, que fizera Brutus Jones na estreia do grupo, a grande atriz Ruth de Souza e o próprio Abdias do Nascimento. Os cenários foram feitos por Tomás Santa Rosa[245], pintor considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro, e também importante representante da negritude no Brasil. Nos anos seguintes, o TEN encenaria também autores nacionais: "Aruanda" (1948), de Joaquim Ribeiro[246]; e "Filhos de Santo" (1949), de José de Moraes Pinho[247].

Escrita por Abdias do Nascimento para o TEN em 1951, a peça "Sortilégio" estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1957. Esta peça é analisada por Leda Maria Martins (1995), para evidenciar o modo como o TEN inscreve a alteridade por meio do uso dos elementos cênico-dramáticos, uma vez que sua construção formal sugere um rito de passagem[248]. Fazendo uma leitura a partir da concepção estética do teatro ritual, a autora identifica no discurso teatral a visão de mundo que prevalece nos

---

[244] Lúcio Cardoso (1913 – 1968) foi um romancista, nascido em Curvelo. Sua obra mais conhecida é o romance "Crônica da casa assassinada", que foi tema de filme. A estreia de Cardoso como dramaturgo foi a peça "O escravo", encenada pelo grupo Os Comediantes. (MENDES, 1993, p. 201).

[245] Santa Rosa (1909 - 1956) foi um dos integrantes fundadores do grupo Os Comediantes e do Teatro Experimental do Negro. Foi responsável pela cenografia de "Vestido de Noiva" (1943), numa encenação que marca o moderno teatro brasileiro. Informação disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5506/santa-rosa. Último acesso em 28/09/2018.

[246] O carioca Joaquim Ribeiro era estudioso das populações negras e tornou-se folclorista conhecido. Além de "Filhos de Santo", escreveu as peças "Os Deuses de Ferro e Iemanjá". (MENDES, 1993, p. 201).

[247] Pinho (1921) foi um autor pernambucano, interessado em produzir um teatro regional que espelhasse as lendas, tradições e costumes de sua região. (MENDES, 1993, p. 202)

[248] Conforme Martins (1995), "Sortilégio" pode ser vista como um monólogo interior do protagonista, Emanuel, um advogado negro que procura assimilar os valores da sociedade branca. Ele abandona e despreza os ritos do candomblé, deixa a ex-namorada Efigênia para casar-se com Margarida, uma mulher branca, passando a valorizar tudo aquilo remeta a padrões europeus. Isso não o impede, porém de sofrer com as represálias da sociedade e da própria família de sua esposa, o que provoca um enclausuramento psicológico e emocional. No fluxo de consciência de Emanuel, há um processo de recomposição da personagem, mediado por Exu: embora este não seja visto como personagem na peça, sua presença se impõe a partir da invocação pela oferenda do coro de filhas de santo, instituindo-se a partir de elementos como o ritmo, os cantos, as máscaras e os movimentos. Emanuel, sob a acusação de matar a esposa, precisa fugir da polícia e é conduzido involuntariamente a um terreiro de candomblé, onde se desenrola um processo de desvestimento e transformação. Exu age como *trickster*, ou seja, como um signo polivalente que problematiza a noção de bem e mal, caracterizando-se pela ambiguidade, pelo deslizamento que faz emergir o sentido; se ignorado, ele pode confundir o entendimento. E é no terreiro, espaço de reposição cultural em que se comunicam os planos da existência, onde se opera a metamorfose do protagonista. Emanuel deixa, então, de submeter-se ao aculturamento na sociedade branca, despindo-se dos símbolos que a representam e tendo sua fala restituída, deixando-se habitar pelos orixás e se oferecendo em sacrifício. Sua morte, nesse sentido, não remete a um castigo divino, mas é justamente o restabelecimento de uma ligação com uma totalidade cósmica, que repõe o equilíbrio pessoal e coletivo. Assim, entregando-se à lança de Exu, não pode ser levado pela polícia.

ritos religiosos atualizados nas culturas negras da diáspora. Em “Sortilégio”, tempo e espaço são concebidos de modo que divino e humano convivem em contemporaneidade, e não na extemporaneidade que separa Deus e homem na visão cristã.

De acordo com Mendes (1993, p. 51), em 1966, no contexto da ditadura civil-militar, o TEN viria a ser impedido pelo governo de integrar a delegação brasileira e de se apresentar no I Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, no Senegal. Escrito por Agostinho Olavo, o espetáculo “Além do Rio”[249], uma adaptação da tragédia grega “Medeia”, foi considerado pelas autoridades como “não representativo da cultura brasileira”. Onze anos depois, Abdias do Nascimento seria novamente censurado no II Festival Mundial de Artes Negras, e excluído da delegação brasileira.

Como evidencia Martins (1995), concebido como um amplo projeto político, o TEN não se restringiu às atividades teatrais. Participou da articulação de importantes eventos ligados ao movimento negro, como a Convenção Nacional do Negro, realizada em 1945 em São Paulo e em 1946 no Rio de Janeiro; a Conferência Nacional do Negro, em 1949; o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950; e a Semana do Negro, em 1955. Organizou a competição plástica Cristo Negro, em 1955; além de ter promovido concursos de beleza chamados “Rainha das Mulatas” e “Boneca de Pixe”. A autora assinala que os nomes dos concursos de beleza também reproduziam as discriminações de cor e fenótipo que se exercem em relação às mulheres negras na sociedade brasileira, ao reiterar uma nomenclatura socialmente utilizada para manifestar essas gradações de cor.

A ideia de produzir publicações já se fazia presente no TEN: o grupo editou o jornal Quilombo, ao longo da década de 1950, o qual cobria as atividades do TEN e de outras organizações do movimento negro, contando com dez números publicados. Além disso, também editou a antologia “Dramas para Negros e Prólogo para Brancos” (1961), que reuniu as seguintes peças: “O Filho Pródigo”[250] (1947), de Lúcio Cardoso; “O

---

[249] Também analisado por Martins (1995) sob a perspectiva do teatro ritual, em “Além do Rio”, a Medeia de Agostinho Olavo é Rainha Jinga, que mata o pai e o irmão, trai seu povo e o entrega à escravidão. É trazida para o Brasil e vive em uma ilha com uma ama e dois filhos de sua união com Jasão, colonizador a quem se submete e por quem é nomeada Medeia. Ao nomeá-la, Jasão estabelece um domínio sobre ela, apagando sua origem ancestral. Quando Medeia percebe que foi enganada por Jasão, ao saber do anúncio de seu noivado com a jovem filha de Creonte, ela se revolta a Rainha Jinga retorna. O momento liminar que marca essa passagem é quando a protagonista atravessa o rio e deixa morrer os filhos fruto sua união com o Jasão.

[250] O enredo aborda uma família negra que vive em uma comunidade patriarcal, em tempo e lugar indefinidos. Quando aparece uma forasteira branca, começam a surgir entre os personagens o desejo de

Castigo de Oxalá"[251] (1961), de Romeu Crusoé[252]; "Auto da Noiva"[253] (1946), de Rosário Fusco[254]; "Sortilégio" (1951), de Abdias Nascimento; "Além do Rio" (1957), de Agostinho Olavo; "Filhos de Santo" (1949), de José de Morais Pinho; "Aruanda"[255] (1948), de Joaquim Ribeiro; "Anjo Negro" (1948), de Nelson Rodrigues; e "O Emparedado"[256] (1961), de Tasso da Silveira[257].

Com a vigência da ditadura civil-militar, as dificuldades para a manutenção do grupo foram se tornando maiores. Tanto Mendes (1993) quanto Martins (1994) consideram que a extinção do TEN se conformou em função de variados aspectos: naquele momento, não conseguiu formar um público negro, com a exceção de alguns negros intelectuais ou com condições para custear os ingressos do teatro. A falta de apoio oficial, aliada ao fato de que, como experiência de vanguarda, muitas vezes quebrava as expectativas do público (inclusive pelo fato de colocar atores negros em cena), também podem ter contribuído para sua desarticulação. Em decorrência do endurecimento do regime militar, com a atuação da censura e o registro do nome de Abdias do Nascimento em diversos inquéritos policiais militares, ele acabou por se auto-exilar nos Estados Unidos em 1968, o que determina o fim das atividades do TEN[258].

---

abandonar o trabalho na lavoura. No entanto, tal anseio dissemina a discórdia e a peça termina com o retorno à comunidade. (MENDES, 1993, p. 55).

[251] Em "Castigo de Oxalá", Raimundo, um negro instruído, apaixona-se pela branca Leonor, uma prostituta, o que enfurece sua pretendente negra Rita. Ernesto é um homem que surge para seduzir Leonor e leva-la de volta para a prostituição. Ele se alia a Isidro, empregado mulato de Raimundo, para chantagear a moça. Numa tentativa de sequestra-la, Raimundo aparece e tenta atirar contra o cafetão, que usa o corpo da moça de escudo, provocando a morte dela. Assim, abate-se sobre Raimundo o castigo de Oxalá, por ter abandonado a religião e se casado com uma branca. (MENDES, 1993, p. 64)

[252] Romancista e dramaturgo pernambucano nascido em 1915, que também escreveu para rádio e TV. (MENDES, 1993, p. 202)

[253] "Auto da Noiva" é uma farsa, cujos personagens são arquétipos. A narrativa revela uma tensão da protagonista mulata que é cortejado por um homem negro, que ela deseja, e um branco, que lhe oferece a possibilidade de branquear a prole. No entanto, o namorado negro mata o branco e assim a mulher pode se ver livre para escolher o homem que ama (MENDES, 1993, p. 53-54).

[254] Considerado poeta e dramaturgo irreverente e demolidor, o mineiro Rosário Fusco nasceu em 1910. (MENDES, 1993, p. 201).

[255] Nessa peça, Rosa Mulata, uma mulher mestiça, se queixa da indiferença amorosa de seu marido Quelé, sempre cansado em função de seus trabalhos no candomblé. Sua velha tia Zefa conta que o homem fica sem energia por ser cavalo de santo, incorporando as entidades, e que quando jovem ela fazia amor com Gangazuma, entidade de Aruanda convocada através de um ponto. Rosa, então, convoca Gangazuma no corpo de Quelé e passa a se deliciar com ele, o que desencadeia uma trama de ciúmes tanto do marido quando da tia Zefa. (MENDES, 1993, p. 59-60)

[256] A peça não foi escrita para o TEN, mas Abdias a incluiu na coletânea para homenagear o poeta Cruz e Souza, cujo centenário se comemorava em 1961. Ela se baseia na figura do poeta, retratando seu sofrimento nas tentativas de se sobrepor ao preconceito da sociedade branca. (MENDES, 1993, p. 67)

[257] Poeta, ensaísta e dramaturgo paranaense radicado no Rio de Janeiro. (MENDES, 1993, p. 202).

[258] Márcio Macedo (2005) situa o TEN como uma proposta de modernidade negra no Brasil. Também argumenta que é uma das iniciativas que possibilitam as formulações sobre cultura negra na década de

A partir de seu auto-exílio, a militância de Abdias do Nascimento assume outros caminhos: torna-se professor, pesquisador e conferencista. No ano de 1977, quando da realização do II Festival Mundial de Artes Negras, sua exclusão da delegação brasileira não o impede de participar do evento e denunciar a política do governo de promover a imagem oficial do Brasil enquanto uma democracia racial. Além disso, é perceptível seu interesse em fazer alianças transnacionais entre os negros. O documento preparado por Nascimento para apresentação no Festival torna-se a obra "O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado" (1978), por meio da qual ele aprofunda o processo de violência e apagamento cultural em curso no país. Ao retornar ao Brasil, ingressou na vida política e ocupou os cargos de deputado federal e senador pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT). (MENDES, 1993).

Conforme Mendes (1993), a experiência do TEN também repercutiu em outros estados. Em São Paulo, ocorreria em 1946 a fundação do TEN paulista. Em Salvador, Porto Alegre e Belo Horizonte, surgiriam também iniciativas semelhantes.

Considerando esse percurso, a inscrição do Teatro Experimental do Negro na história é multifacetada: além de ser interpretado como uma organização política do movimento negro, como define a antropóloga francesa Christine Douxami (2001), o grupo também atuou ativamente no processo de consolidação do teatro brasileiro moderno, fomentando uma dramaturgia que não limitou ao elemento negro e seus repetitivos estereótipos, que o vinculavam sempre ao sistema escravocrata. Além disso, o TEN questionou a representação de personagens negras por atores brancos pintados, ao promover a formação de profissionais de origem popular e fomentar a carreira de grandes artistas. Pelo TEN passaram Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa, Solano Trindade e Mercedes Baptista. Ficava, portanto, evidenciado mais uma vez que não havia carência de talentos entre os atores e atrizes negros. O que ocorria era antes uma marginalização social, que limitava as oportunidades de trabalho. Por fim, como indica a análise de Leda Maria Martins (1995), valendo-se da articulação entre os elementos cênico-dramáticos, o coletivo instituiu a diferença em performance, incorporando na construção dramatúrgica e nas encenações novas visões de mundo e respostas presentes na diáspora.

Não obstante, Miriam Garcia Mendes (1993) e Evani Tavares Lima (2010) encontram algumas limitações no Teatro Experimental do Negro. Diante das

---

1970 no país. Conforme Macedo (p. 239), o próprio autor define sua experiência no exterior como um auto-exílio, que desencadeia uma inflexão no seu pensamento.

dificuldades para formar um público negro, as autoras entendem que muitas vezes imperou um recurso a certo exotismo, fazendo-se uso dos elementos culturais de matrizes africanas para captar o público. Mendes (1993) ainda vê em algumas produções o anseio pela assimilação do negro na sociedade branca.

3.3 Diálogos entre teatro negro e teatro popular: o Teatro Folclórico Brasileiro, o Teatro Popular Brasileiro e o Balé Folclórico Mercedes Batista

Ao longo de seus anos de atividade, o TEN também viu surgir em seu interior uma série de divergências. Houve algumas dissidências do grupo, que buscaram enveredar por outras propostas políticas e estéticas, por meio da fundação de novos grupos de teatro e de dança. Foi assim que surgiu o Grupo dos Novos, em 1949, liderado por Haroldo Costa[259], que se chamaria posteriormente Teatro Folclórico Brasileiro e Balé Brasiliana; o Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade em 1950 a partir de uma separação do Teatro Folclórico Brasileiro; e o Balé Folclórico Mercedes Baptista, criado em 1953 pela coreógrafa e bailarina que lhe dá nome.

Conforme conclui a antropóloga francesa Christine Douxami (2001), em texto que traça um panorama do teatro negro no país desde a década de 1940, o Grupo dos Novos e o Teatro Folclórico Brasileiro tinham interesse em investigar a presença do negro na cultura popular brasileira, a partir da recriação cênica de manifestações como o bumba-meu-boi, o maracatu e as danças do candomblé. O objetivo do grupo não era simplesmente promover uma reprodução de tais manifestações em cena, mas antes transportar para os palcos elementos das cerimônias religiosas e festas populares, evidenciando a pluralidade de contribuições culturais do povo brasileiro.

Douxami (2001) sinaliza que, nos anos iniciais do grupo, a linha política que perpassava suas construções cênicas era voltada para a ideologia comunista. O artista

[259] Filho de um alfaiate e de uma dona de casa, Costa nasceu no Rio de Janeiro e mudou ainda criança com sua família para Maceió, onde viveu até os 10 anos. Lá, teve contato com os folguedos e festejos populares. Voltou ao Rio e participou do movimento estudantil no Colégio Pedro II. Começou sua carreira como ator no Teatro Experimental do Negro. Fez carreira de sucesso no teatro e na televisão. Trabalhou como ator e produtor na TV Globo. Costa também é conhecedor do universo do samba e comentarista dos desfiles de carnaval da emissora. Informações disponíveis em: http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/haroldo-costa/trajetoria.htm. Último acesso em 28/09/2018.

pernambucano Solano Trindade[260] foi importante para a consolidação dessa tendência. Ele atuou na montagem de dois espetáculos para o Teatro Folclórico Brasileiro e era membro do Partido Comunista. A valorização das contribuições de matrizes africanas para a formação cultural, no âmbito do Teatro Folclórico Brasileiro, era muito orientada para unificar as classes pobres em geral, e do negro em particular. Essa questão seria muito discutida posteriormente, como evidencia Douxami. O próprio Solano Trindade enfrentaria problemas no Partido Comunista por levantar a questão racial, pois se acreditava que isso poderia dividir a classe trabalhadora, uma vez que esse priorizava a discussão sobre classe social.

Solano Trindade se separaria do Teatro Folclórico Brasileiro, fundando outra companhia, o Teatro Popular Brasileiro. Sua atuação no cenário artístico, cultural e político do país renderia ainda muitos frutos, como evidencia o artigo de Nabor Jr. (2016) na segunda edição da Revista "Legítima Defesa", intitulado "Um baita clã ou a história de uma família afro-brasileira". Nabor empreende uma análise do legado de Solano Trindade a partir de um estudo sobre as famílias negras. Considerando as diversas formas de organização social e de parentesco presentes nas sociedades africanas antes da colonização europeia, o autor evidencia que no contexto escravocrata estas também foram recriadas, em um constante esforço dos africanos e seus descendentes em garantir a sustentação de suas condições de vida. Não só a Igreja e os senhores dificultavam o casamento entre escravizados, como buscavam divulgar a ideia de que esses eram grupos que não constituíam laços de afeto. Por isso, a luta pela manutenção de famílias estendidas constituía-se como uma forma de resistência diante da desagregação promovida pela colonização e pelo sistema escravocrata. Ao contrário de imagens estereotipadas de famílias negras desestruturadas, o autor mostra que elas empreenderam grandes esforços para garantir sua possibilidade de existência (NABOR JR., 2016, p. 25-26).

---

[260] Filho do sapateiro Manoel Abílio e da doméstica Emerenciana Quituteira, Trindade nasceu no Pernambuco, em 1908. Envolveu-se desde jovem com o pastoril e o bumba-meu-boi em Recife, levado pelo pai. Além disso, lia para sua mãe novelas, literatura de cordel e poesia. Trindade participou dos Congressos Afro-brasileiros em Recife e Salvador, e em 1936, participou da fundação da Frente Negra Pernambucana. Lançou no mesmo ano a coletânea "Poemas Negros". Depois de passagens breves por Belo Horizonte e Porto Alegre, o artista fixou residência no Rio de Janeiro e começou a participar dos círculos literários. Publicou os "Poemas d'uma vida simples" em 1944, ano em que participou da criação do TEN. Seis anos mais tarde, deixaria o grupo e formaria o Teatro Popular Brasileiro. Na década de 1960, Trindade fixou residência em Embu das Artes, onde impulsionou a vida cultural. Informações disponíveis em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade. Último acesso em 28/09/2018.

Tendo em vista este panorama, Nabor Jr. (2016, p. 28) observa como a atuação de Solano Trindade na difusão de manifestações culturais afro-brasileiras possui uma ligação com a transmissão familiar, uma vez que este aprendeu com seu pai sobre o pastoreio, o bumba-meu-boi e outras formas de teatro popular; e a influência indireta de sua mãe contribuiu para seu gosto pela literatura. O autor entrevista a escritora, artista plástica e coreógrafa Raquel Solano Trindade, filha mais velha de Solano Trindade, a qual testemunha como o pai passaria para os filhos, por meio da oralidade, as histórias de tradições populares de matriz africana que conheceu. Raquel conta, ainda, que sua mãe, Maria Margarida, coreógrafa e terapeuta ocupacional, lhe ensinou diversas danças populares: maracatu, coco, jongo, bumba-meu-boi. Solano Trindade teve uma atuação importante para a criação de instituições de preservação desse patrimônio cultural, tendo fundado em 1936 o Centro Cultural Afro-Brasileiro e a Frente Negra Pernambucana, no Recife. É a partir da ida do artista para o Rio de Janeiro, quando passou a frequentar as reuniões do Partido Comunista, que entrou em contato com os artistas e intelectuais de cidade.

Conforme Raquel Trindade, na entrevista concedida a Nabor Jr. (2016, p. 30), após terem atuado como professores de danças afro-brasileiras no Teatro Folclórico Brasileiro, Solano Trindade e Maria Margarida decidiram deixar o grupo. Um empresário polonês investiu financeiramente na companhia, e o Teatro Folclórico se transformou no Balé Brasiliana, com um perfil mais estilizado, em 1953. Este Balé faria, em seguida, uma turnê pela Europa, levando ao continente as danças que os Trindade haviam ensinado.

Por sua vez, em 1950, Solano e Maria Margarida fundaram, após se separarem do Teatro Folclórico, o Teatro Popular Brasileiro, juntamente com Edison Carneiro[261]. Assim como o TEN, o grupo buscava talentos entre estudantes, operários e empregadas domésticas. De acordo com Raquel Trindade, a dança era um elemento cênico importante para a construção estética do grupo. O Teatro Popular Brasileiro também se apresentou na Europa, no ano de 1955, na antiga Tchecoslováquia e na Polônia.

---

[261] Edison Carneiro nasceu em Salvador, em 1912. Formou-se em Ciências Jurídicas e foi viver no Rio de Janeiro, onde atuou como jornalista, ensaísta e professor. Foi etnólogo e historiador, pesquisador das culturas populares brasileiras. Foi presidente de honra de diversas agremiações carnavalescas, como as escolas de samba Portela, Mangueira e Salgueiro, e o afoxé soteropolitano Filhos de Gandhi. Além de ter trabalhado em diversas universidades brasileiras, participou de instituições como o Conselho Nacional do Folclore, a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Unesco, e entidades internacionais no México, Argentina e Peru. Informações disponíveis em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=162. Último acesso em 28/09/2018.

Dando continuidade ao legado de seus pais, Raquel Trindade criou, em 1975, o Teatro Popular Solano Trindade (TPSP) na cidade de Embu das Artes, na região metropolitana da capital paulista, onde a família se estabeleceu. Esta iniciativa tinha também o intuito de promover a cultura popular, nas artes plásticas, no teatro, na dança, na música e na literatura. O grupo constrói, desde então, formas de resistência cultural na cidade, realizando oficinas de hip hop, percussão e capoeira, além de já ter se apresentado em diversas praças na capital e no interior de São Paulo. Boa parte dos filhos e netos de Raquel Trindade ainda atuam de diversas formas no meio artístico e cultural ligado à promoção da memória e da cultura negra[262].

Cumpre, ainda destacar, a iniciativa da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista[263] ao fundar seu Balé Folclórico, em 1953. Se o Teatro Folclórico Brasileiro e o Teatro Popular Brasileiro já investiam fortemente na dança, seria Baptista quem criaria um grupo voltado especificamente para a pesquisa das danças afro-brasileiras. Natural do interior do estado do Rio de Janeiro, Baptista mudou-se ainda jovem para a capital e teve uma formação sólida em dança: estudou balé clássico e dança folclórica com a bailarina Eros Volúsia, uma das pioneiras ao integrar elementos de danças populares na dança chamada erudita, no Curso de Dança do Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro. Posteriormente, ingressou na Escola de Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se tornaria bailarina profissional. No final da década de 1940, foi selecionada para estudar com a antropóloga e coreógrafa estadunidense Katherine Dunham, na Dunham School of Dance, em Nova York. Ela passaria pelo TEN no espetáculo “Rapsódia Negra”; e pelo Teatro Popular Brasileiro.

Mesmo com as restrições impostas a sua carreira, em decorrência do racismo, sua atuação deixou um legado profícuo, ao aprofundar as pesquisas em dança de matrizes afro-brasileiras, ao formar um grupo de dança composto exclusivamente por artistas negros e introduzir na Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro uma disciplina de dança afro-brasileira. Essa foi uma iniciativa de grande importância, uma vez que as instituições de educação em geral adotam os cânones europeus, negando saberes constituídos a partir de outros referenciais culturais – em mais uma das facetas do epistemicídio. Ela atuaria como carnavalesca, na Escola de Samba Acadêmicos do

---

[262] Os três filhos de Raquel Trindade são artistas: Vitor Trindade de Souza é músico, diretor musical e está à frente do TPSP; Regina Trindade de Lima é artesã; Adalgiza Trindade Bonfim é pintora. Entre os netos da matriarca, Zinho Trindade é poeta, cantor e MC; Manuel Trindade e André Trindade Ymamura são músicos; e Maria Trindade é cantora e bailarina. (NABOR JR., 2016, p. 32-33).

[263] Informações disponíveis em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106837/mercedes-baptista. Ùltimo acesso em 28/09/2018.

Salgueiro, em 1960, que abordou como tema o Quilombo dos Palmares. O Balé Folclórico Mercedes Baptista ainda seria convidado a se apresentar na Argentina, no Uruguai, no Chile, fazendo uma turnê por mais de 150 cidades europeias, em 1965.

Estes grupos, apesar de expressamente preocupados com a valorização cultural das matrizes africanas na formação brasileira, desenvolvem uma abordagem e uma pesquisa que se distingue da proposta do TEN, ao se utilizar, principalmente, de manifestações culturais populares, buscando trazer a atmosfera dos festejos populares para a cena.

Para Douxami (2001), o surgimento dessas iniciativas com propostas distintas configura uma espécie de dualidade que persistiria no teatro negro brasileiro. De um lado, uma tendência mais orientada por uma forma relativamente clássica, em busca de heranças culturais africanas, desenvolvendo um argumento em prol da militância negra. De outro, uma atividade mais voltada para a música e a dança, com o intuito de valorizar a contribuição negra na cultura popular. Tendo em mente esse tipo de distinção, muitas vezes o TEN era considerado uma experiência de teatro erudito, como já assinalara Roger Bastide. Na visão de Miriam Garcia Mendes (1993), que analisa também a personagem negra no bumba-meu-boi[264] e nos mamulengos, embora ainda se vislumbrassem alguns estereótipos no teatro popular, suas variações compunham efetivamente um teatro feito pelo povo para o povo. O TEN, por sua vez, considerado como uma manifestação erudita segundo a autora, não conseguiria atingir seu objetivo de formar um público negro de origem pobre, embora tenha contribuído em grande medida para a dramaturgia, para a formação de atores e para inovações estéticas no moderno teatro brasileiro.

3.4 “E agora falamos nós...”: teatro negro e a resistência durante a ditadura-civil militar

[264] Mendes (1993) distingue o teatro popular erudito e o não erudito. O primeiro, escrito, literário, inspirado nas formas produzidas pelo povo, como seria o caso das companhias que se formaram a partir da experiência do TEN. O teatro popular não erudito traz uma série de manifestações, os folguedos, dentre os quais se destacam o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo. O bumba-meu-boi é uma manifestação popular com influências europeias, mas com música e ritmo marcadamente brasileiros. Nele, o boi, figura principal do enredo, faz danças em volteios, avanços e recuos, cadenciados pelo instrumento chamado zabumba. O mamulengo é uma forma de teatro de bonecos, sem cenário, acompanhado pela música da sanfona e de um pandeiro, e por vezes de uma rabeca.

O recrudescimento da repressão durante a ditadura civil-militar condicionou fortemente o desenvolvimento do teatro de uma forma geral e do teatro negro, mais particularmente, no Brasil. Nesse contexto, o discurso oficial do Estado buscava promover a já sedimentada ideia da democracia racial, apelando para a mestiçagem como argumento de relações raciais saudáveis. Os movimentos políticos que buscavam questionar esta visão entraram na mira da censura, e as denúncias contra o persistente racismo na sociedade brasileira, que conforma as desigualdades sociais no país, geravam todo tipo de perseguição. Não por acaso, Abdias do Nascimento se auto-exilou nos Estados Unidos, configurando-se como uma voz dissonante da delegação brasileira no I e no II Festival Mundial de Artes Negras, realizados respectivamente em Dacar, no Senegal, em 1966; e Lagos, na Nigéria, em 1977. No prólogo da obra "O Genocídio do Negro Brasileiro", Nascimento (1978) conta sua versão do processo que levou à recusa de seu trabalho, que seria apresentado no Colóquio do II Festival Mundial de Artes Negras, enfatizando suas divergências com o posicionamento oficial do regime e o boicote a suas propostas.

Em São Paulo, conforme indica a pesquisa Douxami (2001), mesmo com as dificuldades para a profissionalização do negro no teatro, foram desenvolvidas manifestações de teatro amador, realizadas pela população negra nas associações de bairros populares, em clubes e festivais, desde o início do século XX[265]. Ali também surgiria o Teatro Experimental do Negro paulista (TEN-SP), em 1946, que não era uma filial de sua versão carioca, mas possuía aproximações ideológicas, a partir da figura de Geraldo Campos[266]. Porém, as várias tentativas da ditadura de sufocar as discussões sobre o racismo não foram suficientes para impedir as diversas formas de organização negras de se reinventarem, e com o teatro negro o processo não foi diferente. Novas estratégias e estéticas foram elaboradas ao longo desse período.

Em um rico texto publicado na primeira edição da Revista "Legítima Defesa", os sociólogos Flávia Rios e Mateus Gato de Jesus (2014) mostram como o teatro negro vindo dos anos 1970 foi fundamental para a realização de uma articulação entre cultura e política, que possibilitou uma série de conquistas para o movimento negro

---

[265] Para uma abordagem do associativismo negro no Brasil, ver o trabalho de Domingues (2018).

[266] O socialista Geraldo Campos foi um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro em São Paulo, que se manteve em atividade por mais de 15 anos. Com a renúncia de Jânio Quadros, foi para o Rio de Janeiro e assumiu um cargo no Ministério do Trabalho. Militou em organizações culturais do negro em Caminas, Franca, Ribeirão Preto, São Paulo e Rio de Janeiro. Informações disponíveis em: http://www2.assis.unesp.br/cedap/cat_imprensa_negra/biografias/geraldo_campos_oliveira.html. Último acesso em 28/09/2018.

contemporâneo. Os autores situam o desenvolvimento dessas novas formas de expressão num contexto em que o problema da cultura se torna central na arena da representação política – e, poderia também acrescentar, no âmbito acadêmico ao redor do mundo, com a conformação do campo dos "estudos culturais"[267]. Se a cultura se tornava uma gramática contenciosa para os movimentos sociais, intelectuais e setores do movimento negro consideraram muitas vezes que esta ênfase seria um obstáculo para enfrentar questões verdadeiramente políticas. (JESUS; RIOS, 2014, p. 45).

A análise de Rios e Jesus (2014, p. 46) sobre o teatro negro nesse período, evidencia, contudo, que a proliferação de grupos amadores de teatro negro introduziu novas práticas, procedimentos e técnicas, já que as questões a serem enfrentadas são distintas daquelas das décadas de 1940 e 1950 (quando atuara mais fortemente o Teatro Experimental do Negro).

Os novos grupos, mais informais, próximos do teatro popular de esquerda, iriam priorizar a performance em detrimento do drama tradicional, fazendo de qualquer espaço no palco, uma forma de se aproximar da população. Assim, fazia parte de uma certa ética militante, naquele momento, realizar os trabalhos mesmo em condições precárias. As criações eram geralmente coletivas e contavam com um grande número de atores em cena. Apesar da pouca produção documental desses grupos, Rios e Jesus (2014, p. 46-47) encontraram em sua pesquisa dezessete iniciativas atuantes em diferentes cidades do estado de São Paulo ao longo da década de 1970.

Como um documento importante desse contexto, a dupla de sociólogos toma a peça "E Agora Falamos Nós...", de 1971, elaborada por Thereza Santos e Eduardo de Oliveira e Oliveira. Ela era uma atriz e militante política carioca, que viera para São Paulo para se afastar das perseguições da polícia política no Rio. Ele, um sociólogo mestrando na Universidade de São Paulo, havia iniciado um empreendimento artístico: o Coral Crioulo, composto por jovens negros. O resultado dessa parceria seria não

[267] A partir da década de 1950, nota-se uma a crescente ênfase teórica na questão da linguagem e das formas de simbolização, acompanhada de uma centralidade cada vez maior do conceito de cultura para outras disciplinas, com a posterior formação do campo dos estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos. Essa "virada cultural", a que se refere o teórico cultural Stuart Hall (1997), tem uma relação, do ponto de vista epistemológico, com o crescente interesse teórico na linguagem, entendida como práticas de simbolização, as maneiras pelas quais se produz e circula o significado. Argumentando que a cultura não é simplesmente determinada pela produção material, muitos intelectuais provenientes de diferentes campos do conhecimento vieram a confluir para a criação dos chamados estudos culturais. Envolvendo análises da teoria literária aos estudos da mídia, os estudos culturais ganharam espaço nas universidades do mundo anglo-americano, a partir da década de 1960, refletindo este crescente interesse teórico na cultura. O conceito antropológico de cultura cunhado a partir das etnografias tradicionais foi sendo reelaborado em fronteiras disciplinares, com as mútuas influências entre a antropologia e outras áreas do conhecimento para as quais o conceito ganhou centralidade.

somente a construção do texto, mas também a encenação da peça no Museu de Arte de São Paulo (MASP), no mesmo ano. (JESUS; RIOS, 2014, p. 49).

Essa montagem traz não apenas o apelo politicamente engajado, como produz interessantes recursos do ponto de vista estético e técnico. A peça é dividida em dois momentos: “Do cativeiro à liberdade” e “Da liberdade ao reconhecimento”. As pesquisas que Oliveira vinha desenvolvendo para a confecção de seu trabalho de mestrado subsidiaram a elaboração da primeira parte, com referências à iconografia do período escravocrata e a intelectuais expoentes do movimento da negritude, como Aimé Cesaire e Léopold Senghor. Santos, por sua vez, tomara conhecimento da literatura angolana dos anos 1960, em função de sua participação nos círculos de militância anticolonialista no Rio de Janeiro; referência que também viria a contribuir para desenvolver o argumento do espetáculo. A música foi pensada a partir de canções populares angolanas, por Oliveira e seu parceiro, o sociólogo e músico angolano K. Massangu, com quem fundara o “Coral Crioulo”. Foi Santos quem desenvolveu a composição da performance, em parceria com o bailarino Valdir Gonçalves. (JESUS; RIOS, 2014, p. 51)

Um elemento marcante da peça é a preponderância de cenas compostas com músicas, sem diálogos entre os atores. Não existem personagens definidos: o conjunto de atores aparece representando uma coletividade, dirigindo-se diretamente ao público. O sujeito do discurso se faz presente a partir do enunciado de um “nós”, referenciado também no título da peça, e configura uma performance coletiva sem texto, por meio da qual se encena um processo de tomada de consciência, investido no próprio corpo dos atores. Inicialmente vestidos conforme as normas culturais do Ocidente, em meio a buzinas e outros sons urbanos, os atores se desfazem de suas vestes, como gravatas e chapéus, símbolos da dominância ocidental, e as substituem por elementos que configuram uma indumentária de referência africana. Segundo Jesus e Rios (2014, p. 51) a tônica dessa mudança é transmitida também pela musicalidade.

