

“TEATLÂNTICA”
TEATRALIDADE NEGRA,
FEMININA E SEM MARGEM,
FEITO NAS MARGENS.

Adriana Pereira da Paixão



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

ADRIANA PEREIRA DA PAIXÃO

“TEATLÂNTICA”

Teatralidade negra, feminina e sem margem, feito nas margens

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2021

ADRIANA PEREIRA DA PAIXÃO

“TEATLÂNTICA”

Teatralidade negra, feminina e sem margem, feito nas margens

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Souza Nascimento

São Paulo

2021

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.

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

P142 Paixão, Adriana Pereira da
"Teatlântica": Teatralidade negra, feminina e sem
margem, feito nas margens / Adriana Pereira da
Paixão; orientador Silvana Souza Nascimento - São
Paulo, 2021.
207 f.

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

1. Capulanas Cia. de Arte Negra. 2. Teatralidades
Negras . 3. Feminismos Negros. 4. Mulheres Negras .
5. Marcadores sociais da diferença. I. Nascimento ,
Silvana Souza , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Adriana Pereira da Paixão

Data da defesa: 27/08/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Silvana de Souza Nascimento

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, 13/10/2021



Assinatura da orientadora

Paixão, Adriana Pereira da “Teatlântica”: Teatralidade negra, feminina e sem margem, feito nas margens / Adriana Pereira da Paixão; orientadora Silvana Souza Nascimento São Paulo, 2021. 207 f.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Silvana Souza Nascimento (Orientadora) – (FFLCH/USP)

Prof^a. Dr^a. Jaqueline Moraes Teixeira - (FFLCH/USP)

Prof. Dr. Salomão Jovino da Silva (Externo)

Prof^a. Dr^a. Mariléa de Almeida (Externa)

Dedico essa dissertação a Capulanas Cia de Arte Negra, meu quilombo existencial e afetivo. Às minhas manas: Débora, Flávia e Priscila que construíram esse espaço potencial de vida junto a mim.

À Aparecida Nunes, minha vovó, minha primeira inspiração de força feminina, de poética, de contação de histórias, de liberdade.

A todas minhas ancestrais presentes nessa escrita e as que ainda que não mencionadas me guiam.

Saravá

Baiano, Salve Seu Marabô ...

Ora iee mamãe Oxum.

AGRADECIMENTOS

A benção para quem é de benção.

São muitos rios, riachos, correntezas até desaguar nesse atlântico, mar infinito que nos conecta a uma força superior, que nos acalma e ensina.

Talvez esteja eu ainda em curso dessa jornada, buscando incessantemente aprender algo.

Mas nesse percurso ainda que tenha me sentido só, jamais estive e quero agradecer as pessoas que somaram, incentivaram, enxugaram minhas lágrimas, me encorajaram. Sou o que sou por todos esses encontros que a vida proporcionou.

Agradeço aos meus pais por tudo que me ofertaram. Peço perdão se em algum momento achei que era pouco. Não foi, foi muito mais do que podiam, e hoje sei que não seria capaz de lutar pelo que acredito sem ter herdado isso de vocês. Gratidão.

Agradeço às minhas irmãs Andrea, Andressa, Angela e Yasmim, por serem minha escola, minhas primeiras professoras. Ayla, Joana e Ibrahim que possamos ter construído novos lugares a vocês.

Descendo a rua da ladeira/ Só quem viu que pode contar/ Cheirando à flor de laranjeira
Sá Marina vem pra dançar/ De saia branca costumeira/ Gira ao Sol que parou pra olhar.../Gira
que essa gente aflita/ Se agita e segue no seu passo/ Mostra toda essa poesia do olhar. Agradeço a Marina, minha parente, amiga do coração que se faz mar e sol em todos os meus dias. Me alimenta os sonhos, me acarinha a alma. Na qualidade de irmã presente da vida agradeço a parceria, sem você nem teria se quer superado o primeiro obstáculo. Sigo pelo fato de estarmos de mão dadas. Gratidão mana.

Agradeço ao James, minha semente de amora, que me ajuda a germinar terra, nossa relação ora é morada, ora é tapera. Mas é nesse lugar incerto que nutrimos a certeza das trocas, desafios, humanidades, negritude e família preta. O alimento vem em café da manhã, em música, em paciência. Obrigada por rezar comigo, quando chorando não sei mais o que fazer, obrigada por saber disso. “A gente nasce, a gente cresce, a gente prece, amadurece agora... Amor resguarda nossa flor deixa Amora guardada. Nosso líquido sagrado pra retomada” ...

Gratidão ao mestre Salloma Salomão, não só por todo apoio de agora, mas por tudo que me oferta. Pelo tempo, conhecimento, conselhos, escutas, dúvidas e medos. Obrigada por ter sido escola para Capulanas. Obrigada por acreditar em mim, por ser um amigo, pai-padrinho não só dos estudos, mas dos meus sonhos. “Que deus de proteção também jongueiro velho pro jogo não se acabar”.

Agradeço a Cris, Ana Raquel, Luiza e Flávia, família linda que me acolheu como parte, mulheres admiráveis que me ofertam carinho e paciência e sempre um cadinho de tempo.

Agradeço imensamente a família-quilombo que constitui ao longo da minha vida. E ao encontro com essas mulheres que tive o prazer de findar a juventude e fazer parte um pouco da jornada, Débora, Flávia, Priscila e Carol Ewaci, minhas irmãs, cada uma em seu tempo cuidou, ensinou, trocou e guardou. Amo vocês e acredito em nossos caminhos/encruzilhadas.

A toda família Capulanas, Nana, Kleber, Euler, Rose, Alania, Naruna, Jullio Moracen, Cidinha da Silva, Zinho, Manuel, Vitor, Elis, Nanau, Guma, Dede, Rodrigo, Carmen, Ton, Umoja e todas as tantas pessoas que construíram um pouco dessa história. Carinho especial a Dona Raquel que nos guarda no Orum.

Agradeço a Ana Claudia, Milena e Lucas, vocacionades que me apoiaram e acalmaram muitas angustias, foram marcantes em minhas trajetórias.

Agradeço a Milena que ofertou muito na escrita, nos estudos da prova, só eu sei como, nas primeiras etapas, caminhos tortuosos, que me faziam temer, sinto ainda sua voz ressoando me dizendo que eu conseguiria, seu entusiasmo em dizer que meu tema era importante, e que eu precisava confiar.

Agradeço a Luana pela força, pelo apoio, pela partilha de sentimentos que só quem tomba em luta sabe.

Gratidão a Alessandra Tavares, Day Fernandes, Leandro, Amanda Amparo. Sei o quanto cada uma me auxiliou quando essa dissertação não passava de um projeto, que parecia impossível ser realizada.

Agradeço ao Jacob pela contribuição e carinho em me auxiliar no inglês.

Neide Almeida, por cada tessitura das palavras que me fazia ver, sentir e perceber que a escrita a flor da pele é a que acreditamos e defendemos, pois, escrita é tanto corpo quanto alma. Gratidão

Agradeço à Jessica Nascimento, companheira de pesquisa, amiga que me conforta, me inspira, como é bom olhar a teatralidade negra pela lente do nosso caleidoscópio, receber seu asê quase que diariamente, ter a terra arada pela sua sabedoria, agradeço aos Orixás pelos nossos caminhos se encontrarem. Gratidão por tudo que me oferta.

Carol Junqueira, pela experiência mais singular e sincera que vivenciei em uma disciplina acadêmica, me fez ao avesso cursar “O Corpo, a Lacuna, o Traço: Memória, Representação, Presença e Ausência dos Mortos nos Espaços Coletivos”. Micaela Altamiro, pela generosidade e compreensão, pela amizade que se estendeu para além do trabalho, foram tempos complicados, mas que me fortaleceram muito a troca com você.

A turma que ingressou no ano de 2019, pela solidariedade, pela rede de apoio, um carinho em especial a Elisa, Janes, Matheus e Wesllen.

Agradeço a Fabiana Botton, amizade que enraíza, frutifica, e constrói abrigo, gratidão por todas as trocas, auxílios e carinho. Você é muito especial, dedicada, sensível e generosa. Me acolhe e ilumina. Tornou meu caminho mais leve, aprendo tanto. Me aquece nossa amizade. Passei a ter certeza na sabedoria do tempo.

As minhas colegas e colegas do Coccix gratidão por ser um espaço de troca, de compartilhamento e escuta. Obrigada pela acolhida e soma nesses processos de pesquisas.

Thiago Oliveira, gratidão por sua generosidade, atenção e cuidados, seu olhar e escuta me acalma, me ensina muito sobre ser melhor. Me faz acreditar ser possível ter saúde nas trocas acadêmicas. Te admiro muito.

As interlocutoras Lids, Gabriela e Nathalia, e ao Formigão minha máxima gratidão pelas vozes, pelos sopros ao ouvido. Por tudo que vocês representam para Capulanas e para mim. Vocês são a possibilidade real de acreditar na nossa arte negra. Gratidão.

Agradeço a Yara Rosa, mestra espiritual que oferta amor, cuidado e orientação.

Renan e toda sua espiritualidade. Grande amigo, irmão e protetor. Obrigada pela dedicação, que os Orixás te abençoem sempre.

Jaqueline Teixeira pela sabias palavras no exame de qualificação, foi inspira-dor como me fez ver Capulanas como pele, corpo e texto. Me alumiou o caminho. Gratidão.

Gratidão ao COPAF por toda luta, batalhas e rupturas do sistema – só acreditei que podia porque vocês acreditaram e moveram montanhas.

Agradeço a Mariléa de Almeida. Estudar e ensinar bell hooks com você foi um presente, um feliz encontro, foi cura em tempos pandêmicos.

A minha orientadora Silvana Nascimento, por acreditar, incentivar e somar tanto nessa trajetória. Me recordo de como estava insegura em lhe pedir que me orientasse, seu sorriso que venho antes do sim me acalmou, acalentou e acolheu. Você me faz lembrar girassóis, obrigada por ressignificar em meu corpo-memória o que é vivenciar o espaço acadêmico.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela concessão da bolsa de mestrado, a qual me possibilitou a realização desta pesquisa.

Gratidão a todas as forças que me guião, me edificam e me tornam continuidade. Ora Yê iê, ô! Mamãe Oxum, por me guardar. Me ensinar sobre me amar. Saravá Baiano pelo asê, Seu Marabó meu guardião a ti tenho todo amor. Salve os erês, pretos velhos e caboclos. Bendito São José. Santa Teresinha. Pois eu sou minha fé.

Rainha-soldada-operária morre hoje
Nasce ancestral amanhã
Renasce em milhares todos os dias
Mel-ouro-líquido. Magia negra dourada
Ergue o doente amansa o bravo
Eterno ácido. Nenhum microorganismo vinga
Eu, Asali, mel doce, adoço, amanso, ergo
Me ergo como uma pirâmide
Pedra a pedra, uma por vez uma sobre a outra
Subo até o topo, aponto para as estrelas
Recebo a luz do sol
Meu sorriso é uma vingança
Minha alegria é um protesto
Meu corpo é um templo bem protegido
Subo até o topo. Quem me alcança?
Você? Vem.

Ialodês - Dione Carlos

RESUMO

Paixão, Adriana Pereira da “Teatlântica”: Teatralidade negra, feminina e sem margem, feito nas margens / Adriana Pereira da Paixão; orientadora: Silvana Souza Nascimento. São Paulo, 2021. 207 f.

A presente pesquisa teve como objetivo uma investigação antropológica sobre a produção do grupo artístico e teatral contemporâneo Capulanas Cia de Arte Negra. Como parte do processo de pesquisa foi analisada a produção e recepção das peças onde se pode apreender os discursos e narrativas de identidades de mulheres negras. O contexto de emergência do trabalho é a periferia sul da cidade de São Paulo, no período compreendido entre os anos de 2007 e 2021. Tratei de estudar, por meio de uma pesquisa etnográfica e análise documental, em que medida artistas e uma parcela do público, aqui, especificamente as mulheres negras, reconfiguram e incorporam ou não seus pertencimentos e repertórios estéticos/culturais a partir das práticas performáticas exibidas nas montagens teatrais do grupo. A hipótese confirmada é que uma produção artística e política como a da Capulanas veiculadas em uma região periférica, na qual se focalizam subjetividades, agências e vidas urbanas, tem sido capaz de favorecer a atribuição de novos significados para as experiências constituídas por mulheres negras. Nesse contexto foi o público e sua recepção ativa que me apontaram caminhos para análise e compreensão das formas pelas quais os marcadores sociais das diferenças - raça, gênero e classe - operacionalizam narrativas e construções artísticas, ações políticas e sociais assim como significativas mudanças culturais empreendidas por mulheres negras e periféricas da cidade de São Paulo.

Palavras-chave: teatralidade negra, mulheres negras, feminismo negro, marcadores sociais da diferença, Capulanas Cia de Arte Negra.

ABSTRACT

PAIXÃO, Adriana Pereira da. “Teatlântica”: black, feminine and borderless theatrics, done in the margins / Adriana Pereira da Paixão; research supervisor: Silvana Souza Nascimento. São Paulo, 2021. 207 f.