Outro procedimento interessante, utilizado na montagem, foi a projeção de slides nas cenas, por meio dos quais se narravam fatos objetivos sobre a história do Brasil e a escravização, cumprindo assim uma função didática. Por vezes, Rios e Jesus (2014, p. 52) consideram que se introduz uma atmosfera de revelação a partir desse didatismo, um recurso que, por ter sido ostensivamente utilizado por grupos de teatro amador, acabou se tornando obsoleto no teatro negro contemporâneo, uma vez que os novos públicos já não esperam “lições” ao assistir a uma peça. O uso de *blackout* para

demarcar a passagem das cenas também foi empregado – o público era imerso na escuridão, remetendo assim aos silêncios da história que se constitui também a partir dos esquecimentos. Thereza Santos ainda dirigiria a ópera "Ongira, Grito Africano", desenvolvida a partir dos vissungos, na segunda metade da década de 1980, conforme indica Oswaldo Faustino (2014, p. 42) em seu texto na Revista "Legítima Defesa", "Negros, Artes e Políticas Públicas: O que dizem os ventos".

Segundo Rios e Jesus (2014, p. 52), embora não tenham tido acesso a uma crítica de época, para entender como foi a recepção do público quando da montagem de "E Agora Falamos Nós..." no MASP, a peça poderia ser considerada altamente subversiva para o momento, uma vez que o regime se esforçava para promover a imagem oficial da democracia racial, empreendendo perseguições políticas contra vozes dissonantes.

Nesse mesmo momento, e em São Paulo, segundo Douxami (2001), os atores negros eram contratados pelo teatro político, considerado de vanguarda, para encenar peças de maioria branca, instrumentalizando a diferença como forma de se posicionar contra o regime, mas sem priorizar a discussão sobre a questão racial.

A autora indica que duas figuras importantes contribuíram para o teatro negro na cidade: Zenaide Silva e Dirce Thomaz. Zenaide, que organizara o "Grupo de Teatro Evolução" em Campinas, mudou-se para São Paulo e fundou, em 1978, o "Grupo de Pesquisa da Cultura Negra", o qual buscava aprofundar discussões sociais e estéticas no teatro e na dança negra.

Nesse período, os posicionamentos políticos de Silva eram influenciados por tendências consideradas pela autora como radicais e segregacionistas, inspiradas na atuação de grupos estadunidenses como os *black panthers.* Zenaide Silva ganharia uma bolsa de estudos em 1985 na Universidade de Howard, nos Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, fundou em 1991 o grupo Ori-Gen Ilê de Criação, formado por 16 mulheres negras. A Companhia viajou pelo Brasil e recebeu convite para se apresentar em Londres, mas o grupo se desfez em função de divergências internas.

Por sua vez, a atriz, diretora e dramaturga paranaense Dirce Thomaz, chegou em São Paulo em 1981, com 22 anos. Criou o "Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra", em 1989, realizando oficinas no bairro da Luz para meninos da região e desenvolvendo pesquisas sobre religiões afro-brasileiras, sobre a diáspora e sobre a situação do negro no país. A perspectiva política de Dirce Thomaz se contrapunha à imagem do negro arcaico e primitivo, o que, para Douxami (2001), significa uma

aproximação com a tendência política do Teatro Experimental do Negro. Dirce Thomaz também foi atriz convidada da “Cia. Os Crespos” no ano de 2013, na peça “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar com Asas”.

Douxami (2001) indica que, no Rio de Janeiro, onde a experiência mais consolidada do Teatro Experimental do Negro se desenvolvera, surgiriam também outras iniciativas interessantes. Muitos atores negros, como Zezé Motta e Zózimo Bulbul, se envolveram no teatro político de enfrentamento ao regime, retomando posteriormente a luta contra o racismo. No início da ditadura-civil militar, jovens negros, muitos deles engajados com o Centro Popular de Cultura da UNE, formaram o Grupo Ação em 1966, sob a liderança de Milton Gonçalves. Do grupo, participaram também artistas como Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga e Joel Rufino.

O Grupo Ação montou duas peças. Uma delas, adaptação de “Memória de um sargento de milícias” (1966) feita por Millor Fernandes a partir da obra de Manuel Antonio de Almeida, não tinha conteúdo explicitamente subversivo. Porém, a perspicaz montagem do grupo tratou de introduzir um elemento de desconforto, ao ironizar os escravizados como loiros de olhos azuis, evidenciando a escassa presença negra fora desses papéis. A peça foi feita na rua e atraiu uma multidão num bairro de classe média. A outra, “Arena conta Zumbi” (1965), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, já tinha sido encenada com um elenco de atores brancos pelo Teatro de Arena. No argumento original dos dramaturgos, a escravidão e o navio negreiro serviam de metáforas para a restrição de liberdade empreendida pelo regime ditatorial. Já o “Grupo Ação” interpretou o texto a partir das lutas quilombolas.

Zózimo Bulbul, embora tenha se tornado cineasta, ainda empreendeu outra tentativa de fazer um teatro negro. Quando voltou da França em 1980, após ter deixado o país em função do regime militar, criou o grupo Bruzundanga, nome inspirado na obra de Lima Barreto. A iniciativa não teria longa duração, mas eles montaram, no mesmo ano, em parceria com a Aliança Francesa, “A tragédia do Rei Cristophe” (1969), de Aimé Césaire. A obra, que explora os conflitos internos após a independência do Haiti, possibilitou que Bulbul trabalhasse com o vodu haitiano. Uma tônica bastante abordada em seu trabalho é a complexidade das religiões de origem africana na diáspora.

Lea Garcia, atriz formada no TEN, organizou, entre 1978 e 1980, artistas e militantes do movimento negro no Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN) e formou um grupo de teatro negro. Esta organização, que contava com Milton Gonçalves

e a própria Garcia como fundadores, tinha como um dos principais focos de atividade o teatro.

No Rio, outra iniciativa de destaque foi o “Teatro Profissional do Negro” (TEPRON), encabeçado pelo ator, diretor e dramaturgo maranhense Ubirajara Fidalgo. Nabor Jr. (2014) fez uma pesquisa sobre o legado de Fidalgo, entrevistando sua única filha, a cineasta Sabrina. O resultado desta pesquisa foi publicado em texto na primeira edição Revista “Legítima Defesa”. O artista, que começara a se formar em interpretação no Maranhão, chegou aos 18 anos no estado do Rio de Janeiro, em 1966, para morar com uma tia em Caxias. Dois anos depois, se mudaria para a capital e fundaria o TEPRON.

As estratégias de recrutamento de artistas do grupo eram semelhantes às do TEN: por meio da realização de oficinas em comunidades carentes e periféricas, Fidalgo buscava descobrir novos talentos. Sabrina Fidalgo indica, ainda, que o grupo contava com uma grande diversidade de atores, de diversas procedências, inclusive brancos. O TEPRON começou suas atividades encenando “Otelo”, de Shakespeare; a dramaturgia de todos os seus outros trabalhos seria assinada pelo próprio Ubirajara Fidalgo. No início dos anos 1980, o grupo desenvolveu a prática de organizar discussões entre o público, os artistas e convidados após as apresentações. A memória do TEPRON vem sendo preservada por meio da Associação Cultural e Teatral Ubirajara Fidalgo, uma iniciativa de sua esposa Alzira. No entanto, encontra dificuldades para acessar recursos e difundir a obra do artista. (NABOR JR., 2014, p. 73)

Saindo do eixo Rio-São Paulo, Douxami (2001) traça ainda um panorama da constituição do teatro negro em Salvador. Segundo a autora, a profissionalização do teatro baiano foi tardia, com a fundação da Escola de Teatro, em 1956. Até então, as tentativas de pedir apoio oficial para realizar um teatro negro em Salvador tinham sido infrutíferas, uma vez que se considerou que na cidade não havia separações de raças. Não obstante, as personagens negras eram em sua maioria representadas por atores brancos pintados, com raras exceções. Somente os negros mais claros conseguiram algum espaço nesse meio – por exemplo, para interpretar as baianas; até porque as atrizes brancas costumavam se recusar a fazer esse tipo de papel.

Lúcia de Sanctis criou, em 1969, o Teatro Negro da Bahia (Tenha), iniciativa inspirada no TEN que também recebeu acusações de separatismo da imprensa. Nesse período, assim como no Sudeste, a maioria das tentativas de teatro voltava-se para a oposição ao regime militar. Porém, algumas peças com discussão da temática negra

foram encenadas, como a “Paixão de Cristo”, encomendada pela prefeitura e dirigida por Nivalda Costa. O espetáculo foi montado no Pelourinho em 1980 e teve Nossa Senhora e Jesus Cristo negros. (DOUXAMI, 2001, p. 347)

Em 1976, jovens negros da Escola de Teatro criaram o grupo Palmares Inaron, Teatro, Raça e Posição, co-liderado por Lia Sposito e Godi. Uma das características importantes do grupo é que, além de valorizar as origens africanas, também enfatizava as contribuições culturais indígenas. Entre suas obras, abordaram a capoeira e Mestre Pastinha; a opressão contra os povos indígenas e a exploração de riquezas naturais por grandes empresas. (DOUXAMI, 2001, p. 349)

Também é marcante em Salvador a maneira como os grupos de teatro se relacionaram com o contexto do surgimento dos blocos afro, no final dos anos 1960 e início de 70. Douxami (2001, p. 352) determina que o teatro negro, naquele momento, não pode ser compreendido de forma desvinculada dos movimentos artísticos e estéticos que se desenvolviam na capital baiana. Godi, por exemplo, participava de um bloco, os “Apaches do Tororó”, o qual era marginalizado por outros blocos no Carnaval, e também pela polícia, pelo fato de ser majoritariamente composto por jovens negros. Ao longo da década de 1970, passou a ser comum que os blocos afro e os movimentos de teatro negro realizassem atividades em conjunto. Isso levou quase todos os blocos a desenvolverem uma profissionalização voltada para as atividades de teatro. Foi nesse contexto que surgiu, em 1990, o “Bando de Teatro Olodum”, um grupo fundamental para as articulações do teatro negro contemporâneo.

Segundo mostram Flávio Rios e Mateus Gato de Jesus (2014, p. 49), no Brasil dos anos 1970 e 80, a conformação de novos movimentos de luta contra o racismo, aliada às lutas contra a ditadura civil-militar, fizeram emergir uma gramática de ação coletiva chamada pelos autores de “igualitarismo negro”, focado na luta contra a discriminação e as desigualdades raciais.

Os movimentos artísticos negros do período, em forte diálogo com os movimentos de resistência à ditadura e também ligados à constituição dessas novas organizações negras, se desenvolveram esteticamente de forma distinta daqueles das décadas de 1940 e 1950, quando o TEN era mais atuante. Neste momento, a ação coletiva era mais voltada ao fim do preconceito de cor e propunha uma integração do negro na sociedade. Os intercâmbios entre os movimentos de teatro e organizações políticas negras foram frequentes, e o próprio TEN é posicionado como um marco importante entre as organizações do movimento negro brasileiro.

Flávia Rios e Mateus Gato de Jesus (2014, p. 49) discordam, porém, do conceito de teatro negro conforme elaborado por Christine Douxami. Enquanto esta enxerga uma continuidade entre essas duas tendências, nos grupos de teatro negro ao longo do tempo, Rios e Jesus assinalam que a experiência histórica gestada na ditadura civil-militar apresenta recursos bastante distintos daqueles das décadas de 1940, 1950 e 1960.

Tais recursos se produziram diante de novos desafios políticos e estéticos. E, se muitos consideraram a organização política em torno da cultura como empecilho para os movimentos negros, talvez esta alternativa tenha sido fundamental num momento de perseguições políticas às denúncias contra o racismo no país. É por isso que Jesus e Rios (2014) assinalam a importância do teatro negro contemporâneo, em sua articulação entre cultura e política. Na visão deles, esse tipo de perspectiva é fundada a partir de tal contexto, sedimentando as condições para as experiências e práticas de teatro negro a partir dos anos 1990.

3.5 Acumulando forças: o Fórum Nacional de Performance Negra

Como menciona Matilde Ribeiro (2018, p. 114), a atuação dos movimentos negros proporcionou a inclusão de algumas conquistas nos fundamentos da República brasileira, no pacto constituinte de 1988. O novo texto constitucional definiu o racismo como crime inafiançável e imprescritível, determinou políticas públicas para os territórios quilombolas e subsidiou as ações afirmativas. Na visão da autora, um dos marcos nacionais que determinou as conquistas contemporâneas do movimento negro foi a Marcha Zumbi contra o Racismo, pela Cidadania e pela Vida, que ocorreu em Brasília, no ano de 1995. Organizada pelo movimento negro, por organizações de mulheres negras e outros setores sociais que pautavam o antirracismo no país, esta Marcha reuniu 30 mil pessoas, e protocolizou na Presidência da República o “documento para a superação do racismo no Brasil”, com demandas de políticas públicas antirracistas.

A organização administrativa do Estado passou a contar, aos poucos, com instâncias formais para combater as desigualdades raciais. No âmbito da União, a primeira delas foi a Fundação Cultural Palmares, um órgão vinculado ao Ministério da Cultura, em 1988, no governo de José Sarney. Não por acaso, o primeiro órgão criado seria na área da cultura. No governo de Fernando Henrique Cardoso, entre 1999 e 2001,

foram instituídos Grupos de Trabalho para desenvolver ações de combate ao racismo na educação, no trabalho e políticas para as comunidades quilombolas. Em 2003, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, foi criada a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Ao longo desse processo, os movimentos negros reivindicam que é papel do Estado promover ativamente a igualdade racial e criar mecanismos para a superação do racismo que fundamenta a sociedade brasileira[268]. (RIBEIRO, 2018, p. 115-117).

Segundo Cristiane Sobral (2016), no ano de 2005, ocorreu a Marcha Zumbi +10, uma década após a entrega do documento para superação racismo ao governo de Fernando Henrique Cardoso, para retomar as demandas ainda não atendidas e também pautar novas reivindicações. Em função de divergências do movimento sobre o processo de condução da organização, acabaram acontecendo duas marchas, uma no dia 16 e a outra no dia 22 de novembro. Sobral toma a fala do ator, diretor e produtor, Hilton Cobra, no IV Fórum Nacional de Performance Negra, em que ele descreve a importância da organização da Marcha Zumbi +10 para a gestação deste Fórum. A Zumbi +10 proporcionou o encontro de artistas que se questionavam sobre seu papel na atuação política em prol do reconhecimento dos saberes, práticas e estéticas engendrados nas manifestações culturais negras, como fundamentais para a constituição do teatro, da dança e da performance no Brasil.

A articulação do Fórum Nacional de Performance Negra, enquanto um espaço permanente de diálogo entre artistas e grupos negros no país, teve seu início com a parceria do Bando de Teatro Olodum, de Salvador, e a Cia. dos Comuns, do Rio de Janeiro, em 2005. As quatro edições do Fórum ocorreram em Salvador, no Teatro Vila Velha, sede do Bando de Teatro Olodum, nos anos de 2005, 2006, 2009 e 2015. (SOBRAL, 2016, p. 59)

Como explicado anteriormente, o Bando de Teatro Olodum se constituiu a partir de um contexto anterior, em que a capital baiana assistia à efervescência de movimentos

---

[268] O governo Dilma Rousseff, em 2015, uniu as secretarias especiais voltadas para políticas para mulheres, igualdade racial e direitos humanos, todas com *status* de primeiro escalão, no mesmo órgão, o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos. Nilma Lino Gomes, até então titular da igualdade racial, assumiu a nova pasta, mais abrangente. Em maio de 2016, após o golpe parlamentar que articulou o *impeachment* da presidenta, o governo interino de Michel Temer extinguiu o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e Direitos Humanos, e transferiu suas atribuições a secretarias do Ministério da Justiça e Cidadania, por meio de medida provisória. Valendo-se do mesmo instrumento normativo, o governo Temer novamente alterou a estrutura federal de primeiro escalão em 2017, criando o Ministério dos Direitos Humanos. Informações disponíveis em: https://noticias.r7.com/brasil/temer-oficializa-extincao-de-oito-ministerios-e-secretarias-30092016. Último acesso em 28/09/2018.

de afirmação da identidade e da cultura negras; caso do reflorescimento dos afoxés e do nascimento dos blocos afro. Evani Tavares Lima (2010), em sua pesquisa, procura compreender as práticas do grupo a partir de suas raízes, pensando, inclusive, como este passou a articular uma proposta de teatro negro. De maioria negra, a proposta do Bando, pela menos a princípio, era principalmente dialogar com referências da vida cotidiana popular em Salvador. Aos poucos, porém, o grupo foi definindo um programa político atuante no combate ao racismo; formulação que reverberou em suas opções estéticas.

A partir de suas investigações, Lima (2010, p. 155) assinala a presença de um carnaval negro em Salvador desde o final do século XIX, em que cordões compostos, em sua grande maioria pelo povo de santo, saía às ruas ao ritmo do ijexá[269], homenageando os orixás por meio do canto e da dança. Trata-se de afoxés, como o Filhos de Gandhi, fundado por estivadores em 1949. Já no final da década de 1970 e inícios da década de 1980, reinventaram-se as estéticas negras com o surgimento dos blocos afro, como o Ilê Aiyê[270] e o Araketu[271], cujas canções refletem as lutas destes grupos e de outras organizações contra o racismo.

De acordo com Lima (2010, p. 158), dentre esses blocos, nasceu, também, a Banda Olodum. Porém, diferente da maioria dos cordões, o Olodum fez uma mistura de ritmos baianos, com cadência semelhante à do reggae, gerando assim o samba-reggae. As agremiações constituídas em torno dos blocos afro vão extrapolando o sentido carnavalesco, tornando-se associações culturais. Elas passam a intervir ativamente junto às suas comunidades de origem ao longo do ano, desenvolvendo práticas pedagógicas. A arte torna-se uma linguagem importante para a transmissão de conhecimento e integração, de modo que muitas dessas agremiações oferecem aulas de música, dança, teatro e artes plásticas. A Banda Olodum ganhou notoriedade, e após ter criado uma banda mirim e uma companhia de dança, deu apoio à formação do Bando de Teatro Olodum.

---

[269] O ijexá é um ritmo de toque lento, harmonioso, que possibilita a execução de movimentos delicados, tocado na liturgia de vários orixás, mas principalmente associado a Oxum, conforme definiu Moura (2001), citada por Lima (2010).

[270] Criado em 1974 no bairro da Liberdade, o Ilê Aiyê foi o primeiro bloco politicamente organizado em torno da causa negra, congregando artistas e militantes do movimento negro. Trata-se de um bloco afro célebre da cidade de Salvador, que já circulou pelo Brasil e por diversos países africanos, conforme Lima (2010).

[271] O Araketu surge no ano de 1989 no bairro de Periperi. Foi um dos primeiros blocos a tocar a chamada "axé music", que, conforme assinalam Rios e Jesus, se tornaria febre nos anos 1990, conforme Lima (2010).

Márcio Meirelles foi o primeiro diretor do grupo, a convite do presidente do Olodum, João Jorge. Com trajetória consolidada no teatro baiano, ele permaneceria nessa função até 2007, quando assumiu a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e foi substituído por Chica Carelli, que já era co-diretora e preparadora musical do grupo. (LIMA, 2010, p. 161)

Embora a tônica do Olodum enfatizasse, inicialmente, o combate ao racismo, as pesquisas do bando se preocupavam também em dialogar com as questões do cotidiano do povo baiano, enveredando pelos rituais religiosos e festas de rua. Também discutiam a violência, a marginalidade e o racismo, considerando a corrupção policial, o turismo sexual e a especulação econômica das franquias, que chegam até os tabuleiros de acarajé. Segundo Lima (2010, p. 164-165), o grupo sempre evocou figuras consideradas típicas do Pelourinho, como as baianas, os moleques de rua e as prostitutas. Em seus primeiros trabalhos, o Bando captou o universo das ruas, seus conflitos e seus vocabulários, sem abrir mão do humor e do sarcasmo. O uso intenso da música e da dança também eram marcantes, retomando suas origens, tanto nos blocos afro, com em suas agremiações.

Aos poucos, com o amadurecimento do grupo, seria produzido um espetáculo abertamente combativo, o "Cabaré da Raça" (1997) – não só pela linguagem da peça em si, mas também pela repercussão que provocou. O engajamento com o público se dava a partir do questionamento da inserção do negro no universo do consumo; único meio para ter sua existência reconhecida. Ou então, conforme o próprio Márcio Meirelles em entrevista a Lima (2010, p. 174) explicou: tratava-se de discutir "o negro como sujeito e objeto de consumo". O espetáculo seguia uma ideia *fashion*, com cenários luxuosos e figurinos assinados por estilistas famosos. Nesse momento, com um elenco bem preparado e propostas musicais e coreográficas muito complexas, o grupo lançava uma provocação por meio do humor, que é instrumento também privilegiado para tirar qualquer um da área de conforto.

O Bando teve a ideia de cobrar meia entrada para pessoas negras, o que suscitou uma grande polêmica. Houve ameaças de intervenção do Ministério Público, condenando esta política como racista. Ao final, o grupo cobrou meia entrada de todo o público e o espetáculo acabou tornando-se um sucesso, tendo constantemente casa cheia em suas temporadas. O Bando continua, no presente momento, produzindo e refletindo sobre sua atuação política. Segundo Lima (2010, p. 176), nesse período, também fica

evidente seu afastamento em relação à agremiação do Olodum (que não concordou com a ideia de cobrar meia entrada dos negros).

Com atores provenientes de diversas origens, o grupo desenvolveu uma preocupação com a formação profissional, que implica atuar sobre o posicionamento social e político mas também nos processos de preparação dos atores. Embora o grupo se dedique a pesquisar as culturas negras brasileiras, também realiza treinamento a partir de outras matrizes: um exemplo, é o uso da *yoga* para a preparação dos atores. (LIMA, 2010, p. 181).

Para Lima (2010, p. 262), ao se debruçar inicialmente sobre a construção de personagens, fazendo referência a tipos comuns no universo popular baiano, o grupo corre o risco, porém, de se aproximar dos estereótipos sociais. Ao mesmo tempo, ela faz referência inevitável a um conjunto de questões que se colocam na cidade, as quais estão vinculadas a essas imagens. [272]

Tendo trabalhado com o Bando de Teatro Olodum, Hilton Cobra (2014), ator, diretor e produtor carioca, desponta como uma figura importante na articulação do Fórum Nacional de Performance Negra. A primeira edição da Revista "Legítima Defesa", na seção "Entrevista", traz a transcrição da palestra "Os desafios do teatro negro na cena contemporânea: estética e sobrevivência"[273], na qual ele aborda o surgimento da Cia. dos Comuns e as articulações que levaram à criação do Fórum. O grupo desponta no ano de 2001, no Rio de Janeiro, com a proposta de enveredar na pesquisa de culturas de matrizes africanas e de expressões "do pensar e sentir afro-brasileiro", conforme Cobra explica usando como exemplo um trecho do espetáculo "Bakulo: os bem lembrados". Traz um discurso de contraposição a uma globalização fundada "na tirania da informação, do dinheiro, da competitividade, na confusão dos espíritos, na violência estrutural".

Como define Cobra (2014, p. 8), entendendo a política como "a arte de pensar mudanças e criar condições para torná-las efetivas", a tônica da Cia. dos Comuns estabelece uma contraposição explícita entre a globalização, em que o Estado perde força frente ao poder das empresas, e a possibilidade de mudança histórica introduzida a partir das práticas das classes pobres dos países subdesenvolvidos. Nessa direção, Cobra

---

[272] A autora não apresenta uma conclusão definitiva, mas sinaliza para esta questão sensível que aparece em relação a esta produção.

[273] A palestra de Cobra ocorreu na sede da Funarte, em São Paulo, em 3 de julho de 2013, momento em que ele exercia o cargo de presidente da Fundação Cultural Palmares.

enfatiza as trajetórias civilizatórias construídas nas culturas de matrizes africanas, as quais oferecem alternativas à exploração resultante dos séculos de colonização.

Cobra (2014, p. 11) relata, ainda, suas diversas tentativas de obter recursos para a realização de projetos da Cia. dos Comuns, e as recusas de seu trabalho, muitas vezes por motivos questionáveis. Foi a partir dessas percepções que ele articularia, com Márcio Meirelles, com Chica Carelli, com a professora Leda Maria Martins e com Luiza Bairros o Fórum Nacional de Performance Negra. Em sua fala, Cobra reforça a importância de garantir as condições de sobrevivência das expressões negras de teatro, dança e performance, também por meio das políticas públicas que devem contemplar a diversidade de manifestações artísticas no país. Sua atuação como gestor público, a partir de sua experiência como presidente da Fundação Cultural Palmares, entre 2013 e 2015, lhe confere conhecimentos sobre as limitações do orçamento voltado para as culturas negras no país e a necessidade de garantir que esses recursos se capilarizem na sociedade brasileira, evitando-se assim a concentração vigente na produção cultural.

Definindo-se como mulher-negra-atriz-diretora-escritora, Cristiane Sobral (2016) trabalha com "Cia. de Arte Negra Cabeça Feita"[274], sendo atuante no teatro negro no Distrito Federal e nacionalmente. Sobral esteve presente em todas as quatro edições do Fórum Nacional de Performance Negra, e seu trabalho evidencia como essa instância de diálogo potencializa as trocas entre artistas negros de todo o Brasil. A autora também mostra como a criação de um evento nacional, reunindo grupos negros de teatro, dança e performance, possibilitou uma compreensão mais ampla da multiplicidade da atuação dos grupos de teatro negro no país. Além disso, permite entrever as desigualdades regionais[275], uma vez que as condições de produção artística são dependentes das possibilidades de acesso a recursos. Se o teatro negro se desenvolveu muitas vezes, apesar dessas restrições, os esforços dessa articulação nacional vão no sentido de superar as condições de precariedade, assinalando a importância de uma política cultural descentralizadora da distribuição de recursos.

---

[274] O grupo foi criado por Cristiane Sobral após sua formação em artes cênicas, em 1998. Composto exclusivamente por artistas afro-brasileiros, a companhia atua em diversos eventos em Brasília, já fez uma temporada em Luanda, em Angola. Conta com artistas de diversas formações e também realiza atividades diversas, para além da montagem de espetáculos, como palestras, composição de textos teatrais sob demanda e recitais. (SOBRAL, 2016)

[275] Baseada nos anais do III Fórum Nacional de Performance Negra, Sobral (2016, p. 61) distribui os artistas e grupos participantes do evento: 7 provenientes da região Norte; 7 da região Centro-Oeste; 7 da Região Sul; 30 da região Sudeste e 53 da região Nordeste. Os recursos para produção cultural, por outro lado, se concentram em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e a produção nordestina fora da Bahia tem dificuldade de acessar o mercado artístico.

Por fim, é importante destacar as políticas de combate ao racismo e promoção da igualdade racial na área da educação, abordadas por Matilde Ribeiro (2018). Essas políticas vão tomar vulto, de forma mais significativa, a partir das demandas colocadas pela Marcha Zumbi dos Palmares, de 1995. Estas se desdobram em várias frentes, como as ações afirmativas para ingresso no ensino superior[276], as iniciativas para a educação étnico-racial[277] e o fomento à cooperação internacional entre universidades, centros de pesquisa e organizações brasileiras e africanas. Nesse contexto, apesar das persistentes limitações, mais estudantes negros entram nas universidades e centros de formação, inclusive no meio das artes cênicas, embora as instituições de ensino e pesquisa permaneçam referenciadas nos cânones eurocêntricos. Essa situação produz inevitáveis tensões, e torna possíveis iniciativas que buscam introduzir mudanças de paradigma, como é o caso do surgimento da Cia. Os Crespos em 2005, na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo – mesmo ano da realização da primeira edição do Fórum Nacional de Performance Negra.

A pesquisa de Cristiane Sobral (2016, p. 72) oferece um panorama da atuação dos grupos e artistas negros ao redor do país. Treze grupos e dois artistas independentes[278], participantes do GT[279] "Investigações Estéticas da Performance Negra", responderam a um questionário elaborado pela autora, nos quais discriminam as características de suas iniciativas e os trabalhos realizados. A partir da análise desses questionários, Sobral colocou algumas características dessas expressões, mapeando as principais questões enfrentadas para a criação artística.

Sobre o período de fundação dos grupos, cinco foram criados na década de 1990, e oito a partir de 2000, sendo o mais antigo deles, o Bando de Teatro Olodum. A autora supõe que este movimento possui relação com o processo de transição democrática, mas assinala também as dificuldades de manutenção enfrentada pelos grupos, quando do

---

[276] Conforme Ribeiro (2010), a Lei 12.711/2010 instituiu a política de cotas nas universidades públicas federais, o que já vinha sendo adotado por algumas instituições.

[277] Conforme Ribeiro (2010), as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 instituem a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana e dos povos indígenas, respectivamente. Enfrentam desafios para sua consolidação, tendo em vista as orientações eurocêntricas das instituições de ensino.

[278] A saber: da Bahia, responderam o Bando de Teatro Olodum, o NATA e a Cia. de dança e teatro Negô d'água; de São Paulo, Invasores Cia. Experimental de Arte Negra e Capulanas Cia. de Arte Negra; de Minas Gerais, Coletivo de Artistas Negros de BH – Negraria, Cia. Black Horizonte e TeatrIFdel Rei; do Rio de Janeiro, a Cia. dos Comuns, a Cia. Corpafro e a Cia. Étnica de dança e teatro; do Rio Grande do Sul, o Coletivo Montigente.

[279] Dentre as diversas atividades realizadas nas edições do Fórum Nacional de Performance Negra, estão os Grupos de Trabalho ou GTs, nos quais são discutidos temas específicos e elaboradas formulações, demandas e estratégias de ação. Cristiane Sobral participou, no IV Fórum Nacional de Performance Negra, do GT Investigações Estéticas da Performance Negra".

fortalecimento de um modo de governar neoliberal. Sendo assim, para Sobral (2016, p. 73), estas iniciativas se constituem em contraposição à produção empresarial, procurando fazer um teatro além das circunstâncias colocadas e sem atender à demanda de mercado. Elas sobrevivem a partir do engajamento em coletivos, voltando-se para a experimentação e para a aventura de outras temáticas em cena. Quanto às condições de trabalho, os grupos, sem recursos para manutenção de uma sede, muitas vezes ocupam espaços improvisados. Além disso, Sobral (2016, p. 73) menciona as desigualdades no acesso aos recursos oferecidos pelas leis de incentivo, uma vez que para a inscrição de projetos e sua devida execução, é necessária uma capacitação específica, conhecendo os mecanismos dos editais, uma formação que essas iniciativas de teatro negro não possuíam inicialmente.

Outro ponto interessante se refere ao nome dos grupos. Eles fazem referências expressas a culturas negras, posicionando-se assim também politicamente. As experiências relatadas evidenciam que muitas vezes esse posicionamento dificulta a obtenção de patrocínios, já que empresários não querem vincular suas marcas ao engajamento político. No entanto, os coletivos não deixam de demarcar sua presença no mercado artístico, desenvolvendo maneiras de produzir sua arte, mesmo diante da escassez. (SOBRAL, 2016, p. 73)

A autora indica, ainda, que a maioria dos artistas desse universo possui formação acadêmica, superior ou técnica em teatro, tendo formado coletivos a partir do desejo de criar núcleos negros, já que são inúmeros os enfrentamentos cotidianos na atividade profissional. São praticamente inexistentes os referenciais de matrizes não europeias ao longo dos cursos, e escassas as oportunidades de trabalho no mercado artístico, que continua a sustentar o confinamento de negras e negros aos mesmos estereótipos, sem a reflexão crítica sobre estes. Segundo Sobral (2016, p. 74), os artistas que não possuem formação acadêmica contribuem com outros saberes, como suas práticas na dança afro, na capoeira, nos terreiros de candomblé, em núcleos artísticos de periferia e outras manifestações culturais.

No questionário, a autora explorou as metodologias de trabalho desenvolvidas por esses grupos e artistas, e sistematizou os principais pontos que aparecem entre os princípios e práticas elaborados. Alguns exemplos são: construção coletiva de dramaturgia; uso do improviso; o personagem como um ser social, não um ser psicológico; investigação cênica a partir da gestualidade do cotidiano; investigação cênica a partir de elementos de religiões de matrizes africanas; pesquisa de dramaturgia

e textos de autores negros; reinvenção situada de textos da dramaturgia considerada universal; protagonismo das mulheres negras nos grupos; uma perspectiva histórica do corpo negro; oralidade como central no processo criativo. (SOBRAL, 2016, p. 74)

Já Rios e Jesus (2014, p. 54), mostram como nesse novo contexto, forjado a partir das experiências de resistência configuradas na ditadura civil-militar e na transição democrática, observa-se uma maior autonomização dos artistas em relação ao movimento negro, com a profissionalização de atores, dramaturgos e diretores negros, decorrente da lenta democratização da universidade. Como pontos positivos desse processo, os autores consideram o maior o arrojo estético, a preocupação com a técnica e a formação de atores. A subversão dos estereótipos deixa de ser um objetivo, para se tornar um ponto de partida no trabalho dos grupos de teatro negro contemporâneo. Porém, as relações com o mercado e o Estado permanecem tensas. De um lado, as produções de teatro negro continuam restritas a datas comemorativas; de outro, tornam-se dependentes das políticas de fomento para desenvolver suas criações, as quais, além da concentração regional, passam também por um período de restrições, num momento em que se amplia a sofisticação estética dos artistas.

3.6 Zanzando pelo Atlântico: estéticas negras de Moçambique a Minas Gerais

O antropólogo cubano Julio Moracen Naranjo[280] (2016), também dramaturgo e diretor de teatro, escreveu para a segunda edição da Revista “Legítima Defesa” o texto “Cuba e Haiti: romper o invisível e o indizível fazendo teatro negro”, no qual aborda as experiências históricas engendradas a partir das performances negras da diáspora caribenha. Em sua pesquisa ele evidencia que esse tipo de performance manifesta expressões de conhecimento, constituindo-se assim como um patrimônio cultural imaterial de resistência.

Tomando as experiências de países como Cuba e Haiti, Naranjo (2016, p. 62) traz à tona elementos específicos que conformaram as estéticas negras caribenhas: as influências dinâmicas de uma economia transoceânica, determinada pela geografia insular; o tráfico de escravizados e os movimentos de resistência por eles organizados,

[280] Naranjo é também professor de Patrimônio Cultural Imaterial na Universidade Federal de São Paulo.

semelhantes ao que entendemos por quilombos, *marronage* e *cimarronaje;* as lutas armadas e civis por independência; as relações com as religiões de matrizes africanas, como a *santería* cubana e o vodu haitiano; as festas populares e o carnaval de rua, espaços de resistência em que as culturas negras se recriaram na diáspora.

Este autor, a partir das experiências históricas do teatro negro, delimita três espaços de estudo e análise dessas práticas: o primeiro espaço é o teatro negro-africano, o segundo é o *Black Theater* que se desenvolveu nos Estados Unidos da América e o terceiro é chamado de teatro latino-caribenho. (NARANJO, 2016, p. 64)

Como se percebe, a delimitação desses universos suscita as trocas e diálogos estabelecidos a partir de conexões diaspóricas. Estas, por sua vez, foram em grande medida forjadas na violência da colonização, quando os navios negreiros já carregavam culturas de sociedades africanas que se reatualizavam, reestabelecendo suas visões de mundo em novos territórios. Porém, também nas viagens de intelectuais, artistas e ativistas políticos vêm sendo tecidas essas culturas negras e as diversas elaborações da negritude que percorreram o Atlântico, enquanto movimentos de contestação ao modelo universal de humanidade formulado no Iluminismo.

É assim que Paul Gilroy (2012, p. 93) procura compreender a cultura musical negra como uma contracultura distintiva da modernidade, conforme a elaboração de Zygmunt Bauman. Gilroy (2012, p. 94) volta sua atenção não somente para as características formais dessas expressões, como também para o que considera uma base moral distintiva, e que constitui intrinsecamente esses atributos formais. Para o autor, a contracultura, configurada na expressão musical negra na diáspora, se conforma como um discurso filosófico que rejeita as modernas separações entre ética e estética, cultura e política. A tradição intelectual forjada na modernidade ocidental, segundo a qual os critérios para uma boa vida e para uma organização social adequada podem ser alcançados por meios racionais, perde sua pretensão de universalidade quando evidenciada sua conivência com a escravidão e o emprego de métodos racionais para criar o terror racial.

O autor vislumbra duas dimensões associadas das sensibilidades negras produzidas nessas culturas expressivas: a política da realização e a política da transfiguração, que não são co-extensivas, havendo também tensões entre elas. A primeira, articulada de modo a possibilitar a compreensão a partir do textual e do verbal, carrega um conteúdo normativo, reivindicando a promessa de uma sociedade

futura que execute as promessas irrealizadas da modernidade ocidental. (GILROY, 2012, p. 95).

A política da transfiguração, por sua vez, envereda por um registro mais mimético, dramático e performativo. Ela enfatiza o surgimento de novos modos de se relacionar, novas formas de organização social e desejos, reconfigurando tanto as relações internas à comunidade negra quanto suas relações com seus opressores. De certa forma, transborda os limites da modernidade ocidental, recriando uma genealogia intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta, encenada e dançada sob os olhos do colonizador, que não consegue apreender esta expressão. (GILROY, 2012, p. 96-97)

Penso que o teatro negro também pode ser compreendido a partir dessa perspectiva, situando-o na formação transnacional do Atlântico negro. Para Gilroy (2012, p. 99), a unidade entre ética e política vem sendo reproduzida como uma forma de conhecimento popular, que se recusa a pretensão ocidental de fragmentar a determinação do bom, do belo e do verdadeiro a domínios distintos. A expressão artística, nesse contexto, torna-se um meio que possibilita a automodelagem individual e a libertação coletiva.

Em texto publicado na primeira edição da Revista "Legítima Defesa", a pesquisadora em artes visuais Renata Felinto (2014, p. 24-25) traz uma discussão sobre o conceito de estética e apresenta uma sugestão para apreender as estéticas negras. A estética, compreendida como as normas e os procedimentos que regulam o que é considerado belo e os padrões de bom gosto, não pode se restringir aos cânones europeus quando se quer estudar as expressões artísticas de matrizes africanas. Conforme a autora, para muitos povos africanos, não havia uma separação entre as esferas da vida conforme se verifica no mundo ocidental. A arte se apresenta, portanto, como intrinsecamente ligada ao cotidiano; conectada na política e na moral.

O olhar do jornalista moçambicano Diaz Santana (2014), no texto "Teatro Moçambicano", publicado na Revista "Legítima Defesa", evidencia uma concepção semelhante acerca das estéticas negras. Após a descolonização, e refletindo sobre a falta de apoio do Ministério da Cultura em seu país para a realização das atividades teatrais, com apenas uma escola de formação, Santana encontra dificuldades para produzir teatro com a "Lareira Artes"; companhia formada por apenas dois membros, que já circulou em festivais internacionais no Brasil, em Portugal e na França. Apesar dos percalços, o autor reconhece na vida cotidiana das ruas de sua cidade um clima de atuação

permanente. Em suas palavras “o teatro parece estar condenado a misturar-se com a vida” (SANTANA, 2014, p. 58).

Indo de Moçambique a Minas Gerais, encontramos a análise de Lucélia Sérgio da Conceição (2016) na Revista “Legítima Defesa”, relativa a três espetáculos mineiros por ela assistidos durante o “8º Festival Internacional de Arte Negra” (FAN), realizado em 2015. Este evento ocorre em Belo Horizonte desde 1995, e reúne diversos artistas e grupos que pesquisam artes e culturas negras. Orientada, principalmente, por um olhar que compreende as artes cênicas negras contemporâneas a partir do paradigma performático, Conceição trata de procedimentos e técnicas que possibilitam a acumulação de histórias, criando “personagens híbridos, amplos e inacabados” (CONCEIÇÃO, 2016, p. 38). O corpo do intérprete em cena é objeto de pesquisa de sua própria história: a experiência vivida por cada artista é relevante para a criação. Além disso, os procedimentos de criação coletiva e processos colaborativos são amplamente utilizados.

A provocação de Conceição (2016, p. 46), em relação aos espetáculos observados, vai justamente no sentido de radicalizar essa concepção performática do teatro negro, rompendo com um discurso homogêneo, preocupado com a atribuição de um sentido articulador de unidade. Ela aposta, antes, em uma “produção de presença”, em que se espalham múltiplas possibilidades de significação, em movimento entre o público e os artistas. É considerando essa perspectiva de Conceição que me volto, no próximo capítulo, para a análise do espetáculo “Alguma coisa a ver com uma missão” (2016), cujas pesquisas enveredaram também pelas culturas negras mineiras, através dos estudos dos cantos chamados vissungos e das práticas das benzedeiras.

Mas antes, uma última questão. De acordo com Sobral (2016), outro elemento interessante apreendido no grupo de trabalho foi a própria redefinição para a expressão “teatros negros”, no plural. Os grupos presentes não concordaram com uma definição única, tendo em vista a grande diversidade de manifestações, embora tenham traçado temas e preocupações comuns. Conforme a autora, “foi posto em pauta o fato de que teatro negro/teatros negros é/são esse (s) que ainda está (ao) se formando, formatando, transformando, em função da própria representação do negro e da negra no espectro social” (SOBRAL, 2016, p. 69).

Sem ter a pretensão de chegar a um único conceito, procurei evidenciar como o teatro negro – ou os teatros negros – conformam um campo em constante redefinição, a partir das práticas e discursos de artistas, acadêmicos e produtores culturais, através dos

intercâmbios regionais e transnacionais, que fazem circular referências, técnicas, estéticas e posicionamentos políticos. A própria trajetória das pesquisadoras Evani Tavares Lima, Fernanda Julia Barbosa e Cristiane Sobral, artistas de teatro negro e pesquisadoras na academia, evidencia como os teatros negros se definem, sempre, nas fronteiras.

Às formas expressivas ocidentais hegemônicas, desde os ritos religiosos cristãos até o teatro, os africanos e seus descendentes imprimiram suas visões de mundo, transcriando assim seus modos de vida através do Atlântico negro. A esse respeito, a categoria da negociação, conforme elabora Homi Bhabha (1998, p. 53), se revela interessante: "a negociação é um processo de tradução e transferência de sentido – cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura". Por sua vez, Salomão Silva (2015, p. 13) destaca que, ao submeter a linguagem teatral burguesa a uma politização, mobilizando corpos, conceitos, discursos e formas negras, as práticas de teatro negro se revelam continuidade e ruptura da mesma tradição ocidental que as produzem e marginalizam. Assim, traduzem e recriam, em novos termos, as perspectivas africanas nas encruzilhadas do contato e da dominação cultural.

CAPÍTULO 4 – "DE BRASA E PÓLVORA": TEATRO NEGRO EM "ZONAS INCENDIÁRIAS"

Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?
Marielle Franco, em postagem na rede social Twitter, em 13 de março de 2018[281].

4.1 Teatro negro entre a vida e a morte

No dia 1 de agosto de 2018, já no final da tarde, eu estava em frente à Escola Municipal de Ensino Fundamental - EMEF Duque de Caxias, localizada na praça Dr. Mario Margarido, no bairro do Glicério, centro de São Paulo. Situada em uma faixa relativamente estreita entre a Liberdade, a Sé e o Cambuci, trata-se de uma região pobre, de predominância negra, na qual habitam muitos imigrantes de países africanos, latino-americanos e do Haiti.

Acompanhada de um grupo de pessoas, dentre as quais muitas crianças de Ensino Fundamental I que saíam da escola, eu estava envolvida em uma intervenção da Cia. Os Crespos. A atriz Dani Nega, que numa performance caracterizara-se como uma mulher branca, usando peruca loira e com o rosto branqueado, estava sentada diante de uma televisão ficcional. Manipulando um controle remoto e transmitindo uma sensação de intenso incômodo com o que era noticiado, ela tentava desesperadamente desligar ou mudar de canal, como se recusasse as informações com as quais se confrontava. Ao contrário do que regularmente costuma se passar nos noticiários, eram bradadas chamadas de assassinatos de jovens negros por agentes estatais, como no caso da chacina de Costa Barros, aludindo aos 111 tiros da Polícia Militar que vitimaram cinco

[281] Vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco se referia ao assassinato do jovem Matheus Mello de Castro, de 23 anos, baleado a caminho de casa em Manguinhos, zona norte da cidade, quando saía da igreja. Informações disponíveis em: https://oglobo.globo.com/rio/quantos-mais-vao-precisar-morrer-para-que-essa-guerra-acabe-escreveu-marielle-um-dia-antes-de-ser-morta-22491127. Último acesso em 28/09/2018.

jovens no Rio de Janeiro[282], e dos garotos mortos em ações recentes da Polícia Militar[283] e da Guarda Civil Metropolitana[284] em São Paulo.

A ação foi intensificada com uma paródia do funk paulistano "Baile de Favela", sucesso nas paradas musicais no início do ano de 2016, reconhecível pelo ritmo e pelas referências da letra. Na versão original da música, o artista MC João lista os maiores bailes funk[285] realizados nas periferias da capital paulista pelos quais passara. Na paródia da Cia. Os Crespos, a expressão "baile de favela" deu lugar a "baile de panela", enquanto a relação de bailes funk se transformou numa enumeração de alguns dos bairros com maior concentração de riquezas da cidade, como Higienópolis e Vila Madalena. Essas regiões foram palco de uma forma de protesto peculiar, que vinha ocorrendo no contexto das capitais brasileiras desde março de 2015, na qual os manifestantes provocavam um ruído intenso batendo em panelas nas varandas e janelas de suas residências, expressando descontentamento durante pronunciamentos em rede nacional da então presidenta da República, Dilma Rousseff[286]. Foi impossível não associar a ação aos chamados "panelaços"[287], principalmente quando, repetindo o gesto das elites paulistanas, os demais atores ritmavam a paródia batendo em panelas.

---

[282] Informações disponíveis em: http://www.geledes.org.br/policiais-deram-mais-de-100-tiros-em-carros-de-jovens-mortos-no-rio/. Último acesso em 28/09/2018.

[283] Informações disponíveis em: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1777839-adolescente-de-13-anos-morre-apos-ser-baleado-por-pm-durante-roubo-em-sp.shtml. Último acesso em 28/09/2018.

[284] Informações disponíveis em: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1785931-crianca-de-11-anos-morre-apos-ser-baleada-por-guarda-civl-em-sp.shtml. Último acesso em 28/09/2018.

[285] O bailes funk paulistanos mencionados na letra são: o do Helipa, realizado na favela de Heliópolis, na região do bairro do Ipiranga; o da Marconi, realizado na favela da Marcone, no bairro de Vila Maria, zona norte de São Paulo; o de São Rafael, realizado no Parque São Rafael, zona leste de São Paulo; o do Eliza Maria, realizado no Jardim Eliza Maria, zona norte de São Paulo; o das Casinhas, realizado em Osasco; o do Hebrom, realizado no Jardim Hebrom, bairro da zona norte de São Paulo; e o da Rua 7, que ocorre no Jova Rural, bairro da zona norte de São Paulo, de onde é natural MC João. O artista, por sua vez, relata como a carreira no funk lhe abriu espaço para ascender socialmente, possibilitando que sustentasse a família e deixasse o trabalho como *office boy:* http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/baile-de-favela-muda-vida-de-mc-joao-que-sustenta-familia-desde-os-17-anos.html.

[286] Dilma Rousseff foi eleita para seu segundo mandato na Presidência da República em 2014. Em dezembro de 2015, o presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, aceitou o pedido de impeachment formulado por Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Junior e Janaína Paschoal. Nesse documento, os advogados alegavam a prática de crime de responsabilidade pela presidenta, em função da realização de operações orçamentárias não previstas na legislação para aliviar a situação fiscal do governo. O processo ocorreu de forma célere e controversa, passando a ser considerado um golpe parlamentar. Em maio de 2016, após votação do Senado, foi aprovado o afastamento de Rousseff do cargo. Informações disponíveis em: https://oglobo.globo.com/brasil/linha-do-tempo-entenda-crise-que-culminou-no-impeachment-20015867. Último acesso em 28/09/2018.

[287] Esta forma de protesto não é novidade na América Latina: foi usada pelas classes médias contra o governo de Salvador Allende, no Chile, em 1971; e contra o governo do presidente argentino De La Rua, em 2001, com o objetivo de indicar que suas panelas estavam vazias. Informações disponíveis em: https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-panelaco-e-as-formas-do-protesto-social/4/33657. Último acesso em 28/09/2018.

Esta intervenção trouxe uma mescla de experimentos cênicos que a Cia. Os Crespos vinha desenvolvendo no contexto do projeto "De Brasa e Pólvora – Zonas Incendiárias, Panfletos Poéticos". De forma sintética, como apareceu na divulgação em diversas mídias[288], este empreendimento propunha desenvolver uma reflexão sobre as relações entre "insurreição racial, repressão histórica e racismo contemporâneo", através de uma investigação cênica sobre "evoluções sociais e revoluções políticas latino-americanas a partir dos levantes negros no Brasil e no Caribe, tendo em vista a construção imaginária de uma revolução poética a favor da abolição do racismo". O projeto fora apresentado pela Cia. Os Crespos, em 2015, por intermédio da Cooperativa Paulista de Teatro, para a 27ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Foi divulgada a aprovação dessa iniciativa no Fomento em 8 de outubro de 2015, no Diário Oficial da Cidade – a terceira conquistada pela companhia.

Em março do ano seguinte, começaria o processo de pesquisa, que culminou com a montagem e a realização da primeira temporada de um espetáculo inédito, intitulado "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016). Dentre as ações previstas no projeto, além da criação do novo espetáculo da companhia, encontravam-se a realização de encontros teóricos e práticos; a promoção de palestras relacionadas aos estudos teóricos; a montagem e a apresentação de intervenções urbanas; e a publicação da segunda edição da Revista Legítima Defesa. Para os custos de produção de todas essas ações, foi destinado o montante de R$ 515.285,22, dividido em três parcelas.

Neste capítulo, meu objetivo é evidenciar como o coletivo elaborou, esteticamente, as relações entre racismo e resistência no projeto "De Brasa e Pólvora". Argumento que, no percurso da pesquisa cênica, a Cia. Os Crespos produziu noções de sujeito, tempo, espaço e liberdade, a partir de seus estudos sobre práticas historicamente engendradas pelos africanos e seus descendentes em diáspora. Estas noções não perdem de vista os fundamentos escravistas da sociedade brasileira e as formas contemporâneas de controle e extermínio da população negra, nem as tecnologias de resistência que emergiram no Brasil e no Caribe, em especial no Haiti, cuja experiência revolucionária assombrou a modernidade ocidental desde o final do século XVIII.

Para tanto, exploro principalmente duas frentes da pesquisa que desenvolvi. A primeira delas consiste nos diálogos que estabeleci com os atores criadores Lucélia

---

[288] Informações disponíveis em https://www.geledes.org.br/cia-os-crespos-pesquisa-levantes-negros-em-de-brasa-e-polvora/. Último acesso em 28/09/2018.

Sérgio da Conceição, Sidney Santiago, Joyce Barbosa[289] e Dani Rocha[290]; e com o orientador teórico e dramaturgo do projeto, Allan da Rosa[291]. O ator William Simplício, que também trabalhou como ator criador, declinou delicadamente meu pedido de entrevista, afirmando que preferia não conversar sobre o projeto. Como pesquisadora, respeitei sua decisão, embora a ausência de sua perspectiva limite a compreensão do processo. Também não pude entrevistar a atriz Dani Nega[292], em função do tempo da pesquisa, apesar da sua receptividade sempre que conversamos.

A segunda frente se baseia na etnografia de duas intervenções realizadas no contexto da pesquisa cênica da companhia e das sete apresentações do espetáculo

---

[289] Conceição, Santiago e Barbosa são fundadores da Cia. Os Crespos: estudaram juntos na Escola de Arte Dramática da USP. Santiago é natural de uma colônia de pescadores no Guarujá; veio para a capital trabalhar como ator, no final de sua adolescência. Atua no teatro, no cinema e, em menor medida, na televisão. Também articula outra iniciativa de teatro negro, o Selo Homens de Cor, cuja proposta volta-se para uma estética pop. Atualmente, mora na Bela Vista, centro de São Paulo. Conceição é natural de Praia Grande, também no litoral do estado. Envolveu-se em atividades de teatro ainda na infância. Enquanto trabalhava como secretária de uma escola pública em sua cidade natal, prestou o exame da EAD e assim veio para a capital. Atualmente, mora com a família no bairro da Mooca. Conceição enfatizou que o teatro foi fundamental para que se desenvolvesse em diversas áreas do conhecimento, sendo uma verdadeira escola de vida. Barbosa, natural de Osasco, mora no Jaraguá, zona norte de São Paulo. Também é atriz desde a infância, quando trabalhou com o diretor Antunes Filho, um dos precursores do teatro de pesquisa no Brasil.

[290] Dani Rocha é natural de São Bernardo do Campo, na região metropolitana de São Paulo. Fez cursos de teatro na Escola Livre de Teatro de Santo André e formou-se em teatro no SENAI. Atuou pela primeira vez com a Cia. Os Crespos em "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" (2013). Além disso, Rocha trabalhou em diversas casas noturnas de São Paulo voltadas ao público LGBT, como *hostess* e roteirista de espetáculos. Nesse contexto, desenvolveu a personagem *drag* Glamourosa. Compõe o Coletivo Amem, formado por artistas negros, que promove festas e ações de formação.

[291] Allan da Rosa é natural do bairro do Americanópolis, na zona sul de São Paulo. Após ter feito cursinho no Núcleo de Consciência Negra da USP, ingressou no curso de História da mesma universidade. Tem mestrado na área de educação nas USP e doutorado em curso. Sua trajetória se relaciona ao movimento literário das periferias, à capoeira e a grupos anarquistas. Rosa integrou o Teatro Popular Solano Trindade. Além disso, participa de muitas atividades de promoção da leitura entre jovens e adultos, especialmente na periferia paulistana. O historiador também se destaca como radialista, tendo participado do projeto educom na ECA/USP e realizado oficinas de capacitação para produção radiofônica e escolas de ensino fundamental do município de São Paulo. Participou da criação do selo alternativo "Edições Toró", direcionado a publicações de jovens periféricos. Sua experiência como arte-educador na Educação de Jovens e Adultos – EJA rendeu a obra "Pedagoginga, autonomia e mocambagem" (2013), produzida a partir de sua dissertação de mestrado. Nela, Rosa investe contra o racismo escolar e rasura os métodos de educação formal, ao propor a prática da pedagoginga, que contamina, pela margem, o sistema escolar (ROSA, 2013, p. 124). Para além de introduzir temas próprios de universos tradicionalmente desconsiderados na escola, como história e cultura afro-brasileira, Rosa advoga por uma forma de transmissão de conhecimento que permita a abstração "se enamorar da sensibilidade e do sensorial, do corpo, do que somos, que é água, ponte e barco para qualquer concepção e desfrute do conhecimento". (ROSA, 2013, p. 124). Como dramaturgo, além do trabalho realizado com a Cia. Os Crespos, Rosa produziu um espetáculo para a Cia. Espanca, em Belo Horizonte.

[292] Dani Nega, nome artístico de Danieli Lima, é natural do bairro de Itaquera, na zona leste de São Paulo, formou-se na Escola Livre de Teatro de Santo André, uma instituição de ensino municipal. Iniciou sua carreira no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, uma iniciativa de teatro voltada para a cultura hip hop. Com a Cia. Os Crespos, Dani Nega trabalhou como DJ em "Além do Ponto" (2011) e "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas" (2013). Atualmente, compõe a dupla musical Craca e Dani Nega, com o produtor musical Craca Beat, que une música eletrônica e rap. O álbum foi premiado como o melhor álbum de música eletrônica em 2017 no Prêmio da Música Brasileira.

“Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão” às quais assisti. Dessas últimas, as quatro primeiras ocorreram na primeira temporada, realizada nas imediações do Teatro Municipal de São Paulo, em outubro e novembro de 2016. A quinta ocorreu no SESC Bom Retiro, em 16 de novembro de 2017. As duas últimas, realizadas em 6 e 16 março de 2018, se deram respectivamente no bairro Jardim Eliza Maria, zona norte de São Paulo; e novamente nas imediações do Teatro Municipal.

Procuro evidenciar, ao longo desse trajeto, como o próprio processo criativo, inevitavelmente perpassado por dissonâncias, produz múltiplas possibilidades de leitura do espetáculo, considerando as contribuições dos envolvidos. Na próxima seção do texto, teço uma perspectiva sobre o processo de pesquisa, trazendo à tona as matrizes teóricas e as práticas que o informaram, assim como as contradições enfrentadas pela Cia. Os Crespos ao longo dessa trajetória, as quais moldam o trabalho inevitavelmente. Meu objetivo é abordar, nesse sentido, as técnicas de preparação corporal; a construção da musicalidade; aspectos da orientação teórica e da dramaturgia; os experimentos cênicos e intervenções; e as imagens de divulgação do espetáculo.

Na última seção, mergulho especificamente em “Alguma Coisa A Ver com Uma Missão” (2016). Em minha visão, a obra continua em processo, tendo em vista os diferentes momentos nos quais assisti, especialmente considerando a relação intrínseca que estabelece com o contexto em que é apresentada. Evocando as experiências em campo, faço uma travessia pelo espetáculo, procurando compreender como noções de sujeito, espaço, tempo, resistência e liberdade foram construídas esteticamente nesta produção.

Sobre o fragmento da intervenção urbana escolhido para iniciar o capítulo, acredito que serve de disparador para uma reflexão mais ampla sobre o projeto “De Brasa e Pólvora”. Ele faz referência a acontecimentos recentes, que à época informaram tanto meu ponto de vista quanto o da Cia. Os Crespos. Em minha visão, a performance mostra que, de fato, estamos em “zonas incendiárias”, nas quais o Outro é convertido em inimigo e torna-se alvo de forças militares e paramilitares, mesmo que muitos não queiram ver e possam se dar a esse luxo, compactuando com o genocídio da juventude negra e periférica. Por isso, quando o coletivo fala de “insurreição racial, repressão histórica e racismo contemporâneo” na apresentação do projeto “De Brasa e Pólvora”, penso que busca compreender os ecos da formação social brasileira, na maneira particular como o racismo opera cotidianamente e como as práticas de resistência negra se configuram, através da investigação cênica.

A recusa da espectadora em receber as notícias dos assassinatos dos jovens executados foi performada de forma exagerada, ridicularizando um tipo de posicionamento que procura se distanciar do genocídio da juventude negra, como se o problema dissesse respeito a uma realidade totalmente distinta. A espectadora age, nesse sentido, de forma paranoica ou culpada, procurando ansiosamente afastar de si a imagem dessas execuções. Com a introdução do símbolo das panelas, o deboche em relação ao posicionamento daquela mulher se intensificou, ao associar a atitude dela aos chamados panelaços. A paródia do funk, por sua vez, contribuiu para deixar a personagem ainda mais nervosa. Não obstante, era impossível ignorar a gravidade dos acontecimentos noticiados, em contraste com a comicidade das tentativas atrapalhadas de desligar a televisão.

Construído contemporaneamente sob a retórica da guerra às drogas, em uma perspectiva mais ampla de combate à criminalidade, o discurso que legitima tais execuções e o encarceramento se materializou historicamente de diversas formas em corpos negros, conforme argumenta a antropóloga Juliana Borges (2018, p. 23). A autora se vale das formulações do filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), em torno dos conceitos de necropolítica e necropoder, para entender as práticas que sofisticam o genocídio negro no Brasil contemporâneo.

Vimos, anteriormente, a elaboração que Sueli Carneiro (2005) traz em torno dos conceitos foucaultianos de dispositivo e biopoder, para compreender o domínio das relações raciais no Brasil. Assim, a autora introduz o dispositivo da racialidade/biopoder como esquema de pensamento, segundo o qual um conjunto de discursos, práticas e instituições conformam uma racionalidade específica que determina quem deve morrer e quem deve viver – ou quais vidas importam, em detrimento de outras. Mbembe (2018, p. 6), por sua vez, também dialogando com Foucault, desenvolve os conceitos de necropolítica e necropoder, com o intuito de abordar as formas contemporâneas por meio das quais o político, valendo-se da guerra, torna o extermínio do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto.

As formulações deste autor foram importantes para orientar também minha leitura sobre o projeto “De Brasa e Pólvora”. Indo além das análises que consideram o Estado nazista como símbolo máximo da “fusão completa entre a guerra e a política”, Mbembe (2018, p. 71) percorre as chamadas “topografias recalcadas da crueldade”, como a *plantation* e a colônia, para depois compreender as formas atuais de ocupação

colonial, das quais a mais bem-sucedida, em sua visão, é a ocupação da Palestina (MBEMBE, 2018, p. 41).

Para tanto, o autor expõe as limitações das noções iluministas sobre categorias como política, comunidade, sujeito e soberania, fundadas em teorias normativas da democracia e retomadas por uma crítica política contemporânea (MBEMBE, 2018, p. 8-9). Nesse discurso filosófico, estas noções são todas ancoradas na ideia de razão, entendida como uma verdade fundante sobre o sujeito. Assim, homens e mulheres presumidamente livres e iguais formariam um corpo político – o povo – que produz normais gerais para sua regulação, mediante comunicação e reconhecimento, exercendo a sua soberania.

Mas, em vez de tomar a razão como a verdade fundante do sujeito, Mbembe (2018, p. 11) propõe um exercício de pensar categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte. Essa leitura parte principalmente das concepções filosóficas de Hegel e Bataille sobre a maneira como a morte estrutura relações entre política, soberania e sujeito (MBEMBE, 2018, p. 12-13). Para o filósofo camaronês, a política é postulada como trabalho da morte; e a soberania se alicerça no direito de matar (MBEMBE, p. 16). Por trás dos pressupostos fundadores dos projetos ocidentais de modernidade, ele desvela inevitáveis ligações entre razão e terror.

A chacina de Costa Barros, um dos exemplos levantados pela Cia. Os Crespos no fragmento da intervenção destacado acima, e infelizmente longe de ser o único, demonstra um caso emblemático em que a soberania se exerce como direito de matar, em um subúrbio pobre do Rio de Janeiro. Em 28 de novembro de 2015, os agentes estatais dispararam 111 tiros contra o Fiat Palio branco no qual estavam os jovens negros Carlos Eduardo Souza, Cleiton Souza, Roberto Penha, Wesley Castro e Wilton Domingos Junior, com idades entre 16 e 25 anos, inscrevendo seus corpos, o que Mbembe (2018, p. 59) chama de “economia máxima do massacre”, reduzindo-os a uma generalidade indiferenciada. Os jovens foram fuzilados, sem qualquer motivo que pudesse justificar a ação policial, além do fato de serem quem eram e estarem circulando naquele local. Estavam comemorando o primeiro salário de Penha como auxiliar de um supermercado. Fica difícil negar a intenção assassina diante das circunstâncias – em especial, da quantidade de disparos.

Na intervenção do grupo teatral, a tentativa desesperada da atriz em performance de desligar a televisão pode ser interpretada como uma ansiedade para negar este cenário, eximindo-se de sua responsabilidade sobre ele. Mais uma vez, o grupo se

utilizou da caracterização de uma pessoa negra para representar uma pessoa branca, o que Lucélia Sérgio da Conceição chamou de "*whiteface",* como comentei no capítulo 1. Esse artifício contribuiu para ironizar o comportamento em questão, tornando-o ainda mais ridículo.

A paródia do funk "Baile de Favela" serviu também para atiçar o viés irônico deste fragmento, instigando ainda mais o incômodo da personagem. De acordo com a historiadora Adriana Facina (2009, p. 2-3), trata-se de um estilo musical gestado a partir de confluências entre ritmos diaspóricos brasileiros e estadunidenses, compreendendo as releituras locais do *soul*, dos bailes *black* e do hip hop, em especial do *Miami Bass*[293]. O funk, ao lado do pagode, foi se transformando em uma das principais formas de entretenimento para a juventude das periferias e favelas cariocas na década de 1980[294]. Atraiu a atenção da mídia na década de 1990, quando os jovens funkeiros passaram a fazer batalhas nas praias da zona sul, amedrontando a parte dita nobre da cidade. A partir de então, a construção midiática dos bailes enfatizou suas relações com a violência e com o tráfico, o que corroborou com a crescente criminalização dos jovens que se identificam como funkeiros. Mesmo assim, na segunda metade da década de 1990, o ritmo conquistou espaço na indústria fonográfica, enquanto se proliferavam tentativas de controle e regulamentação de suas manifestações.

Se o funk se tornou um produto cultural amplamente consumido, inclusive pelos jovens das camadas médias da sociedade, persiste a estigmatização sobre o estilo de vida e a origem social de seus produtores e consumidores periféricos. Da mesma forma, por abordar as desigualdades, a violência nas periferias e o sexo sem meandros e meias palavras, continua alvo de perseguições e acusações[295] - mesmo aqueles que não fazem a chamada apologia ao crime (FACINA, 2009, p. 7). Assim, é discursivamente projetado como símbolo de criminalidade e desordem sexual, legitimando o genocídio

---

[293] Segundo Facina (2009, p. 3), o *Miami Bass* corresponde ao hip hop produzido em Miami, marcado por um ritmo eletrônico com graves pulsantes e dançantes, que celebram a festa e a sexualidade livre, em detrimento de temas explicitamente políticos.

[294] A esse respeito, ver também o trabalho de Hermano Vianna (1987), que ainda na década de 1980, fez uma pesquisa etnográfica nos bailes funk, buscando compreender o fenômeno que se alastrava na Grande Rio.

[295] Em 2017, mais uma vez, a questão ressurgiu em escala nacional. Um *webdesigner* da Zona Norte de São Paulo, Marcelo Alonso, apresentou um projeto de lei visando a tornar o funk, considerado por ele uma "falsa cultura", um crime de saúde pública. Por ter conquistado mais de 20 mil assinaturas em 20 meses, o projeto foi encaminhado com a proposição de um projeto de lei ao Senado, sendo reprovado posteriormente na Comissão de Direitos Humanos da Casa. https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml.

da juventude que o produz e consome, principalmente através da presença militar nas favelas (FACINA, 2009, p. 8).

O uso da linguagem do funk para ironizar os chamados “panelaços” traz justamente um estilo musical alvo de inúmeras tentativas de criminalização, como crítica aos protestos de classes abastadas contra os governos petistas. O ato de bater nas panelas vazias pode indicar a falta de comida, mas mesmo em contexto de crise econômica, seria difícil acreditar que a fome pudesse assolar os protagonistas destes protestos. Como evidenciei no capítulo 1, para alguns membros da Cia. Os Crespos, com suas contradições e disputas internas, esse ciclo de governos possibilitou o avanço das políticas públicas direcionadas à população negra.

A estética do funk remete tanto a uma visão crítica das condições que tornam possível emergência desta cultura musical, quanto à possibilidade de lazer e diversão para uma juventude que tem seus direitos sistematicamente negados. Através dela, se constrói o deboche diante da espectadora branca, desesperada com um ritmo eminentemente negro e periférico adentrando sua sala e seus ouvidos, trazendo-lhe informações que ela deseja ignorar.

Assim, na performance, o coletivo teceu uma perspectiva crítica ao genocídio da juventude negra no Brasil, que continua em curso. Como aponta Borges (2018, p. 52), fundamentada nos dados do Mapa da Violência de 2014, dos 30 mil jovens assassinados anualmente no país, em função da violência urbana e cotidiana, 23 mil são negros. A partir da década de 1990, com a edição de leis e medidas para elevação de penas, a criação de crimes hediondos e dificuldades para a progressão de regime, acirrou-se esse cenário de encarceramento e extermínio (BORGES, 2018, p. 81).

Somando-se às formações do terror que reverberam no país desde a escravidão, considerada por Mbembe (2018, p. 27) “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”, esse movimento desvela novas técnicas e procedimentos para incutir o terror nos corpos negros, que podem ser entendidas sob o conceito de necropoder. Institui-se assim uma nova disciplina espacial, criando redes de infraestrutura separadas para as populações subjugadas e proliferando as zonas de conflito desde o subsolo até o espaço aéreo (MBEMBE, 2018, p. 43).

A instituição do estado de sítio passa a ser amplamente empregada, sabotando as condições de vida nos territórios ocupados e militarizando o cotidiano (MBEMBE, 2018, p. 48-49). Ela se agrega à figura do estado de exceção, cuja expressão emblemática remete à colonização moderna e ao sistema do *plantation*, fundados na

negação de vínculo entre conquistadores e colonizados. Nessa lógica, em zonas de desordem habitadas por “selvagens”, com difuso controle estatal, as garantias de ordem judicial podem ser suspensas (MBEMBE, 2018, p. 34-35). Assim, como expõe Mbembe (2018, p. 48), as autoridades militares locais podem usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar, a exemplo da matança que ocorreu em Costa Barros. A subjugação deve ocorrer independentemente das consequências das ações militares.