The thesis offers an anthropological inquiry about Capulanas Cia de Arte Negra [Capulanas black arts collective], a contemporary artistic and theatrical group based in São Paulo, Brazil. The research process included the analysis on the production and function of the theatrical work in which the discourse and identity narrative of black women are learnt. The work of Capulanas emerge from peripheries of southern São Paulo, and the group in activity since 2007. That said, the study was conducted via an ethnographic investigation and a document analysis that measured the reactions of the artists and a portion of the audience, specifically, the black women. These black women in the audience rearrange and may incorporate their repertoire and sense of belonging as well as the aesthetic/cultural repertoire from the performance by the production. The hypothesis confirmed is that an artistic and political production allowed to incorporate new meanings to the experience gathered by black women. That is the case of Capulanas and its attempt to work in Capulanas in the margins of the city, considering it as the focus of subjectivity, agency and urban lives. In this context, it was the audience and its active welcoming that have shown me the way to the analysis and comprehension of the ways the social markers of difference as race, gender and class enact narratives and artistic constructions, political and social actions as well as the significant cultural changes implemented by black women living in the peripheries of São Paulo.

Keywords: black theatrics, black women, black feminism, social markers of difference, Capulanas Cia de Arte Negra.

SUMÁRIO

<i>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</i>	16
Corpografando	26
Teatlântica: dialogando com a intelectualidade negra	38
1. <i>CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA</i>	49
1.1 Capulanas: gênese e dispersão	56
1.2 Tecidos africanos e nós	58
1.3 Corpo e memória	65
1.4 Construção de uma teatralidade negra-feminina	79
2. <i>COM OS PÉS NO QUINTAL</i>	93
2. 1 Espaços potenciais de vidas	116
3. <i>SANGOMA</i>	126
3.1 Viagem à Moçambique	131
3.2 Sangoma a criação artística	135
3.3 O adoecimento tem cor	145
3.4 Goma Capulanas – território zona sul – Jardim São Luís	166
4. <i>IALODÊS</i>	171
4.1 Ialodês: um manifesto da Cura ao gozo	177
4.2 As Ialodês e o Afrofuturismo	178
4.3 Como seria o mundo sem racismo?	181
4.4 A imagem negra pelo espelho de Oxum	192
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEATLÂNTICAS</i>	198
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	202
<i>VIDEOGRAFIA</i>	213



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando escrevo, quando invento, quando crio
a minha ficção, não me desvencilho
de um “corpo-mulher-negra em vivência” e
que, por ser esse “o meu corpo, e não outro”,
vivi e vivo experiências que um corpo não
negro, não mulher, jamais experimentaria.
(Conceição Evaristo)

A escritora Conceição Evaristo sinaliza aqui o lugar a partir do qual elaboro minha pesquisa e produção textual. Sua presença é para explicitar a importância de referências femininas negras para minha formação e persistência na vida acadêmica. Conceição Evaristo é uma intelectual negra contemporânea de origem mineira, vivendo no Rio de Janeiro. Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2011, tem se notabilizado pela produção de contos e romances cujas personagens, ambientes sociais, imaginários e conteúdos linguísticos valorizam as culturas africanas presentes na formação brasileira. Agora com idade avançada e tendo sua produção mal reconhecida pela Academia Brasileira de Letras (ABL) tem questionado publicamente os critérios de avaliação sobre a produção literária que a mantiveram relativamente invisibilizada durante toda sua trajetória.

Um corpo feminino negro presente material, social e culturalmente numa sociedade onde ele é historicamente negado todos os dias, é sobre isso que essa criadora artística da palavra escrita está nos convocando a refletir. Uma das perspectivas adotadas neste trabalho consistiu em explorar artística e etnograficamente essas elaborações femininas sobre nossas corporalidades de mulheres negras na sociedade brasileira contemporânea, a partir da periferia da cidade de São Paulo.

A partir das teóricas da psicologia social do racismo antinegro aprendemos que um dos efeitos mais perversos do racismo é a tendência de impossibilitar a pessoa negra de ser reconhecida na sua individualidade-alteridade. Por outro lado, as pesquisas antropológicas têm ressaltado que uma das formas eficazes de sobrevivência material e da resistência cultural das comunidades negras tem sido, justamente, a capacidade de

recompor os laços afetivos e resistir coletivamente às agressões e violências físicas e simbólicas da sociedade hegemônica.

Antropólogas e historiadoras brancas feministas desde o século XX pelo menos, têm destacado a centralidade das lideranças femininas nas comunidades Quilombolas, de Santo, e associações de ajuda mútua. Essas questões estão presentes, por exemplo, na produção de pesquisadores como a estadunidense Ruth Landes, em “A cidade das Mulheres” (1967) e Maria Odila Silva Dias, em “Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX” (1984), e haviam se somado ao trabalho de antropólogos e sociólogos negros como Edison Carneiro (1950) e Clovis Moura (1988). Tomo esses autores aqui como uma forma de pensar e sinalizar para as articulações entre história, poder e esquecimento, ou entre corpo, produção de conhecimento e hegemonia, que são centrais para a discussão que apresento nas páginas seguintes.

O processo de investigação para produção dessa dissertação revelou que, embora menosprezadas pela literatura especializada, figuras como Margarida Trindade, Clélia Guerreiro Ramos, Maria Nascimento¹ configuravam em seu tempo e contexto um importante grupo de formação artística e aprendizagens escolares. Posso falar de uma longa tradição de lideranças socioculturais e políticas exercidas por mulheres negras no Brasil. E que agora vão saindo do apagamento. No meu processo formativo tive a oportunidade de conviver e aprender com Dona Raquel Trindade, a Kambinda, moradora de Embu das Artes, e detentora da tradição e saberes elaborados por sua mãe, Margarida, e seu pai, Solano Trindade. Eles foram figuras centrais quando se pensa em teatralidades negras no Brasil.

Reconhecidas no meio intelectual negro, mas não no meio acadêmico hegemônico, autoras feministas que constituem arcabouço para as teorias dos feminismos negros atuais chamam atenção para a importância da coletividade nas transformações sociais. Segundo Flávia Rios (2017, p.15), para “a geração de Sueli Carneiro, falar no singular não seria suficiente para abarcar a construção coletiva e organizacional das mulheres negras”. Fato é que a coletividade vem sendo referenciada por tais pesquisadoras e ativistas que consolidaram um caminho prático e intelectual e puderam nos legar seus registros.²

É a partir dessas referências que construo o meu lugar. Eu, uma corporeidade negra, feminina e periférica no ambiente acadêmico, espaço historicamente hostil a esses

¹ Artistas e educadoras negras responsáveis por processos de ensino-aprendizagem de grupos teatrais das décadas de 1930- 1950. Mais adiante elas aparecem de forma mais detida.

² A saber Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento.

marcadores sociais e que, sem constrangimentos, procura o tempo todo identificar mulheres negras periféricas como sendo “de fora”, não pertencentes.

Como ativista, forjada no interior do movimento negro estudantil dos anos 2000, em dado momento compreendi que essa prática excludente funcionava como mecanismo para que pessoas com a mesma origem sucumbissem ou se retirassem. Entretanto é sempre muito delicado tratar de experiências que marcam de modo extremamente violento nossos corpos e nossos íntimos em primeira pessoa do singular. Não há modo mais real de entender porque a coletividade se torna o meio mais eficaz para minha sobrevivência, minha autocompreensão e reconfiguração. É nesse espaço que se localiza também o contexto de interlocução que apresento. Capulanas Cia de Arte Negra tem sido uma parte fundamental da minha existência, e aqui se configura como meu campo de pesquisa.

Capulanas é um grupo de Teatro Negro feminino constituído na cidade de São Paulo em 2007. Sua emergência se deu especificamente na parte periférica da zona sul da cidade de São Paulo, entre os bairros Jardim Miriam, Americanópolis, Parque das Árvores e Jardim Iporanga, uma geografia formada por um triângulo surgido entre as décadas de 1960 e 1970, no auge do processo de industrialização da capital paulista. Imigrantes, moradores removidos de favelas e excluídos, mão de obra barata imprescindível para o melhor aproveitamento econômico do projeto de modernização das elites. Nestes termos, as mulheres que integram o grupo são filhas e netas de mulheres negras com vastas experiências de deslocamentos e diásporas.

O teatro da Capulanas tem sido aquele que se comunica por meio de conteúdos simbólicos, quais sejam, textos escritos e orais, gestos, coreografias, figurinos, cenografias e musicalidades que buscam recompor e projetar novos imaginários dos descendentes de africanos e suas culturas em constantes dispersões.

Trata-se de um trabalho artístico que dialoga com as questões articuladas sobre ser negra e negro na Diáspora Africana no Brasil e nos projetos culturais do que o historiador Paul Gilroy (2001) definiu como “Atlântico negro”.³ Para Gilroy, a intelectualidade negra das margens do oceano Atlântico não esteve alheia à constituição da modernidade ocidental, mas, ao contrário, nos legou um método de análise e crítica da

³ Em “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência”, Paul Gilroy trouxe uma importante contribuição por meio de uma metáfora marítima sobre as culturas negras da diáspora, estabelecendo marcos temporais e metodologias para tratar de construções estéticas-filosóficas de origens africanas em diferentes pontos do oceano Atlântico. Contudo, sua perspectiva se revelou restrita ao mundo anglófono e ao hemisfério norte.

formação da sociedade contemporânea, sobretudo de uma de suas práticas mais terríveis: o tráfico duradouro de pessoas e a manutenção das sociedades de grandes fazendas por meio do terror racial.

Em sua obra, Gilroy evoca simultaneamente a ficção de Toni Morrison, escritora negra estadunidense do século XX, e falas da ativista e abolicionista Sojourner Truth, do século XIX. A partir desta conjunção ele nos alerta em relação a uma ética feminista negra que emergiu criticando, simultaneamente, a estrutura hierárquica de base racial da escravidão, e a estrutura hierárquica de gênero que foi agravada pelo escravismo e potencializada pelo patriarcado do séc. XX. Não é de se estranhar assim que, com alguma frequência e de diferentes modos ao longo do tempo, as feministas negras da diáspora denunciaram as intersecções entre as dominações de raça, gênero e classe.

Embora haja certa universalidade nas dominações de raça, classe e gênero, feministas negras brasileiras como Lélia Gonzalez, desde os anos de 1970 nos chamam a atenção para as especificidades das formações socioculturais brasileiras. Gonzalez atribuía especial atenção aos aspectos linguísticos das relações raciais e talvez por isso definiu como “Pretuguês” a língua corrente entre os brasileiros, questionando a ideia de prevalência ou domínio da fonte lusitana. Também de forma inédita conceituou a terminologia mulheres negras e introduziu uma série de questões e problemáticas sobre o patriarcado e as hierarquias de gênero, tanto na sociedade escravista quanto no período republicano. Podemos dizer que foi a partir de estudos e intervenções de Lélia Gonzalez (cf. GONZÁLEZ, 1981) e suas contemporâneas acadêmicas, que o racismo antinegro e o sexismo se tornaram questões próximas e relevantes aos pesquisadores e pesquisadoras das ciências sociais no Brasil.

As teatralidades negras têm sido concomitantemente espaços de criação, convivência e sociabilidade, lugares de denúncia e reconfigurações identitárias, tanto para as artistas envolvidas nos processos estéticos-políticos como também para algo que se configura como público, mas não se confunde com o consumidor típico de entretenimento urbano. Quando se fala em teatralidades negras é importante pensá-las como círculos de aprendizagens mútuas e espiraladas no interior das comunidades urbanas. Capulanas descobriu esse senso comunitário no próprio processo de formação e construção de repertório.

A partir dessa referência, o teatro desenvolvido pelo grupo se localiza no que podemos chamar de teatro negro brasileiro e considerar, como propõe o artista e historiador Dr. Salloma Salomão Jovino da Silva (2015), um etnoteatro, na medida em

que seus agentes reivindicam uma linguagem, como conteúdo e forma específica, que não cabem somente nas leituras elaboradas pela bibliografia das artes dramáticas, em códigos do teatro brasileiro e universal que, por diversas vezes, negam as singularidades das artes negras, bem como sua história e as pesquisas que suas agentes produzem.

Essas negações têm implicações tanto sobre a circulação das produções negras como também os recursos alocados para financiamento e manutenção de programas, projetos e criações. A inviabilidade das artes negras é um dos suportes da manutenção da hegemonia cultural escalonada pelo racismo estrutural⁴.

As estudiosas das teatralidades negras no Brasil têm feito um esforço permanente no sentido de percorrer o espaço e a geografia da diáspora para localizar e destacar os elementos comuns construídos em diferentes cenários e temporalidades. Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, realizou estágio pós-doutoral em Rito, Dramaturgia e Teatralidade, e atualmente é professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais. Em seu Livro “Cenas em Sombras” (MARTINS, 1995) nos apresenta um panorama bastante complexo da produção teatral negra nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX e estabelece uma série de aproximações com uma cena cultural afro-brasileira, especialmente aquela protagonizada por Maria e Abdias Nascimento, Clélia e Alberto Guerreiro Ramos na formação e produção inicial do Teatro Experimental do Negro (TEN).

O TEN foi fundado no Rio de Janeiro no ano de 1944 por um grupo de pessoas negras reunidas em torno das lideranças dos casais acima mencionados. Não era apenas um grupo teatral, mas uma ação social que combinava alfabetização, formação técnico-artística e mobilização política antirracista. Como algumas pessoas participantes não tinham escolarização formal, o grupo desenvolveu uma metodologia que consistia em ensinar os rudimentos da escrita e leitura ao mesmo tempo que desenvolviam as habilidades de interpretação teatral. Embora tenham enfrentado grandes dificuldades de aceitação sociocultural, a experiência se desdobrou em outros projetos, que perduraram até a década de 1960, segundo as memórias de uma das lideranças (cf. SILVA, 2020; LARKIN, 2003).