Enquanto isso, constituem-se no mesmo espaço diferentes direitos de governar, sobrepostos e incompletos, geograficamente emaranhados, configurando uma malha heterônima de direitos territoriais e reivindicações. Surgem as chamadas “máquinas de guerra”, organizações difusas e polimorfas, que podem assumir funções políticas e comerciais, diante do colapso de instituições formais, engendrando economias de milícia e disputas pelo controle de territórios. Suas relações com as formas estatais são complexas, indo desde a autonomia à incorporação. Dessa forma, a guerra deixa de ocorrer entre exércitos de Estados soberanos, e seu principal alvo acaba se tornando as populações civis desarmadas (MBEMBE, 2018, p. 60).

No Brasil, sob a retórica da segurança pública e da guerra ao crime organizado, ao tráfico de drogas e do controle da violência, as estratégias para efetivar a ocupação militar nas favelas e periferias de grandes cidades potencializam essa política de morte, afetando sobretudo a população majoritariamente negra e pobre que habita esses espaços. Não obstante, mesmo alijados de seus direitos fundamentais, estes sujeitos produzem seus próprios pontos de vista sobre as condições que os assolam, extrapolando os limites impostos. Assim pode ser entendido, entre outros, o surgimento de culturas musicais como o funk, que em suas diversas e contraditórias manifestações, ecoam práticas culturais da diáspora negra, recusando a desumanização e o apagamento empreendidos desde a colonização.

4.2 Tramando uma “Missão”: os caminhos da pesquisa cênica

A pesquisa cênica que compunha o projeto “De Brasa e Pólvora” teve início em março de 2016. Em fevereiro do mesmo ano, conforme discuti no capítulo 2, já havia ocorrido a primeira atividade teórica prevista. Intitulado “Criação e tradição”, a palestra em questão trouxe a encenadora e acadêmica baiana Fernanda Julia Barbosa

discorrendo sobre as relações entre candomblé e teatro, a partir da prática do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, grupo de teatro negro por ela dirigido.

Segundo Lucélia Sérgio da Conceição, a configuração da equipe inicialmente prevista alterou-se substancialmente ao longo dos trabalhos do grupo. A direção do processo ficaria a cargo do baiano Angelo Flavio, que deixou o projeto no primeiro semestre. Sidney Santiago sinalizou que a saída do diretor ocorreu em virtude de suas diferenças com o processo do coletivo. A mineira Grace Passô, que faria a dramaturgia do espetáculo, não pode embarcar na iniciativa por estar envolvida em outras atividades. Um dos atores, Vitor Bassi, que já havia trabalhado com a companhia em "Cartas a Madame Satã", também deixou o empreendimento, sendo substituído por William Simplício. Tais circunstâncias impactaram o andamento do projeto, já que as funções burocráticas relacionadas ao Fomento eram exercidas pelos próprios atores criadores, gerando uma grande demanda de trabalho. A esse respeito, Joyce Barbosa, ofereceu a seguinte perspectiva, quando perguntei sobre a construção de sua personagem no espetáculo:

> Na primeira temporada desse espetáculo, nós do grupo, a gente não tinha a função só de atuar. Exercia outras funções, administração, enfim, cuidar da parte da secretaria e tudo mais. E aí é difícil quando você tem outras funções além de atuar para focar na sua construção da personagem. Então no primeiro momento eu fiquei muito perdida de tentar entender toda a pesquisa que o Allan da Rosa, como nosso provocador, que estudou conosco e inclusive escreveu o texto, nos provocava. Além de você ter que entender todo o estudo e colocar em cena, você tinha que construir um corpo e uma imagem pra essa personagem. E pra mim foi o maior desafio, como atriz, porque eu não conseguia dividir esse tempo e dar esse entendimento pro meu corpo. (...) E aí para entender essa personagem, de primeira instância, eu fiz, mas eu acredito que foi muito pouco do que eu poderia doar e dar pra ela.[296].

Sidney Santiago, por sua vez, ressaltou o fato de se tratar de um projeto robusto, com muitos estudos, chamando atenção para as dificuldades estruturais do grupo para dar conta de uma iniciativa dessas dimensões. Aliado às alterações realizadas na numerosa equipe envolvida, também surgiram divergências internas no grupo, que o fizeram considerar este um processo doloroso, do qual pouco se lembra:

> "A Missão" foi uma coisa muito complexa porque num determinado momento a gente tinha um elefante branco, que era um projeto muito grande, que tinha muita gente. E a gente tava vivendo um período muito delicado de relação mesmo, de relação entre as pessoas, entre os dirigentes, de relação

[296] Entrevista concedida em 03/08/2018.

> entre as pessoas que estavam chegando. (...) E aí tem toda a precariedade de ser um grupo negro, que embora consiga acessar verbas públicas, mas acessar verba pública não significa que você consegue ter uma estrutura mínima. Porque você não consegue, você tem que sublocar espaço, aí você faz um contrato com o espaço, aí no dia que você vai ensaiar tá acontecendo uma outra coisa, aí você não é falado e você tem que remanejar uma equipe, então foi muito muito delicado esse projeto[297].

Outra questão levantada por Santiago diz respeito ao fato de o espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" ter sido apresentado na rua. O coletivo tinha uma vasta experiência na realização de intervenções, mas, para o ator, nesse caso a questão se afigurava de forma distinta. Seria realizada toda uma temporada no mesmo ambiente, o Vale do Anhangabaú. Essa escolha trouxe uma série de questões complexas, nas quais me aprofundo mais adiante. De todo modo, argumento que essa obra se perfaz numa relação intrínseca com o espaço, cujas contradições se tornam inerentes a ela. Nas palavras de Santiago:

> Aí foi a primeira vez que a gente foi fazer não um teatro de rua, mas teatro na rua. E aí a gente teve que se deparar com uma série de coisas que a gente não tinha maturidade para lidar. Como é que você lida com o espaço público numa cidade como São Paulo, de muita vulnerabilidade?[298]

Com a saída do encenador, os atores criadores decidiram assumir coletivamente a direção do espetáculo, o que lhes trouxe mais um desafio. Durante o primeiro semestre do processo, Conceição estava grávida, e deu à luz a sua segunda filha em meados de 2016, de modo que os trabalhos do grupo tiveram um hiato durante o mês de julho, se dividindo em duas partes. Por isso, na visão da atriz, este foi um dos projetos do grupo com mais longa duração.

Durante a primeira parte da pesquisa, a equipe de atores-criadores se reunia no Espaço Maquinaria, sede do Teatro de Narradores, quatro vezes por semana. Nesses encontros, fizeram uma série de atividades: i) receberam diversas oficinas de preparação corporal; ii) fizeram estudos musicais, em especial sobre os vissungos, manifestações expressivas negras surgidas nos garimpos de Minas Gerais; iii) tiveram aulas de orientação teórica, conduzidas por Allan da Rosa, que ocorriam entre uma e duas vezes por semana; e iv) realizaram experimentos cênicos, trazendo assim material para a construção das intervenções e do espetáculo. Adiante, discuto cada um desses aspectos

---

[297] Entrevista concedida em 29/07/2018.
[298] Entrevista concedida em 29/07/2018.

envolvidos na formação dos atores. Ao final da seção, analiso também as principais imagens de divulgação do espetáculo, levantando seus possíveis significados.

4.2.1 Preparação corporal: compondo um corpo híbrido

A preparação corporal do grupo foi composta por uma variedade de referências. Formada na Itália, Inês Aranha[299], professora de interpretação da Escola Wolf Maya[300] e preparadora de atores, foi convidada a conduzir algumas oficinas. De acordo com Conceição, sua metodologia propõe uma compreensão do movimento como uma "energia naturalmente entendida". O foco de pesquisa de Aranha é compreender o corpo como sensibilidade e desenvolver a percepção do impulso. Seu objetivo é tornar o corpo do ator disponível, construindo assim uma suscetibilidade junto ao público.

O coletivo também fez exercícios de palhaço, "para liberar, nesse trabalho na rua, ficar mais atentos, mais ligados, mais disponíveis", como me disse Conceição. Ao trabalhar com a energia do riso, propunham trazer mais leveza e abertura ao corpo. O bailarino Alexandre Polain, com quem o grupo já havia trabalhado em "A Construção da Imagem e a Imagem Construída", ofereceu aulas de *yoga*, que na perspectiva de Conceição, trouxe uma contribuição para refletir sobre o papel da respiração no corpo do ator.

Allan da Rosa, além da contribuição teórica, orientou alguns encontros de formação corporal voltados para a capoeira Angola. Conforme me revelou em entrevista, a capoeira teve um papel muito importante em sua trajetória intelectual, informando profundamente sua produção teórica e literária.

Por fim, a diretora e performer Kenia Dias contribuiu com sua metodologia voltada para a preparação de atores. Dias coordena em São Paulo o estudiofitacrepeSP[301], um ateliê voltado para experimentações com som e movimento Sua formação é direcionada para as relações entre dinâmica de movimento, improvisação e composição corporal e vocal de atores e bailarinos. Conceição frisou

---

[299] Para uma discussão sobre o método Action, trabalhado por Inês Aranha, assistir ao vídeo no qual a preparadora apresenta sua perspectiva: https://www.youtube.com/watch?v=UqYXB5p-uWc. Último acesso em 28/09/2018.

[300] Trata-se de uma Escola de Atores fundada em 2001 pelo ator e diretor Wolf Maya. Mais informações em: http://wolfmaya.com.br/a-escola/. Último acesso em 28/09/2018.

[301] Para maiores informações, acessar: http://www.estudiofitacrepesp.com/p/o-estudio.html. Último acesso em 28/09/2018.

que o trabalho dessa preparadora estimulava a percepção do esqueleto e dos ossos. Dias ofereceria, ainda, uma assistência na direção do espetáculo “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”, juntamente com José Fernando Peixoto de Azevedo, parceiro de longa data da companhia.

Houve, nesse sentido, uma multiplicidade de referências e provocações, no que concerne à preparação corporal dos atores. Esta não se restringiu a uma pesquisa sobre culturas negras, navegando por diferentes métodos e técnicas de compreensão do corpo. Embora esta percepção não tenha aparecido nitidamente nas entrevistas, acredito que os diversos procedimentos de preparação corporal trouxeram uma composição de referenciais culturais múltiplos em cena, no esforço de tornar o corpo do ator aberto aos estímulos do entorno e do público. Por outro lado, no diálogo com os atores, foi persistente a percepção de que a composição de corpo foi uma tarefa muito desafiadora ao longo do processo, em função do acúmulo de atividades. Além das tarefas administrativas, a exigência da formação teórica se sobrepôs, dificultando uma atenção plena ao trabalho corporal.

4.2.2 Cantos de Minas: estudos musicais sobre os vissungos

Outro elemento fundamental do processo envolveu o trabalho com a música, em especial, com os vissungos, cantos afro-brasileiros de matriz cultural bantu, presentes, sobretudo, nas minerações brasileiras entre os séculos XVI e XIX. Giovani di Ganzá, diretor musical do espetáculo, trouxe essa proposta estética, possibilitando assim um mergulho nas culturas musicais de origens africanas no Brasil. O historiador, músico e ator Salomão Jovino da Silva, conhecido como Salloma Salomão, foi convidado para orientar a Cia. Os Crespos nessa pesquisa. Em sua tese de doutorado, Silva (2005, p. 116), argumentando em favor de uma produção historiográfica que possibilite uma compreensão mais alargada da formação cultural brasileira, define os vissungos como culturas musicais que revelam memórias das experiências da escravidão, além das reverberações africanas na diáspora.

Segundo Silva (2005, p 117), os vissungos são cantigas de Congo de Minas Gerais. Portanto, revivem na América, “termos, sonoridades e cosmovisão, cujos elementos os religam aos *Tssingos* de Angola”. Mesmo com a distância espacial e temporal, é possível entrever na cultura material da confecção dos instrumentos, nas

letras, nos toques dos tambores a recriação de suas matrizes africanas na América. Torna-se evidente, através dos vissungos, aquilo que Leda Maria Martins (2003) chamou oralitura: procedimentos e técnicas que inscritas no corpo, no movimento, na voz, transmitem e recriam saberes e visões de mundo.

Andrea Albuquerque da Câmara (2015), por meio de estudos de documentos brasileiros e estadunidenses, que confronta também com registros de tradições orais, tece em sua tese de doutorado uma compreensão acerca dos vissungos, cantos entoados nos serviços de mineração, chamando atenção para as ressonâncias da filosofia bantu que os constituem. Identificando elementos estilísticos e as referências à religiosidade, a autora conclui que

> o cantar torna-se primordial, e é a voz que faz vigir e constituir um tempo contínuo, onde não há cisões entre passado, presente e futuro. Ganha importância o cantor, que faz distinção entre canto e canção. A canção é um recorte da performance, roubado do cantor. O canto, por sua vez, entoado pelo cantor (mu – ntu), presentifica, na performance, o ba – ntu, a comunidade de natureza visível (vivos) e invisível (ancestrais). (CAMARA, p. 138).

A autora evoca, nesse sentido, uma compreensão do tempo particular (CAMARA, 2013, p. 125-126), que discuti no capítulo 2, a partir do trabalho de Leda Maria Martins (2003) sobre os congados. Ele é concebido de uma forma espiralada, em que passado, presente e futuro se constituem mutuamente. De maneira semelhante, o mundo é entendido como uma complementaridade cósmica, em que os vivos, os mortos (ancestrais) e os não-nascidos fazem parte de uma mesma totalidade, interagindo em um circuito constante de transformação. A palavra, veiculada por intermédio da voz, é a mecanismo instaurador de sentido, que funda as relações entre os vivos e os antepassados na tradição oral, na música e no ritual. Ademais, música e homem se co-pertencem nessa cosmovisão: a música está imbricada no cotidiano, nos cantos de trabalho; não há fragmentação entre arte e vida, entre estética e ética.

A própria palavra bantu, formada pelo radical *-ntu*, que designa “homem” ou “ser-humano”, e pelo prefixo *ba-*, que faz referência ao plural, evoca essa noção de comunidade instaurada a partir da palavra. O trabalho de Robert Slenes (1992), que destaco adiante entre os materiais teóricos inspiradores da pesquisa cênica da Cia. Os Crespos, sinaliza como, para além de designar um amplo grupo linguístico da África Central e Austral, os fundamentos culturais e linguísticos bantu compartilhados possibilitaram a comunicação e a formação de comunidades entre os grupos diversos de

escravizados africanos traficados para o Brasil. Segundo Conceição, a escolha por dialogar com uma forma expressiva de matriz bantu ocorreu em função da percepção de que a contribuição dessas nações a nossa formação cultural é pouco visibilizada, embora tenham composto a maior parte dos escravizados trazidos violentamente ao país. Essa visão é corroborada por Silva (2005). A partir dos estudos práticos e teóricos sobre os vissungos e a da espiritualidade bantu, o grupo compôs a musicalidade do espetáculo.

4.2.3 Entre revoluções, revoltas e rebeliões: inspirações teóricas e dramaturgias

Uma década depois de sua primeira experiência com o texto de Heiner Müller (2016), "A Missão: Lembranças de Uma Revolução" (1979), novamente a companhia voltava a estudar o dramaturgo alemão. A esse respeito, é importante levantar, brevemente, os aspectos que compõem a versão original dessa peça, que seria ponto de partida para o espetáculo da Cia. Os Crespos. A narrativa está centrada na ação de três emissários franceses enviados pelo governo recém-instituído para conduzir uma revolução de escravizados na Jamaica, após os desdobramentos da Revolução Francesa. São eles: Sasportas, um homem negro; o camponês Galloudec; e Debuisson, filho de um senhor de escravos. Como se percebe, os três protagonistas são bastante diferentes entre si, e essas clivagens orientarão o conflito central, uma vez que, com a ascensão de Napoleão Bonaparte ao poder, a missão revolucionária na Jamaica perde o apoio francês. Assim, os propósitos dos personagens passam a divergir. O único que persiste no intuito revolucionário é Sasportas; a tentativa de conduzir os escravizados ao poder resta naufragada com a traição de Debuisson.

Em seu estudo sobre Heiner Müller, a especialista Ruth Röhl (1997) evidencia as principais referências que informam a produção dramatúrgica desse autor. Em "A Missão", Müller (2016) evidentemente trabalha com a cisão entre a Revolução Francesa, marco da modernidade ocidental, e uma tentativa fracassada de conduzir um processo revolucionário em uma colônia majoritariamente negra. Diante dessa perspectiva, para Röhl (1997, p. 130), o texto explora fundamentalmente o conflito entre o Primeiro e Terceiro Mundo. A autora entende que a obra possibilita uma desconstrução da realidade através da percepção da diferença e do Outro, criticando a

arrogância do europeu. Em suas palavras, o texto concede "ao espaço periférico (Terceiro Mundo) o direito à sua diversidade" (ROHL, 1997, p. 133).

A Cia. Os Crespos, aliada à visão crítica de Allan da Rosa, propôs, porém, um questionamento em relação ao ponto de vista de Müller do que seria uma revolução de escravizados caribenhos. Na visão do orientador teórico do projeto, a leitura do dramaturgo alemão não daria conta das dimensões presentes nesse processo revolucionário, evidentemente padecendo de uma limitação eurocêntrica diante da multiplicidade de formas que a resistência negra assume na diáspora. Rosa coloca sua crítica à concepção mülleriana da seguinte maneira:

> No primeiro semestre, eu levei bastante coisa para a gente conversar sobre cultura negra, até para questionar algumas limitações do texto do Müller, que é um europeu vendo um levante negro. É bacana, um texto bacana, mas é um texto com um olhar totalmente branco, seja na concepção de tempo, na concepção de levante, que eu creio não tocava nas funduras que o povo do Haiti naquele momento apresentou, a noção de espaço daquele povo era outra, a noção de tempo, de lidar com os mortos, a noção de rebelião, de tomar o poder e estabelecer uma grande república, os caras eram muito letrados, fizeram tomos[302].

A experiência da Revolução do Haiti e suas reverberações, mais uma vez, apareceram como referências fundamentais para o coletivo. A atriz Dani Rocha detalhou em entrevista os principais materiais teóricos estudados pelo grupo[303], sobre os quais me debruço adiante. Dentre eles, ela ressaltou a Declaração de Independência do Haiti[304] (1804) como um documento importante para a pesquisa. No início do século XIX, os revolucionários haitianos desestabilizaram a emergente noção do "homem" iluminista, evidenciando como estava alicerçada na exclusão do negro, dado que a França mantivera a instituição da escravidão mesmo com a queda da monarquia.

O estudo sobre esse movimento político era tido como um ponto de partida para a releitura de "A Missão". Nas palavras de Conceição, "a ideia era investigar mais o Haiti e partir de pesquisas das revoluções e revoltas brasileiras e caribenhas para entender o que a gente faria com aquele texto, com aquela ideia de revolucionários que têm uma missão"[305]. Dani Rocha, por sua vez, justificando a importância desse estudo,

---

[302] Entrevista concedida em 27/08/2018.

[303] Rocha me concedeu acesso à pasta em que arquivou os principais textos que serviram de suporte à criação artística no projeto "De Brasa e Pólvora".

[304] O documento pode ser acessado em: http://anphlac.fflch.usp.br/indep-haiti-documento. Último acesso em 28/09/2018.

[305] Entrevista concedida em 02/08/2018.

enfatizou a magnitude que a imagem de uma revolução de escravizados vitoriosa assumiu no início século XIX. Ainda chamou atenção para a conjuntura política haitiana em 2016, quando emergiu um movimento de contestação do resultado eleitoral de 2015, intitulado "*nou pap obeyi*"[306] – expressão que significa "não vamos obedecer". O movimento se opunha também à ocupação militar do Haiti, sob intervenção da Missão de Estabilização da ONU para o Haiti – MINUSTAH, desde 2004, coordenada pelas forças armadas brasileiras.

Ademais, Rocha salientou a importância do aspecto espiritual que perpassou a luta pela independência haitiana: "Não foram só os vivos que foram lutar e aí tem muito esse lance que eles recorreram ao vodu"[307]. A esse respeito escreveu o antropólogo cubano Julio Moracen Naranjo (2016, p. 68) para a Revista "Legítima Defesa". Ele chama atenção para interpretações que consideram a Cerimônia de Bois Caïman como um momento fundante do teatro haitiano, para além de sua importância no processo de emancipação do país. Trata-se de uma performance ritual realizada em 1791, mediante a qual o líder revolucionário e sacerdote vodu Dutty Boukman encarnou a unidade dos negros, desencadeando uma "catarse revolucionária antiescravista" (NARANJO, 2016, p. 68). Conceição também chamou a atenção para essa dimensão "mística" que surgiu em alguns momentos da criação:

> A gente também teve uma parte da pesquisa que foi muito para essa parte que a gente chama de místico. O vodu do Haiti e algumas religiões bantu e yoruba. Onde o sobrenatural também atua nas nossas revoltas e porque eles querem tanto acabar com as nossas religiões[308].

Notei, nesse sentido, que havia uma percepção espiritual também dos atores em relação ao processo e ao espetáculo. Sidney Santiago, referindo-se ao texto de Heiner Müller, trabalhado pelo coletivo em diversos momentos de sua trajetória, chama atenção para esse fato: "O texto da 'Missão' sempre vem sendo usado nas intervenções. É um texto quase espiritual"[309]. Essa dimensão se tornou evidente inclusive para mim, o que destaco no material etnográfico.

Outra obra que se constituiu como texto de base para o processo criativo foi o romance "Amada" (1987), da escritora estadunidense Toni Morrison (2011). Allan da

---

[306] Para saber mais sobre este movimento, cabe assistir ao documentário "*Nou pap obeyi*", disponível na plataforma de *streaming* Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=8GZQnKl3TWE.
[307] Entrevista concedida em 20/08/2018.
[308] Entrevista concedida em 02/08/2018.
[309] Entrevista concedida em 29/07/2018.

Rosa expressou grande apreço pelo trabalho de Morrison, considerado de imensa habilidade na construção de personagens complexas. A escritora afro-americana é, para ele, uma das principais referências de escrita. Em "Amada", Sethe, uma ex-escravizada, foge da fazenda em que passara toda sua vida, no sul escravista dos Estados Unidos, em direção à casa de sua sogra, Baby Suggs, em Cincinatti, Ohio. Durante a fuga, Sethe dá à luz a sua filha Denver. Alternando pontos de vista e manipulando a temporalidade de narrativa, Morrison constrói uma perspectiva sobre a condição negra no pós-abolição dos Estados Unidos, em que vivos e mortos convivem no mesmo plano de existência. O fantasma de Amada, filha de Sethe, chamado apenas pela palavra que se inscreve em sua lápide, também habita a casa. Na verdade, Amada fora sacrificada pela própria mãe, que não hesitou em matá-la para evitar que fosse submetida ao regime da escravidão. Este ato contraditório aparece, em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" (2016), na personagem da Mãe Ancestral.

Em "Malungo ngoma vem: África coberta e descoberta" (1992), o historiador Robert Slenes evidencia como, na travessia do Atlântico, diferentes povos estabeleceram a comunicação entre si através da herança cultural bantu, redesenhando as fronteiras étnicas através da palavra, do ritual e das afinidades culturais. A contribuição de Slenes permite compreender modos de relação que se estabeleceram a partir da escravização, não somente entre colonizadores e escravizados, mas também entre os diversos grupos de africanos trazidos para a América. Ele argumenta que, no Centro-Sul do Brasil, surgiram condições que possibilitaram a formação de noções de identidade e povo entre distintas nações bantu. Enquanto permanecia oculta para o olhar branco, forjou-se entre os escravizados, na densidade cultural e histórica da linguagem e suas dinâmicas de utilização, uma teia de significados e relações de solidariedade (SLENES, 1992, p. 64)[310].

Neste texto, o autor discute o conceito de *kalunga*, que se revela importante para o processo criativo da Cia. Os Crespos. *Kalunga* é um vocábulo de matriz bantu que designa o mar, mas também significa a linha divisória que separa os vivos dos mortos, uma superfície cuja travessia representa a passagem a outro mundo (SLENES, 1992, p. 53-54). Nesse sentido, a ideia de ir além da fronteira, de atravessar o limite entre a vida e a morte é associada à figura do mar e do espelho. O mar, para onde eram levados os

[310] O trabalho dos antropólogos estadunidenses Mintz e Price (2003), além de ser fundamental para os estudos da transcriação das culturas negras nas Américas, mostra a importância da relação entre Malungos, os companheiros de viagem nos tumbeiros.

escravizados, simboliza uma passagem. O fio condutor de “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão” é uma travessia onírica da *kalunga.*

Outra fonte importante indicada por Allan da Rosa para os estudos da Cia. Os Crespos foi dissertação de mestrado do historiador Pedro Figueiredo Alves da Cunha (2011), na qual se empenha em compreender como a capoeira se fazia presente na sociedade paulista no século XIX e início do século XX, com enfoque na capital e na cidade portuária de Santos. O estudo de Cunha (2011, p. 135-136) chama atenção para as peculiaridades da constituição da capoeira paulista, seja na maneira porosa como se articulou a repressão, nos gestos e práticas específicas ou na maior diversidade social de seus participantes, considerando a participação de estudantes e professores da Faculdade de Direito. Ademais, o autor destaca a participação dos capoeiras nas lutas pela abolição, identificando confrontos com a polícia e movimentos de libertação entre as fazendas do interior, a capital paulista e a região litorânea, onde se formava um bastião da resistência à escravidão (CUNHA, 2011, p. 206) [311].

Através da obra “A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes”, a insurgência popular urbana novamente apareceu nos estudos da Cia. Os Crespos. Neste trabalho, o historiador Nicolau Sevcenko (2010) mergulha na sublevação da população carioca contra a medida do governo federal que determinou a aplicação obrigatória da vacina contra a varíola, em 1904. Ele procura compreender, para além da agitação popular que tomou conta das ruas da então capital federal, as contradições sociais mais profundas que atravessavam os anos iniciais da chamada Primeira República e que motivaram a eclosão do levante. Por trás do conflito, estava um projeto de modernidade autoritário e excludente, que se valeu de uma série de medidas de exceção contra a população e inscreveu uma nova disciplina espacial na cidade[312].

---

[311] O autor encontra, inclusive, indícios desse tipo de manifestação desde a Guerra do Paraguai até disputas eleitorais (CUNHA, 2011, p. 136). As mobilizações pela abolição, no estado de São Paulo, assumiram um viés republicano, configurando uma esperança de maior participação política com o fim da monarquia. No entanto, mesmo com algumas vitórias, como no caso da eleição do líder quilombola Quintino de Lacerda para a vereança em Santos, as condições de vida para os negros no pós-abolição se revelaram árduas, com as medidas de repressão à chamada vadiagem. Num contexto de restrição da mobilidade social desse contingente, foram se desenvolvendo novas formas de resistência. As habilidades marciais dos capoeiras passaram a ser vistas no futebol, nos bailes negros e nos cordões carnavalescos, em que se destacavam como balizas, bastedores e mestres de cerimônia (CUNHA, 2011, p. 310).

[312] Como evidencia o autor, no contexto do pós-abolição, a processo de urbanização pelo qual passava o Rio de Janeiro foi marcado por uma onda migratória das fazendas do Vale do Paraíba com expectativa de maiores ofertas de trabalho (SEVCENKO, 2010, p. 39). Na já populosa capital, uma crise habitacional multiplicou os cortiços, o que comprometia os planos da elite governamental. Promovendo uma reforma urbana totalmente autoritária, os governantes tentavam reproduzir o modelo do recente replanejamento urbano parisiense, abrindo avenidas amplas e *boulevards*, garantindo espaços abertos às elites e

Rosa também indicou textos do historiador Petronio José Domingues (2003, 2005, 2011), que destacam a importância do protagonismo negro em instâncias pouco visibilizadas. O primeiro deles trata sobre a ativa participação negra na Revolução Constitucionalista de 1932. Conhecidos no imaginário popular como "pérolas negras", os patriotas paulistas formaram batalhões específicos, constituindo uma "Legião Negra". A investigação de Domingues (2003, p. 200) sobre fontes documentais evidencia as principais características dessa organização, como sua origem, lideranças e dinâmica de funcionamento, chamando atenção inclusive para a importância das mulheres negras no conflito, um dos maiores ocorridos no território do país[313].

Outro texto de Domingues (2011) estudado pelo grupo empreende um esforço de visibilizar o protagonismo político negro no estado de Santa Catarina no pós-abolição. O autor faz um balanço bibliográfico de pesquisas históricas que exploram a reformulação e a criação de práticas políticas, sociais, culturais e religiosas pelos afro-catarinenses naquele contexto adverso. Alguns exemplos, na visão de Domingues (2011, p. 122), destacam esse processo, como o fortalecimento dos territórios negros em Florianópolis, que abrangiam comunidades, irmandades católicas, terreiros de cultos afro-brasileiros, clubes e *footings* (pontos de encontro), abordado no trabalho de Maria das Graças Maria. Também chama atenção para a trajetória da jornalista Antonieta de Barros, que se elegeu Deputada Estadual no ano de 1934, logo após a conquista do direito ao voto para as mulheres, estudada por Karla Leonora Dahse Nunes (DOMINGUES, 2011, p. 124). No entanto, o autor clama por uma maior produção de pesquisas sobre a atuação afro-catarinense, enfatizando a presença negra no Brasil Meridional e seus esforços para ali cumprir um papel proativo e construtivo (DOMINGUES, 2011 p. 132).

---

dificultando motins urbanos. Por trás desse projeto, estava o interesse do governo de Rodrigues Alves em promover a imagem de uma nação próspera e civilizada, incompatível com uma massa revoltosa de negros e imigrantes pobres (SEVCENKO, 2010, p. 42). De outro lado, essa população foi sistematicamente violada com medidas administrativas de exceção. Agressões policiais, proibições de circulação, visitas domiciliares forçadas, pertences pessoais confiscados e a demolição dos casarões que abrigavam pensões e cortiços forçaram a população despossuída para os subúrbios e para os morros, incutindo no espaço uma nova disciplina física, social, cultural e ética (SEVCENKO, 2010, p. 43-44). Nesse cenário, segundo Sevcenko (2010, p. 51), a Revolta da Vacina não propunha uma tomada de poder ou uma vitória. Era um grito de indignação que moveu sua força contra tudo que pudesse simbolizar o poder que lhe espoliava a humanidade: estátuas, iluminação e relógios públicos, vitrines, jardins, carros, bondes, delegacias, agências de correio. Tudo se desencadeara com uma tentativa autoritária de combater a endemia da varíola, sem nenhum esforço de sensibilizar a população, impondo a vacinação desde recém-nascidos a idosos (SEVCENKO, 2010, p. 10). Ao final, com a violenta repressão e a revogação da medida de vacinação obrigatória, a cidade restou arrasada.

[313] Ver também os textos de Domingues (2018) sobre os ativismos negros na Primeira República.

As lutas quilombolas contemporâneas pelos direitos territoriais também foram evocadas nos estudos teóricos propostos por Rosa. Através da publicação "Caderno de Debates Nova Cartografia Social" (2010), produzida no âmbito do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, uma iniciativa conjunta das Universidades Estadual e Federal do Amazonas, traz um amplo mapeamento de polêmicas relacionadas aos conflitos que afetam as comunidades quilombolas e obstáculos que travam sua definitiva titulação[314].

Nesses aportes teóricos ao projeto, Rosa procurou enfatizar a multiplicidade de possibilidades através das quais pode se constituir a resistência. Conceitualmente, essa perspectiva reverberou na formulação de três categorias distintas no coletivo: revoltas, rebeliões e revoluções. Estas últimas eram concebidas como movimentos políticos com programa formulado para instituir uma organização política, como foi o caso da Revolução Haitiana. As rebeliões eram entendidas como processos de canalização de uma insatisfação, sem necessariamente ter um horizonte definido. Por fim, as revoltas designavam formas de resistência mais sutis, como as tramas e articulações de caráter minoritário. Dessa forma, através da orientação teórica, construiu-se entre os atores criadores a percepção de que a resistência não se afigura sempre como um movimento conscientemente organizado, com princípios e objetivos bem definidos:

> É uma luta a gente trazer a luta, e nem sempre a luta é um pé no peito. E isso também é uma forma de contemplar a nossa história onde para bem ou para mal, ou pros dois, nem sempre o Haiti, ou Palmares foi feito. As rebeliões às vezes eram silenciosas, e são silenciosas. A gente errado ou certo, ainda não sei, a gente está cultivando uma horta atrás da casa grande. Isso é real né, [...]

---

[314] Como explana o coordenador do projeto, o antropólogo Alfredo Wagner Berne de Almeida (2010, p. 11) inicialmente o trabalho traz artigos breves focando experiências etnográficas junto a comunidades quilombolas em regiões do país com diferentes padrões de ocupação, desde aqueles mais ligados à lógica da *plantation*, em áreas de ocupação mais antiga; até aqueles em regiões consideradas de fronteira, onde as formas de controle dos recursos naturais não estariam tão submetidas a um regime jurídico-formal. Em seguida, a obra traz uma série de documentos produzidos em 2010, desde textos das organizações representativas dessas comunidades até manifestações de especialistas, se posicionando contrariamente à flexibilização dos direitos territoriais assegurados pela Constituição de 1988. Estes documentos refletem novos critérios político-organizativos e de consciência ambiental formulados pelos movimentos sociais. Nesse contexto, a mídia associada aos grandes empreendimentos econômicos, em especial os ligados ao agronegócio, projetava as comunidades quilombolas como "atrasadas", invocando uma pretensa modernidade para limitar sua titulação e especular sobre suas terras (ALMEIDA, 2010, p. 13). Além disso, o trabalho também apresenta um quadro demonstrativo dos conflitos, mapeados na imprensa e pelas organizações representativas das comunidades. A esse respeito, é interessante a análise de Mariléa de Almeida (2018, p. 125-126) sobre os labirintos de direitos que enfrentam as comunidades quilombolas para conseguir a efetiva titulação de suas terras. Em sua visão, a morosidade burocrática para a garantia do acesso às terras configura uma governamentalidade racista expressa por inúmeros procedimentos técnicos e jurídicos, que colocam em risco o próprio direito assegurado na Constituição.

> pessoas que não eram pessoas, mas que plantavam pra vender na rua pra comprar alforria[315].

Rosa, portanto, se empenhou em fugir de lugares-comuns ao abordar nuances e possibilidades diversas – inclusive contraditórias – de práticas de resistência. Essa mesma perspectiva orientou a construção dos personagens, quando, no segundo semestre, ele se tornou o dramaturgo do projeto. Ele ressaltou, dessa maneira, a perspectiva particular que o corpo negro desenvolve sobre o mundo que o cerca, como fundamento para a elaboração de personagens marcados por contradições e questões não resolvidas:

> Tudo isso que o olhar preto e o corpo preto traz como matriz de conhecimento, que o pensamento revolucionário europeu muitas vezes não compreende. Eu tenho muita apreciação pelo marxismo, por ideias progressistas, acho que são fundamentais até, muita gente boa e de luta e muito pensamento bom veio da chamada esquerda brasileira. Mas há uma dificuldade muito grande de uma esquerda de olhar branco, de mão branca, de compreensão esquemática branca da história, que não dá conta das lutas das diásporas africanas. A própria concepção de pessoa. E na dramaturgia negra brasileira a gente já teve outros exemplos de peças que compreenderam a pessoa; o tempo; a relação com a comunidade; o território; o que é o revide, o que é às vezes não poder revidar e bolar, tramar o jogo; o segredo; a iniciação; o sonho; a morte; são dimensões que em geral o europeu por mais rebelde e revolucionário que seja não contemplou. E eram essas as necessidades que eu percebi. Por isso concebi os personagens como concebi, a partir dos estímulos do grupo[316].

.

Para Rosa, as formas de sujeito[317], forjadas na experiência diaspórica, são fraturadas e contraditórias; se constituem na confluência e no conflito entre paradigmas culturais europeus, africanos e ameríndios. Nas brechas da opressão colonial, os sujeitos diaspóricos, através de práticas performáticas articuladas no próprio corpo, na voz, na cultura material e nos adereços, encontraram formas estereofônicas para recriar modos de vida africanos em novos territórios. Esse ponto de vista se materializou na construção das personagens do espetáculo.

---

[315] Entrevista concedida em 27/08/2018.

[316] Entrevista concedida em 27/08/2018.

[317] O antropólogo Márcio Goldman (1996, p. 104), após percorrer uma vasta produção sobre a noção de pessoa, argumenta que o estudo de Michel Foucault (1998) sobre as formas de subjetivação na Grécia Antiga pode ser relacionado àquilo que se entende por essa ideia, sendo esse conceito de grande valia para a antropologia. Foucault (1998, p. 30), em um de seus últimos empreendimentos intelectuais, indica quatro dimensões para a análise das práticas múltiplas que configuram formas de subjetivação: i) a substância ética; ii) os tipos de sujeição; iii) as formas de elaboração de si; iv) a teleologia moral. Goldman (1996, p. 105) traduz essas dimensões da seguinte forma: como matéria (o que é investido?), razão (por quê?), modo (como?) e objetivo (para quê?) do investimento de uma posição subjetiva. Assim, esforço-me para compreender como essas questões se mostram nas formas de sujeito propostas na dramaturgia produzida pelos Crespos e Allan da Rosa.

Além disso, no excerto destacado acima, o dramaturgo chama atenção para categorias como tempo, território, comunidade, segredo, iniciação, sonho e morte. Considerando a histórica reformulação e a criação de práticas e saberes empreendidas pelas populações da diáspora negra, essas categorias assumem conteúdos específicos que traduzem e produzem modos de vida e visões de mundo africanas de uma maneira plural e interna às várias nações que atravessaram o Atlântico. Estes conteúdos, por sua vez, se tornam esteticamente evidentes na performance da onírica travessia pela *kalunga*, à qual conduz o espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão".

Como dramaturgo, Rosa se esforçou para extrapolar maniqueísmos e dicotomias simples, procurando incutir elementos de quebra de expectativa na elaboração da narrativa. Em sua visão, o tema proposto de "revoltas, rebeliões e revoluções" torna possíveis abordagens superficiais e monolíticas das práticas de resistência, que pavimentam personagens estereotipados. Apelando para um discurso unívoco de revolta ou indignação, a potência do espetáculo poderia perder força, por escamotear nuances de processos nem sempre abertos ou nítidos de enfrentamento. Em suas palavras,

> O dilema, no "Alguma coisa a ver com uma missão", foi de como a gente podia criar personagens a partir dos experimentos, mas que pudessem ir para além do herói e do bandido. Desde o começo, eu apresentei e eu falei isso em todas as aulas, a gente tinha um prato cheio: 'rebeliões, revoltas e revoluções', um prato cheio para os estereótipos. Esse tema da revolução, nossa, ele é um convite à mesmice. Se a gente não trabalhar ele com força – "revolução! quilombo! nóis" [fala como grito de guerra]. Ia virar isso, sabe. Então o que era latente na peça, que talvez pudesse ser mantido, mas não trazer isso pro patente. Era muito fácil de fazer isso. Ou fazer uma peça de nós que estamos fora jogo. "Então a gente vai reclamar que esse jogo tá fora, todas as regras...". Potente, forte. Mas era esperado. Eu vou numa peça que fala "rebeliões e revoluções negras", eu to esperando aparecer o Zumbi com a lança, eu to esperando aparecer quebrarem as vidraças, entende? E o que eu quero trabalhar, que eu quero aprender como escritor, como pessoa que gosta de teatro, como pessoa, é ver os labirintos das pessoas[318].

Assim, explorando diferentes possibilidades de resistência às imposições racistas que confinam as pessoas negras, Rosa procurou elaborar personagens que dificilmente caberiam em rótulos de mocinhos e vilões. Ele evoca a ideia de encruzilhada, proposta por Leda Maria Martins (1995, 1997, 2003), como um operador conceitual para compreender as práticas políticas, culturais, sociais e éticas dos povos negros em diáspora. O conceito evidencia o caráter contraditório das subjetividades que emergem nos interstícios do contato cultural e transitam entre a racionalidade ocidental

[318] Entrevista concedida em 27/08/2018.

hegemônica e formas de conhecer o mundo subalternizadas e relegadas à marginalidade. Sobre essa questão, ele assim se manifesta:

> Você ta numa cidade e ao mesmo tempo que você ta no miolo da cidade você ta na margem, você ta fora. Gingando entre as instituições e o bueiro. A encruzilhada é bem própria da gente. Porque você ta lidando com mortos e vivos, você ta gingando entre e as instituições e o bueiro, entre a oralidade e a escrita, entre ser sexo e ser lixo, Eu creio que por isso que dá muita esquizofrenia, por isso que dá muita indecisão – positivo até. Por isso que dá instiga, Encontrar lugares que são provisórios, Então minha busca era essa,[319]

Outra questão importante ressaltada pelo dramaturgo diz respeito ao seu esforço para colocar as personagens da narrativa em diálogo. Na visão de Rosa, o método do processo colaborativo, no qual cada um dos atores criadores leva seus experimentos cênicos a partir dos estudos teóricos propostos, acaba produzindo peças muito centradas no depoimento, em que as personagens falam diretamente ao público. Considerando esta uma característica recorrente e saturada no teatro negro contemporâneo, ele se empenhou em contorná-la, produzindo dissonâncias nas relações que atravessam a peça.

Portanto, informado por uma concepção de pessoa que prima por sujeitos controversos, provisórios e processuais, Rosa escreveu personagens que procuram dar conta dessas ambiguidades, evitando resoluções e respostas definitivas para os conflitos que aparecem na narrativa. Em minha visão, associada à maneira como o espaço e o tempo são mobilizados na performance, essa noção de pessoa produzida nas encruzilhadas atravessa o espetáculo e deixa entrever nas escolhas estéticas do grupo visões de mundo diaspóricas criadas e recriadas nos novos territórios. A encruzilhada é lugar de cruzamento cultural em que o significado se forma, mas não se cristaliza; assim, o sujeito não se funda como uma verdade absoluta sobre o "eu", mas se apega pontos de significação cambiantes de acordo com o contexto[320]. Da mesma forma, o grupo mobiliza o tempo criativamente, produzindo a sensação de que passado, presente e futuro se habitam mutuamente. Também explora o espaço de maneira dinâmica e ativa, fazendo sentir os deslocamentos, migrações e viagens das culturas negras, e evocando o anseio e a luta constante por território. Assim, o espaço não se apresenta como um ente fixo e discreto sobre o qual se desenrola a ação: está imbricado em uma

---

[319] Entrevista concedida em 27/08/2018.

[320] Aqui, revelam-se significativas a elaboração de Paul Gilroy (2012) sobre a teoria da dupla consciência do intelectual W.E.B. Du Bois, ou a ideia de *outsider within*, desenvolvida pela teórica feminista Patricia Hill Collins (2000), discutidas na introdução.

rede de relações, disputas e convergências, as quais constituem a performance e são por ela afetadas.

4.2.4 Cenas insurgentes: experimentos cênicos e intervenções urbanas

Em diálogo com as provocações teóricas de Allan da Rosa, os atores encontraram material fértil para a realização de experimentos cênicos. Aqui, destaco brevemente alguns desses experimentos, comentados pelos atores em entrevista, assim como as primeiras impressões que tive das intervenções urbanas, nas quais já me apareciam, de forma ainda incipiente, alguns aspectos que eu viria a compreender melhor a partir dos estudos sobre o espetáculo.

A atriz Dani Rocha, a partir da leitura do texto "Malungo Ngoma Vem", empreendeu uma tentativa de recriar as condições de clausura vivenciadas pelos africanos cativos nos navios negreiros, trazendo também à tona a dinâmica constante de resistência que permeava sua ação nesses espaços. Totalmente enrolada em uma fita adesiva, no canto de uma parede, ela procurou evocar a condição e a sensação que tal situação poderia desencadear. Outro experimento relatado pela atriz se inspirou nos suicídios que ocorriam nos navios negreiros. Imaginando um oceano repleto de mortos, espalhando roupas pelo chão, ela se posicionou no meio do espaço, como se fizesse parte daqueles que se jogavam nas águas à espera de reencontrar sua terra.

Joyce Barbosa mencionou experimentos que realizara com carne podre, relacionados à pesquisa de sua personagem, que caminhou para o tema da maternidade. A carne fazia referência a abortos clandestinos, trazendo a imagem das entranhas de uma mulher que se projetavam para fora. Lucélia Sérgio da Conceição, por sua vez, destacou ter trabalhado com ervas e procedimentos de cura, que se materializaram na Auxiliar de Enfermagem, uma das protagonistas de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão".

Em minhas anotações de campo sobre as intervenções urbanas realizadas pela companhia, encontrei elementos que posteriormente apareceriam amadurecidos no espetáculo. A primeira intervenção da qual participei se chamava "Ninhos e Revides – Mirando o Haiti". Ela ocorreu nas imediações da estação da Luz, no centro de São Paulo, em 6 de junho de 2016. Pouco antes do horário marcado para seu início, chovera torrencialmente, o que prejudicou, em minha visão, a potência da ação.

O grupo trabalhou com a ideia de um cortejo que acompanha um caixão, carregado pelos atores, o que chamou a atenção de muitas pessoas no início. No entanto, o cortejo prosseguiu até uma região mais afastada da Estação da Luz, na Rua do Triunfo, de modo que poucos transeuntes o acompanharam. Ali, apareceram alguns símbolos que posteriormente se fariam presentes no espetáculo. A ideia do movimento haitiano "*nou pap obeyi",* que tomara as ruas do país contestando o resultado eleitoral de 2015, associada a espíritos de pessoas negras saindo das paredes, já se fazia presente. Outro elemento de destaque foi um conjunto de sapatos velhos espalhados, sobre os quais discuto mais adiante. Eles apareceriam novamente na intervenção realizada no Glicério, em agosto de 2016, e no espetáculo, incorporados à personagem do Pedreiro. A prática de realizar pinturas faciais e se colocar em posição de ataque, correndo em direção ao vazio, também seria novamente utilizada.

Na intervenção que ocorreu quase dois meses depois, em 1 de agosto, no Glicério, novamente o cortejo em torno do caixão desencadearia a ação. Dessa vez, na verdade, era um caixão-veleiro, que evocava a imagem de um navio negreiro, com a projeção do mar em uma tela branca – a imensa *kalunga* dos mortos. Destaquei, nas anotações de campo, um "canto em idioma que eu desconheço", entoado pelos atores, que presumi ser de origem africana. Posteriormente, eu entenderia que fazia parte dos estudos sobre os vissungos. As personagens do espetáculo já emergiam de forma mais nítida. Os estudos com os sapatos, relacionados à personagem do Pedreiro; com a carne, ligados à Mãe Ancestral; e com as ervas curativas, ligados à Auxiliar de Enfermagem; estão presentes nas minhas observações sobre a intervenção. Da mesma forma, o "*whiteface",* na cena da paródia de "Baile de Favela", também apareceria em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", porém em um contexto distinto.

Nessa intervenção que ocorreu no Glicério, uma questão específica chamou minha atenção: o envolvimento das crianças que saíam da escola com a performance. Ao final, quando os atores fizeram um grito de guerra e correram pela rua, as crianças empolgadas foram junto (assim como eu e as amigas que me acompanhavam). No Vale do Anhangabaú, onde se desenrolou a maioria das apresentações de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", as crianças também se envolveram com a ação, em diversas ocasiões. Discuto esta questão na análise do espetáculo, considerando as dinâmicas de violência urbana que perpassam o Vale e as possibilidades de ressignificação do espaço introduzidas pela prática teatral.

4.2.5 De punho em riste: as imagens de divulgação do processo

As principais imagens utilizadas pela Cia. Os Crespos para fazer a divulgação das atividades desse processo foram, em primeiro lugar, um logotipo criado pelo artista gráfico Rodrigo Kenan. Segundo Lucélia Sérgio da Conceição, Kenan já acompanha a trajetória do grupo há um tempo considerável. Ele é responsável pela arte das duas edições da Revista "Legítima Defesa" e tem um diálogo com a companhia no sentido da construção de uma identidade visual. Também uma fotografia feita por Roniel Felipe, que trabalhou com o coletivo ao longo do projeto "De Brasa e Pólvora", apareceu nas ações de divulgação. Ela ilustra a capa da segunda edição da Revista Legítima Defesa. Sobre estas imagens, desenvolvo a seguir uma breve análise.

Imagem 1 - Logotipo do projeto "De Brasa e Pólvora". Arte: Rodrigo Kenan. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

No logotipo criado por Rodrigo Kenan, reproduzido acima, a imagem central é uma mulher negra de punho direito erguido, segurando um revólver apontado para o alto, com cabelo no estilo *blackpower*. Atrás dessa mulher, olhando por sobre o ombro,

virado de costas, é possível ver um homem negro, provavelmente careca ou com o cabelo rente à cabeça. A arte é quase toda feita em preto e branco: a expressão facial dos dois personagens é difícil de identificar. Talvez seja possível ressaltar, apenas, o olhar grave de ambos e vestígios de determinação no rosto da mulher, pois ele parece estar contraído. Na região do peito dessa mulher, está o único detalhe colorido da imagem: em vermelho e amarelo, valendo-se de linhas retas que se encontram em ângulos agudos, o artista construiu a representação de uma explosão. Abaixo, entre duas faixas pretas, aparece o título do projeto aprovado no Fomento. Os dizeres "De Brasa e Pólvora" surgem maiores, em maiúsculas de letra de forma; o subtítulo "Zonas Incendiárias, Panfletos Poéticos" figura em letras menores, com maiúsculas e minúsculas.

O símbolo do punho fechado em riste encontra-se em destaque nesse logotipo. Além disso, este gesto também é evocado no espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", num momento de revelação de uma das protagonistas. Na exposição "Histórias Afro-Atlânticas"[321], organizada no MASP e no Instituto Tomie Othake, o punho em riste apareceu em diversas obras expostas na seção intitulada "Resistências e Ativismos". Figura, dessa forma, como um símbolo transnacional de resistência negra, um gesto embebido de significados éticos e políticos. O uso do preto e branco na imagem da Cia. Os Crespos remeteu-me, além disso, aos Partido dos Panteras Negras[322], uma importante organização revolucionária estadunidense. Mas se a postura da mulher suscita um enfrentamento direto, o homem ao fundo levanta certa ambiguidade, pois não se sabe se ele acompanha a mulher ou se a está deixando, o que traz um questionamento.

---

[321] A exposição apresentou 450 trabalhos de 214 artistas, trazendo uma perspectiva sobre os movimentos diaspóricos entre África, Américas, Caribe e Europa. A curadoria foi feita por Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Lilia Schwarcz, Hélio Menezes e Tomás Toledo. O ordenamento da exposição se deu em torno de 8 núcleos temáticos. Informações disponíveis em: https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas. Último acesso em 28/09/2018.

[322] O Partido dos Panteras Negras foi uma organização revolucionária estadunidense fundada em 1966 em Oakland, California. Inicialmente com o propósito de patrulhar bairros negros para coibir ações de violência policial, transformou-se em uma organização de cunho marxista que pregava o armamento dos afro-americanos, o fim do serviço militar obrigatório e a reparação por anos de opressão. Suas ações ganharam repercussão internacional e serviram de inspiração para diversas organizações revolucionárias no mundo. Mais informações em: https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party. Último acesso em 28/09/2018.

Imagem 2 – Ensaio do espetáculo “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

No registro acima, do fotógrafo Roniel Felipe, realizado no processo de construção do espetáculo “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”, figuram os atores criadores e músicos do projeto “De Brasa e Pólvora”, dispostos lado a lado, como se estivessem correndo em direção ao observador. Parecem estar na laje de um edifício. À esquerda da imagem, há um vaso com uma planta de folhas verdes em arbusto e pequenas flores roxas. À direita, há um vaso com espada-de-São-Jorge, uma planta associada à guerra e ao orixá Ogum.

A caracterização dos atores e dos músicos foi inspirada, segundo Lucélia Sérgio da Conceição, nos povos que vivem no Vale do Rio Omo, na Etiópia. Esses povos se usam folhas, flores e pinturas corporais na estilização cotidiana de seus corpos, que parecem por vezes se fundir ao ambiente. Na fotografia acima, a mobilização desses elementos contrasta com os topos dos edifícios ao fundo, que tornam presente a cidade de São Paulo. De acordo com a atriz, a intenção foi justamente de evidenciar a contradição entre a modernidade prometida pelos processos de urbanização e os modos de vida que a eles resistem. Em suas mãos, os artistas carregam objetos diversos: desde armas explicitamente voltadas para o combate, como a espingarda na mão de Lucélia Sérgio da Conceição, ao centro, e o facão trazido por Joyce Barbosa, a segunda da

direita para a esquerda; objetos de trabalho que poderiam ser utilizados para ferir, como o serrote carregado por Sidney Santiago, o segundo da esquerda para a direita, ou a espátula de pedreiro de William Simplício, na ponta direita da imagem; ou mesmo instrumentos musicais, como é o caso do banjo trazido por Giovanni de Ganzá, o terceiro da direita para a esquerda. Nesse caso, acredito que estes objetos simbolizam a multiplicidade de formas de resistência, que podem assumir desde o caráter do conflito aberto até se manifestar nas culturas expressivas criadas e reelaboradas na diáspora negra, como é o caso da música. O uso das pinturas corporais que perpassa os experimentos e aparece na imagem acima descrita surge também no espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão". Nele, os músicos, técnicos e membros da produção aparecem caracterizados com este tipo de pintura. Além disso, em duas das cenas, as personagens fazem uso da argila para fazer referência à preparação para o combate.

4.3 "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão": travessia da *kalunga*

O espetáculo "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" transformou em grande medida a dramaturgia de Heiner Müller, na qual se inspira. É possível reconhecê-la apenas vagamente pela referência aos protagonistas revolucionários e por fragmentos do texto, como salientou Lucélia Sérgio da Conceição. Exatamente por isso, o título dado pela Cia. Os Crespos (e não por Allan da Rosa, como discuto adiante) evidencia essa ambígua relação com "A Missão: Lembranças de Uma Revolução". De acordo com a atriz:

> O texto mesmo da Missão, ele foi se diluindo, virando outras coisas, e ele tá bem fragmentado, quase não existe, quase não tem o texto. Mas tem algumas citações, alguns lugares. Então o nome tem tudo a ver com isso também né. (...) Internamente fala do processo do grupo, com relação a esse texto; e pro externo, é alguma coisa a ver com uma missão, que é a missão que eu vou descobrir, é a missão do que eu tô fazendo agora, qual é a minha missão. E a gente se provoca né, durante um espaço do caminho: Eu descobri qual é a minha missão, você sabe o que você tá fazendo aqui, qual é o seu lugar, quem é você na luta?[323]

[323] Entrevista concedida em 02/08/2018.

A seguir, percorro a trajetória do espetáculo, baseando-me em fragmentos marcantes que pincelei do material etnográfico. Como a maioria das apresentações às quais assisti ocorreram nas imediações do Teatro Municipal e no Vale do Anhangabaú, esta localidade é tomada como referência na maioria dos casos. Parte significativa da descrição se baseia na encenação que ocorreu às 21 horas do dia 6 de novembro de 2016, um domingo em São Paulo. Algumas vezes, faço referência a outras ocasiões em que assisti.

Como havia um robusto arsenal de cenografia e figurino, tornou-se necessário fixar uma base onde os atores pudessem armazenar o material, se preparar para o espetáculo e realizar as trocas de figurino. Foi no Centro de Referência da Dança – CRD[324], localizado na Galeria Formosa, embaixo do Viaduto do Chá, que o grupo se instalou. O espaço dá acesso direto à região do Vale do Anhangabaú onde se desenrolava a maior parte do espetáculo, em frente ao Monumento a Carlos Gomes[325], escultura posicionada na escadaria que dá acesso do Vale à Praça Ramos e ao Teatro Municipal. Na última das apresentações da primeira temporada, realizada em 7 de novembro de 2016, fui autorizada pelo grupo a acompanhar a produção, o que me possibilitou obter uma visão dos bastidores. Acabei, durante o espetáculo, me encarregando de cuidar da pequena Teresa, filha de Lucélia Sérgio da Conceição, nascida quatro meses antes, para que o companheiro da atriz, Ramon Zago, pudesse fazer o registro audiovisual da apresentação. Nessa ocasião em específico, portanto, assisti ao desenrolar da ação de forma mais distanciada, uma vez que estava voltada para o cuidado da criança.

Ao final dessa seção, chamo atenção para uma questão referente à última cena do espetáculo, composta apenas pelos atores criadores. Acredito que esta cena coloca uma dissonância na obra, uma vez que se encaminha num sentido distinto daquele proposto pelo dramaturgo.

---

[324] O Centro de Referência da Dança abriga a Escola de Dança de São Paulo e é gerido pela Secretaria Municipal de Cultura em conjunto com a Associação Cultural Corpo Rastreado. Informações disponíveis em: https://www.crdsp.com.br/historia-crd. Último acesso em 28/09/2018.

[325] Este monumento homenageia o compositor paulista Carlos Gomes. A iniciativa para construção da obra partiu de uma comissão executiva que angariou fundos junto à colônia italiana em São Paulo. Em 1922, a Prefeitura aprovou a instalação do monumento na esplanada do Teatro Municipal, realizando obras de adaptação do local. O monumento é composto por um grande conjunto escultórico que acompanha as escadarias que descem ao Vale do Anhangabaú. Maiores informações em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4521%20target=blank. Último acesso em 28/09/2018.

4.3.1 “Você veio pro levante?”: confusão perante o Teatro Municipal

No dia 16 de outubro de 2016, um domingo agradável e ensolarado, cheguei às escadarias do Teatro Municipal[326] pouco antes do horário combinado, às 19h. Era possível ver um pequeno contingente de pessoas que se aglomeravam ali, cuja maioria era negra. Logo intuí serem potenciais espectadores da Cia. Os Crespos, e me juntei a eles com a amiga que me acompanhava. De dentro do Teatro Municipal, por outro lado, afluía um grupo de pessoas, todas brancas, provavelmente saindo de um espetáculo que há pouco terminara. O contraste, portanto, entre o grupo majoritariamente negro que se posicionava de um lado das escadarias e o público quase inteiramente branco do Teatro Municipal saltava aos olhos.

Eu já havia assistido ao ensaio aberto de “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”, na quinta-feira anterior. No entanto, a apresentação havia ocorrido em um dia útil, fim de expediente, num horário de intenso deslocamento de trabalhadores pela cidade. No domingo, o ambiente aparentemente menos habitado e frenético magnificava as diferenças entre o público que saía do Teatro e o que aguardava para entrar.

A atriz Dani Nega apareceu, deixando a rua lateral do teatro; ela usava uma camiseta preta onde se lia a palavra “PRODUÇÃO” nela estampada. Dani pediu, primeiramente, desculpas pela demora: um espetáculo acabara de terminar e, por isso, seria necessário aguardar a preparação da sala, pois algumas cenas da peça da Cia. Os Crespos ocorreriam no interior do Municipal. Enquanto isso, ela conversava com alguns dos espectadores. Ironicamente, repreendia quando alguém novo chegava, por estar em atraso; perguntava se as pessoas tinham sonhado na noite anterior ou se estavam com medo. Por fim, formava uma fila “indiana, não africana”, brincando com a ideia de que a África remeteria à noção de desorganização. Conduzindo o público às portas do Teatro, ela parecia se comunicar com alguém que estava do lado de dentro, seja por meio de um comunicador, seja vociferando em frente ao prédio. Acentuava-se uma sensação de constrangimento, de não saber o que fazer diante da situação.

---

[326] O Teatro Municipal foi construído a partir dos anseios das elites cafeeiras paulistas por uma casa de espetáculos de padrões europeus. Sua construção foi iniciada em 1903 e a abertura do prédio ocorreu em 1911. A construção foi fortemente inspirada na Ópera de Paris. Em 2011, de departamento da Secretaria Municipal de Cultura, o Teatro foi transformado em uma Fundação de Direito Público. Atualmente é gerido pela organização social de cultura Instituto Odeon. Informações disponíveis em: http://theatromunicipal.org.br/espaco/theatro-municipal/#historia. Último acesso em 28/09/2018.

Imagem 3 – O público aguarda para entrar no Teatro Municipal. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Na imagem acima, é possível ver um fragmento desta cena. No primeiro plano, ao centro, Dani Nega, de costas, está vestida inteiramente de preto, normalmente uma cor padrão para quem trabalha na produção e em áreas técnicas do teatro e do cinema. Identifica-se, com o dizer estampado em sua camiseta, como alguém que trabalha na produção do espetáculo. Ela segura o comunicador em uma das mãos, posicionada em suas costas; enquanto brinca com um dos espectadores, um jovem homem branco vestido com uma camiseta branca estampada e calça marrom, de forma casual, que a olha diretamente para ela e sorri descontraído. Também é possível perceber alguns sorrisos das demais pessoas do público, como o da mulher logo à esquerda de Dani Nega, que usa saia branca e jaqueta *jeans*; o do jovem de camiseta verde um pouco à sua direita; e o da mulher de camiseta azul escura no extremo direito da imagem.

O público visível na imagem, nesse caso, tem uma proporção similar entre brancos e negros. Porém, em minhas anotações de campo, consta a observação de uma maioria negra em todas as apresentações às quais assisti – a exceção daquela realizada no SESC Bom Retiro. Ao fundo, aparecem o prédio do Shopping Light, com seus toldos vermelhos, iluminado em cor-de-rosa; e ainda mais atrás, o Edifício Matarazzo, sede da Prefeitura Municipal, além de outros prédios altos. As luzes e edifícios do

centro de São Paulo emolduram a cena. Os espectadores cercam Dani Nega: desde início, a ação instiga uma dúvida sobre como deveríamos nos posicionar no espaço, sobre que lugar deveríamos ocupar enquanto espectadores. Ao mesmo tempo em que, com as provocações e piadas, essa situação acabava por carregar um tom cômico, claramente visível a partir dos sorrisos esboçados, ela não deixava de produzir também certo desconforto.

Enquanto aguardava em fila, o público foi enredado por uma expectativa de adentrar o imponente Teatro. No entanto, logo apareceu outra pessoa, chamando a atenção dos espectadores, na base da escada, num local próximo ao cruzamento entre o Viaduto do Chá e a Praça Ramos de Azevedo. Tratava-se do ator William Simplício, trajado com uma camisa branca, calça marrom e portando um pente em suas mãos. Simplício gritava: "Vocês vieram pro levante?". Nesse desvio de atenção, Dani Nega se evadiu. Aqui não restavam mais dúvidas de que o espetáculo começara. O público novamente se aglomerou em torno de Simplício, desfazendo a formação de fila. O enigmático personagem, por sua vez, iniciou um discurso com uma série de provocações.

Em seguida, nossa atenção foi mais uma vez desviada quando eclodiu a pergunta: "Vocês vieram pro levante?", justamente às costas do público. Virando-se para o outro lado, estava a atriz Dani Rocha, portando instrumentos de trabalho e uniforme laranja os quais remetem aos profissionais da limpeza pública – os garis. Os espectadores ficavam indecisos: seguir de novo o chamado? Afinal, para onde deveriam ir? Algumas pessoas se entregavam com maior facilidade; outras relutavam um pouco mais em seguir numa direção diferente a cada momento.

Mais uma vez o mesmo chamado – "Vocês vieram pro levante?" – surgiu de outro ponto da paisagem urbana; dessa vez, do outro lado da rua, nas proximidades da Loja Casas Bahia defronte ao Teatro. Era a atriz Joyce Barbosa, apressada, usando uma saia longa e camiseta marrom e portando uma sacola em uma das mãos.

Quando o público se aproximou de Joyce, novamente a convocação para o levante emergiu de outra direção: vinda da Rua Barão de Itapetininga, que segue do Viaduto do Chá em direção à Praça de República. Desta vez, Lucélia Sérgio da Conceição chegou vestida como uma profissional da saúde: calça azul clara, camiseta bege e um jaleco branco. Ela já começou dizendo que precisaria dividir o grupo, de acordo com a leitura da linha da vida, traçada nas palmas das mãos de cada um. Ela escolhia, então, alguns dos espectadores e tomava suas mãos, observando-as e fazendo

declarações sobre a vitalidade das pessoas a partir delas. Emendava também recomendações sobre a alimentação adequada, sugerindo víveres como brócolis ou fígado, e maior ingestão de água.

Logo, de bicicleta e carregando uma garrafa de cachaça, apareceu o ator Sidney Santiago, vestido com uma camisa branca, bermuda curta e suspensórios. Seus olhos apareciam esbranquiçados, como se fosse cego. Conceição, aproveitando-se da situação, evadiu-se do público. Enquanto isso, em tom infantil, brincalhão, o ator oferecia cachaça aos espectadores. Convocando a todos para que o seguissem para o levante, ele subiu na bicicleta e rumou em direção ao cruzamento do Viaduto do Chá com a Praça Ramos. O público, meio hesitante, diante da confusão causada, o seguiu.

Ao longo dessa parte da apresentação, a dúvida sobre entrar ou não no Teatro construiu uma espécie de barreira, ainda mais visível quando contrastada ao público esmagadoramente branco do Teatro que deixava o prédio, exatamente no momento em que o espetáculo se iniciava. Essa estratégia do grupo, em minha visão, conduziu a uma desconfortável sensação de não pertencimento, como se a entrada naquele edifício nos fosse interdita – o que de, de certo modo, e se formos levar em conta a frequência, é. Não obstante, a sensação de incerteza também conduz a certo divertimento – é como se fôssemos enganados a todo instante, ludibriados em relação à direção que se deve seguir. Os vários personagens que emergiram e se apresentaram, cada um de um ponto da paisagem urbana, chamaram a atenção do público em diferentes momentos, aprofundando uma sensação de confusão. A cada hora nos conduzindo a um ponto da rua, tornaram cada vez mais incerta a entrada no Teatro.

Fomos levados às escadas que dão acesso à Praça Ramos, contígua ao Vale do Anhangabaú, quando subitamente, eclodiram todos os personagens anteriormente mencionados, em marcha, como que num cenário de guerra, causando um sobressalto. Gritando palavras de ordem de cunho militar, como “Ataque!”, “Fogo!”, “Recuo!”, ao som de um tambor tocado pela música Gisah Silva, o grupo provocou uma sensação de estarmos, efetivamente, em uma zona de conflito. Eles sinalizaram para que descêssemos as escadarias, em direção ao Vale do Anhangabaú. Diferentemente do que se esperava no início, o público foi parar no meio de uma região tensa e contraditória do centro da cidade.

4.3.2 "Tá com medo? Então por que veio?": a descida ao Vale do Anhangabaú

Assim como o opulento Teatro Municipal, o Vale do Anhangabaú[327], naquele dia 6 de novembro de 2016, passava uma sensação de imponência em sua amplitude. A apresentação de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" teve duas sessões naquele domingo, pois no dia anterior, a festa de música eletrônica Vampire Haus tomara as ruas do centro, impossibilitando a realização do espetáculo. Acompanhada do meu companheiro à época, fui assistir à segunda sessão, marcada para as 21h – um horário em que, normalmente, a Cia. Os Crespos não encenava a peça. Por ser a noite de um domingo, a movimentação no centro da cidade se distinguia muito daquela nos dias de semana. Embora não se possa dizer que o ambiente estivesse inóspito, estava escuro e o fluxo de pessoas era muito mais reduzido. Por isso, um clima de apreensão tomava conta do lugar. Diferentemente do público branco e bem vestido do Teatro, naquelas condições, as pessoas que povoavam o local eram em sua maioria negras e pobres.

Esses fatores favoreceram que as crianças em situação de rua que circulam pelo Vale interviessem de forma mais intensa no espetáculo. Nas apresentações em geral, elas já costumavam se fazer presentes. Como relataram os atores criadores durante a entrevista, a relação com esses jovens e com os adultos que habitam o vão sob o Viaduto do Chá representou um dos maiores desafios decorrentes da escolha por fazer o espetáculo no espaço público. A respeito dessa escolha, Lucélia Sérgio da Conceição fez as seguintes considerações:

> A gente escolheu ali a Praça Ramos porque tá do lado do Teatro Municipal. A gente começa com essa brincadeira de é no Teatro Municipal, só que não. Nós não estamos lá dentro, nós estamos nas ruas. E a gente desce e faz naquele lugar, onde a gente durante os ensaios viu um assassinato, por exemplo. A gente acompanhava assim, a gente ensaiando tendo que lidar com um monte de batida policial. Extremamente racista. O assassinato que a gente viu foi de um morador de rua, por uns jovens, assim, que também eram pessoas da rua, não sei se exatamente moradores de rua. Então era um lugar muito pesado, que muitas pessoas moravam, pessoas que não tinham onde morar, que moravam nas suas barracas. A gente se relacionou muito com as

[327] O arquiteto Pablo Hereñú (2007) realizou um estudo sobre os principais projetos urbanísticos que propunham intervenções no Vale, acompanhando suas diferentes configurações ao longo do final do século XIX e século XX. As feições atuais do local foram definidas a partir de uma reforma realizada durante a década de 1980, que buscou acoplar uma praça à avenida que cortava a região, submersa em um túnel. Assim, a intenção era recuperar a imagem do antigo Parque do Anhangabaú, que com a febre do automóvel deu lugar a uma via expressa. O autor considera que os objetivos do projeto não foram alcançados, produzindo um espaço de isolamento em relação à metrópole.