Para Leda Maria Martins (1995), o Teatro Negro, como conceito, não se limita apenas ao aspecto da cor, da etnia, mas engloba um conjunto outro de elementos que lhe

⁴ Com descreve Silvio Almeida (2019), o termo Racismo Estrutural foi cunhado em início do século XXI em um contexto estadunidense, por pesquisadores e ativistas antirracista. Trata-se de uma compreensão das práticas discriminatórias fundamentadas em pressupostos pseudocientíficos.

dá complexidade e demarca sua diferença; nesse caso, os ritos, os símbolos e visões de mundo. Essa perspectiva reitera o que aponta Silva (2015): o teatro como linguagem artística, tal como conhecemos, é uma criação ocidental; operada por negros, a partir de referências específicas das civilizações africanas, dos contatos da diáspora, da experiência da escravidão e do racismo antinegro, se converte não em um sub teatro com corpos negros e conceitos ocidentais, mas em um antiteatro⁵, instaurando um deslocamento da hegemonia cultural e artística do poder racial.

Outro marcador importante para o grupo é a dimensão de território, considerado em seu sentido material e simbólico. Por mais que seja muitas vezes definido pela ausência, pobreza e exclusão, ele é acima de tudo o lugar possível numa sociedade profundamente hierarquizada, onde são construídos os pertencimentos e extraídas as experiências. É de onde se projeta para outros lugares, inclusive aqueles da diáspora negra. É uma projeção física, mas é também espiritual e imaginativa.

Cabe destacar a importância do território periférico⁶ para a composição dos discursos e narrativas do grupo Capulanas, tendo como referência as pesquisas de José Carlos Gomes (2012), Érica Peçanha (2010), e Salloma Salomão Jovino da Silva (2015), que deslocam a ideia de periferia conectada com uma noção estigmatizada de ausência e violência para uma ideia positivada do que é ser um sujeito periférico. Esses estudos reelaboram a compreensão da persistência das desigualdades sociais e do racismo estrutural.

Capulanas está sediada no bairro do Jardim São Luís, de onde se desloca corporal e virtualmente para toda a grande São Paulo, outras cidades, estados e países. Intercambiando de diferentes formas com outros públicos e grupos artísticos. Da sede da Capulanas até o centro da cidade de São Paulo a distância é de aproximadamente 27Km. Uma hora de transporte público. Segundo os dados obtidos na Rede Nova São Paulo⁷, enquanto a expectativa de vida de pessoas que moram em bairros considerados nobres é de 81 anos, na região onde se localiza a sede da Capulanas ela é de apenas 58 anos de idade.

⁵Teatro de vanguarda caracterizado pela abolição das normas tradicionais do teatro. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/antiteatro>.

⁶ Cabe destacar que no decorrer do texto trago a ideia de território periférico como categoria política desenvolvida no bojo das movimentações culturais proporcionados pela cultura hip hop e desenvolvida como conceito para abarcar culturas negras contemporâneas por teóricas e teóricos que destaco Érica Peçanha, Salloma Salomão Jovino da Silva e José Carlos Gomes.

⁷ Mapa da Desigualdade 2018 - Rede Nossa São Paulo. <https://www.nossasaopaulo.org.br/> pesquisado 14/06/2021

A partir da linguagem teatral o grupo reflete sobre a realidade social de mulheres negras que coexistem nesse contexto social. Constrói uma perspectiva criativa e artística das periferias do Brasil a partir da Zona Sul da cidade de São Paulo, resguardando suas devidas singularidades. Intencionalmente trata de revelar racismos, mostrar dados de ausências de serviços, mas sobretudo, evidenciar reelaborações, resistências, continuidades e enfrentamentos culturais.

É nesse contexto que o grupo Capulanas enfrenta questões e necessidades de registrar, sistematizar e dar a conhecer estratégias e meios pelos quais quatro jovens mulheres negras, em condições desfavoráveis, fundaram e mantêm um grupo de teatro, orientado para especificidades étnicas e culturais. Elabora uma contra ideologia e uma ação na qual as artes abrangem temas políticos, raciais, sociais e econômicos. Nesse interim entre o surgimento e a conjuntura atual uma das grandes conquistas é o advento da subjetividade, que não se confunde com individualismo radical, mas corporalidade e vocalidade singular.

Propus, nesta dissertação, refletir sobre como a produção artístico-política do grupo Capulanas tem atribuído novos significados para diversas experiências que nos constituem (mulheres negras) como “sujeitas”. Minha hipótese é que, de fato, o grupo tem contribuído para que mulheres negras que assistem e acompanham a produção cultural, invistam em uma elaboração de si tanto como pessoas quanto como coletividades. A questão que orientou minha investigação foi: é possível identificar transformações nas perspectivas identitárias a partir do encontro com o público feminino negro?

Os estudos sociológicos e antropológicos elaborados em perspectiva de engajamento e emancipação feminina tem apontado para o fato de que as mulheres negras e indígenas constituem o mais baixo extrato da estrutura de subalternidade. Não se trata de herança colonial, mas da persistência de mentalidades, valores morais, sistemas de poder e mando, profundamente dinâmicos, cujas mudanças superficiais ao longo do tempo não atingem as antigas normalidades. Lélia Gonzalez formulou nos seguintes termos “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão” (1981, p. 44).

Atualmente os estudos de Gonzalez têm sido muito importantes para reinterpretar a partir de uma análise feminista negra e brasileira aspectos históricos e psicossociais das nossas hierarquias. Há cada dia fica mais evidente que é possível formular entendimentos

e pautas abrangentes e universalistas com setores de feministas brancas, mantendo aspectos da luta antirracista e antissexista comuns, sem esquecer as lições deixadas pela geração de ativistas negras, a qual pertenceu Lélia Gonzalez.

Estou utilizando a dimensão de perspectivas identitárias ancorada nos estudos de Stuart Hall (2006)⁸, sobretudo por considerar que se trata de uma categoria êmica, ou seja, de dentro. Sendo assim, ele é de extrema relevância para minhas interlocuções com o grupo Capulanas, com o público e as mulheres entrevistadas e sobretudo com a produção intelectual contemporânea elaborada e dada a conhecer por pesquisadoras afro-periféricas com as quais mantenho diálogos e trocas.

Em termos de economia financeira e simbólica, é possível dizer que o grupo Capulanas passou a mobilizar valores monetários e materiais a partir de seu ingresso em diversos espaços oficiais, além da produção de materiais sobre suas atividades. Esses circuitos envolvem a produção e circulação de peças teatrais financiadas com recursos públicos; a publicação de livros, documentários em DVDs; intervenções nos circuitos remunerados de entretenimento e artes. O ingresso e participação nestes espaços possibilitou também deslocamentos físicos e simbólicos tendo em vista a mobilização dos corpos de mulheres negras fora de seus lugares supostamente naturais.

Os efeitos dessa mobilidade e a inserção do Capulanas nos espaços oficiais da arte na cidade levou o grupo a reivindicar políticas culturais efetivamente democráticas, abrangentes e não racistas. Com isso também resultaram algumas reflexões e questões que devem ser destacadas: em que resultaram os investimentos recebidos - que vêm da própria sociedade via recursos públicos? No que cada uma das mulheres beneficiadas com esse trânsito pelos espaços físicos e simbólicos da cidade se transformou? Onde estariam essas mulheres se não fosse o acesso a esse aporte financeiro estatal? Quais foram os deslocamentos afrodiaspóricos realizados a partir desse acesso: geografia/conhecimentos/espaços sociais, quebra de padrões sociais e de gênero?

Em meu vislumbre, as corporalidades negras embora amplamente marcadas pela condição de inferioridade produzem agência e ressignificam lugares na diáspora negra,

⁸ Segundo Stuart Hall as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identidade” – pode ser construído [...] A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta”. (HALL: 2009, p. 110).

sendo utilizadas como materiais criativos em movimento, que desvelam identidades individuais e coletivas. A pesquisadora Beatriz Nascimento em seu texto “Por um território (Novo) Existencial e físico” nos oferece uma importante contribuição:

Esse devir utópico pode estar na produção de “subjetividades territorializadas no eu físico”, livres da ética de produção e da acumulação que secciona o homem, segundo a ordem do sistema do Capital. Estaríamos falando de outro sistema em construção vindo de um território de origem africana, não mais de um lugar do passado, mas moderno. Não mais o escravo, mas o aquilombado num novo esforço de guerra e de estruturação. (NASCIMENTO: 2018, p. 427).

Beatriz Nascimento nos oferece a chave necessária para compreendermos a produção de agência para a construção de uma nova territorialidade negra contemporânea. Não creio que seja exagero reinterpretar os espaços de criação, produção e veiculação artística das Capulanas como uma forma atualizada do “aquilombamento”, conforme sugerido por Beatriz Nascimento.

Desse modo, esta pesquisa antropológica possibilitou a investigação dos impactos simbólicos e políticos da produção da Capulanas na cena cultural periférica, sobretudo na vida cotidiana das mulheres que acompanham a produção cultural do grupo. A pesquisa fundamenta-se teoricamente nos feminismos negros, decoloniais e interseccionais. Busquei alicerce nas dimensões teóricas do feminismo negro, difundido e protagonizado por intelectuais-ativistas negras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Audre Lorde, Patrícia Hill Collins, bell hooks, Grada Kilomba, entre outras.

De diferentes formas, todas elas têm articulado experiências de mulheres negras em sua singularidade. Tratam de contextos pós-coloniais, decoloniais e diaspóricos, um campo de conhecimento teórico e epistemológico que reflete perspectiva de análise da sociedade e projeto de transformação social. A partir delas, o trabalho que apresento foi pautado, sobretudo, pela análise interseccional de raça/racismo, imagens de controle, políticas, afetos, corpos, sexualidades, territórios, performatividades de gênero etc.

É importante evidenciar que tomo o feminismo negro a partir de duas localizações: a dimensão epistêmica, referencial teórico central, e a dimensão política, na qual o ativismo e a produção de conhecimento se tornam narrativas operadas pelo grupo Capulanas. Ou seja, o grupo atua num exercício real do feminismo negro, sendo produtoras e promotoras de poéticas cênicas, ações territoriais, projetos emancipatórios de agências e diálogos com as mulheres negras que assistem aos espetáculos. Assim, a partir de uma experiência social concreta da tripla dominação de raça, classe e gênero, e com sua atuação, reconfigura o espaço a partir de sua territorialização artística na periferia

do extremo Zona Sul, algo que poderíamos chamar de ressemantização da topografia. Esses Lugares que os nossos pais e avós, tornaram seus, essas zonas estigmatizadas e abandonadas pelo poder público, onde as novas gerações nascem, mal estudam, e as vezes morrem bem cedo. Vielas, casebres, beiras de córrego, esgotos a céu aberto e vidas que valem menos, nossos lugares no mundo. As grafias do território e os grafismos dos nossos corpos em busca de outros destinos.

Esta é uma inscrição que propõe a manutenção de um legado de lutas históricas e simbólicas dos movimentos de base de mulheres negras que, ao longo dos tempos, constituem ações efetivas para transformações. De repente, paramos um pouco a luta pela sobrevivência e olhamos para as mulheres que nos fizeram e perguntamos: quem eram elas? A proximidade, ao invés de torná-las conhecidas, muitas vezes as fazia parecer estranhas e distantes geracionalmente de nós. Foi necessário aprofundar a pesquisa para promover um outro tipo de encontro. Foram as depoentes, mulheres de outras vidas que nos levaram espelhos onde enxergamos nossas mães e as outras mais velhas.

Utilizei as teorias do pensamento feminista negro para compreender como a “produção de si” tanto das mulheres que integram o grupo, como das que colaboram com a criação ou as que assistem os espetáculos é afetada pelos marcadores sociais das diferenças (especialmente aqueles relativos às formações de raça, gênero e classe). A proposta foi compreender como eles operacionalizam as narrativas e construções artísticas e, de alguma forma, mobilizaram pensamentos, ações políticas e sociais, para o público de mulheres negras e periféricas da cidade de São Paulo.

Sendo cofundadora, atriz e produtora do grupo Capulanas procurei, com cuidado, não me transformar em juíza do trabalho. Por outro lado, busquei construir um olhar sensível o bastante para manter a criticidade, compreendendo os elementos não-óbvios, ambiguidades. Considerando minha inserção no universo pesquisado, minha condição de participante/observante, tenho em vista uma questão fundamental para os estudos antropológicos nos seguintes termos: o desafio de desnaturalizar a lente de olhar.

Em certa medida, estou amparada, por exemplo, por contribuições de Donna Haraway (1995), que constrói um verdadeiro manifesto a favor dos conhecimentos parciais. Ela busca desconstruir o que chama de ilusão da objetividade totalizante, como sendo capaz de apreender pela visão de sujeitos não localizados e não corporificados, objetos que estariam disponíveis na realidade a ser descoberta pela pesquisadora. Argumenta a autora que a visão, como um sistema de percepção ativo que constrói traduções e modos específicos de ver, se constitui a partir de corpos localizados no espaço

e dotados de experiência. Assim, a ideia de um sujeito que transcende, que observa do alto ou de lugar nenhum não existe, é uma ilusão. “Trata-se de um saber que localiza quem vê e quem representa, submetendo também o sujeito que produz conhecimento à representação, à crítica e à responsabilidade pelo que vê” (HARAWAY: 1995, p. 23).



Figura 1. Quando as palavras sopram os olhos ... respiro. Performance

Corpografando

“A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou.”
(Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)

Os feitos e efeitos do mundo reverberam no corpo. Certos estudos da psicologia social e da neurologia apontam para o fato, relativamente conhecido desde a antiguidade, da somatização do sofrimento psíquico, assim como o despertar de energias e desejos.

Essas afetações poderiam incidir tanto sobre adoecimentos, quanto sobre a recuperação do equilíbrio fisiológico. Com informações mais sólidas sobre a saúde da população negra, em especial pensando nos corpos femininos, as pesquisadoras negras da área da saúde pública têm disponibilizado produções que orientam políticas públicas nas quais indicam as sequelas de doenças, estigmas, traumas e signos.

Foi, portanto, a vivência, as leituras e aquisições interpretativas vindas desses trabalhos que me conduziram a perceber meu corpo como alvo de enfermidades sociais oriundas dos efeitos do racismo. Em uma entrevista concedida ao portal Nós, Mulheres da Periferia, Jurema Werneck (2020)⁹ informa: “O racismo tem impacto na saúde em diferentes níveis. O racismo faz com que as pessoas adoçam mais. Ou seja, tem uma carga de doenças mais intensas. Faz com que elas morram mais precocemente e, muitas vezes, de forma desassistida”. Estudei curas e armaduras de proteção e de luta contra sistemas opressivos¹⁰.

Por agora revejo o desenho traçado pelo meu corpo-ser no espaço e tempo da minha vida pouca no meio dessas mulheres que sou, das outras que fui nessas existências que me atravessam como vivência e imaginação. Faço isso a fim de demonstrar quais são os movimentos metodológicos dessa arquitetura corpórea e transcendental ambulante que me tornei.

Entendendo o corpo como um lugar de produção de memória, um corpo-território, compreendo que ele é sempre o ponto de referência existencial. Com isso, as experiências cotidianas fornecem informações razoáveis para observar traduções corporais, ou seja, identificações suas sobre si e as outras alheias sobre o nosso “eu”.

As múltiplas afetações fisiológicas e psíquicas, por vezes, podem ser compreendidas como epistemes. Relacionar-se com o mundo em modulações alucinadas e assombradas pelo outro é que o racismo forjou na mentalidade opressiva. De outro lado a resistência constante para a autovalorização, as várias formas de amar e reconhecer nossas próprias potências parece ter sido uma constante das coletividades negras nesse longo processo de desumanização programada. As sensibilidades-corporalidades negras atuam aí como mantenedoras de culturas diaspóricas.

⁹Entrevista concedida para Semayat Oliveira para o portal Nós Mulheres da Periferia em agosto de 2021. Disponível em <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/jurema-werneck-o-racismo-faz-com-que-pessoas-negras-adoecam-mais/>. Consultada em 01/06/2021

¹⁰O corpo como “casa sã” foi tema de uma das peças desenvolvidas pela Capulanas, assunto que será abordado mais adiante no texto.

A questão das corporalidades das pessoas de origem africana de pele escura tem desafiado intelectuais e artistas da diáspora desde o século XIX, seja pelos estigmas, estereótipos e preconceitos com implicações sobre as cores das pessoas negras, seus cabelos e traços físicos, como também suas práticas relacionadas ao corpo. Acompanhando Hall (2003, p.342), pensemos “(...) e como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação.” Hall então nos indica a existência de um amplo movimento de desconstrução criativa daqueles procedimentos aplicados aos corpos negros pelo sistema de pensamento racista e as discriminações que têm como base a crença nas hierarquias raciais e “inferioridade natural” das pessoas não brancas.

O conceito de corpografia me permitiu operar um campo de análise sobre as experiências e territórios da cidade grafados pelo meu corpo em relação aos corpos de minhas companheiras e das ancestrais. São reelaborações de pensamentos, construções estratégicas e imagéticas diversas, sonoridades e gestualidades relativamente invisíveis aos olhos do prestígio do poder e do mando. Entretanto solidificadas em alguns registros capturados ao longo desses descaminhos.

Aproximando-se da pesquisa de Silvana Nascimento (2016), a corpografia é utilizada para pensar a relação entre corpo/cidade e política/arte. De acordo com a autora, o termo corpografia foi cunhado por Paola Jacques Berenstein e Fabiano Britto, tendo a dança e a arquitetura como referência e a fim de construir uma alternativa à “cidade espetáculo” (DEBORD, 1997) e a projetos arquitetônicos das cidades de forma que a vida ali presente tenha diálogo entre arte, intervenções e performances, que, acreditam modificar a ideia de espetacularização e formatos que ocupam espaços inviabilizando movimentos de interações entre as pessoas.

Segundo Nascimento (2016), Paola Jacques toma como referência os parangolés de Hélio Oiticica, obra em que o artista explora a articulação da ginga das favelas, experienciadas a partir da Escola de Samba Mangueira. A partir de Oiticica, Jacques recola a questão para uma estética que possui extensão entre obra e corpo e do corpo na obra, isto é, situação que se modela devido a ocorrência da dança.

No meu caso específico trata-se de corporalidades marcadas por processos de racialização, ou seja, corpos-seres sequestrados, violentados e convertidos em máquinas produtoras de riquezas. Corpos individuais e coletivos submetidos a racionalização de unidades produtivas em nome do advento da modernidade. A sensibilidade cromática

antes formulada para apreender o encantamento do mundo a partir da incidência da luz e da sombra foi convertido em signo de inferioridade. A cor preta.

Nascimento (2016) colabora para a compreensão do papel da arte como mecanismo de partilhas. Partindo da historicidade do corpo e da cidade, ela articula a corpografia e a etnografia - ambos são instrumentos articuladores do corpo, cidade e escrita das paisagens urbanas. Tendo o corpo como signo de lutas políticas, sociais e simbólicas, a autora nos traz Richard Sennett a fim de adentrar profundamente na compreensão sobre espaços e corpos. Conforme argumenta Nascimento, Richard Sennett “realiza uma análise sócio-histórica, em diferentes cidades, para compreender como a forma dos espaços urbanos resultou em vivências corporais específicas” (NASCIMENTO: 2019, p.19). Para a autora, a proposta de Sennet é reconhecer o sofrimento corporal a partir do resultado das diversas segregações socioespaciais. A partir de uma perspectiva política, o texto ilumina a cidade para que seja vista, mas raramente a sentimos. Assim, Nascimento escreve que há diversas formas de senti-la, como, por exemplo, com a pele, os ouvidos, as mãos e os pés.

Em consonância com Nascimento, porém introduzindo uma nota sobre a combinação entre colonialismo e racismo antinegro, procurei compreender o impacto das violências sistêmicas de gênero para a projeção de práticas e símbolos sobre os corpos-femininos negros no fazer-se da sociedade brasileira¹¹.

Esses corpos femininos negros projetam a si mesmos nas artes teatrais, um tipo de atividade em que não foram previstos. Com esses deslocamentos provocam inúmeras reações e algumas reflexões. O capitalismo pós-industrial tão profundamente hierarquizado quanto em outras etapas, mantém contingentes populacionais enormes à margem dos sistemas produtivos. A sociedade brasileira tem uma história de meio século de exclusões, agressões e ausências de mobilidades sociais para os grupos subalternos. Quando analisada do ponto de vista de gênero, as cristalizações de posições inferiores para as mulheres são gritantes. Mas, quando se trata de mulheres negras deveriam ser vistas como verdadeiramente vergonhosas. Nossas vozes se erguem quase sempre abafadas.

¹¹ “Intercurso sexual” foi o termo utilizado por Gilberto Freyre (1983) para se referir as práticas de estupro de mulheres negras realizadas por homens poderosos brancos durante o regime escravagista. As várias formas de violências foi uma das características do regime escravista, mas se converteu em um problema moral na medida em que as ideias fundamentais do abolicionismo negro as demonstraram como antinaturais. Para mais, ver Freyre (2001).

O ato de sentir a cidade foi adotado pela Capulanas de várias maneiras. Primeiro, como material de pesquisa, ou seja, procurando manter-se atentas ao ouvir para que, a partir da escuta, tivessem materiais de trabalho, em um processo complexo de observação, transcrição, análise, ressignificação, síntese e finalmente elaborações dramáticas e cênicas.

A construção de uma cidade heterogênea, apontada nas lutas políticas de Nascimento, assim como a percepção da cidade como organismo vivo, citado por Agier (2014), configuram e moldam não só os indivíduos sociais, mas se torna base sólida para o corpo negro na cidade e seu diálogo com os espaços sociais, territórios e, posteriormente a (re)territorialização.

Silvana Nascimento (2016) quando amplia a ideia de cidade e corpo, possibilita a construção da cidade em relação à preta pele presa aos nossos corpos. Permite, portanto, também pensar no sentir, abrindo extensão para a realidade histórica da mulher negra na rua. Corpo estigmatizado, dado à escravidão, depois à subalternização e à precarização dos trabalhos, hoje (re)escrito a partir da imagética e de movimentos artísticos que buscam libertações fixas e móveis, ou seja, o pensamento sobre si e a relação com a cidade e o que ela possibilita são fontes para o que considero ocupação, (re)territorialização e presença política da corporalidade negra em movimento cotidiano, mas principalmente no movimento da arte e de sua partilha.

Pensar na arte como partilha remonta à ideia de Jacques Rancière (2005), ao seu conceito de “partilha do sensível”, em que descreve a construção de comunidade política em relação às individualidades dos sujeitos, ou seja, à subjetividade dentro do conjunto coletivo das esferas sociais. Segundo o autor, as relações sociais formam estéticas sobre o mundo sensível. Comparando, portanto, as relações de sociabilidades plurais junto à arte, Rancière considera que estas fornecem manifestações múltiplas que se configuram em um fazer político e que ele movimenta partilhas.

Para o autor, a partilha de aprendizados se daria por meio de trocas e reconhecimentos os quais colocariam os diferentes sujeitos como sujeitos emancipados. De acordo com Rancière, é a partir da real administração democrática que se forma ou elabora melhores estruturas democráticas na política. A partir dos conflitos advindos dos comportamentos e vontades, ou melhor, das adequações grupais, ou não, pautadas no dissenso o autor trabalha para explicitar que a diferença é algo normal dentro da política visto que as pessoas, de fato, possuem interesses distintos. Dessa forma, explana que as inteligências educacionais aparecem como possibilidade para transformações sociais. A

noção da visualidade como ponto central na arte e na política estabelece, para o autor, a competência de não negligenciar o outro. Imbricadas cada uma destas inteligências estabelece relações de competências entre ver, ser visto e respeitar o que se está vendo e relacionando.

Capulanas parece operar as alianças entre artes e políticas, isto é, o grupo desenvolve técnicas da “partilha do sensível” com válvulas que produzem dissenso com o intuito de demonstrar a diversidade e lutar por um processo de vida harmônica. Quero dizer que, para que sejamos vistas, não apenas como uma companhia teatral, mas também como mulheres negras de origem popular, momentaneamente sequestramos o espaço que, segundo a lógica da divisão racial de trabalho, não nos é próprio.

Como quer Rancière, a partilha do sensível tem como mote a igualdade de vozes e direitos políticos. Como é possível uma sociedade construída sobre o trabalho, a sensibilidade e as culturas de matrizes africanas haver uma cena pública qualquer onde as pessoas negras estejam invisíveis, ou estando presentes não tenham voz? Vislumbramos sim compreender essa sociedade como ela efetivamente se apresenta. Uma sociedade multicultural e multiétnica. No nível político, evocamos a polifonia ou polivocalidade, esse corpo quando fala sabe bem que não está só.

A corpografia na produção da Capulanas começou com o estudo de confecções e uso de têxteis na África. Capulanas, antes de qualquer coisa, é um tipo de tecido industrial utilizado por mulheres no contexto contemporâneo da sociedade urbana moçambicana. O país conhecido como Moçambique foi também um espaço da exploração colonial portuguesa até os anos de 1970. Durante o período que predominou o tráfico negreiro legal-ilegal de pessoas africanas, aquelas e aqueles capturados na costa índica também foram enviados para o Brasil. Macuas, Machanganas, Batongas, Bachopes aqui foram genericamente denominados Maçambiques e Moçambiques.

Busquei olhar para o grupo como um corpo revestido de artes, redes tecidas de ações artístico-políticas, mobilizando a prática metodológica da etnografia. Percebi esse como um caminho fértil, uma vez que mobilizou a ideia central da corpografia: uma cartografia que só faz sentido se realizada pelo e no corpo.

Mergulhei no campo de pesquisa o qual também é o meu campo de trabalho, caminhei passos desconhecidos e observei geografias das artes e antropologia, notei em miúdos os entrecruzamentos de um campo de dentro. Um diálogo com o mundo externo, mas principalmente suas gramáticas e conversas com o meu corpo imerso a esse movimento contínuo – meu corpo torna-se múltiplo e metáfora dos universos que se

chocam. Recorro a Leda Martins (1997), compactuando com o que a autora cunha e tomo agora emprestado – corpo encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado escrita pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS: 1997, p. 28).

Assumi a encruzilhada proposta por Leda Maria Martins em minha pesquisa, pois como a autora nos leva a refletir, na encruzilhada coabitam signos diversos, construções e rupturas, não é linear e nem se pretende ser, nela há encontros e desencontros. Acredito que seja isso que mais permeou essa produção textual, um caminho marcado por experiências simbólicas não retílineas. Pensar o corpo como encruzilhada não é algo novo, trata-se de um recurso bastante utilizado pela arte afro-brasileira para representar aspectos simbólicos e materiais das dinâmicas identitárias¹².

Articulando a ideia de encruzilhada com Silvana Nascimento (2019), a corporificação abre espaço para o enfoque político, “isto significa pensar o corpo como sujeito da cultura e não como objeto e, nesse sentido, produzir uma forma de conhecimento incorporada, o corpo só existe na relação com o mundo e se torna, assim, corpo-no-mundo” (2019, p. 465).

Na visão de etnografia urbana de Nascimento me pareceu possível estabelecer e demonstrar a interação entre experiência, pesquisa, observação e compreensão sobre as dinâmicas ocorridas na cidade; a autora coloca em jogo o corpo em relação a etnografia.