> crianças do lugar, porque os adultos de alguma forma acham que aquilo não é para eles e não se aproximam. A gente tem várias fotos das crianças cheirando cola, acompanhando o processo. Uma delas não cheirava cola durante a peça – uma escolha dele. Uma das meninas se envolveu mesmo, e carregava o barco. A gente teve um envolvimento ali com aquelas pessoas. A gente pedia licença pra eles, conversava com eles de vez em quando, passava pela casa deles pra ir pro caminho né. Então tinha a evidenciação desse lugar. E lidava com a arquitetura da cidade. Tentando colocar a cidade nesse lugar histórico, e é desse endereço que estamos falando né. Da construção de um país, da construção de uma cidade em que nós somos os que cheiram cola, e os que não têm onde morar, e os que estão à deriva.[328]

Trata-se, portanto, de um cenário em que as desigualdades sociais e a violência urbana se impõem como questões incontornáveis, tornando-se constituintes do próprio espetáculo. O Vale do Anhangabaú é um espaço ocupado por um contingente de pessoas afetadas pela crise da habitação na cidade de São Paulo, em sua maioria negras. Se, de um lado, os adultos preferiram se manter afastados da movimentação provocada pela peça, muitas das crianças se envolveram, em diferentes medidas, com a ação que então se desenrolava. É perceptível, na tessitura da performance, a contradição inerente à modernização urbana. No alto, se erguem o Teatro Municipal, símbolo de uma cultura dita erudita, e o Edifício Matarazzo, sede do governo municipal. No Vale, vive uma população despossuída, que lida cotidianamente com a violência policial, o uso de entorpecentes e a pauperização. É nessa encruzilhada que "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" propõe a travessia de uma fronteira. Conceição evoca, nessa direção, a ideia da *kalunga:*

> Ao mesmo tempo aquele lugar era a kalunga, onde tinham muitas pessoas mortas, onde tem os espíritos, e toda essa ideia que a kalunga traz. De travessia, de irmandade, de morte, de sangue, de espíritos, e acho que aquele lugar era o lugar que carregava essa ideia mesmo. Trazer as pessoas praquele lugar a noite, venham ver essa realidade, venham ver esse lugar.[329]

O Vale é concebido, assim, como um lugar de passagem, no qual se entrecruzam o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Morte e vida se imbricam, e os mortos agem sobre a vida. É nesse ambiente que surgiram novamente Dani Rocha e Lucélia Sérgio da Conceição como as duas protagonistas do espetáculo: respectivamente, a Gari e a Auxiliar de Enfermagem, que passaram a se identificar enquanto tal. Juntas, elas iniciariam uma viagem onírica, num percurso em que fronteiras entre sonho e realidade,

---

[328] Entrevista concedida em 02/08/2018.
[329] Entrevista concedida em 02/08/2018.

passado e presente, são colocadas em xeque. Conceição justifica a construção dessas personagens da seguinte maneira:

> A gente chegou em duas profissões que são em sua maioria executadas por pessoas negras que é a auxiliar de enfermagem ou o auxiliar de enfermagem; e os garis, ou as garis. E a gente escolheu que fossem duas mulheres pra falar sobre esse protagonismo das mulheres. Também porque era a maior parte dos atores. A gente pensou. Então são duas mulheres que têm o mesmo sonho. E a partir desse sonho elas têm uma missão.

A Gari se postou no Viaduto do Chá, enquanto a Auxiliar de Enfermagem surgiu ao lado do Monumento a Carlos Gomes, a escultura posicionada na escada que conduz do Teatro ao Vale. O público se localizava no Vale do Anhangabaú, num plano abaixo das personagens. Era necessário, portanto, olhar para cima para vê-las. Na ocasião que descrevo, três crianças interviram também na paisagem: ao lado da Auxiliar de Enfermagem, por vezes elas entrecortavam as falas das protagonistas, simulando gritos fantasmagóricos.

Nesse momento, a Gari e a Auxiliar de Enfermagem se apresentaram ao público. Ambas se definiram a partir do ofício exercido: a Gari mostrou como, mesmo não tendo acesso à instrução formal, conseguia ler e decifrar os segredos das ruas a partir dos objetos que encontrava e das situações que presenciava, especialmente considerando a invisibilidade social dos profissionais encarregados da limpeza pública, tratados corriqueiramente como se fossem naturais à paisagem urbana – mesmo usando uniformes de cor laranja vibrante[330]. De outro lado, a Auxiliar de Enfermagem revelou como mobilizava recursos de diversas naturezas para curar os pacientes que lhe chegavam, na maioria das vezes jovens negros feridos e moribundos. Indo além da medicina ocidental, ela teria conhecimentos de ervas e de outros tipos de práticas terapêuticas, como benzer[331]. Ela ressaltou que fazia, na enfermaria, uma "revolução

---

[330] A cor laranja do figurino da Gari faz referência aos profissionais da limpeza pública do Rio de Janeiro. Na cidade de São Paulo, o uniforme dos garis é verde-escuro desde dezembro de 2011. Informação disponível em: https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,gari-tera-roupa-verde-imp-,809055. Último acesso em 28/09/2018.

[331] O ofício de benzer traduz uma sabedoria popular que articula orações e gestos, mobilizando também plantas e objetos, visando a promover a cura de males do corpo e da alma. Com a repetição de frases, a manipulação de ervas, copos com água, dentre outras práticas, as benzedeiras e rezadeiras procuram combater males como mau-olhado, quebranto (que diz respeito a influências energéticas negativas), dentre outros. Recordo-me de, quando criança, ser levada por minha mãe para uma benzedeira, dona Trindade. Para saber mais, assistir ao documentário "As Benzedeiras de Minas" (2007), produzido com recursos do Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial do Iphan. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=88VSnLEptVw. Último acesso em 28/09/2018.

silenciosa”, sendo capaz de reconhecer quando os pacientes precisavam primeiramente de água, em detrimento de medicamentos alopáticos.

Após essas falas, ao som da percussão, foram cantados dois vissungos, cuja sonoridade passou a entremear o espetáculo. O primeiro deles foi entoado por Joyce Barbosa. O segundo, quando Barbosa saiu de cena, foi cantado pela Gari e pela Auxiliar de Enfermagem, juntamente com outra personagem que apareceu encarapitada no monumento a Carlos Gomes: tratava-se da misteriosa Barqueira responsável por conduzir a travessia, que se confundia com o preparo para um levante. O vissungo em questão evocava a própria ideia da *kalunga*. Nesse ínterim, as protagonistas apareceram cada uma em uma ponta da fonte semicircular que fica abaixo do monumento a Carlos Gomes. Enquanto cantavam o vissungo, foram percorrendo a semicircunferência da mureta que beira a fonte, em direção ao centro, onde repousava uma grande concha espiral. As duas, em conjunto, pegaram a concha e a levaram aos ouvidos.

Imagem 3 – A Gari e a Auxiliar de Enfermagem ouvem a concha. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Na imagem acima, registrada à luz do dia, é possível ver a cena em questão. Ambas as personagens trazem na face expressões sérias, com algumas sutilezas: enquanto a Gari parece interessada, a testa franzida da Auxiliar de Enfermagem deixa entrever alguma preocupação. As cores vibrantes e quentes do uniforme laranja da Gari, com refletores nas mangas, na cintura e cruzando o peito em X, contrastam com as

cores mais neutras e frias da Auxiliar de Enfermagem, vestida de jaleco branco, camiseta bege, calça azul (não visível na fotografia) e crachá azul e branco. As personagens seguram a concha, que aparece em destaque no centro da imagem, situando cada uma delas em um polo. A mão direita da Auxiliar de Enfermagem aparece, curiosamente, enfaixada em gaze. Ao fundo, é possível ver o monumento a Carlos Gomes e a parte superior do Teatro Municipal. Sobre o monumento, está postada a figura da Barqueira, que segura um bastão e veste um chapéu de cangaceiro. Na barriga da estátua, é possível ver pichado em branco o símbolo do anarquismo.

Foi nesse momento que a Barqueira anunciou a travessia da *kalunga*: unidas em um mesmo sonho, a Gari e a Auxiliar de Enfermagem iriam "navegar dentro do tempo, o tempo que não passa" – sugerindo uma dimensão atemporal do espetáculo. E, em tom de provocação, ela questionou às protagonistas se estavam com medo, e porque foram até ali. No contexto, a provocação da Barqueira atingia inclusive o público, que dificilmente ocuparia aquele espaço num domingo à noite. Como já passava das nove horas, realmente estar no Vale do Anhangabaú escuro poderia gerar certa apreensão. A mão do meu companheiro segurava a minha e a pressionava fortemente: era possível sentir a sua tensão. Enquanto a Gari se mostrava destemida e prontamente se dispôs a embarcar na iniciativa, a Auxiliar de Enfermagem permaneceu hesitante, mirando a concha em suas mãos. A Barqueira, conclamando uma cantoria[332] para fazer a travessia, puxou um novo vissungo, logo sendo acompanhada pela Gari. Alguns instantes depois, a Auxiliar de Enfermagem, como que a contragosto, cedeu e se juntou às demais.

Acredito que, aqui, é importante levantar a simbologia que esteve na raiz da construção dessas personagens. A Gari, como veremos adiante, é uma corajosa líder de um movimento popular. Ela tem a tendência de sempre se erguer contra a injustiça, de tomar a iniciativa da criação e do confronto. Veste cores fortes que irradiam essas características. Segundo a elaboração de Allan da Rosa:

> Há o mestre solar e há o mestre lunar. O mestre solar seria o herói. Seria o que a Dani Rocha traz. Mesmo a gente sabendo que tem algo ali que depois vem. Que é o que inicia. Todas as culturas têm, mas isso sobressaiu na nossa

[332] Os vissungos, todas as vezes que eram cantados ao longo do espetáculo, me transmitiam uma sensação de alento. Pensando sobre o contexto em que esses cantos se difundiram, nas agruras do trabalho escravizado da mineração, comecei a entender porque a Barqueira conclamava a cantoria ao propor a travessia da *kalunga*, que figurativamente pode suscitar o tráfico de escravizados nos navios negreiros. Conforme sugere Martins (1995), em muitas sociedades africanas a arte e a espiritualidade eram concebidas como intrínsecas à vida cotidiana. Fiquei imaginando que as sonoridades africanas aliviavam o cotidiano mortífero dos cativos na travessia do Atlântico.

> história pela cultura europeia. A cultura europeia muito macha, muito masculina, muito dominante, muito deixar as coisas às claras, por ser muito visual, as coisas precisam ser vistas pra ser interpretadas. Então isso não quer dizer que todo iniciador, que todo herói solar é violento, é conquistador, é genocida. Mas é uma postura que a gente pode colocar até no campo da masculinidade, que é uma postura de partir pra cima, de afrontar, de desafiar. Lembrando que a masculinidade está em mulheres e a feminilidade está em homens. Mas o lance do partir pra dentro. Seria a Dani Rocha né. Ou o personagem. O Gari que: "vou pra cima"[333].

Inspirada na greve dos garis do Rio de Janeiro[334], a construção dessa personagem, enquanto uma mulher, destoa dos registros do movimento. Nas imagens que mostram as paralisações na limpeza pública, tanto as lideranças quanto a maioria dos profissionais são homens negros. No entanto, acredito que, no contexto do espetáculo, é justificável a preferência por uma mulher para assumir o papel de protagonista. Como enfatiza Cristiane Sobral, (2016, p. 74) trata-se de uma característica comum entre os grupos de teatro negro dar visibilidade à atuação feminina. Ademais, como bem salientou Allan da Rosa, a masculinidade não está presente somente em homens. Seria, portanto, óbvio polarizar a posição mais aguerrida em um homem e os conhecimentos tradicionais em uma mulher.

A Auxiliar de Enfermagem, por sua vez, é uma personagem que hesita em assumir um confronto aberto. Usando seu uniforme de cores hospitalares, ela prefere operar transformações nas brechas do que lhe é permitido, através de práticas terapêuticas camufladas, as quais ela mobiliza juntamente com os conhecimentos hegemônicos. Nas palavras de Rosa, ela simboliza a outra dimensão de uma dualidade:

> Mas há o mestre lunar (...). Quem é o mestre lunar? O mestre lunar é aquele que mantém. É o que conserva. As tradições precisam do lunar. E aí é a noite né. Talvez mais próximo da personagem da Enfermeira. Próximo. Próximo. Porque também há outras dimensões ali. Esses saberes, eles são dessa dimensão do imaginário lunar, que eles são de conservar e manter. Você não

---

[333] Entrevista concedida em 27/08/2018.

[334] Em 2014, no sábado de Carnaval, um grupo de 300 garis se contrapôs à deliberação do sindicato e iniciou uma paralisação, que se alastrou rapidamente e conquistou o apoio de 70% da categoria. Em carta aberta à população, o movimento denunciou condições de trabalho insalubres e assédio moral. Rapidamente, na semana que durou este movimento, acumularam-se cerca de 20 mil toneladas de lixo nas ruas da cidade. Essa situação fez a atriz Dani Rocha repensar totalmente a maneira como se relaciona com lixo que produz, conforme me disse em entrevista. Naquele contexto, com apoio de boa parte da população, os garis conquistaram aumento salarial de 37%, além de outros benefícios, como aumento do vale alimentação e plano odontológico. Em 2015, a categoria fez nova greve, conseguindo novamente melhorias para as condições de trabalho. A movimentação se repetiu entre os profissionais da limpeza pública de outras capitais do país. Informações disponíveis em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/21/politica/1426969477_916839.html. A Carta aberta do movimento à população pode ser lida em: http://www.aeba.org.br/banco_arquivo/pdf//carta_aberta_garisaeba900dd2d6d05.pdf. Último acesso em 28/09/2018.

> inventa uma folha. Mas rituais familiares, rituais de cultivo. O símbolo da água que purifica. Seja no banho, ou por dentro. Então a personagem da enfermeira ta estarrecida, ela ta na sociedade contemporânea. A gente pode colocar em pontos divergentes. Não sei se necessariamente opostos. Complementares? Talvez. Eu to repensando a palavra complementares. Recursivo né, uma alimenta a outra. E a gente tem isso na gente né. Então encontrar esse elo nas personagens, nas duas, e mantê-las no contraditório.[335]

Por fim, a Barqueira emerge como um elemento intermediário, que irá catalisar uma série de provocações ao longo da viagem das protagonistas. A Barqueira preside a travessia e rege a morte. Ela é a condutora desse percurso, mediando dois universos. Sua postura, ao longo do espetáculo, impede a consolidação de um lugar de conforto, através do uso constante da ironia. Seus questionamentos suscitam as contradições entre a Gari e a Auxiliar de Enfermagem, assim como fazem aparecer os conflitos internos de cada personagem.

Imagem 5 – A Barqueira. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Acima, é possível ver mais de perto a caracterização da personagem, que ao longo do trajeto aparece com diferentes figurinos: sempre mutante. Nesse momento, ela veste luvas pretas, um manto prateado e um grande chapéu de cangaceiro, cheio de adereços. Na mão direita, ela segura um cetro que aparenta estar enferrujado, cujo formato sugere um crucifixo. Olhando em direção ao horizonte e estendendo a mão esquerda a sua frente, a Barqueira evoca a travessia. Ao fundo, são visíveis o Teatro

[335] Entrevista concedida em 27/08/2018.

Municipal e as luzes da cidade. Quando perguntei a Allan da Rosa se esta personagem é um *trickster* na narrativa, ele confirmou minha hipótese:

> Sim, total, absoluto. Porque ela pergunta né? Adoro. Gosto demais. Gosto dessa que vem pra pinicar a gola. E às vezes a pergunta é pra tirar do sério. E às vezes a pergunta é da inocência. (...) Ou seja, é um dilema nosso, a gente fala muito com quem já concorda. E a pergunta desestabiliza né. A Barqueira é isso. A intenção da Dani [Nega], ela é dos caminhos né. A encruzilhada, o mar, que é vasto, os vivos e os mortos, ela tem outra noção de morte. A Dani tem isso. E isso é de conviver com eles.[336]

A Barqueira é, portanto, o elemento dinâmico mediador da encruzilhada, do encontro entre dois mundos. É no encontro, na fronteira, que o sentido da linguagem se forma e é desestabilizado, fazendo emergir possibilidades múltiplas e contraditórias de compreensão dos levantes. É também aí que morte e vida se definem mutuamente, influenciando-se e estabelecendo dinamicamente os limites uma da outra.

4.3.3 "Ela precisa de outras paisagens": entrelaçando morte e liberdade

Ao som de um vissungo, a Gari e a Auxiliar de Enfermagem, seguidas pelo público, foram conduzidas à primeira parada na travessia da *kalunga*. Esta se localizava ao lado das escadas que descem da Praça Ramos de Azevedo, em frente a uma espécie de portão gradeado em forma de arco, inscrito na parede do Vale. De pé, naquele local, estava a personagem chamada Mãe Ancestral, encarnada por Joyce Barbosa. Com o cabelo preso em um coque e vestida em tons terrosos, com saia bege e um longo casaco marrom escuro, ela carregava em seu colo um pequeno fardo, envolto em cobertores brancos, fazendo lembrar um bebê. Em meio à escuridão do Vale, somente o foco de luz direcionado pelo técnico Edu Luz tornava possível vê-la com maior nitidez. A Barqueira reapareceu, desta vez vestindo um chapéu de boiadeiro, no beiral da Praça Ramos, num plano acima do público, exatamente sobre a Mãe Ancestral, e anunciou a primeira parada da travessia.

[336] Entrevista concedida em 27/08/2018.

Imagem 6 – A Mãe Ancestral. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Na imagem acima, há um registro fotográfico do espaço ocupado pela Mãe Ancestral no Vale do Anhangabaú. No foco de luz, segurando o bebê envolto em cobertores brancos, em frente ao portão gradeado, a personagem usa roupas pesadas, em tons terrosos, que lhe conferem uma aparência volumosa. De acordo com Joyce Barbosa, a intenção do figurino era justamente transmitir essa ideia de peso, de densidade. Ao seu lado, é possível ver uma vassoura. No primeiro plano, à direita da imagem, há um varal de corda, em que estão penduradas várias roupinhas infantis.

A Gari e a Auxiliar de Enfermagem se aproximaram da Mãe Ancestral, que fez menção de esconder o bebê envolto nos cobertores. Percebendo o estado moribundo da criança, a Auxiliar de Enfermagem começou a gritar desesperadamente que ela precisava de água, e começou a pedir ao público. Uma das espectadoras tentou oferecer uma garrafa para a personagem, que não percebeu o gesto. A Barqueira, por sua vez, desceu uma garrafinha amarrada em uma corda, na qual continha aguardente, enquanto questionava à Auxiliar de Enfermagem se ela iria salvar o bebê. A protagonista respondeu que era isso que fazia com seu trabalho: salvar pessoas. A Barqueira, irônica,

mostrando a inutilidade de sua tentativa, acusou então a Mãe de ser a autora da morte da criança.

A Mãe Ancestral falou que a filha não podia ser curada. Ela, então, contou sobre os filhos que perdera, inclusive aqueles que ela mesma matara, com o intuito de libertá-los da exploração, dos abusos e das humilhações impostas pelo sistema escravocrata. A Barqueira lhe disse que havia levado as crianças mortas consigo. No entanto, a Mãe Ancestral, questionando a autoridade da condutora da travessia, respondeu que conservava todos os filhos, como se convivesse com seus espíritos. Diante das ameaças da Barqueira de levá-la, a Mãe Ancestral gargalhou, em tom de deboche, revelando todas as suas estratégias para fugir da morte: manter-se num estado permanente de alerta e a necessidade de dormir em lugares improváveis e insalubres, como debaixo de caixas de frutas podres e de cavalos. E o motivo dessa evasão constante foi revelado logo em seguida: ela afirmou que precisava se manter viva para participar do levante. Joyce Barbosa fez uma série de considerações sobre a construção dessa personagem, que acredito serem fundamentais:

> A gente fez uma pesquisa do livro "Amada", onde fala de uma mulher que mata uma filha, e a filha volta como espírito e fica atormentando essa mulher, é mais ou menos isso. Então a gente começou a fazer um trabalho dessa construção dessa personagem como se ela fosse a continuação da "Construção da Imagem e a Imagem Construída", de uma mãe que eu fiz no tema "RELIGIOSIDADE", que perde os filhos com o genocídio que a gente vem vivendo. A polícia matando os jovens pretos, né. As mães de maio, também teve uma pesquisa. Essa dor pra mãe que perde o filho dessa maneira. Entendendo esse momento histórico. E aí quando foi oferecida a fábula, a gente leu a fábula, a ideia era que a gente descortinasse esse passado, e a primeira estação, a primeira figura, era essa Mãe Ancestral. Essa mãe que ela não tem um tempo determinado, ela é atemporal. É uma mãe de todos, dos nascidos, dos não nascidos, dos vividos. Então é como se fosse uma entidade né. E aí é mais complexo você lidar com entidade por que qual é o poder que se deve ter em cena. E aí não deu pra trabalhar muito bem essa pesquisa. Essa mãe que ela acredita que ela matando os filhos é a liberdade que ela dá pros filhos, é a felicidade que ela dá pros filhos pelo fato de eles não serem escravizados. Ela acredita nisso, ela acredita que ela tirando a vida deles os filhos não tem que passar pelo que ela passou, pelos que os dela passaram, pelo que os não vivos passaram como escravizados. Mas no sentido de liberdade, ela dá liberdade pros filhos dela tirando a vida deles, ela acredita nisso. E aí quando ela enterra, esse sentido, que o outro sempre ta matando esse filho preto. E isso não é de antigo, isso é de agora também. Então é meio complexo assim, tentar colocar tudo isso num corpo. A ideia ela estava em mim, mas esse corpo da Mãe Ancestral.[337]

[337] Entrevista concedida em 03/08/2018.

A imagem da Mãe Ancestral se reveste, pois, de um aspecto sobrenatural: ela não existe em um tempo determinado. Evoca aspectos de uma maternidade espoliada, que sente a perda dos seus filhos e, por isso, entende que matá-los pode ser um ato de liberdade. Sethe, a protagonista do livro "Amada", é uma das inspirações para a construção dessa personagem. Ao cometer um infanticídio, ela procurava livrar sua filha das engrenagens de um sistema que a consumiria. O espírito da filha morta passa a habitar o cotidiano dessa mulher, estabelecendo-se uma convivência entre vivos e mortos. Outra referência para a criação da Mãe Ancestral foi a personagem que Joyce Barbosa já fizera ao fim da intervenção "RELIGIOSIDADE", em 2010, no contexto do projeto "A Construção da Imagem e a Imagem Construída". Nessa intervenção, ela lamentava a perda de um filho para a violência policial, o qual, ironicamente, vestia a camiseta da seleção brasileira, hoje um símbolo de patriotismo. Por fim, também surge como inspiração para a composição da personagem o movimento das Mães de Maio[338], encabeçado por mulheres que reivindicam a responsabilização do Estado brasileiro pelo desaparecimento ou assassinato de seus filhos, após uma onda de execuções que ocorreu em 2006. Em todos os casos, o mote é a dor das mães que têm seus rebentos executados no genocídio em curso, o qual se reconfigura desde a escravidão moderna até as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. Ao mesmo tempo em que esses jovens são mortos, seus fantasmas parecem ainda habitar o cotidiano, fazendo-se silenciosamente presentes na vida de suas mães.

Aqui, é possível entrever as conclusões de Paul Gilroy (2012) e Achille Mbembe (2018), de que, diante do terror, morte e liberdade estão irremediavelmente entrelaçadas. Para Mbembe, (2018, p. 69), nas experiências específicas de privação de liberdade que atravessam desde a escravidão até as formas contemporâneas de ocupação colonial, o presente só pode ser visto como uma instância em que a liberdade não foi alcançada, mas o futuro pode ser antecipado. Nesse quadro, em que a existência é um constante "viver na dor", a morte se converte em redenção. Ou, como argumenta Gilroy

[338] Em maio de 2006, o Primeiro Comando da Capital, organização ligada ao chamado crime organizado, fundada na década de 1990 por presidiários em São Paulo, promoveu ataques contra forças de segurança do estado, desencadeando uma intensa cobertura midiática que difundiu pânico na população. Em resposta, grupos militares e paramilitares de extermínio ligados à polícia assassinaram 493 pessoas, que figuram atualmente entre mortos e desaparecidos – em sua maioria, jovens pobres, negros e/ou de ascendência indígena. A partir desses eventos, formou-se uma rede de mães, familiares e amigos vítimas da violência institucional e policial, que se articula pela memória e justiça dos crimes praticados por agentes estatais. Uma das principais bandeiras do movimento é o desarquivamento e a federalização desses crimes, com o intuito de garantir a devida responsabilização dos autores e do Estado. Informações disponíveis no livro do movimento, intitulado "Do Luto à Luta": https://fundodireitoshumanos.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf. Último acesso em 28/09/2018.

(2012, p. 140), mencionando as práticas de suicídios entre os escravizados, quando a existência representa uma "morte social", o poder de decidir sobre a própria vida traz uma recusa à desumanização perpetrada pela *plantation.* Acredito que a ação infanticida da Mãe Ancestral também pode ser compreendida nessa rubrica. Clamando por outras paisagens para sua criança, ela crê que a matando possibilitará sua libertação de "viver na dor". O infanticídio, nessa lógica, é contraditoriamente um ato de amor.

4.3.4 "É futuro ou passado? Eu não sei!": mortos e vivos em uma temporalidade espiralada

A menção de um levante, feita pela Mãe Ancestral ao final de sua fala, foi o fator que desencadeou a cena seguinte, na qual a Auxiliar de Enfermagem, sozinha, viveu uma espécie de delírio desesperador. Em um canteiro contíguo à cena da Mãe Ancestral e a uma rampa que desce da Praça Ramos ao Vale do Anhangabaú, figuravam uma série de pequenas cruzes brancas, velas acesas e uma cadeira de rodas. Amarrados às árvores, estavam recipientes e tubos de soro fisiológico. Ao fundo, era possível ver as paredes pichadas do Vale, em letras brancas. A música emitida pelo violino de Giovani di Ganzá criava uma atmosfera de ansiedade.

Correndo desesperadamente entre as cruzes, a Auxiliar de Enfermagem mencionava uma ordem que recebera em sonho, de cruzar um mar povoado de mortos. Aqui, torna-se nítido um estado de sonho ou de loucura, como se a personagem, sobressaltada e ofegante, estivesse fora de seu comportamento considerado normal. Sua ação e discurso agravaram a sensação de desespero, já potencializada no avançado de uma noite de domingo. Diversas vezes, ela aludiu a uma confusão temporal, dizendo não saber se estava no presente, no passado ou no futuro. Entre as sensações do sonho que vivia, a Auxiliar de Enfermagem descreveu a de estar andando para trás, para um futuro escondido em suas costas, mesmo que tentasse se mover adiante.

Ela também relatou tentativas frustradas de gritar, coibidas por uma máscara de ferro que tinha sobre a boca, contraindo sua face enquanto falava. Ao mesmo tempo, a protagonista dizia ouvir o grito de guerra "*nou pap obeyi*", que significa "não vamos obedecer" – inspirado no movimento político ocorrido em 2015 no Haiti, anteriormente mencionado. Enquanto isso, relatava ver pessoas negras saindo das paredes, pichadas com palavras de guerra.

Neste fragmento do espetáculo, uma noção linear e progressiva de temporalidade foi totalmente perturbada. Agravada pela escuridão da noite, a ação desesperada da Auxiliar de Enfermagem intensificou a sensação da iminência do terror. Passado, presente e futuro se mesclam e se tornam indistinguíveis para a personagem – são tempos múltiplos que também sugerem uma dimensão atemporal. Os mortos, evocados na relação com o mar povoado de africanos que sucumbiram ao tráfico de escravizados, parecem estar saindo das paredes no delírio da personagem e assumindo uma atitude de combate. Em uma temporalidade espiralada, como define Leda Maria Martins (2003, p. 75), eles emergem das paredes e parecem insinuar uma ação no mundo dos vivos, fazendo-se presentes na batalha, como ocorrera na Cerimônia de Bois Caïman, um dos eventos marcantes do processo revolucionário haitiano, catalisado pela força espiritual do vodu. O sonho aparece como uma dimensão que desestabiliza aquilo que se entende por realidade, representando um espaço de possibilidades que questiona as fronteiras entre o imaginário e o real.

4.3.5 "O teatro da revolução branca está no fim!": crítica aos fundamentos da modernidade

Interrompendo o devaneio desesperado da Auxiliar de Enfermagem, a Barqueira deu início a uma nova cena, cantando a primeira estrofe da canção "Isto Aqui O Que É", de Caetano Veloso, ao som de um pandeiro tocado pela Gari. A música tem um tom de exaltação a uma certa brasilidade harmônica: alude a um "Brasil que canta e é feliz". No entanto, a regente da travessia omitia sempre a palavra "Brasil" ao cantar. Aqui, essa personagem se apresentava de forma totalmente diferente das anteriores: com uma peruca loira, vestes brancas e o rosto branqueado, sua figura representava uma caricatura de uma pessoa branca – novamente, o recurso do "*whiteface*", empregado anteriormente pela Cia. Os Crespos em outros espetáculos e na intervenção cujo relato abre este capítulo. Com seu tom debochado, a Barqueira anunciou o fim do "teatro da revolução branca", ao qual parecia estar ansiosa para assistir.

Descendo a rampa contígua ao canteiro onde se desenrolara o sonho desesperado da Auxiliar de Enfermagem, veio o ator Sidney Santiago, também caracterizado com o "*whiteface*". Essa esdrúxula personagem aparecia com uma peruca de cachos brancos e

vestes que remetem a um aristocrata francês do século XVIII[339]. Em suas mãos, carregava a ponta de uma corrente, cujo outro extremo encontrava-se amarrado ao tornozelo de Joyce Barbosa. A atriz, vestindo um simples vestido bege, sambava ao som da canção entoada pela Barqueira, com um sorriso forçado estampado em seu rosto, encarnando uma negra escravizada. Dessa forma, contradizia a ideia de felicidade manifesta pela canção. Com uma expressão alegre, o aristocrata se posicionou em frente a uma estátua do jurista e estadista Rui Barbosa, que fica alguns metros à frente do monumento a Carlos Gomes, em um plano um pouco mais baixo, rumo à parte mais funda do Vale do Anhangabaú. A Barqueira se postou à direita do aristocrata e começou a entoar a canção francesa "*La Vie En Rose*", acompanhada pelo violino do músico Giovanni di Ganzá.

Enquanto isso, sentado na base da estátua de Rui Barbosa, o aristocrata demandava a servidão da mulher escravizada que trouxera acorrentada, batendo palmas e se deleitando ao som do violino, com um sorriso exagerado e uma atitude glutona. Pegando uma bandeja repleta de alimentos ao lado do monumento, ela o servia. Uma das crianças que acompanhava o espetáculo pegou uma coxinha das mãos desse personagem e a comeu. Notei que, ironicamente, a palavra "coxinha" passara a ser amplamente empregada no Brasil para se referir às pessoas contrárias aos governos petistas, como os manifestantes dos chamados panelaços.

[339] A caracterização dessa personagem, com a peruca branca encaracolada, remete antes à aristocracia do que à burguesia francesa do século XVIII, embora a crítica seja direcionada à Revolução Francesa. De todo modo, quando vi a personagem, imediatamente a associei ao contexto da França setecentista.

Imagem 7 – "O teatro da revolução branca está no fim!". Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Na imagem acima, é possível ver um fragmento da cena. De costas, a mulher escravizada aparece segurando uma bandeja acima de sua cabeça, servindo o aristocrata, que está sentado na base pichada da estátua de Rui Barbosa. O aristocrata veste um paletó escuro com uma camisa branca por baixo, usa uma peruca branca cacheada e tem o rosto totalmente branqueado. Olhando para baixo, corta um pedaço de frango.

Depois de se deleitar com a comida, o aristocrata convocou novamente a escravizada. Aqui, aparece uma das imagens mais fortes do espetáculo: o homem branco, posicionado na estátua de forma semelhante à fotografia acima analisada, forçou a cabeça mulher negra em direção a sua genitália, simulando um estupro manifesto pelo sexo oral. Enquanto isso, a Barqueira, à direita desse quadro, erguia um facão. Após ser violentamente humilhada, a escravizada foi em direção à Barqueira, que fez cara de espanto enquanto o facão foi tomado de sua mão. A escravizada voltou-se, então, contra o homem sentado na base da estátua, com o corpo frouxo após ter gozado, e simulou cortar-lhe o pênis, um golpe que se revelaria fatal.

Em minha visão, essa cena traz uma mescla de referências que problematiza o ideal de razão, baluarte dos projetos de modernidade, sejam aqueles formulados no

contexto da Revolução Francesa, sejam os evocados nos esforços de construção de um ideal de nação brasileira. Como argumenta Mbembe (2018, p. 23), a modernidade ocidental se assenta no terror, com a proliferação e a sofisticação de técnicas racionalizadas e impessoais de promover a morte. Para o filósofo, na Revolução Francesa, a fusão entre razão e terror se manifestou de forma evidente: as execuções dos criminosos contrarrevolucionários na guilhotina inscreviam a aberração no corpo político, eliminando o inimigo. A crítica a essa revolução burguesa também é patente na Declaração de Independência do Haiti, que expõe de forma veemente as limitações do ideal iluminista de liberdade, erguido sobre a instituição da escravidão e a subjugação das colônias.

Ao mesmo tempo em que ironiza esses ideais de civilização, a companhia traz uma imagem de revolta, na qual uma mulher negra violentada decepa justamente o falo do homem branco, um símbolo da sanha conquistadora dos empreendimentos coloniais europeus. Como salienta Grada Kilomba (2010, p. 83), no imaginário ocidental racista, o corpo da mulher negra é projetado, ambiguamente, como portador de uma subserviência assexual ou de uma sexualidade desenfreada e primitiva[340]. Na cena relatada, essa duplicidade entre escravização absoluta e desordem revoltosa emerge como o elemento que desestabiliza a supremacia do Ocidente branco.