Em suas palavras:

A corporeidade se encontra em um espaço-entre, em uma existência fronteiriça, que se estabelece por meio de uma experiência próxima ao longo das práticas da pesquisa de campo, e que produz efeitos distintos nos modos de fazer, pensar e escrever antropologia (NASCIMENTO: 2019, p.461).

Com isso, a autora nos diz que podemos elaborar outra perspectiva sobre as cidades, tendo o corpo como interventor no e/do espaço urbano por meio de ações artísticas, políticas e culturais. Ela cita, por exemplo, danças e performances como

¹² É possível localizar nos estudos de Jarbas Siqueira Ramos (2010) um amplo caminho de desenvolvimento epistemológico.

possíveis questionadoras dos lugares duros como ruas e avenidas. Seu artigo “O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima” (2019) tem sido uma grande contribuição para os estudos antropológicos no que tange à ampliação sobre o entendimento de novas formas etnográficas: corpo e cidade, fronteiras e feminismos. Em especial, tem servido como inspiração para o meu fazer etnográfico. Nascimento centraliza a reflexão em torno do “corpo da antropóloga nas pesquisas de campo e sobre como esta centralidade afeta e produz a escrita etnográfica”, demarcando também lugares de fala.

(...) pensar um certo estado de corpo etnográfico, no substantivo feminino, que se materializa em diferentes formas de escrita encarnadas. Um estado de corpo fronteiro, híbrido e não homogêneo, que se deixa marcar pela sua biografia, pelas suas escolhas teóricas, pelos contextos socioculturais, políticos e históricos e pelas suas experiências de campo (NASCIMENTO: 2019, p.461).

Nesse sentido, a autora problematiza os argumentos da suposta neutralidade das ciências antropológicas, mostra como está esteve ligada as hierarquias, autorreferenciadas em homens brancos, “eram imagens de antropólogos sem corpo” (2019, p.464). Nascimento defende um fazer que seja comprometido com as situações postas em campo, como as desigualdades e opressões entre outros, mas que seja afetada, plural, e articule as práticas e experiências êmicas na formulação da teoria, o que ela compreende como “fazer uma etnografia *mestiza*” (2019, p.465).

A cidade e o corpo foram elementos cruciais em minha pesquisa. Entendendo as encruzilhadas como matéria construtiva de identidades, perguntei-me como construir novas narrativas em espaços que pouco nos convidam para pisar/estar. Partindo da ideia de David Harvey no artigo “O direito à cidade” (2012), elaborei inúmeras respostas para reflexões e questionamentos sobre direitos que abrangem o coletivo, transformações sociais em que a cidade aparecesse como palco convidativo a vivências e mutações do cimento aos ossos.

“O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos”. (HARVEY: 2012, p. 74).

Harvey, me fez pensar sobre meu corpo-matéria – e minhas interações e apartações com a vida urbana paulistana. Desde cedo somos educadas de forma violenta sobre os lugares da cidade completamente interditados aos nossos corpos. Os lugares de

movimentos, fluxos, paradas são determinados e regrados não por operações legais, mas por certas tradições. Foi terrível constatar que pessoas como eu só podem adentrar certas regiões da cidade se estiverem uniformizadas com roupas de trabalho, ou seja, é preciso marcar de forma unificada os corpos dos não pertencentes às geografias de exclusividade social e étnica como meio de controle. Nós, como artistas pretas, experimentamos diferentes padrões de deslocamentos, desobediências, sabotagens e inscrições socioespaciais tornando nossas práticas veículos e camuflagens.

O corpo como signo, significado e significante revela também validações sociais, manifestações circulares e políticas que remontam às histórias. A exposição dos corpos negros em lutas por igualdade, justiça e direito à vida marcam ruas em todos os tempos e lugares: Marcha das Mulheres Negras (2015); Reaja à Violência Racial: beije sua preta em praça pública, campanha do Jornal do Movimento Negro de 1991; Marcha Zumbi (20 de novembro 2005), entre outros vários eventos. Trata-se de acontecimentos importantes que registram ações valiosas nos movimentos que buscam construir uma agenda de equidade e justiça social e ao fazerem isso elaboram novas visualidades de corpos-seres marginalizados pelo Estado e sociedade brasileira.

Retomando Nascimento, a relação entre corpo e cidade enfrenta situações cruéis de invisibilização, “corpos para serem vistos para quem deseja vê-los” (2016). A frase da autora, fazendo referência a travestis, parece moldada também para outros sujeitos, os quais são considerados desviantes dos padrões tradicionais, que a sociedade persiste em manter. No processo de reconstrução antropológica de um dado contexto ou campo, no meu caso uma produção artística na qual estou diretamente implicada, numa sociedade urbana racialmente demarcada e socialmente hierarquizada, me vejo atravessada por inúmeros dilemas e algumas chaves de interpretação.

Para Nascimento, especificidades e subjetividades colocadas em jogo evidenciam o “eu”. Isto é, o próprio corpo como válvula de escrita, compreensão e entendimento sobre um todo. Assim:

Na pesquisa etnográfica, estar em campo e escrever a partir dele, é deparar-se com a evidência do seu próprio corpo e lidar com sua visibilidade material e simbólica, colocando-o em questão. Sua presença material, que ocupa um determinado espaço, que se move de uma certa maneira, que possui uma certa linguagem, que expressa marcas de gênero, sexualidade, geração, raça/etnia, região, nacionalidade, etc., provoca efeitos nos lugares e situações onde se realizam as interações entre as antropólogas e seus(as) interlocutores(as). Nossos corpos marcados nos tornam materialmente visíveis. Esta visibilidade corpórea se faz pelo que suscita em uma determinada localidade ou contexto, que pode ler nosso corpo a partir dos seus (NASCIMENTO: 2019, p.460).

Nascimento explicita o quanto o corpo da antropóloga comunica informações, lidas, muitas vezes, antes dos diálogos verbais. Esse corpo traz em si signos que podem aproximar ou distanciar, podem ser alvos de leituras equivocadas e preconceituosas, pois quem os lê, também traz consigo o seu repertório simbólico. Situações positivas ou não, que atravessarão por completo a escrita etnográfica.

Corpo mapa de um país longínquo...
Que busca outras fronteiras que limitam a conquista de mim.
(Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)

Tomo emprestada a ideia de corpo mapa, corpo documento trazida por Beatriz Nascimento. Pensando na diáspora africana, a autora introduz a ideia de que o corpo negro caminha por diversos lugares e se remonta novamente. Na própria condição de existência, traz as experiências do deslocamento e de como isso interfere em nossas trajetórias, portanto, no modo de estar no mundo. De acordo com Alex Ratts “para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo” (2007, p. 68). Ou seja, há uma memória ancestral, no que tange ao trauma, mas também, a aspectos da corporalidade, marcada por signos. “É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria” (RATTS: 2007, p. 69). Nas palavras de Beatriz Nascimento:

As memórias são os conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O homem negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. (NASCIMENTO: 1989, em trecho do filme Ôri).

Quando Beatriz Nascimento utilizou o termo homem negro, ela se referia tanto aos seres humanos negros, quanto a um humanismo cuja fonte é a África. Há, portanto, uma compreensão de Beatriz Nascimento sobre corpo-espaco simbólico, que traz em si processos sociais, com acúmulos de experiências transatlânticas de transmigração. Ao fazer referência à dança como meio de libertação para o corpo negro, Nascimento fala do “corpo como território das relações de poder e de racialização e identidades” (RATTS: 2007, p.69). A dança, portanto, liberta pelo fato de elaborar no corpo lugares de referências, ainda que breves. Para Nascimento a dança é um termo abrangente que cobre todas as formas de expressão criativa e que nesse caso pode ser traduzido como emancipação subjetiva e reconstrução identitária daqueles seres humanos cujos corpos

que teriam sido convertidos pelo colonialismo em moedas de trocas ou máquinas de trabalho. Quando aproximo as visões sincrônicas e complementares de Stuart Hall e Beatriz Nascimento estamos nos aproximando daqueles processos da hermenêutica afro atlântica sugerida por Paul Gilroy (2001).

O geógrafo negro Milton Santos foi um dos teóricos mais importantes do início do século XX, profundamente respeitado por instituições acadêmico-científicas estrangeiras, mas ainda hoje invisibilizado no meio acadêmico brasileiro. Seus estudos sobre urbanidade das sociedades periféricas compreendem uma abordagem sistêmica sobre fatores econômicos, políticos e culturais. Seu pensamento sofreu inúmeras transformações internas e na última fase de sua vida passou a se dedicar a entender o lugar dos grupos subalternos e periféricos na constituição das sociedades modernas. Seus olhos recaíram sobre as periferias das grandes cidades brasileiras e sua conclusão foi que as lideranças das populações periféricas são seus artistas simultaneamente seus filósofos (Cf. SANTOS, 2004).

Santos propõem uma nova forma de entendimento da geografia como ciências humanas, vista a partir de uma sociedade de capitalismo periférico. Com intuito de demonstrar a importância do espaço dentro de todas as áreas de conhecimento, o autor concebe a ideia de “espaciologia” que seria um estudo da ciência do espaço. Qualquer estudioso e estudante pode ser nomeado como “espaçólogo”, ou seja, detentor do conhecimento sobre o lugar que ocupa.

Adotando o termo, como espaçóloga da teatralidade negra e feminina, coloco meu corpo em movimento cartografando os espaços. Rompendo fronteiras e me especializando, comunico a mim e aos outros sobre corporeidades. Meu corpo de pesquisadora se torna um corpo mapa-documento, um corpo-encruzilhada, um corpo movimento negro, feminista, um corpo-no-mundo que encontra afluentes na espaciologia ao se deslocar. Cruzo e cruzei São Paulo, perpassando as margens, vivenciando as periferias, atravessando as pontes, cartografando com a arte um território pertencente, configurando novas visualidades.

Vejo ação similar de cartografar a cidade na minha parceira de pesquisa, da qual me inspira a circular com os sentidos aguçados e escrever minhas análises a partir dessas sensações. Propus processo direto de formação mútua com a pesquisadora das artes negras, Marina Oliveira Barbosa (2019) que, em sua dissertação voltada para a representação da população negra em São Paulo através do *grafitti*, onde estabelece um diálogo entre a arte urbana, cidade e seus cidadãos. Ela escreve sobre as diversas formas

de caminhar pela cidade e dentre elas destaca que circulações e passos de pessoas negras podem ser entendidos como atos políticos.

Considerando a segregação racial, Barbosa explicita que o corpo negro em movimento e presente em lugares, espaços e instituições historicamente insuladas, possibilita reconfigurações simbólicas, isto é, provoca reflexões sobre o direito à e da cidade. Partindo de um trajeto pré-estabelecido a partir de sua própria vida cotidiana, Barbosa escreve como a arte é capaz de produzir imagéticas, diálogos e ser representativa. Nesse contexto, a autora ainda busca signos urbanos que diminuam não só as fronteiras visíveis e invisíveis da então imposta segregação socioespacial, mas o que causa impactos sobre a valorização da cultura e imagem da população negra. Baseando-se na teoria do antropólogo Michel Agier (2011), entende que os grafiteiros ao desenvolver trabalhos de arte em diferentes territórios configuram uma forma de pertencimento do espaço circunscrito pintado, assim como se tornam agentes na construção de ideias para reelaboração de se fazer a cidade: “são as pessoas que fazem a cidade, os grupos sociais que fazem a cidade, e não a cidade que faz a cidade” (AGIER *apud* BARBOSA: 2019, p. 147).

Nessa mesma perspectiva, a teatralidade negra dentro do grupo Capulanas estabelece no meu corpo um território de assimilação das violências e traumas abertos, consciência de uma experiência individual e coletiva. Mas também há ressignificação e novos entendimentos de uma matriz simbólica afro diaspórica e transatlântica. Vivencio, tanto quanto todas as minhas interlocutoras, os processos de subjetivação, ainda que eu esteja diretamente construindo uma intervenção social nesse território. Portanto, cabe a mim uma “etnografia feminista encarnada” segundo a construção elaborada por Silvana Nascimento:

Uma etnografia feminista encarnada e situada inclui silenciamentos, marcas, ruídos que não caminham necessariamente num único sentido e não produzem uma visão unilateral e sim caleidoscópica. Criam-se entendimentos, desentendimentos, rupturas e aproximações, que não necessariamente fazem parte das primeiras camadas de escrita apresentadas em artigos, relatórios, publicações; estão nas entrelinhas subliminares, borradas e apagadas, sempre presentes na trajetória da pesquisadora. Assim, assumir o posicionamento de uma antropologia a partir da borda é possibilitar que estas entrelinhas, que marcam as trajetórias etnográficas, façam parte da escrita, como um trabalho artesanal (Mariza Peirano, 1995), sempre incompleto, parcial e fronteiriço. (NASCIMENTO: 2019, p. 469).

Em consonância com Nascimento sobre a forma artesanal com a qual a escrita etnográfica precisa ser cuidada, não descartando as marcas das trajetórias, percebi o meu lidar com esse texto, tal como quem estampa um tecido de Capulana, que tem em si o

contar histórias, em marcar posicionamentos. É curioso lembrar de uma mulher moçambicana que, na ocasião da viagem do grupo às terras de lá, nos disse que quando uma mulher desamarra uma capulanas da cintura ela está dizendo que está indo para a briga. Mesmo sem dizer uma única palavra o gesto informa. Ela também dizia que, aquelas que tinham um baú de capulanas podiam contar a história de suas vidas pelos momentos em que cada capulana havia sido adquirida. Essa dissertação é então o meu baú de Capulanas da Capulanas cia de Arte Negra. Há evidentes diferenças entre as narrativas orais africanas, as narrativas afro-brasileiras e a escrita de uma dissertação, mas essa pesquisa é constantemente suportada por conhecimentos ancestrais e epistemologias outras. Ou seja, as ciências sociais de matrizes europeias não são as únicas maneiras de conhecer criticamente o mundo.

Sendo assim, é considerando a antropologia a partir da “borda” que me senti provocada como pesquisadora a compreender essa outra margem do meu corpo, quando observei e elaborei essas experiências por meio da escrita etnográfica. Nesse sentido, “o corpo da antropóloga” forneceu instrumentalização para “aprender a ler para ensinar minhas camaradas”¹³.

Teatlântica: dialogando com a intelectualidade negra

A terra é circular...

O sol é um disco

Onde está a dialética?

No mar. Atlântico Mãe!

...

África e América e novamente Europa

e África, Angolas, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe.

Eu sou Atlântica

(Beatriz Nascimento)

A escolha do título deste trabalho, “*Teatlântica- teatralidade negra, feminina e sem margem, feita nas margens*”, foi inspirada no termo cunhado pelo professor Dr.

¹³ Canção, Yáyá Massemba, interpretada pela cantora Maria Bethânia.

Salloma Salomão Jovino da Silva, intelectual que vem contribuindo de forma teórica, prática e afetiva ao longo desses anos de formação da Capulanas, tendo grande importância nos estudos sobre as artes negras produzidas na cidade de São Paulo. Em certa ocasião, durante uma formação na área de história e estudos culturais cujo objetivo era a publicação do livro “Negras Insurgências” (2018), terceira publicação da Capulanas, Silva propôs a seguinte definição:

Então estamos nos propondo a construir um outro tipo de teatralidade e de público de teatro. Um “teatlântico”. Ou seja, um Teatro Negro, feminino e sem margem, embora nas margens metropolitanas, seja de Maputo, Salvador, Rio de Janeiro, Brasília ou São Paulo. Tenho para mim, que essa expressão é a que melhor define a ideia desse teatro que está sendo produzido.

Tomo emprestado o termo, e o reafirmo no feminino - teatlântica - por entender a profundidade das ideias de “Atlântico negro” e margem para a nossa performatividade negra. Ao definir assim esse teatro, Salloma Salomão propõe um diálogo com Beatriz Nascimento e Paul Gilroy.

Para Gilroy (1993), o atlântico negro diz respeito à dimensão de desterritorialização, isto é: “sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY: 1993, p. 25). É possível encontrar ecos e semelhanças entre Gilroy e os estudos de Beatriz Nascimento (1989), especialmente na ideia de transmigração criada pela autora. Em suas próprias palavras, “o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração”.

Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) nasceu em Aracaju, foi historiadora, ativista negra e poetiza. Idealizadora do documentário "Orí" (1989), que retrata os movimentos negros brasileiros entre 1977-1988. Passando pela relação entre África e Brasil, voltou-se para o entendimento da corporalidade negra e seus espaços permanentes. Segundo ela, com a "transmigração" há deslocamentos dos africanos e afrodescendentes, em perspectivas temporais, a autora reivindica também uma "transatlanticidade", a relação intercontinental iniciada a partir da diáspora africana. No filme, dirigido por Raquel Gerber, Beatriz Nascimento desenvolveu uma inédita teorização sobre a cultura negra brasileira, em dimensão atlântica e em uma perspectiva feminina.

A noção de margem está presente o tempo todo em meus estudos, e assume importância fundamental nesta dissertação pelo fato de agregar várias possibilidades de leituras, sendo ressemantizada a partir dos cruzamentos trazidos pela localização do meu

corpo, do grupo Capulanas, dos territórios- periferia-zona sul, da teatralidade negra feminina, espaços cênicos, quintais, palcos e das mulheres negras que se tornam público das produções artísticas. Somos margens em relação a algum centro, mas ao propor a descentralização dos poderes hegemônicos em nossa realidade, racista, sexista, classista, reconfiguramos outras possibilidades de leitura sobre margem.

Considero especialmente relevantes algumas contribuições, entre elas as de bell hooks:

Estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal. Como americanos negros morando em uma pequena cidade do Kentucky, os trilhos da ferrovia eram um lembrete diário de nossa marginalidade. Ao longo desses trilhos havia ruas pavimentadas, lojas em que não podíamos entrar, restaurantes em que não podíamos comer e pessoas que não conseguíamos olhar diretamente na cara. Entre esses rastros havia um mundo em que poderíamos trabalhar como empregadas domésticas, como zeladores, prostitutas, desde que estivessem na capacidade do serviço. Nós poderíamos entrar nesse mundo, mas não poderíamos morar lá. Sempre precisávamos voltar para a margem, para atravessar os trilhos, para barracos e casas abandonadas na periferia da cidade (hooks: 2019, p.288)

Essa é uma dimensão arquitetônica das urbanidades segregadas é característica própria das sociedades de *plantation* (grandes fazendas), ou melhor, são soluções de urbanização e discriminação constituídas pelas elites modernas no fazer-se capitalista da segunda metade do século XIX até os dias de hoje.

Havia leis para garantir nosso retorno. Não voltar era arriscar ser punido. Vivendo como vivíamos - no limite - nós desenvolvemos uma maneira particular de ver a realidade. Nós olhamos tanto de fora quanto de dentro para fora. Concentramos nossa atenção no centro e também na margem. Nós entendemos os dois. Este modo de ver nos lembrou da existência de um universo inteiro, um corpo principal composto de margem e centro. Nossa sobrevivência dependia de uma conscientização pública contínua da separação entre margem e centro e um reconhecimento privado contínuo de que éramos uma parte necessária e vital daquele todo. (hooks: 2019, p.288).

Segundo bell hooks (2019, p.88) “a margem é um símbolo real sobre fazer parte de algo, mas estar fora da cena principal”, com o exemplo das ferrovias da cidade do Kentucky, a autora exemplifica a linha tênue e muito demarcada sobre as posições dos corpos entre os diferentes espaços do desenho de ferro elaborado para circular um trem, mas, também intensificar os lugares possíveis e impossíveis para a parcela negra americana. Atravessar a margem dos trilhos demarcava o retorno à casa após o cotidiano do trabalho. Para bell hooks, é possível outra compreensão de mundo a partir da visão da margem, pois somos levadas a olhar de modo mais amplo: estando na margem olhamos

para o centro, temos nossos processos alterados e ampliados por essas experiências, reconhecendo esse ponto de vista fornecido pela margem, única e exclusivamente dada pela experiência vivida que altera as estruturas vigentes.

A produção cafeeicultora e o escravismo na sua fase mais tardia concentraram demograficamente africanos nos estados do sudeste do Brasil. Foram os capitais excedentes e alta lucratividade dos cafeeiros paulistas que permitiu ainda durante a escravidão o investimento em novas máquinas e tecnologias para o surgimento das primeiras fábricas rudimentares. Por aproximadamente trinta anos o trabalho escravo prosperou na mesma medida da ampliação do trabalho livre feito quase exclusivamente para imigrantes europeus. A elite agrária branca do Sudeste teve que suportar as crescentes fugas em massa, formação de quilombos assassinatos de feitores e fazendeiros enquanto adia o fim inevitável do escravismo.

Quando se fala em racismo antinegro é preciso ter atenção as práticas discriminatórias elaboradas entre o fim da escravidão e os primeiros anos de república. Ou seja, foi necessário que surgissem novos códigos e novos processos de sujeição para reeditar as velhas hierarquias. Os primeiros bairros negros de São Paulo foram sobretudo os cortiços de áreas centrais degradadas e aqueles resultados das reformas urbanas nessas mesmas localidades da cidade, mas não ainda as primeiras favelas que só surgiram na década de 1940. A história da periferia, entretanto, é aquela narrada em primeira pessoa, por uma mulher negra emigrada de Minas Gerais em finais da década de 1950¹⁴. Essa pobreza urbana tem gradações que vão da pessoa pobre a miserável. A modernidade produtiva e tecnológica não teve contrapartida social e política.

Outras interlocutoras oferecem compreensões sobre o tema, Veena Das e Deborah Poole (2008) ambas colocam o Estado como instrumento que cria e reformula espaços fronteiriços assim como seus limites. A emergência de suas margens sociais e territoriais podem ser identificadas como práticas elaboradas pelo estado em seu processo de regulação política. Isto é, estruturas forjadas para verificações micro da economia, “a margem é o lugar a partir do qual é possível entender o Estado” (DAS; POOLE *apud* WERNECK; BIRMAN: 2012, p. 337). O projeto político dos Estados-Nações modernos mantém as fronteiras como método de cálculo. É mercadológico quando pensado em

¹⁴ Há uma intelectualidade negra e marginalizada na metrópole paulistana que a percebe por outros ângulos pelo menos desde a década de 1960, refiro me aqui a escritora, compositora e dramaturga Carolina Maria de Jesus, cuja produção ainda hoje inspira os grupos de teatro da cidade de São Paulo. JESUS, Carolina Maria de. “Quarto de despejo – diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

termos da ocupação imobiliária, em que parte da população simplesmente não desfrutará dos mesmos benefícios, que a urbanidade supostamente traria para todas as cidadãs.

Os negócios das cidades são distribuídos de formas desiguais entre os grupos sociais desiguais. A legislação oficial e a tradição pautam tanto os distanciamentos, quanto a manutenção e ampliação ou não das fronteiras. A expropriação dos territórios é tão ilimitada que o movimento do Estado e das elites que o ocupam, combinadas com a apropriação mercadológica do espaço, está profundamente imbricada na produção e manutenção dos excluídos. A movimentação contínua modifica espaços e territórios que se entrecrocavam ocasionando conflitos constantes, geralmente resolvidos com violência privada ou Estatal. São atravessamentos e cruzamentos complexos na dilatação das margens urbanas.

O que seria margem, portanto? Nada mais do que o distanciamento muito bem articulado do poder no sentido de alocar os ocupantes dos territórios, marginalizando pessoas, comunidades em espaços relativamente confinados. As populações negras são justamente aquelas para as quais o Estado jamais formulou uma política de titulação de terras. E quando se esboçou algo nesse sentido, como durante o governo João Goulart em meados dos anos de 1960 a reação das elites fundiárias urbanas e rurais veio na forma de um golpe militar.

A população negra paulistana é bastante heterogênea, são descendentes de africanos remotamente trazidos diretamente da África entre os séculos XVI e XIX, aqueles introduzidos após o fim do tráfico legal-ilegal vindos principalmente das regiões norte e nordeste para as zonas produtoras de café entre 1850 e 1888 e finalmente a população negra chegada no século XX de diferentes regiões do país após a década de 1950. Essas são as pessoas que sobretudo só encontraram espaços de moradias nas favelas formadas beiras das zonas alagadiças dos inúmeros córregos e pequenos rios. Os pertencimentos territoriais provisórios e êxodos constantes fazem parte da existência dos grupos subalternos.

A teatralidade negra é também um meio de se contar as histórias negras subsumidas no fazer-se da cidade.

Reverter a lógica de desumanização das margens é descolonizar a perspectiva, o olhar o modo de ver e interpretar. Interpelando narrativas oficiais, descentralizando e democratizando saberes. Lutar pelo reconhecimento das periferias como espaços de produções de simbolismos, culturas e identidades, também é atuar de forma consciente na produção de sujeitos das urbanidades contemporâneas brasileiras.

Grada Kilomba (2019) aponta para a dimensão de “sujeitos”, e indo um pouco além, aborda a urgência de nos tornarmos sujeitos falantes, isto é, amplificar vozes negras necessárias e emergentes para ampliação das lutas antirracistas. No interior de uma perspectiva cultural afro-diaspórica e numa crítica radical ao eurocentrismo expandido, é que buscamos a ressignificação das histórias negras tendo como suporte as artes negras. Num recorte específico sobre as teatralidades e dramaturgias negras do século XXI.

Kilomba é uma mulher negra europeia inquieta, investigando a longevidade do colonialismo e do racismo a partir das antigas sedes imperiais, Lisboa e Berlim. Ela me convida a olhar para processos de construção de mulheres negras como sujeitas. Seu estudo trata tanto do indivíduo como da relação entre a identidade pessoal e a realidade social. A relevância da pesquisa teve início a partir do sentimento, observação da memória corporal e sensorial do impacto do racismo, indo, portanto, ao encontro do que afirma Grada Kilomba (2019, p.9):

O termo sujeito, contudo, especifica a relação de um indivíduo com sua sociedade; e não se refere a um conceito substancial, mas sim a um conceito relacional. Ter o status de sujeito significa que, por um lado, indivíduos podem se encontrar e se apresentar em esferas diferentes de intersubjetividade e realidades sociais, e por outro lado, podem participar em suas sociedades, isto é, podem determinar os tópicos e anunciar os temas e agendas das sociedades em que vivem.

Refletindo a respeito de violações vividas por mulheres não brancas, da forma como elaboraram essas experiências traumáticas e seus sentimentos de impotências advindas do racismo e sexismos. No processo de pesquisa retomei os registros para estudar trajetórias pessoais e familiares, caminhos e possíveis transformações decorrentes de experiências e identificações vividas pelas espectadoras durante e pós espetáculos teatrais da Capulanas.

A estratégia adotada na pesquisa consistiu em processar os registros, catalogação, sistematização e análise do material produzido por Capulanas, ao longo de pouco mais de uma década, o grupo atua numa mesma paisagem e território, dos mesmos em que habitamos. Passamos a ter uma relação de constância e amizade, trocas e criação com pessoas específicas das nossas comunidades. Foi um reencontro com a memória dos trabalhos realizados. Materiais físicos e simbólicos coligidos em objetos como roupas, instrumentos musicais, textos-livros, registros fílmicos e centenas de imagens fotográficas impressas e digitais que, devidamente interpretadas, podem revelar muito a

respeito dos caminhos percorridos, das agendas, agentes e agências das mulheres negras que ocupam o espaço cênico e a plateia.