4.3.6 “Vai ter sapato pra todo mundo!”: entre traição e revolta

A Auxiliar de Enfermagem e a Gari, que se converteram em espectadoras da cena acima relatada, restaram perplexas diante do estupro e da execução. O corpo do aristocrata ficou inerte, apoiado contra a estátua de Rui Barbosa. Vindo da região mais baixa do Vale, chegando pelas costas do público, surgiu o Pedreiro, personagem encarnado por William Simplício. Por cima da camisa branca e da calça marrom, usava um grande casaco, com sapatos velhos pendurados em toda sua extensão, e segurava uma espátula de pedreiro com a outra. Com uma postura alerta, ele conclamou a Gari a limpar os vestígios da execução e a Auxiliar de Enfermagem a checar se o corpo inerte ainda estava vivo. Fez uma nova referência ao levante, que parecia ser o objetivo dessa travessia conduzida pela Barqueira, afirmando que é necessário “ser frio e afiado como

[340] A imagens da mãe preta e da mulata, analisadas por Gonzalez (1984), expressam bem essa duplicidade no caso brasileiro.

uma faca". Depois de verificada a morte do homem, o Pedreiro pegou o corpo e o jogou por sobre o ombro, depositando-o mais à frente, na direção da parte mais funda do Vale.

A partir daí, voltando-se novamente para a Auxiliar de Enfermagem e para a Gari, no espaço à frente da estátua de Rui Barbosa, o Pedreiro começou a contar sua história, de forma provocativa. Seu filho se envolvera em uma articulação para promover uma fuga de escravizados e formar um quilombo. Embora ele mesmo não soubesse de muita coisa, para evitar a perda do filho, delatou as movimentações rebeldes dos demais escravizados, o que lhe rendeu a pecha de traidor entre os negros. No entanto, por acreditar que o Pedreiro teria mais informações sobre a trama, os barões lhe impingiram uma cruel tortura. Instigando-o a contar mais sobre o que sabia, obrigaram-no a colocar seu próprio filho na fundação de uma parede, dizendo que os negros eram vigorosos e isso tornaria a parede mais forte. Sob a coação dos senhores, o Pedreiro foi obrigado a erigir uma parede com o corpo vivo de seu rebento entre os tijolos.

Diante de tal crueldade, este personagem também arquitetou sua revanche. Mantendo-se à espreita e usando seus instrumentos de trabalho, assim que teve oportunidade, cortou os pés dos algozes. A amputação dos pés subverte aqui uma distinção entre homens livres e escravizados. Como relatou o Pedreiro, por serem considerados juridicamente objetos, os escravizados não podiam usar sapatos[341]. Na conversa com Allan da Rosa, ele sinalizou que estes se convertiam em um marcador de diferença, pois mesmo após a abolição, a possibilidade de comprá-los denotaria a posição social de quem os calçava. Acredito que ainda é possível dizer que os sapatos, como os demais itens do vestuário, cumprem essa função[342]. Já na intervenção que

---

[341] Schwarcz (1998) destaca como, no Brasil, o racismo se configura primordialmente em práticas arraigadas no cotidiano, em detrimento da imposição expressa de barreiras jurídicas. Assim, a interdição ao uso dos sapatos se configurou como uma dessas práticas costumeiras de diferenciação.

[342] Em sua obra "Cultura e Razão Prática", o antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (2003) volta seu olhar justamente para a sociedade burguesa americana, provocando um estranhamento em relação à racionalidade do mercado. A organização dos esquemas de significação em torno da lógica de produção capitalista se revela como típica desta sociedade burguesa. A análise do autor no capítulo *La Pensée Bourgeoise* da razão cultural estabelecida no vestuário evidencia como o utilitarismo é uma forma particular de experimentar o mundo que se desenvolve na economia capitalista. A organização de esquemas de significação em torno da noção de utilidade determina o valor de troca dos produtos, estruturando a demanda e os eixos de diferenciação social correlatos às relações estabelecidas entre as pessoas e os objetos. Assim, a valoração de bens também atua como esquema de pensamento para significação de relações entre pessoas e entre ocasiões. A produção material é experimentada como processo de significação social: o vestuário contribui para instaurar redes de relações. A esse respeito, também é interessante a reflexão de Alexandre Barbosa Pereira (2014) sobre o funk paulista, popularmente chamado "ostentação", em função das referências constantes ao consumo de marcas, grifes, automóveis e bebidas caras.

ocorrera no bairro do Glicério, eu havia percebido essa referência, destacada nas anotações de campo. Por isso, o Pedreiro sempre fazia comentários maliciosos sobre os sapatos dos espectadores, gesticulando com a espátula que carregava em suas mãos, como se fosse lhes cortar os pés.

A atitude insurgente dessa personagem acaba conduzindo-o a uma posição contraditória. Visto como traidor entre os negros, ele se torna um rebelde diante dos brancos. Por isso, seu jeito irônico e debochado converte-se num artifício que joga para o público o desconforto dessa ambiguidade. Para Allan da Rosa, trata-se de uma das personagens que melhor alcançou seu objetivo ao escrever a dramaturgia, justamente por ocupar essa posição conflituosa. A Gari, que sempre assume a dianteira dos movimentos de revolta, restou desconfiada do Pedreiro, ameaçando-o com sua vassoura. No entanto, ele instigou ambas as protagonistas a continuarem essa trajetória: era hora de se preparar para o levante.

4.3.7 "Eu vou pra Palmares!": quilombo em movimento

Da incursão noturna no Vale do Anhangabaú, faço um desvio agora para a apresentação do espetáculo realizada pela Cia. Os Crespos na noite de 6 de março de 2018. Optei por trazer o fragmento a seguir em função de sua potência: é um dos momentos mais inflamados da peça, que adquiriu naquele contexto uma dimensão especial. A companhia levou "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" a algumas cidades do interior e a regiões periféricas da capital, com recursos do ProAC. Dessa vez, a localidade escolhida era o bairro do Jardim Eliza Maria, na zona norte de São Paulo.

Foi em função de uma parceria com o coletivo Terça Afro[343] que a apresentação foi ali viabilizada. Os espectadores eram, em sua maioria, jovens que moravam na região, politicamente articulados. No debate que ocorreu após o espetáculo, revelaram que a praça onde foi encenado havia sido batizada pela comunidade de Praça dos 7 Jovens. Trata-se de um local em que a juventude se reúne nos momentos de lazer e onde ocorrem constantes ações de violência policial. A referência aos 7 jovens diz respeito a

[343] O coletivo Terça Afro foi idealizado em 2012 por sete gestores culturais na zona norte de São Paulo. Coloca-se como um quilombo urbano, território de afetos que promove a trocas de saberes ancestrais. Promove rodas de conversa, oficinas e apresentações artísticas abertas ao público, voltadas especialmente a jovens negros e periféricos. Informações disponíveis em: https://www.almapreta.com/editorias/realidade/quilombo-urbano-promove-debates-e-afetos-em-sp. Último acesso em 28/09/2018.

pessoas que foram ali executadas em decorrência desse tipo de ação. Portanto, é um espaço que mobiliza uma memória dolorosa para os habitantes do bairro.

Ali, a convocação do Pedreiro para o levante ocorreu sob uma grande árvore, ao lado da qual havia um canal onde corria um riacho a céu aberto. Naquele momento, pegando recipientes dentro dos quais havia argila, as personagens começaram a fazer pinturas corporais, lembrando uma ação que já ocorrera nas intervenções. A Barqueira emergiu segurando uma tocha acesa em uma das mãos e um microfone na outra, com um dos seios desnudo, coberto de pinturas em argila, assim como seu rosto. Sua caracterização se assemelhava àquela contida na Imagem 2, inspirada na estética dos povos do Vale do Rio Omo.

Estávamos debaixo da árvore, e a chuva engrossou. As demais personagens pegaram também tochas e as acenderam na da Barqueira. Nesse momento, ela começou a cantar a música "Vamos pra Palmares", do *rapper* Du Gueto Shabazz, acompanhada pelos outros, ao som do violino de Giovanni di Ganzá e da percussão de Gisah Silva. Parecia, portanto, um grito de guerra, um efetivo momento de sublevação. Como salientou Lucélia Sérgio da Conceição na entrevista, a letra dessa canção mistura elementos de diferentes períodos históricos: por exemplo, faz referência ao combate contra os bandeirantes Borba Gato e Raposo Tavares, ao mesmo tempo que exalta a formação do Quilombo dos Palmares, projetado como um lugar onde se pode exercer a liberdade. Mais uma vez, é evocada uma concepção de tempo que foge da linearidade, embaralhando episódios distintos no tempo e no espaço. Ela descreve os momentos de preparação para uma revolta de escravizados, ao cair da noite, quando as sentinelas das casas senhoriais estivessem distraídas e os traidores, adormecidos. A canção transmite uma ideia de movimento, de estar em um percurso cheio de obstáculos e adversidades, os quais serão transpostos pela incansável ação revoltosa. No refrão, repete-se a frase "Eu vou pra Palmares!". O público, naquele momento, começou a entoar o grito de guerra junto com as personagens, fazendo ecoar a esperança contida na ideia de quilombo.

A chuva começou a engrossar; pensei que ela apagaria a chama das tochas, principalmente quando saíssem da cobertura oferecida pela copa da árvore. No entanto, uma névoa aparentava pairar sobre o local e a intensidade das chamas tornou-se ainda mais forte, contrariando minhas expectativas. Naquele mesmo dia, fui embora do espetáculo de ônibus, com alguns dos membros da Cia. Os Crespos. Em uma conversa informal com Dani Rocha ao longo percurso, comentamos sobre o impacto dessa cena,

em especial quando as chamas pareceram se fortalecer mesmo debaixo da chuva que caía.

Considerando os significados daquele espaço para os jovens que ali habitam e criam redes de sociabilidade, acredito que o anseio pelo quilombo se revestiu de uma força espiritual. Se ali estão enraizadas memórias de dor e violência, também se configura um território de resistência para aqueles que o ocupam. O espaço, nesse sentido, não é concebido como um ente neutro, discreto ou fixo. Ele é perpassado por conflitos, é dotado de uma força ativa, como argumenta a historiadora Mariléa de Almeida (2018, p. 34), em sua concepção de território, inspirada em Michel Foucault e no comunicólogo Muniz Sodré.

Refletindo sobre as relações entre política, subjetividade e espaço, a autora propõe uma abordagem do território que considera sua materialidade física, simbólica e subjetiva. Valendo-se do conceito de heterotopias, ou "outros espaços", conforme elaborado por Foucault (2013), Almeida (2018, p. 35) chama atenção para as multiplicidades de sentidos e temporalidades inscritas no espaço. Elas revelam as possibilidades de transformação existentes no aqui e agora. O conceito de "territórios de afetos", desenvolvido pela historiadora para pensar a atuação das mulheres quilombolas, traduz práticas elaboradas por deslocamentos de sentimentos, relacionados tanto à materialidade da terra quanto aos dispositivos dominantes de poder.

Mesmo diante dos esforços policiais para alijar a juventude periférica, majoritariamente negra, que ali se reúne, o que culminou inclusive em diversos assassinatos, os jovens recusam a estagnação e o transformam em um elemento de disputa por sua liberdade, ao criar possibilidades de lazer. Deslocam, assim, os sentidos de exclusão atribuídos ao espaço e reivindicam o direito de habitá-lo. Naquele contexto, pareceu-nos que os mortos realmente se ergueram para lutar. As chamas ardentes na chuva me deixaram arrepiada, e depois que eu soube da história do local, talvez pudesse dizer que a força desses 7 jovens, e de outros que depois sofreram com o mesmo destino, estava efetivamente ali presente.

4.3.8 “A última vez que eu levantei as minhas mãos, me arrancaram a pele das palmas”: revolta e retaliação

Voltando ao Vale do Anhangabaú, no dia 6 de novembro de 2016, ao final da canção “Vamos pra Palmares”, a Barqueira puxou um grito de guerra. Com o eco da palavra de ordem “Ataque!”, as personagens todas saíram correndo, como se estivessem se precipitando em direção a um confronto direto, na direção do monumento a Carlos Gomes. O público, parado na mesma região do Vale desde a cena da execução do aristocrata, fez menção de acompanhar. No entanto, diferentemente dos demais, a Auxiliar de Enfermagem restou mais uma vez hesitante, parada com a tocha acesa na mão esquerda. Parecia não estar disposta a seguir com a proposta de um levante, e por isso foi interpelada pela Gari. Nesse ponto, se desenrolaria um dos conflitos entre as duas personagens, que revela também uma encruzilhada na trajetória da Auxiliar de Enfermagem.

Questionada por sua companheira de viagem sobre essa reticência, a Auxiliar demonstrou sua descrença no enfrentamento aberto. Em sua visão, quem se guia pelo comportamento de uma turba inflamada, termina morto em meio à revolta. A Gari, em resposta, discordou da outra protagonista. Para ela, a ação do levante não seria guiada pelo calor do momento, mas por ecos de uma história que se faz presente. As duas personagens iniciaram assim um embate intenso, uma tentando provar seu ponto para a outra. Embora ambas reconhecessem viver num sistema racista, cada qual resistia à sua maneira. Durante a discussão, a tocha chegou a se apagar na mão da Auxiliar de Enfermagem, que gesticulava com movimentos enérgicos.

A divergência se prolongou até que esta personagem rumou para um dos monumentos do Vale do Anhangabaú, subindo em sua base e revelando o motivo de sua incredulidade. Erguendo o punho direito, todo enfaixado em gaze, ela apenas bradou que, em algum momento de seu passado, quando levantou sua mão para fazer um enfrentamento, teve a pele da palma arrancada. Isto foi determinante para sua preferência pela trama e pelo segredo, pela revolta que se desenha sutilmente nas entrelinhas das situações de injustiça. É possível perceber, aqui, outra dimensão da Auxiliar de Enfermagem. Embora já tenha compartilhado o ponto de vista aguerrido da Gari, ela se transformou, com a experiência, em alguém que resiste por meio de artimanhas e subterfúgios, sem demonstrar abertamente sua luta. É por isso que optava

por fazer uso de conhecimentos e práticas tradicionais ao executar seu ofício, mesmo sem autorização formal. Assim, ela curava feridos, abençoava doentes e ministrava suas ervas às mulheres que precisavam interromper a gravidez, silenciosamente; sempre oferecendo água a seus pacientes.

O ato de levantar o punho fechado como gesto de resistência foi problematizado nesse fragmento do espetáculo, pois não raro ele é reprimido com violência. O punho enfaixado da Auxiliar de Enfermagem aparece, dessa forma, como símbolo ambíguo de revolta e punição.

4.3.9 "Até quando eu vou ficar aqui pescando pretos mortos?": *kalunga* sangrada

O embate ente a Auxiliar de Enfermagem e a Gari foi interrompido por um vissungo entoado pela Barqueira, novamente caracterizada com o primeiro figurino, de rosto pintado e chapéu de cangaceiro. Ela estava posicionada ao lado do monumento a Carlos Gomes, em cima do qual estava outro personagem, interpretado pelo ator Sidney Santiago.

Imagem 8 – O Menino Pescador – Imagem cedida pelo grupo. Foto: Roniel Felipe. 2016.

Na imagem acima, há um retrato dessa nova figura. Usando camisa bege e uma bermuda curta branca, além de suspensórios vermelho escuros, ele segura na mão direita uma vara de pescar, na ponta da qual havia um grande peixe de tecido, não visível na fotografia. É possível observar que seu olho esquerdo está esbranquiçado, como o de um cego. Ao fundo, na paisagem noturna, desenham-se o beiral do Vale do Anhangabaú e um poste de iluminação pública. Balançando a vara de pescar, este personagem fazia o peixe na ponta flutuar no ambiente, em movimentos circulares. Juntamente com a Gari e a Auxiliar de Enfermagem, o público se deslocou e se postou diante do Monumento a Carlos Gomes, observando o diálogo entre ele e a Barqueira.

Esse personagem evoca a imagem de um Menino Pescador, em meio às águas da *kalunga*: a regente da travessia lhe apontava quais peixes pescar, e após pegar o animal imaginário, ele lhe dizia qual era a espécie. A Barqueira, por sua vez, celebrava a conquista do Menino, aplaudindo sua habilidade. Instigado a olhar para o céu, ele iniciou uma conversa com sua mãe, como se ela estivesse presente, vindo buscá-lo. Ao mesmo tempo, expressou o desejo de permanecer pequeno, para caber sempre no colo materno. Esse é, na minha visão, um dos momentos mais delicados do espetáculo. O Menino revelou estar pescando pessoas mortas na *kalunga:* por exemplo, pessoas que se atiraram ao mar por conta do banzo[344]; ou uma mulher que havia se jogado numa fogueira, sendo considerada louca pelos brancos.

Na apresentação realizada pelo coletivo em 16 de março de 2018, no Vale do Anhangabaú, a descrição de uma dessas pessoas mortas pescadas pelo Menino singrou o público. Embora seu nome não tivesse sido mencionado, era impossível não reconhecer as características dessa mulher, uma representante de seu povo perseguida em função de suas lutas. A memória das recentes execuções da socióloga, ativista e vereadora carioca Marielle Franco e do motorista que a acompanhava no carro, Anderson Gomes, tomou inevitavelmente o ambiente. Afinal, as mortes haviam ocorrido menos de 48 horas antes.

Franco, eleita para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro com uma votação expressiva, crescera no Complexo da Maré, zona norte do Rio de Janeiro. Sua atuação contrária à militarização da vida nas favelas e periferias e seu envolvimento no combate à atuação genocida do Estado e das milícias locais foi suficiente para atrair severas

[344] Banzo é o termo utilizado para se referir à nostalgia que assolava os africanos cativos, decorrentes do exílio forçado, o cativeiro e a violência. em relação à sua terra de origem. Em muitos casos, estes se recusavam a comer e se deixavam morrer de inanição e tristeza. Informações disponíveis em: http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/06/26/a-saudade-que-mata/. Último acesso em 28/09/2018.

retaliações. Em sua dissertação de mestrado, ela realiza uma análise da estratégia de ocupação militar das favelas cariocas, que culmina com a implantação das Unidades de Polícias Pacificadora – as chamadas UPPs, na década de 2000. A autora considera que elas se inserem em uma perspectiva neoliberal de criminalização da pobreza, configurada no Estado Penal, conceito formulado pelo francês Loïc Wacquant. Assim, essas ocupações militares investem numa retórica de conquista, na qual a paz é alcançada após a vitória militar sobre os territórios, às custas da população, que só sente a ação estatal através da polícia (FRANCO, 2014, p. 125-126).

Como vereadora, Franco foi uma ferrenha crítica da intervenção federal na segurança pública do Rio de Janeiro, decretada pelo presidente interino Michel Temer em fevereiro de 2018, por acreditar que potencializaria ainda mais a militarização da vida nas favelas. Era relatora da comissão da Câmara Municipal responsável por acompanhar as ações da intervenção quando foi assassinada[345]. Juntou-se, em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", aos mortos nas águas da *kalunga*, após seu corpo de mulher negra, favelada e bissexual ter ocupado a vereança no Rio de Janeiro, assustando o "conluio branco, masculino e heteronormativo"[346] que predomina na institucionalidade. Vítima da política da morte à qual se opunha energicamente, pareceu naquele momento que sua força espiritual se juntava ao público e se fazia viva, com a evocação feita pelo Menino Pescador. Algumas pessoas, visivelmente, choravam.

Após contar para a mãe sobre os mortos que pescava, o Menino, então, relatou a situação violenta que o tornara cego: com um garfo, seu olho fora arrancado pelo senhor, em retaliação pela participação de sua mãe em uma trama para o sequestro de um deputado. O Menino perguntava, então, se ela realmente tomara parte nesse empreendimento, e até quando precisaria ficar ali, na *kalunga*, pescando pretos mortos. Nesse momento, a Barqueira interrompeu o Menino e contou para a Gari e a Auxiliar de Enfermagem que ele era, na verdade, muito velho - desvelando assim também um caráter atemporal da personagem. Questionada pela Barqueira se ela conseguia enxergar o mar, a Gari respondeu que via uma imensidão azul. No entanto, a condutora da travessia contestou essa perspectiva: a *kalunga*, na verdade, era vermelha, um cemitério sangrado. Nesse momento, a Auxiliar de Enfermagem, mais uma vez, expressou seu

[345] Informações disponíveis em: https://veja.abril.com.br/brasil/vereadora-marielle-franco-fiscalizava-intervencao-federal-no-rj/. Último acesso em 28/09/2018.
[346] Marielle Franco teceu reflexões importantes sobre a ocupação dos espaços políticos por mulheres, em especial as mulheres negras, em artigo ao Le Monde Diplomatique. Disponível em: https://diplomatique.org.br/o-novo-sempre-vem/. Último acesso em 28/09/2018.

receio diante do levante anunciado. A partir de então, ela começaria a manifestar um desejo de desistir da travessia e voltar atrás, confrontando a Barqueira.

4.3.10 “Hora de morrer não é a mesma coisa que hora de ser matado”: fogo amigo no calor do levante

Diante do pedido da Auxiliar de Enfermagem, ansiosa por desistir da viagem e retornar, a Barqueira afirmou que ainda havia pendências a serem resolvidas. Nesse momento, ela se virou então para a Gari, revelando o motivo de sua presença na travessia. Ela fora convocada por um de seus companheiros de resistência, que queria lhe cobrar uma dívida. No calor de uma batalha, a Gari havia dado um golpe fatal que, além de atingir dois policiais que reprimiam a revolta por ela comandada, acertou também este companheiro, tirando-lhe a vida.

Desesperada, gesticulando vivamente com sua vassoura e correndo de um lado para o outro, no espaço em frente ao monumento a Carlos Gomes, a Gari tentou se justificar a todo custo. Aqui, apareceu uma das contradições fundamentais da personagem: por trás de sua coragem, restavam os mortos anônimos que tombaram em combate. Mesmo que tentasse negar para si mesma o assassinato não intencional de seu companheiro, a Gari não deixou de confessá-lo, em sua ansiedade. No entanto, ela buscava eximir-se da responsabilidade, narrando as circunstâncias da batalha.

Enquanto isso, a Barqueira, maliciosamente, lhe dizia que o homem estava a caminho para lhe cobrar a demanda. A outra, assustada, se debulhou em mais explicações. A Auxiliar de Enfermagem, por sua vez, somou-se às provocações da condutora da navegação. Dizia à companheira de viagem que aproveitasse a água para lavar sua visão turva por uma coragem desmedida, que se convertia em estupidez. Depois de tanto atiçar a Gari, no entanto, a Barqueira revelou que a estava ludibriando: o companheiro morto em combate não estava a caminho.

A Auxiliar de Enfermagem aproveitou a deixa para, mais uma vez, pedir para retornar. Dessa vez, ela demandou veementemente: queria abandonar a travessia e voltar atrás. A Barqueira, provocativa, disse-lhe então para pular nas águas da *kalunga*, deixando-a perplexa diante dessa sugestão. Para surpresa das protagonistas, a regente da navegação se disse cansada daqueles dramas humanos e alegou já ter cumprido sua missão de fazer a travessia entre os mundos. Anunciou, então, que ela mesma pularia no

mar, abandonando as outras duas à deriva. Dando as mãos para uma menina que constantemente se fazia presente nas apresentações, a Barqueira percorreu a borda da fonte em frente ao monumento a Carlos Gomes e saiu de cena, cantando um vissungo.

4.3.11 "Qual seria a minha missão nessa terra devastada?": rumos possíveis e divergências

A cena final de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" não foi concebida pelo dramaturgo Allan da Rosa. Dando continuidade aos eventos anteriormente descritos, os atores criadores construíram uma saída para o espetáculo, na qual a Gari e a Auxiliar de Enfermagem, à deriva na *kalunga,* descobrem a missão que devem cumprir. Para Rosa, o final concebido pelos atores determina um destino mais definitivo para as personagens, propondo uma resolução para as contradições que perpassam o espetáculo, uma vez que as personagens se firmam num lugar de certeza. Destoa, assim, de seu objetivo ao elaborar a dramaturgia.

Diante da perspectiva de ficar à deriva, a Auxiliar de Enfermagem pareceu desanimada e desacreditada. Entretanto, a Gari disse à companheira que descobrira sua missão. Carregado pelos técnicos do espetáculo, cujos rostos estavam pintados à maneira indicada na imagem 2, foi trazido para a cena um barco em miniatura, com rodinhas e tamanho suficiente para abrigar algumas pessoas em seu interior. Na vela do barco, havia um estandarte com a expressão "*nou pap obeyi*" – mais uma vez, a referência ao movimento político haitiano, evocando a desobediência. Depois de ter matado acidentalmente seu colega de batalha, a Gari manifestou sua decisão de seguir na travessia e permanecer no mundo dos mortos. Assim, ela afirmou sua missão: navegar pelas águas da história, limpando a memória dos mortos esquecidos.

A Auxiliar de Enfermagem, por sua vez, iniciou um diálogo com o Menino Pescador, que permanecia na fonte sob o monumento a Carlos Gomes. Inicialmente, cantando algumas rezas, ela pegou um galho de arruda do bolso de seu jaleco e fez gestos que remetem à prática de benzer, como se estivesse afastando o mau-olhado. Em seguida, após dizer ao Menino que sua mãe estava em luta no mundo dos vivos, a Auxiliar também recebeu a revelação de sua missão: ela deveria retornar para continuar fazendo sua revolução silenciosa nas enfermarias, fortalecendo seu povo. O Menino lhe entregou uma carta, e ela, animada, subiu no barco juntamente com a Gari.

Acompanhadas pela sonoridade da percussão e do violino, elas começaram a entoar vissungos, clamando por chuva, para que a água viesse limpar. Os técnicos, então, começaram a puxar o barco, iniciando assim um cortejo que percorreu o Vale do Anhangabaú. Enquanto isso, a Auxiliar de Enfermagem desatou a gaze que enrolava seu punho direito, e erguendo sua mão manchada de sangue, mergulhou-a simbolicamente nas águas da *kalunga*.

Saindo do monumento a Carlos Gomes, o cortejo rumou para o fundo do vale, passou por debaixo do Viaduto do Chá e seguiu em direção à entrada da estação de metrô Anhangabaú, localizada ao lado do Largo da Memória. Lugar de nome expressivo, que no passado abrigou um mercado de escravizados[347].

Imagem 9 – O cortejo. Foto: Roniel Felipe. Imagem cedida pelo grupo. 2016.

Acima, há um registro do momento no qual o barco passa pelo vão sob o Viaduto do Chá, pintado de cor-de-rosa pela iluminação pública sob a ponte. Dentro dele, a figura da Gari se destaca, com o punho direito em riste. Enquanto isso, a Auxiliar de Enfermagem, pouco visível na imagem, lava sua mão nas águas figurativas da *kalunga*. Ornando o barco, na frente, é possível ver a planta espada-de-são-jorge.

[347] Informações disponíveis em http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/largo-da-memoria/. Último acesso em 28/09/2018.

Não é possível ler, no estandarte que faz as vezes de vela, a inscrição "*nou pap obeyi*", virada para o outro lado. Com os rostos pintados, carregando a embarcação, estão os técnicos e a atriz Joyce Barbosa, além de uma criança que se envolvera no espetáculo, bem à frente. Mais ao fundo, é possível ver os músicos, também com os rostos pintados, Gisah Silva com um tambor e Giovanni di Ganzá com o violino – são os instrumentos que norteiam a musicalidade do espetáculo. Também é visível o chapéu de cangaceiro da Barqueira, que se sobressai. Atrás deles, os espectadores acompanham o cortejo, emoldurado pelas luzes urbanas do Vale e pelos prédios que se erguem. À direita da imagem, é possível ver algumas barracas, encostadas na fundação do viaduto, pertencentes às pessoas que habitam essa região.

Quando chegou em frente à estação de metrô, a embarcação fez um retorno e deixou ali a Auxiliar de Enfermagem, que abriu a carta entregue pelo Menino Pescador. Ela, então, iniciou a leitura do texto ali presente. Evocando a ideia da diáspora e de uma união entre os negros de África às Américas, destacando a atuação dos mortos e das forças da natureza nas lutas dos vivos, a carta conclamava o público a refletir qual seria sua missão nessa "terra devastada". Quando finalizou a leitura, a Auxiliar de Enfermagem se abaixou e pegou um pote de argila, pintando seu rosto. Em seguida, bradou o grito de guerra "Ataque!" e saiu correndo em direção à escada rolante do metrô, deixando o público, ao som dos aplausos.

4.4 Teatro negro e quilombo: empreendendo novos limites de existência

No documentário "*Ori*", lançado em 1989, a voz poética da historiadora Maria Beatriz Nascimento ecoa os trânsitos atlânticos que configuraram o que se entende como diáspora negra. Navegando da África à América, da Europa à África, do meio rural para o espaço urbano, do Nordeste para o Sudeste do Brasil, da senzala para o quilombo, essa intelectual transmite a "paz infinita de poder fazer elos de ligação numa história fragmentada". Em sua visão, a civilização negra não é simplesmente atlântica: é transatlântica. Forja-se na mobilidade constante, transportando modos de vida e atitudes diante do mundo fundamentalmente africanas para novos territórios, onde se recriam. Povos de diferentes culturas, desterritorializados pelos empreendimentos coloniais modernos, produziram sentidos próprios de comunidade, como bem demonstra Robert W. Slenes (1992) em relação aos bantu no centro-sul do Brasil. É assim que, segundo

Nascimento (1989), compartilhando a experiência da dor, do exílio e da perda da imagem, estes povos se uniram na luta por libertação.

Ao atravessar a *kalunga,* em “Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão”, a Cia. Os Crespos, evoca essas idas e vindas pelo Atlântico. Conduz o público num percurso por formações do terror que inevitavelmente nos constituem e tornaram possíveis as contemporâneas maneiras de subjugar a vida ao poder da morte, expressas na ideia de necropoder (MBEMBE, 2018). É assim que a Auxiliar de Enfermagem e a Gari, vivendo na atualidade as dimensões de um genocídio reinventado ao longo do tempo, encontram no percurso outras personagens que lhes revelam as reentrâncias do passado no presente, permitindo-lhes imaginar outras possibilidades de futuro.

A Mãe Ancestral, escravizada infanticida em fuga incessante, vislumbra na morte a redenção para suas crianças, antecipando o futuro e livrando-as de viver na dor. O Pedreiro, considerado pelos outros negros um delator, é obrigado a emparedar seu filho vivo. Ele se revolta contra a tortura cortando os pés dos senhores. Assim, impede-os de usar sapatos, que eram interditos aos escravizados. Por trás de sua vingança, está a recusa em ser tratado como objeto. O inocente Menino Pescador corresponde-se com sua mãe, enquanto pesca os mortos espalhados pela *kalunga* sangrada. Cansado de sua sina, questiona se efetivamente teve o olho arrancado em decorrência da participação de sua mãe em uma trama revoltosa.

Subjacente à estética do espetáculo, percebo uma visão de mundo que entrelaça tempo, ancestralidade e morte no mesmo circuito de significância, como argumenta a teórica Leda Maria Martins (2003, p. 75), referência intelectual para o dramaturgo Allan da Rosa. Esquivando-se de uma cronologia linear, a travessia pela *kalunga* assume uma temporalidade espiralada, em que tudo vai e tudo volta. Os vivos, os mortos e os que ainda vão nascer; o natural e o sobrenatural; elementos cósmicos e sociais; todos interagem em uma complementaridade necessária, num ciclo de transformação e devir. Mediando estes processos dinâmicos de trânsito entre a vida e a morte, está a Barqueira, regente da travessia pela *kalunga*, *trickster* que governa a encruzilhada. Ela conduz a Auxiliar de Enfermagem e a Gari, juntamente com o público, a episódios embaralhados no tempo, produzindo paradoxalmente uma sensação de atemporalidade: passado e presente se transformam num só.

O dramaturgo Allan da Rosa primou pela construção de personagens estereofônicas e contraditórias, alicerçadas na ideia de encruzilhada, pensada por Martins (2003, p. 69) como um operador conceitual. Segundo essa autora, nos processos

inter e transculturais, se confrontam e se cruzam práticas, saberes e visões de mundo, configurando um trânsito sistêmico e epistêmico. Para Rosa, associadas a esta perspectiva, constituem-se formas de sujeito cambiantes, que precisam constantemente atravessar fronteiras, dialogando com diferentes instâncias e temporalidades de uma sociedade multicultural, mas violenta e desigual. Assim, entre a escrita e a oralidade, entre as instituições formais e os saberes gerados nas ruas, ele procurou desenvolver personagens que expressassem essas contradições subjetivas, traduzindo pontos de vista que corpos negros produzem sobre o mundo.

Associadas a essa concepção de sujeito, Rosa buscou produzir noções múltiplas e dissonantes de resistência e liberdade na dramaturgia. Por isso, não concordou com a opção dos atores criadores na cena final do espetáculo, uma vez que nela, tanto a Gari quanto a Auxiliar de Enfermagem descobrem a sua missão, seguindo em uma direção definitiva. Não obstante, para o público, a questão permanece ecoando: "qual seria a minha missão nessa terra devastada?". Os espectadores são instigados a refletir sobre suas possibilidades de intervir no presente, o que pode ter respostas óbvias para alguns, mas nem tanto para outros.

No Vale do Anhangabaú, o espetáculo mobiliza um espaço permeado pelas contradições de um projeto de modernidade excludente. Na Praça dos 7 Jovens, essas mesmas contradições afloraram na memória comunitária da violência urbana que afeta as periferias e a juventude da região. Em ambos os casos, a imagem do Teatro é erigida como uma barreira, entrincheirando o público. Mas os espectadores são conduzidos pelas personagens em constantes, e por vezes desconfortáveis, deslocamentos no ambiente. Assim, o espaço, longe de ser um ente discreto e fixo onde se desenrola a peça, emerge esteticamente, conforme define Mariléa de Almeida (2018, p.34), como elemento ativo na ação. A prática teatral potencializa deslocamentos de sentimentos em relação ao território, chamados pela autora de territórios de afetos.

Na apresentação de "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" realizada no Jardim Eliza Maria, em que a maioria dos espectadores era parte daquela comunidade, o grito de guerra "Eu vou pra Palmares" mobilizou estes sentimentos: a vontade de habitar o ambiente de lazer sem a coerção policial e o desafio aos estereótipos que pesam sobre a juventude negra e periférica, alargando espaços de subjetivação. No Vale do Anhangabaú, algumas crianças se envolviam na performance, intervindo nas falas, interagindo com as personagens, pintando os rostos e ajudando a carregar o barco, participando assim do fazer teatral e produzindo no espaço sentidos distintos da

violência urbana que o perpassa. Assim, as práticas do teatro negro da Cia. Os Crespos contribuíram para disputar e deslocar as percepções em relação ao território como lugar de exclusão.

Assim como destaca Martins (2003) em relação ao saber congadeiro, em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão", a travessia do espetáculo desenha na ocupação do espaço uma noção ex-cêntrica de tempo. Ou seja, o tempo também é concebido pelas andanças no espaço, pela dinâmica errante do movimento. O território é assim consagrado. Evoca-se a contemporaneidade entre os vivos e os mortos, cujas forças parecem se manifestar na performance, assim como animaram o processo revolucionário haitiano e as fugas coletivas de escravizados.