Nos últimos anos, o grupo construiu uma sede, na qual todo material cênico foi acomodado, a documentação sistematizada e identificada por projetos. Essa memória interna tem sido cotejada com entrevistas e balizada por leituras teóricas e trocas de ideias com as integrantes do grupo. Tal processo não é isento de omissões, falhas interpretativas, esquecimentos ou mesmo apagamentos, mas objetiva compor um quadro que evidencie tempo e espaço percorrido por pessoas negras do sexo feminino com alta capacidade de encontrar e dar sentido a sua própria existência.

Para o trabalho de campo, foi realizada uma seleção prévia de dez mulheres, tendo como critério que elas tenham feito chegar ao grupo, em algum momento, suas impressões em relação aos espetáculos que assistiram. Apenas quatro dessas mulheres deram um retorno e se dispuseram a participar de uma conversa, que, em virtude da pandemia, foi realizada e depois registrada em formato de vídeo/depoimento assíncrono¹⁵.

Importante destacar que essas quatro mulheres estabeleceram relações de muita afetividade tanto com as integrantes da Capulanas quanto com os espetáculos, curiosamente todas narram que assistiram algumas vezes a mesma peça; e que quase sempre levavam mais pessoas. Seus depoimentos foram ricos em detalhes e até informações inéditas, que me surpreenderam pois foram além do que eu pude imaginar, algumas informações ficaram no campo da confidência, não foram para o registro em vídeo, uma vez que mencionaram questões de ordem muito íntima, reveladas a mim, em confiança. Movimento que me ajudou a compreender ainda mais o poder mobilizador da nossa arte e seus impactos na produção de novas subjetividades. Minhas interlocutoras foram:

Lids, mulher negra de 40 anos de idade, educadora social, e moradora do bairro Cidade Ademar, zona sul. Ela assistiu ao primeiro trabalho artístico da Capulanas no ano de 2008. Formigão, “sapatão masculino” de 29 anos, pardo, formado em letras, poeta, morador da Chácara Encantada, zona sul, assistiu ao 2º trabalho, a peça Sangoma. Gabriela, 34 anos, mulher negra, cientista social, poeta, moradora de Carapicuíba, município de São Paulo, assistiu também à Sangoma. Nathalia, mulher indígena, 26 anos, professora de geografia da rede estadual de São Vicente e moradora da mesma cidade onde leciona, assistiu à 3º peça, o espetáculo Ialodês. Esses diálogos possibilitaram o

¹⁵ Link do vídeo: <https://youtu.be/rRzJUrgZNZI>

aprofundamento na direção dessa dissertação e a tônica das interlocuções se estabeleceram, em parte, através de questões mencionadas por elas mesmas, em depoimentos após os espetáculos teatrais. Sou grata por esses encontros felizes e por ouvi-las novamente. Cada trabalho é uma camada de sentidos e significados e suas vozes-corpos são parcialmente transcritas aqui nessa corpografia teatlântica.

Essa trama /capulanas/dissertação foi toda tecida com fios de minha história, por vezes articulada à elaboração conceitual desenvolvida pelo grupo Capulanas, e a outras produções e intervenções culturais que acontecem no território em que vivo e atuo e para além dele. Mas a costura foi feita também a partir do que eu precisava cerzir com essas informações, panos que se misturam, pois estão realmente amalgamados na experiência e no sentimento de mundo. Assumi esse lugar e o considero importante. E parece que essa conquista coletiva vai se tornando importante também para minha comunidade. Já as minhas interlocutoras/colaboradoras com certeza foram estampas, processos serigráficos dessa Capulana. Elas garantiram a visualidade pelas cores, desenhos e grafismos; são parte fundamental desse texto-tecido.

Por fim, é preciso dizer que essa pesquisa foi ancorada, de certo modo, no que Grada Kilomba (2019) há muito nos inclinou:

Que tenha uma epistemologia que inclua o pessoal e a subjetividade como parte do discurso acadêmico já que todos nós viemos de um lugar específico de realidades específicas, não há conhecimento incurso neutro, descolonizar o conhecimento. Portanto, nenhuma teoria é universal e nem neutra. (KILOMBA: 2019, p. 58).

Tal como Kilomba, penso que a inscrição dessas narrativas marginalizadas como parte não diminuída do pensamento acadêmico. Então caminharemos para o rompimento das formas diversas do racismo epistêmico, creditando real valor às nossas produções científicas.

Os quatro capítulos que compõem essa dissertação foram estruturados a partir de projetos culturais realizados pelo grupo Capulanas ao longo de seus 14 anos de formação. Cada trabalho envolveu: uma montagem teatral, processos formativos, produções e publicações de livros, CDs, DVDs e relatórios. As peças foram construídas tendo como ponto de partida questões latentes do universo feminino negro, que despertavam aflições e angústias. Em outras vezes, surgiam da própria resposta de parte do público (mulheres negras) e se tornavam processos de investigação e criação cênica.

Em cada capítulo apresento o que estou chamando de cenas-espelho - cada uma delas retirada de uma das encenações - e narrativas de mulheres negras que integraram o

público durante apresentações dos espetáculos e, de certo modo, foram impactadas por aquelas encenações. E podem ser observadas nas narrativas das integrantes do grupo, quando refletem a respeito de modificações que vivenciaram no decorrer das construções cênicas. Os capítulos foram organizados com o propósito de seguir uma cronologia dos projetos e temas das peças teatrais que o grupo desenvolveu, ou seja, os mesmos temas/conteúdos levantados pelo grupo, utilizei como roteiro de reflexão e escrita da dissertação.

Escolho esse caminho mesmo incorrendo em repetições, redundâncias e retornos ao longo do texto, pois está relacionado a organicidade político-estética vivenciado pelo grupo. Mulheres negras falando para mulheres negras sobre mulheres negras. Assim mesmo dito três vezes em torno de dinâmicas identitárias, processos emancipatórios e assunção de feminismos negros periféricos e contemporâneos. São Paulo extremo sul.

No primeiro capítulo apresento a formação e trajetória do grupo Capulanas e suas integrantes, permeado pela busca da origem, significados e simbologias do nome do grupo. Historicizo e reconfiguro lideranças de mulheres negras no campo das artes e culturas urbanas no cerne das teatralidades negras do século XX.

No segundo capítulo eu recupero parcialmente as narrativas para reconstrução imagética de sujeitos despossuídos. Nele retive processos vivenciados no primeiro projeto cultural financiado “Pé no quintal” (2010). O eixo da reflexão girou em torno da valorização social, política e estética de mulheres negras nas suas relações com o mundo social mais abrangente, mas também com uma nova configuração de personalidade e ancestralidade. Visitar criticamente e desconstruir estereótipos advindos do racismo sistêmico ou estrutural parece ter sido a primeira metodologia de trabalho desenvolvida pela Capulanas.

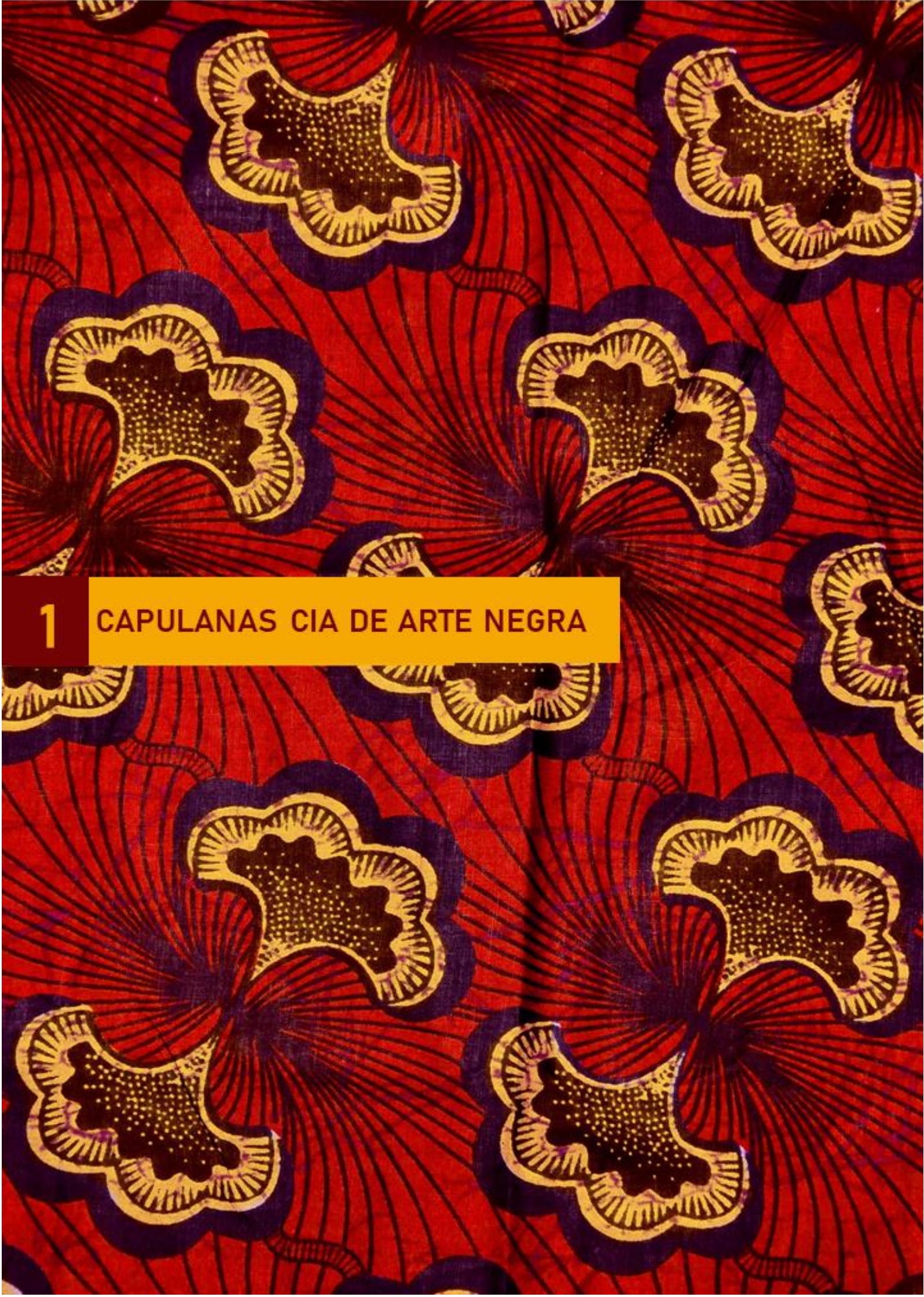
No terceiro capítulo as principais referências para sua escrita foram as experiências promovidas pelo espetáculo “Sangoma” (2012), que tinha como entendimento os efeitos do racismo nos corpos e mentes, além da questão central que surgiu na pesquisa criativa, a solidão das mulheres negras. O termo Sangoma foi incorporado a partir de uma figura das tradições e práticas da África central e a dimensão espiritual forneceu um suporte de entendimento da pesquisa para a produção do espetáculo. O texto é uma síntese autoral, simplificada de um processo denso, complexo e coletivo.

No quarto capítulo eu analisei especificamente os últimos processos criativos do grupo Capulanas, trazendo para reflexão os resultados das pesquisas teóricas e cênicas,

que de forma resumida se pode dizer que objetivaram compreender as formas de prazeres e gozos das mulheres negras, entendendo esse campo como sendo de resistência e ao mesmo tempo aquele de rara exploração criativa. Evidente que o racismo e o sexismo impõem às mulheres negras e subalternizadas uma carga enorme de perdas e sofrimentos, mas o diálogo com as mais velhas e sobretudo, com práticas terapêuticas emancipadoras nos facilitaram uma outra visão. A psicanalista Maria Lucia da Silva (cf. SILVA; FARIAS; OCARIZ, 2018) do Instituto AMMA Psique e Negritude foi figura estruturante da pesquisa criativa e da emergência de uma abordagem mais complexa do universo feminino e feminista contemporâneo de mulheres negras.

Neste capítulo trabalhei com os registros de dois projetos culturais do grupo, “Sã: Da cura ao gozo” (2014) e “Ialodês: Trilogia da Mulher Negra, uma Ficção Afrofuturista” (2016), pois ambos mantinham a linha temática, voltada para o aprofundamento das percepções e significados do prazer e do gozo para corpos que foram entendidos historicamente hiper sexualizados ou afetivamente preteridos.

O escopo do projeto inicial era bem mais largo e fundo, isso não é uma lamentação e nem pedidos de desculpas, é um reconhecimento das efetivas dificuldades que se interpõe ao trajeto de uma pesquisa desta natureza. Contudo, sem o peso da vaidade é possível sustentar a ideia de que obtive conquistas, novas aprendizagens e dei um passo importante no meu processo formativo iniciado com minhas companheiras, quando do ingresso no curso de Comunicação das Artes do Corpo, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2003.



1 CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA

1. CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA

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 em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade.

(Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)

Como mulher negra e artista periférica me interessou investigar “as formas de subjetivação do feminino negro” a partir de outros parâmetros que não aqueles impostos pelas linhas do racismo e do sexismo para as classes pobres, ou seja, pela subalternidade naturalizada. Esse tema da submissão não é novo, mas talvez possa ser quando se apresenta pela mente e caneta de uma mulher negra e periférica, geralmente, figura ausente num sistema acadêmico relativamente impermeável. Quero dizer, as hierarquias de raça, classe e gênero também se reproduzem no espaço de pesquisa e pensamento acadêmico.