Em todas as ocasiões nas quais assisti, o público se somou em coro ao refrão da canção de Du Gueto Shabazz, entoada pela Barqueira. Aqui, a imagem de Palmares aparece como descreve Beatriz Nascimento (1989), em "*Ori*". O território é uma simbologia. Como na música "Vamos pra Palmares", a historiadora nos permite imaginar o percurso que os negros em fuga traçaram na floresta tropical do século XVI, fazendo uma migração rumo ao sul – "é um estar só, um estar em fuga, é estar empreendendo um novo limite para sua terra, para seu povo e para você". Trata-se de alargar espaços e possibilidades de existência, além dos confinamentos impostos pela escravidão e pelo colonialismo, forjando sentidos de comunidade tão bem expressos pelo radical –*ntu*, no qual um existe somente na relação com o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – TRANS-ATLÂNTICO: CORPO NEGRO EM EXPERIMENTO

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E cada um o reflexo de todos os corpos.
Beatriz Nascimento

Forjadas na transmigração da diáspora, as noções de tempo, espaço, sujeito e liberdade evocadas em "Alguma Coisa a Ver Com Uma Missão" traduzem visões de mundo, modos de relação com o outro, consigo próprio e com a natureza, interligando ética, política e estética. Podem aparecer nas culturas musicais afro-atlânticas, seja nos vissungos, no rap, como bem demonstra Paul Gilroy, ou no funk brasileiro. Também estão presentes na oralitura, nas práticas performáticas que, inscritas no corpo, no movimento, no vestuário, nos adereços, na palavra falada, revivem e criam saberes e formas de sujeito, como argumentei no capítulo 2, a partir do trabalho de Leda Maria Martins (2003). Historicamente imbricados nas lutas por liberdade e cidadania, os teatros negros surgiram ao longo do tempo e do espaço alicerçados nesse arcabouço expressivo diaspórico. Contribuíram para trazer para o presente culturas que os projetos ocidentais de modernidade tentaram, sem sucesso, relegar a um passado imóvel e passivo. Para tanto, de acordo com Martins (1995), nas encruzilhadas do contato cultural e da dominação racial, criaram estratégias de dupla fala que elidem e desestabilizam as verdades universais construídas pelos conquistadores.

No Brasil, as iniciativas contemporâneas de teatro negro possuem uma relação intrínseca e contraditória com as reivindicações dos movimentos negros articulados no contexto da ditadura civil-militar, como bem demonstram Flávia Rios e Mateus Gato de Jesus (2014). Atuando em prol da redemocratização, eles incidiram na repactuação constitucional da nação na década de 1980, lançando as bases para novas demandas de reparação histórica: a titulação dos territórios quilombolas, a criação de órgãos governamentais de promoção da igualdade racial, o ensino de história e cultura afro-

brasileira e indígenas nas instituições de ensino e a implementação de cotas raciais para assegurar o acesso da população negra às universidades e ao serviço público. De acordo com Machado (2012), no mesmo período, movimentos de artistas lutavam por políticas de financiamento público da cultura, o que culminou em medidas como a Lei Rouanet (1991), em âmbito federal; o ProAC (2006), no estado de São Paulo; e a Lei de Fomento ao Teatro (2002), na capital paulista.

Esse cenário se tornou propício para a formação de um coletivo de jovens negros na Escola de Arte Dramática, no seio da Universidade de São Paulo, em meados dos anos 2000. A nítida desproporção entre os estudantes negros e brancos na instituição tornava-se cada vez mais evidente, diante da discussão pública sobre acesso da população negra às oportunidades educacionais e ao ensino superior. Impulsionados pelas movimentações mais amplas que ocorriam no país, estes jovens criaram um grupo de estudos, que posteriormente se tornaria uma companhia de teatro negro, a Cia. Os Crespos. Ao longo de seus 13 anos de existência, através das políticas públicas de financiamento da cultura, o coletivo realizou pesquisas cênicas sobre temas complexos e diversos, como identidades, afetividades e resistência negra. À semelhança da escritora Carolina Maria de Jesus, cuja obra "Quarto de Despejo" serviu de inspiração para o primeiro projeto do grupo, a Cia. Os Crespos produziu pontos de vista críticos à posição marginal que ocupa na modernidade paulista, seja na elitista Universidade de São Paulo, seja no universo mais amplo das artes cênicas e do audiovisual. Como enfatiza Silva (2015), ao tratar das práticas de teatro negro, o coletivo se configura, ao mesmo tempo, como continuidade e ruptura dessa mesma modernidade que o produz.

Em sua obra "O Tempo e o Outro", o antropólogo alemão Johannes Fabian (2013) observa uma tendência das produções antropológicas em situar o "Outro", construído como objeto de estudo, num tempo distinto, estabelecendo assim um dispositivo de poder que projeta a alteridade no passado. Quando li este trabalho, sugerido na disciplina "Teorias Antropológicas Modernas", procurei aplicar sua reflexão sobre a importância de levar em conta as condições políticas do processo de produção do conhecimento antropológico. À etnografia, é de forma inerente, uma prática comunicativa e intersubjetiva, a partir da qual se torna possível produzir conhecimento.

Ao longo dos meus diálogos com a Cia. Os Crespos, foi gratificante sentir o aprofundamento de uma relação de reconhecimento mútuo. Enxergo, nesse sentido, cada um dos artistas como intelectuais, que incidem ativamente no presente. Esta

dissertação, uma formulação antropológica sobre um longo percurso de estudos cênicos e audiovisuais, não teria sido possível sem tais diálogos. Por isso, quando fui convidada para atuar com a companhia, juntamente com os atores Lucélia Sérgio da Conceição, Sidney Santiago e Júlio Silvério, por quem tenho imenso respeito, fiquei radiante. A experiência de trabalhar como atriz e ser dirigida por estes profissionais, cuja trajetória eu vinha acompanhando na pesquisa, foi sem dúvida muito valiosa em múltiplos sentidos.

A proposta era realizar uma intervenção intitulada "Sonhos", no SESC Itaquera, abordando a temática do genocídio da juventude negra e LGBT. Cada um dos atores fazia uma pequena cena, com caráter de depoimento, para ao final compartilhar pães doces, do tipo sonhos, com o público. Os pães doces serviam de metáfora para utopias de uma sociedade igualitária, em que diferenças raciais, de gênero ou orientação sexual não se materializassem em desigualdades.

Em 11 de agosto de 2018, ocorreu a primeira das duas apresentações que realizamos. Eu entrava em cena antes dos demais atores, ao som de uma série de xingamentos, comuns na realidade de uma travesti. Parada no centro de uma roda, eu vestia um longo vestido branco e tinha, nas costas, asas feitas de flores; nas mãos, segurava um buquê de rosas vermelhas. Nos pés, eu trazia sandálias de salto cintilantes, as mesmas usadas pela Princesa do Carnaval, personagem de "Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas" que tanto me marcara. Comecei, então, a falar o texto, escrito por Sidney Santiago, com alguns acréscimos meus e um fragmento de Cidinha da Silva. Era algo simples: narrava as adversidades vivenciadas por uma mulher negra, trans ou travesti, mas também os prazeres experimentados na mudança corporal e nas conquistas diárias das "manas"[348]. Ao final, espalhei no chão fotografias de jovens como Kayla França, que cometera suicídio no início de 2016; Luana Barbosa dos Reis, morta após agressões da Polícia Militar de Ribeirão Preto, no mesmo ano; Matheusa Passareli, que teve o corpo esquartejado por traficantes do Morro do 18, na zona norte do Rio de Janeiro, em 2018; e Marielle Franco, cujo assassinato resta sem resolução. Todas jovens, negras e LBTs. Suas memórias ainda ressoam e se fazem presentes.

Diante dessa cena, um dos espectadores, um homem branco de meia idade, manifestou intenso incômodo, remexendo-se em sua cadeira. Conceição me disse que, quando saí da sala, o homem se levantou e abandonou a apresentação, recusando-se a

[348] Maneira como as travestis se chamam entre si, denotando irmandade ou amizade.

ver o restante e deixando evidente sua desaprovação. Em uma sociedade racista, sexista e transfóbica como a brasileira, o ódio e as relações de inimizade se reatualizam de forma vívida, proliferando uma racionalidade fascista que tem perspectivas de aprofundar a recusa à convivência com as diferenças.

Nesse contexto, um breve discurso emitido por um corpo negro e transgênero, em cena, foi capaz de perturbar a paz daquele senhor. Como diz Alex Ratts (2006, p. 68), em seu trabalho sobre Beatriz Nascimento: ainda que parado para falar ou fixado em fotografia, o corpo negro enuncia sentidos. Assim, eu entendi melhor porque a Cia. Os Crespos, embora tenha contado com profissionais brancos em sua trajetória, trabalha somente com atores negros. Estes corpos não podem se desvencilhar de significados historicamente sedimentados, mas, valendo-se deles, subvertem imaginários coloniais e insistem em outras possibilidades de existência e modos de se relacionar. Não raro, mobilizam afetos poderosos, como o incômodo que sentiu o homem que se retirou da intervenção.

Cristiane Sobral (2016, p. 78-79), a partir da pesquisa junto ao GT "Investigações estéticas da performance negra", no IV Fórum Nacional de Performance Negra, traz as contribuições formuladas pelo GT acerca dessa temática. Segundo a autora, uma questão importante para os teatros negros é a presença do corpo negro em cena. Considerando o negro como uma construção do ocidente, as manifestações contemporâneas do teatro negro procuram introduzir, a partir desse mesmo corpo, possibilidades de ressemantização.

"Na memória corporal ou na difícil construção da cidadania, o corpo negro continua desenhando o espaço", frisa Alex Ratts (2006, p. 69). O corpo é documento das travessias, do atravessamento de fronteiras. O radical bantu *–ntanga*, nos lembra Leda Maria Martins (2003), faz referência aos atos de escrever e de dançar, posicionando o corpo como veículo de inscrição e transcriação da memória e do conhecimento. Não é por acaso, diz Beatriz Nascimento (1989), que através da dança, o corpo negro se liberta, podendo esquecer, no gesto, as marcas do cativeiro. O corpo se configura "como rede material e de energias, como perspectiva de mundo e lugar de conhecimento", nas palavras da antropóloga e bailarina Luciane Ramos Silva (2018, p. 24). Ou nas palavras de Marilea de Almeida (2018, p. 60), "ele é fonte de saber, local de resistência e espaço de subjetividade". Traduz a potência da presença e do presente. Por isso, permanecemos em cena, de cabelo armado.

ÚLTIMAS PALAVRAS – “ÀS VEZES, VOCÊ SÓ PRECISA DE ÁGUA”

A intelectual bell hooks (2013), em sua obra “Ensinando a Transgredir”, desenvolve diversas ideias sobre o ato de ensinar, traçando no horizonte a educação como prática de liberdade. Em dos artigos dessa obra, a autora embarca em uma reflexão sobre o erótico nas salas de aula, o que a conduz inevitavelmente a pensar sobre como há uma tentativa de negar o corpo nesses espaços (hooks, 2013, p. 253).

De maneira semelhante, achei que era pertinente traçar algumas práticas de si, umas dicas breves e parciais sobre o corpo em relação ao ato de escrever, já que chego até aqui com meus olhos ressacados pela luz do computador, as costas doloridas pela falta de alongamento e certa repulsa pelo meu reflexo quando olho no espelho. Certamente, são problemas que afetam a todos que se dedicam ao trabalho acadêmico. Mas dedico especialmente para as mulheres negras, cis ou transgêneras, que provavelmente estarão fazendo mais de um trabalho ao mesmo tempo, deslocando-se pela cidade no transporte público, tendo seu corpo tocado sem permissão, seu intelecto subestimado, suas pessoas próximas agredidas, encarceradas e assassinadas, e, ao final do dia, ainda precisarão lavar um banheiro ou um monte de louças empilhadas na pia. Como bem discorreu hooks (1995) em outro trabalho, a necessidade de se voltar para essas questões práticas muitas vezes é determinante para fazer as mulheres negras desistirem da trajetória intelectual, mas não podemos esquecer a importância de nossas vozes na academia.

Por isso, eu entendi a importância de cuidar do corpo para tornar a escrita mais suave. Alongar os membros. Se possível, ter boas noites de sono e comer decentemente. Pintar as unhas ou fazer alguma coisa que faça você se sentir bonita, o que pode ser uma injeção de ânimo. Talvez, pingar um colírio nos olhos quando estiverem excessivamente secos. Enxaguar o rosto ou tomar um banho. Chorar de vez em quando – um ato que eu reprimi por tanto tempo, mas que pareceu lavar minha alma quando resolvi me outorgar novamente a permissão. Ou, quando vier a crise de ansiedade, a vontade de desistir e a descrença em si mesma, lembrar do conselho persistente e sábio da Auxiliar de Enfermagem: “às vezes, você só precisa de água”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio Sol Amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. "Apresentação". In: ALMEIDA, Alfredo; CID, Ricardo; FARIAS JUNIOR, Emmanuel de Almeida; MARIN, Rosa Elizabeth; MULLER, Cíntia Beatriz. *Caderno de debates Nova Cartografia Social: Territórios quilombolas e conflitos*. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia/UEA edições, 2010.

ALMEIDA, Mariléa de. *Território de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em História Cultural na Universidade Estadual de Campinas. 2018.

ALVES, Hailey; JESUS, Jaqueline Gomes de. "#Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais". In: *Revista de Pós-Graduação em Ciências da UFRN*, 2012, p 8-18.

ALVES, Iulo; ALVES, Tainá. *O perigo da história única: diálogos com Chimamanda Adichie*. Disponível em: Biblioteca on-line de ciências da comunicação. http://www.bocc.ubi.pt/. Último acesso em 28/09/2018.

BAIRROS, Luiza. "Nossos Feminismos Revisitados". *Revista de Estudos Feministas*, ano 3 – 2o semestre, 1995, p. 458 – 463.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.

BARBOSA, Fernanda Julia. *Ancestralidade em cena: camdomblé e teatro na formação de uma encenadora*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. 2016a.

BARBOSA, Fernanda Julia. “Os desafios do teatro negro na cena contemporânea: criação e tradição”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2, p. 10-21, 2016b.

BASTIDE, Roger. “Sociologia do Teatro Negro Brasileiro”. In: QUEIROZ, M. I. (Org.). In: *Roger Bastide: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 138-155.

BENJAMIN, Walter. “O que é teatro épico”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENTO, Berenice. *Brasil: país do transfeminicídio*. Disponível em: http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_Bento.pdf.

BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Juliana. *O que é encarceramento em massa?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu* (26), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2006, pp.329-376.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

CÃMARA, Andrea Albuquerque da. *Vissungos: o cantar banto nas Américas.* Tese de Doutorado em Educação na Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.

CANDEIAS, Manoel Levy. *A construção da pluralidade dramatúrgica por meio da desconstrução do drama na encenação de Anjo Negro, de Frank Castorf.* VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte, 2014.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado em Filosofia da Educação, Universidade de São Paulo. 2005.

CARVALHO, Mario. ““Travesti”, “Mulher transexual”, “homem trans” e “não-binário”: interseccionalidades de classe e geração na produção de identidades políticas”. In: *Cadernos Pagu*, 52, 2018.

CLIFFORD, James. “Sobre o surrealismo etnográfico”. In. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011

COBRA, Hilton. “Os desafios do teatro negro na cena contemporânea: estética e sobrevivência”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1,2014/2, p. 6-15.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

CONCEIÇÃO, Lucélia Sérgio da. “A cena mineira: memória, identidade e protagonismo em BH”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2, 2016/2.

_____. “Da importância do documento para a inscrição histórica de uma tradição”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1, 2014/2.

CORREA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. In: *Cadernos Pagu*, 6-7, 1996, p. 35-50.

CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relacionados ao gênero”. In: *Revista de Estudos Feministas*, ano 10 – 1º semestre, 2002, p. 174 – 188.

______. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color”. In: *Stanford Law Review*, vol. 43, 1991, p. 1241 - 1299.

CUNHA, Pedro Alves Figueiredo da. *Capoeiras e valentões na história de São Paulo.* Dissertação de Mestrado em História Social na Universidade de São Paulo. 2011.

DARNTON, Robert. “Os trabalhadores se revoltam: O Grande Massacre de Gatos na Rua Saint-Severin”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa*, p. 103-140. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAS, Veena. *Life and Words: violence and the descent into the ordinary*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 2007.

DAWSEY, John. “Sismologia da performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica”. In: *Revista de Antropologia da USP*, 2007, v. 50, nº 2, p. 527-570.

DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; SATIKO, Rose & MONTEIRO, Marianna, “Tranças [apresentação]”. In: *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DIAWARA, Manthia. *Questões acerca da Identificação e Resistência*. Tradução de Heitor Augusto. Disponível em: https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/. 1988.

DOMINGUES, Petrônio. “Associativismo negro” In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia. *Dicionário da Escravidão e Liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 113-122.

_____. “Os ‘Pérolas Negras’: A participação do negro na Revolução Constitucionalista de 1932”. *Revista Afro-Ásia*, 29/30, 199-245. 2003.

_____. “’Um desejo infinito de vencer’: protagonismo negro no pós-abolição. In: *Revista TOPOI*, v. 12, n. 23, jul-dez. 2011, p. 118-139.

_____. “’Vênus Negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. In: *Revista de Estudos Históricos*, vol. 23, n. 45, p. 95-124, jan/jun, 2010.

DOUXAMI, Cristiane. “Teatro Negro: a realidade de um sonho em sono”. In: *Revista Afro-Ásia*, 25-26, 2001, p. 281-312.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.

FACINA, Adriana. "'Não me bate doutor': funk e criminalização da pobreza". V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Disponível em : http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf. 2009.

FASSIN, Didier. 2007. *When bodies remember: experiences and politics of AIDS in South Africa*. Berkeley: University of California Press. 2007.

FAUSTINO, Oswaldo. "Negros, artes e políticas públicas: o que dizem os ventos". In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1, 2014/2, p. 34-45.

FELINTO, Renata. "A cena preta do teatro contemporâneo no Brasil: esquete 1". In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1, 2014/2, p. 22-34.

FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. "Espaços de sociabilidade e ações anti-racismo no cotidiano das elites negras na cidade de São Paulo: busca por projeção individual e legitimidade do grupo (1900 – 1940)". *Revista Mosaico*, Edição nº 3, ano II. Rio de Janeiro. 2010.

FLECHET, Anais. "Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)". *Revista Significação*, n. 32, p. 43-62, 2009.

FOUCAULT, M. "Introdução" In: *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. [1984] "O que são as Luzes?". In. *Ditos e Escritos, Vol. II (Arqueologia das Ciências e Histórias dos Sistemas de Pensamento)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, pp. 335-351.

FRANCO, Marielle. *UPP - a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro,* Dissertação de Mestrado em Administração na Universidade Federal Fluminense. 2014.

GARCIA MENDES, Miriam. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O negro e o teatro brasileiro entre 1889 e 1982*. São Paulo: Editora Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

GATTI, Luciano. "Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht." In: *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, jan/jun/2008, p. 201-224.

GILLIAM, Angela e GILLIAM, Onik'a. "Negociando a Subjetividade de Mulata no Brasil". In: *Revista Estudos Feministas*. n. 2, v.3, Rio de Janeiro: UFRJ, jul./dez. 1995, p. 525.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDMAN, Márcio. "Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa". *Revista De Antropologia*, *39*(1), 83-109, 1996.

GOMES, Flávio. "Quilombos/Remanescentes de quilombos". In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia (org.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 367-376

GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia. "Indígenas e africanos" In: *Dicionário da Escravidão e Liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 260-267.

GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.* Disponível em: http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf. Último acesso em 28/09/2018.

GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural da Amefricanidade". In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.), 1988, p. 69 – 82.

_____. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 233-244.

_____. "O papel da mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica". In: *Spring Symposium the Political Economy of the Black World, Center for Afro- American Studies*. Los Angeles: UCLA, 10-12 de maio de 1979 (mimeo), p. 03.

GREEN, James. "O Pasquim e Madame Satã, a "rainha" negra da boemia brasileira". In: *Revista Topoi*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p 201-221.

HALL, Stuart. "A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo". *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. "Quem precisa da identidade?". In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARAWAY, Donna. "Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". *Cadernos Pagu* (5) 1995: pp. 07-41.

HEREÑU, Pablo Emilio Robert. *Sentidos do Anhangabaú.* Dissertação de Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. 2007.

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

_____. “Intelectuais Negras”. In: *Revista de Estudos Feministas*, 1995, ano 3, v. 2, p 464-478.

_____. *Living to love*. 1993. Disponível em: https://sociologyandfamily.files.wordpress.com/2010/02/livingtolove026.pdf. Último acesso em 28/09/2018.

JESUS, Mateus Gato; RIOS, Flávia. “’E agora falamos nós...’: Anotações sobre o teatro negro contemporâneo”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1,2014/2, p. 44-55.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast, 2010.

LEHMANN, Hans Thies. . *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

_____. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*”. Revista Sala Preta*, número 3, Departamento de Artes Cênicas/USP, São Paulo: 2003.

LIMA, Evani Tavares. “Por uma história negra do teatro brasileiro”. In: *Revista Urdimento*, v. 1, n. 24, p. 92-104, julho 2015.

_____. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas. 2010.

LORDE, Audre. “The Uses of Anger”. In: *Women’s Studies Quarterly,* vol. 25, n 1/2, 1997, p. 278-285.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968).* Dissertação de Mestrado em Sociologia na Universidade de São Paulo. 2005.

MACHADO, Bernardo Fonseca. *Atos da diferença: trânsitos teatrais entre São Paulo e Nova York no início do século XXI.* Tese de Doutorado em Antropologia Social na Universidade de São Paulo. 2018.

_____. *Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo, FFLCH/USP, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. "Introdução: Deixa meu gunga passar*".* In: *Afrografias da memória:* O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. "Performances da oralitura: corpo, lugar de memória". In: *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras,* n. 26, 2003, p. 63-81.

MBEMBE, Achille. "Decolonizing Knowledge and The Question of the Archive". 2015.
Disponível em: http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf

_____. *Necropolítica.* São Paulo: n-1 edições, 2018.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética.* Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. 2013.

MORRISON, Toni. *Amada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOUTINHO, Laura. “Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes”. In: *Cadernos Pagu*, 42, pp. 201-248, jan-jun 2014.

MÜLLER, Heiner. *A Missão: lembrança de uma revolução.* São Paulo: n-1 edições, 2016.

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

_____. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 2004.

NABOR Jr. “Ubirajara Fidalgo, lembranças afetivas” In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1, 2014/2, p. 62-73.

NABOR Jr. “Um baita clã ou a história de uma família afro-brasileira”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2, 2016/2, p. 22-33.

NARANJO, Julio Moracen. “Cuba e Haiti – Romper o invisível e o indizível”. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2, 2016/2, p. 60-69.

NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”. In. *Revista de Estudos Avançados*, vol. 18, n. 50. São Paulo, jan/abr, 2004, p. 209-224.

_____. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. “*Branca pra casar, mulata pra f...., negra para trabalhar”: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em*

Salvador, Bahia". Tese de doutorado em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. 2008.

RATTS, ALEX. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.* São Paulo: Imprensa Oficial, Instituto Kuanza, 2006.

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

RIBEIRO, Matilde. "Políticas de Igualdade Racial e Educação Superior: perspectivas e desafios". *Revista Novos Olhares Sociais*, vol. I, n. 1, p. 111-130, 2018.

ROHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Muller: Modernidade e Pós-modernidade.* São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SAHLINS, Marshall. "Prefácio", "Capítulo 4" e "Conclusão". In. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, pp. 7-9; 166-218.

SANTANA, Diaz. "Teatro Moçambicano". In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1,2014/2, p. 56-61.

SANTIAGO, Sidney. "Luz e sombra: um breve esboço do teatro no Brasil. In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1, 2014/2, p. 16-21.

SANTIAGO, Sidney; SOTERO, Edilza. "Paisagem imperfeita: Madame Josephine Baker, um meteoro que rompeu o tempo" In: OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2, 2016/2, p. 70-81

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. In: *Cadernos de Campo*, n. 20, São Paulo, p. 213-236. 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “Questão racial e etnicidade”. In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995*. Org. MICELI, S. São Paulo: Editora Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.

_____. “Questões de Fronteira: sobre uma antropologia da história”. In: *Revista Novos Estudos – CEBRAP*, n. 72, São Paulo, jul, 2005, p. 119-135.

_____. “Racismo no Brasil: quando inclusão combina com exclusão”. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. São Paulo: Claroenigma, 2012.

SCHWARTZ, Stuart. B. “Escravidão indígena e o início da escravidão africana”. In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia. *Dicionário da Escravidão e Liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 216-224.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.* São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A Descoberta do Insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960 – 2000).* Tese de Doutorado em Sociologia na Universidade Estadual de Campinas. 2011.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny.* Tese de doutorado em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas. 2018.

SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista.* Tese de doutorado em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2005.

_____. "Prefácio". In: COLETIVO NEGRO. *Negras Dramaturgias.* 2015.

SILVA, Viviane Angélica. *Cores da tradição: Uma história do debate racial na Universidade de São Paulo (USP) e a Configuração Racial do seu Corpo Docente*. Tese de Doutorado em Sociologia da Educação na Universidade de São Paulo, 2015.

SLENES, Robert W. "'Malungu, ngoma vem!': África coberta e descoberta do Brasil". In: *Revista USP*, n. 12. 1992, p. 48-67.

SOBRAL, Cristiane. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Dissertação de mestrado em Arte na Universidade de Brasília, 2016.

SOUZA, Valéria Alves de. *Os Tambores das "Yabás": raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá de Min*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo, FFLCH/USP, 2014.

TAYLOR, Diana. "Prefácio" In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; SATIKO, Rose & MONTEIRO, Marianna (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

THOMAZ, Omar. "O terremoto no Haiti, o mundo dos brancos e o lougawou". In: *Revista Novos Estudos – CEBRAP*, 86, 2010, p. 23-39.

TURNER, Victor. "The Antropology of Performance". In: *The Antropology of Performance.* Nova Iorque: PAJ Publications, 1988.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos.* Tese de Doutorado em Antropologia Social no Museu Nacional. 1987.

WERNECK, Jurema. "Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo". In: VERSCHUUR, Christine (org.) *Vents dÓuest, Vents d'Ést: mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*. Genebra: Graduate Institute Publications, 2009.

DOCUMENTÁRIOS

AS BENZEDEIRAS de Minas. Direção e Produção André Tonacci e Daniel Tonacci. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=88VSnLEptVw. Último acesso em 28/09/2018

LÉLIA Gonzalez – pt 1. CULTNE DOC. Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o9vOVjNDZA8. Último acesso em 28/09/2018

NOU pap obeyi. Direção: Direção Daniel Lima e Felipe Teixeira. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8GZQnKl3TWE. Último acesso em 28/09/2018.

O PERIGO de uma história única. TEDx Talks. https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8. Último acesso em 28/09/2018

ORÍ. Direção: Rachel Gerber, Textos e narração de Beatriz Nascimento. São Paulo, 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3yCV6pdBPSg. Último acesso em 28/09/2018

PUBLICAÇÕES DA CIA. OS CRESPOS

OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 1, Número 1,2014/2.
OS CRESPOS. *Legítima Defesa*. Ano 2, Número 2,2016/2.

VÍDEOS DA CIA. OS CRESPOS

CANAL DA CIA. OS CRESPOS:
https://www.youtube.com/channel/UCpLtE60R3xugKjZBdOGhUeA. Último acesso em 28/09/2018

ESPETÁCULO "ENSAIO SOBRE CAROLINA" (2007), NA ÍNTEGRA
https://www.youtube.com/watch?v=0r7igCL209M. Último acesso em 28/09/2018.

INTERVENÇÕES

"DOR" – https://www.youtube.com/watch?v=MZ_4pzpPDKk .
"IRA" – https://www.youtube.com/watch?v=N42CeT_M-Eo&t=14s
"SEXUALIDADE" – https://www.youtube.com/watch?v=NUzbnTwACnA
"GESTUAL" – https://www.youtube.com/watch?v=pHyKfVaibmI
"RELIGIOSIDADE" – https://www.youtube.com/watch?v=CfldYHbV_Aw
"IMAGEM E AUTO IMAGEM" – https://www.youtube.com/watch?v=UBWCSoaOC3M
"IDENTIDADE" - https://www.youtube.com/watch?v=_fpvka7qZj8. Último acesso em 28/09/2018.

CURTA "D.O.R."
https://www.youtube.com/watch?v=-6NT5HjEUBA&t=1s

CURTA "DESCULPA"
https://www.youtube.com/watch?v=zWSJlLgyt5o

CURTA "COMERCIAL I"
https://www.youtube.com/watch?v=4etbM43TUeY,

CURTA "COMERCIAL II"
https://www.youtube.com/watch?v=W-ULZ4z5CW8,

CURTA "COMERCIAL V"

https://www.youtube.com/watch?v=e3LwZCQ5Oqo.

ESPETÁCULO "ENGRAVIDEI, PARI CAVALOS E APRENDI A VOAR SEM ASAS"
https://www.youtube.com/watch?v=JqzCdqXWZw4

ESPETÁCULO "ALGUMA COISA A VER COM UMA MISSÃO"
https://www.youtube.com/watch?v=6OItn7dVGU4

SITES CONSULTADOS

http://www3.eca.usp.br/ead/institucional/historia

https://emais.estadao.com.br/noticias/gente,epa-bicha-nao-15-anos-sem-jorge-lafond-a-vera-verao,70002145966

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/

http://www.proac.sp.gov.br/

https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2016/01/29/a-mulata-globeleza-um-manifesto/

https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista

https://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil

https://jornal.usp.br/universidade/greve-dos-funcionarios-da-usp/

https://g1.globo.com/educacao/noticia/apos-mais-de-2-meses-funcionarios-da-usp-encerram-greve.ghtml, último acesso em 28/09/2018.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399359/teatro-nucleo-independente

https://revistaraca.com.br/conheca-a-historia-do-ator-joao-acaiabe/

https://www.geledes.org.br/sueli-carneiro/

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349507/ruth-de-souza

http://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/

https://filmow.com/zeze-motta-a46886/

http://www.quilombhoje.com.br/site/

http://estadodacultura.sp.gov.br/agente/443/

http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-matilde

https://grupoclariodeteatro.com.br/

http://www3.eca.usp.br/ead/processoseletivo

https://www.fuvest.br/

https://www.volksbuehne.berlin/en/haus/529/about

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues

https://www.escritas.org/pt/bio/heiner-muller

https://www.theaterformen.de/de/ueber-uns/

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1297627-cia-teatro-de-narradores-celebra-15-anos-com-textos-politicos-e-duas-estreias.shtml

https://www.teatrodenarradores.com

https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910200741.htm

https://coopamare.wordpress.com/about/subpagina/

http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/teatro-edital-premio-funarte-de-teatro-myriam-muniz/

http://cultcultura.com.br/arte-e-entretenimento/arteseespetaculos/coletiva-de-imprensa-projeto-vitrine-cultural/

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379934/marcelino-freire

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo464387/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos

https://prosas.com.br/empreendedores/19214

https://www.britannica.com/biography/Ralph-Ellison

http://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/d-o-r

https://www.feirapreta.com.br/?tab1=page&tab2=quem-somos

http://malcolmx.com/biography/

http://www.racionaisoficial.com.br/

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/01/100116_haiti_onu_desastre_np

http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/lei-que-muda-nome-do-minhocao-para-elevado-joao-goulart-e-sancionada.html

https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1964/king/biographical/. Último acesso em 28/09/2018

https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf

https://www.matilhacultural.com/servicos

http://www.espiral.fau.usp.br/e-arquivos-projetos/heliopolis/heliopolis.pdf

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo453078/cia-livre

https://www.geledes.org.br/os-crespos-2/

https://www.agorateatro.com.br/o-agora

http://www.usp.br/tusp/?page_id=7. Último acesso em 28/09/2018

http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/186-cidinha-da-silva

https://www.vice.com/pt_br/article/ezg9qa/marcia-pantera

http://capulanas.art.br

https://www.infoescola.com/biografias/joao-caetano/

http://www.palmares.gov.br/?page_id=95

http://omenelick2ato.com

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5506/santa-rosa

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106837/mercedes-baptista

http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/haroldo-costa/trajetoria.htm

http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade

https://noticias.r7.com/brasil/temer-oficializa-extincao-de-oito-ministerios-e-secretarias-30092016

https://oglobo.globo.com/rio/quantos-mais-vao-precisar-morrer-para-que-essa-guerra-acabe-escreveu-marielle-um-dia-antes-de-ser-morta-22491127

http://www.geledes.org.br/policiais-deram-mais-de-100-tiros-em-carros-de-jovens-mortos-no-rio/. Último acesso em 28/09/2018

http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1777839-adolescente-de-13-anos-morre-apos-ser-baleado-por-pm-durante-roubo-em-sp.shtml

http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1785931-crianca-de-11-anos-morre-apos-ser-baleada-por-guarda-civl-em-sp.shtml

http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/baile-de-favela-muda-vida-de-mc-joao-que-sustenta-familia-desde-os-17-anos.html

https://oglobo.globo.com/brasil/linha-do-tempo-entenda-crise-que-culminou-no-impeachment-20015867

https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-panelaco-e-as-formas-do-protesto-social/4/33657

https://www.geledes.org.br/cia-os-crespos-pesquisa-levantes-negros-em-de-brasa-e-polvora/

https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml

https://www.youtube.com/watch?v=UqYXB5p-uWc

http://wolfmaya.com.br/a-escola/

http://www.estudiofitacrepesp.com/p/o-estudio.html

http://anphlac.fflch.usp.br/indep-haiti-documento

https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas

https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party

https://www.crdsp.com.br/historia-crd

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4521%20target=blank

http://theatromunicipal.org.br/espaco/theatro-municipal/#historia

https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,gari-tera-roupa-verde-imp-,809055

https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/21/politica/1426969477_916839.html

http://www.aeba.org.br/banco_arquivo/pdf//carta_aberta_garisaeba900dd2d6d05.pdf

https://fundodireitoshumanos.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf

https://www.almapreta.com/editorias/realidade/quilombo-urbano-promove-debates-e-afetos-em-sp

http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/06/26/a-saudade-que-mata/

https://veja.abril.com.br/brasil/vereadora-marielle-franco-fiscalizava-intervencao-federal-no-rj/

https://diplomatique.org.br/o-novo-sempre-vem/

http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/largo-da-memoria/