Penso que o lugar da criação e veiculação teatral que participo traz questionamentos das ordens e domínios políticos e raciais. Subalternizações interpessoais e sociais que afetam o sujeito, em suas dimensões individual e coletiva. Formulamos hipóteses sobre um jogo lúdico que propicia o autoconhecimento e a crítica da sociedade, tal como ela se apresenta. A mim e meu grupo pareceu ser possível explorar o potencial transformador que o texto, ação cênica e todos os elementos que a compõem geram deslocamentos de “dispositivos de poder” quando acontecem em diferentes espaços da cidade, principalmente naqueles territórios onde residem os sem-teatro.

Ao longo dos processos de urbanização e modernização reacionária as classes subalternas foram paulatinamente destituídas de suas teatralidades e as formas massivas de entretenimento como o futebol, os programas radiofônicos, o cinema, os carnavais regionais modelados pelo padrão carioca, e finalmente a televisão quase que suplantaram por completo as ludicidades populares. Dramaturgias orais, brincadeiras de adultos (folguedos/brinquedos) e jogos de feição ou tradição afro-indígenas foram ou passaram a ser interpretadas como arcaísmos ou resíduos de incivilidade. Contudo, nada foi mais

traumático do ponto de vista das culturas tradicionais, que a transferência compulsória de populações inteiras de regiões semiurbanas para as periferias dos grandes centros. Estes se transmutaram nos sem-terra e sem-teatro.

Quando pensamos em teatralidades negras populares temos conhecimento de que as classes subalternas desenvolveram inúmeras formas criativas e de entretenimento ao longo dos séculos tais como caboclinhos, congados, maracatus, caiapós, maçambiques, folias de reis e bois-bumbás, são jogos e brincadeiras com textos orais e largamente difundidos no território do Estado-Nação derivado do projeto de dominação colonial da coroa portuguesa.

Temos também conhecimento da presença de pessoas negras requeridas pela atividade dramática em Ouro Preto, Recife, Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII. Arquitetos e construtores, artesãos, compositores, músicos, atrizes e atores negro-mestiços, muitas vezes categorizados como artistas “mulatos”. A literatura recente historiciza também a utilização de práticas e representação dramática, operadas por poetas negros e negras ativistas do abolicionismo na segunda metade do século XIX.

Estudando certos manuais utilizados pelas escolas de arte dramáticas espalhadas pelo país somos assombradas pela total ausência de referências a essas teatralidades negras das tradições afro-populares assim como o total apagamento das práticas criativas dramáticas e teatrais empreendidas por artistas negras e negros durante todo século XX. Desde a noticiada Cia Negra de Revista entre a década de 1920-1930, o Teatro Experimental do Negro e o Teatro Popular Brasileiro das décadas de 1940-1950, assim como a criação, produção e circulação de grupos negros entre 1960-1980. Tem sido os grupos teatrais do início do século XXI aqueles protagonistas que tentam repor a história e a memória dos teatros negros que a narrativa oficial dessa linguagem, normalmente despreza ou oculta¹⁶.

O protagonismo teatral negro e feminino é, de certa maneira, uma inovação, embora existam experiências de dramaturgias realizadas por mulheres negras em São Paulo em décadas anteriores (e mesmo atualmente). Merecem menção projetos conduzidos por atrizes, dramaturgas e diretoras negras, a título de exemplo, cito Thereza

¹⁶É importante citar iniciativas de pesquisas históricas como aquelas empreendidas por grupos paulistas: Os Crespos, Coletivo Negro, Capulanas Cia de Arte Negra, Terça Afro etc. Em todos esses casos podemos localizar publicações de livros, revistas e sites onde criadores (as) teatrais, diretoras (es), atores e atrizes negras e negros reconstruem por meio de fragmentos de imagens, filmagens e textos ricas paisagens das negritudes teatrais entre os anos de 1970 e início de século XXI. Recentemente, pesquisas jornalísticas e acadêmicas têm sido realizadas em diferentes áreas das humanidades, abordando as teatralidades negras contemporâneas no Brasil. Elas se encontram catalogadas nas referências bibliográfica desta dissertação.

Santos (1938-2012); as memórias da atriz, escritora são impressionantes pela infinidade de ações, criações e produções que empreendeu e/ou das quais participou.

Nascida e criada no Rio de Janeiro, Thereza Santos estudou filosofia, migrou para São Paulo, ligou-se a grupos de ativistas contra a ditadura, período em que viveu sob um pseudônimo. Durante os primeiros anos pós-coloniais, exilou-se em Angola, onde atuou junto às forças revolucionárias, depois de ter passado por Moçambique e Guiné-Bissau; esteve presente, em 1977 no Festival de Artes e Culturas Negras de Lagos na Nigéria, viajou também aos Estados Unidos, exercendo atividades artístico-culturais por onde passou. Em São Paulo, foi cofundadora do Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan) juntamente com o sociólogo e dramaturgo Eduardo de Oliveira e Oliveira, com qual escreveu e encenou a peça “E agora falamos nós” (1971), agora considerada uma espécie de elo de conexão entre o Teatro Experimental do Negro na sua versão paulista e as teatralidades negras contemporâneas. Como Thereza, há tantas outras mulheres negras de grande importância para a história das artes negras que têm suas vidas/obras soterradas pelas memórias oficiais.

Nos últimos vinte anos, a cena teatral negra brasileira traz uma dimensão coletiva de pesquisa e realização que, talvez, só possa existir nesse contexto porque há um acúmulo que pode ser visitado, discutido e superado. Como exemplo cito a mobilização que reuniu alguns coletivos da cena negra de São Paulo, em uma ação política foi redigida uma carta protesto feita em desagrado à postura da organização da mostra itinerante “Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada” (2013), idealizada pelo artista Aldri Anunciação, a mostra em sua passagem na cidade não considerou um diálogo sincero com a cena paulista. A participação no evento e em seus desdobramentos acabou revelando ótimas ocasiões para autoavaliação da produção desses grupos, assim como para elaboração de perspectivas políticas e estéticas comuns. Podemos mesmo tratar dessas afinidades com o seguinte fragmento do Manifesto:

O Movimento de Teatro Negro de São Paulo manifesta aqui toda sua indignação e perplexidade diante do tratamento desrespeitoso direcionado aos coletivos de teatro: Capulanas Cia de Arte Negra, Os Crespos, Coletivo Negro e Grupo Clariô de Teatro, pela curadoria e coordenação da “Mostra da Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada”, que ocorre na Cidade de São Paulo, desde novembro de 2012, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, financiado pelo edital de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet/ 2012 (2º SEMESTRE). É com tristeza que anunciamos nossa inevitável retirada, no mês de fevereiro de 2013, do “evento” supracitado. Somos coletivos comprometidos com a politização de questões raciais e sociais no teatro, e nosso reconhecimento é legitimado pelo público, movimentos sociais e crítica, que reconhecem a qualidade estética de nossos trabalhos e a importância da militância político-

artística no centro e nas periferias de São Paulo” (...). (Movimento de Teatro negro de São Paulo, 2013).

A relação de trocas e intercâmbios entre os coletivos negros de teatro não ficou restrita ao manifesto citado. As múltiplas colaborações têm se firmado através de eventos, formações e diálogos formais, que também atingem troca de textos, oficinas práticas e novas ações políticas que visam maior visibilidade das artes negras em São Paulo. Um dos eventos que se pode mencionar e que agregou novamente os grupos citados foi a 4ª Edição das Estéticas das Periferias (2014), realização da Organização não governamental Ação Educativa. Em homenagem ao centenário ao nascimento da escritora Maria Carolina de Jesus e do sociólogo Abdias do Nascimento. Naquela ocasião participamos em conjunto da montagem do espetáculo “Favela”, na direção artística de Lucélia Sergio, (Os Crespos), do qual a produção foi elaborada a partir do repertório de cada grupo e costurada dramaturgicamente pela musicalidade da Banda Aláfia, sendo mais uma oportunidade de trocas artísticas.

O contato com o ativismo negro já presente na cena artística de forma ininterrupta desde a década de 1970, parece ter possibilitado compreender, de forma crítica, sua condição, bem como o contexto de produção de suas linguagens artísticas. Pode-se dizer também que essa juventude negra do começo do século XXI teve acesso direto a estratégias e repertórios de práticas políticas dos movimentos negros.

Especialmente as jovens puderam conviver diretamente com a geração anterior de ativistas e artistas negras feministas, em geral nascidas entre os anos 1940-1970. A saber: Sueli Carneiro - Geledés - Instituto da Mulher Negra/ SP (1988), Cida Bento - CEERT/SP (1990), Jurema Werneck - Criola/RJ (1992), Edna Roland - Fala Preta! Organização de Mulheres Negras/ SP (1997), Luiza Bairros, Cidinha da Silva e Dirce Tomás, atriz e dramaturga de origem paranaense e a única mulher negra a ter uma imagem estampada em uma publicação sobre “História do Teatro brasileiro” (2012), por ter interpretado a peça “Xica da Silva” de Antunes Filho. Nota-se aqui de maneira objetiva a prática da produção cultural da invisibilidade. Pois sabemos que a presença de mulheres negras nos grupos de teatro profissionais embora fosse pequena não era de forma alguma inexistente.

Quando refinamos a leitura e abordamos cada trabalho de forma mais detida, revelam-se matrizes discursivas sobre identidade negra, que nem sempre se afinam totalmente. Sou impelida a reconhecer as diferenças na linguagem, nas referências teóricas, no discurso textual, na cenografia, mas não na visão política de cada grupo. Isso, entretanto não nos tem impedido de pensar, agir e criar colaborativamente, solidariamente

e africanamente, Capulanas, Clariô, Crespos, Coletivo Negro entre outros, partilham estéticas negras porque há um patrimônio que foi sendo construído “Iniciado na terrível condição do tráfico negreiro e que há tempos se constrói a partir da reversão da dominação racial, do terror racial, da apartação e segregação do racismo antinegro”, como nos informa Salloma Salomão Jovino da Silva (2015, p.101).

É possível relacionar, de maneira um tanto livre, formas antigas de representação e ritualística, sobretudo advindas do universo do sagrado, também pelos registros dramaturgicos. Em “Dramas para negros e prólogo para brancos”, antologia organizada por Abdias Nascimento e publicada no Rio de Janeiro, em 1961, pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), foram reunidas várias peças escritas para o TEN ou por ele encenadas. Nelas é possível encontrar mais detidamente essas conexões e influências; Abdias propõe a reflexão sobre o teatro africano, as raízes do Teatro Negro-brasileiro e as rupturas com as perspectivas do teatro brasileiro tradicional.

Ocorre, portanto que as raízes do teatro negro-brasileiro atravessaram o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura Africana. Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos Deuses e aos Antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. (NASCIMENTO: 1961, p. 11).

Acredito, portanto, de que uma parte razoável das inspirações teatrais negras podem ter sido extraídas das cosmovisões afro-diaspóricas presentes nas práticas de Candomblés, Umbandas, Juremas e Xangôs, entre outras influências religiosas com conteúdo musicais, coreográficas, imagéticos, textuais e imaginários.

O Teatro Negro é um campo específico das artes negras e faz parte de uma das várias tentativas de reversão em um sistema mundial de dominação racial e cultural. Há uma tradição centenária do Teatro Negro contemporâneo no Brasil, reconfigurada aqui a partir de São Paulo. Parte dessa tradição fundada no saber/fazer artístico coloca em xeque a própria inserção sociocultural da população negra na cidade de São Paulo de agora e toca em suas memórias interditas e veladas.

A cena teatral negra emerge no questionamento sobre: o que acho que sou; o que me apontam e no que acredito ser. Nesse espaço intermediário de significações, dúvidas e afirmações, existe a radicalidade das artes, ou melhor, a visão radical do Teatro Negro com sua presença voltada para afirmação de outras certezas e, com elas, uma ruptura potente de um discurso normalizador excludente. Com intuito de quebrar paradigmas tão

bem moldados sobre a preponderância cultural eurocêntrica que se insurgem as formas teatrais imagéticas negras.

Miriam Garcia Mendes (1982) demonstrou de forma magistral como os personagens negros e negras eram construídos sem falas, sem ações, sem rostos ou dimensões humanas nas dramaturgias de escritores brancos entre o século XIX e as primeiras décadas do XX. Esses autómatos pintados de preto eram justamente a negação da presença negra nos palcos teatrais. Os Teatros Negros ao contrário são práticas imersivas em nome da recuperação de significados, sobre o ser negro e negro em contraponto à sociedade que nos inviabiliza e adjetiva negativamente. Essa explosão sistemática de estereótipos se faz necessária frente a própria dinâmica do racismo antinegro e sua capacidade de reificar o sistema racial de representação¹⁷.

Saindo um pouco da cena paulista e paulistana a qual esse trabalho se dedicou, julguei ser importante registrar que tanto os estados Minas Gerais, quanto Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Bahia, apresentam cenas construídas por grupos que também se autodenominam Teatros Negros. Fernanda Júlia Onisajé, doutora em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), dramaturga e pesquisadora das religiões de matrizes afro-brasileiras, diretora artística e fundadora do NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (1999), em palestra no Itaú Cultural SP¹⁸, falou sobre o Teatro Negro, apontando-o como uma possibilidade de/para manutenção da história negra. As recorrentes estereotípias das personagens negras em categorias marcantes nas cenas artísticas brasileiras - as quais ela chama de “o negro fiel”, “o escravo”, “o negro ruim e o bom negro” – forjam realidades e produzem, segundo ela, estéticas de confinamento.

Indo na contramão da subalternização dramatúrgica solidificada nas mídias e nas produções teatrais hegemônicas, Onisajé discute o Teatro Negro como uma forma de rompimento com o teatro convencional de caráter nacionalista, ela nos mostra que essas experiências formulam novas poéticas, que colocam em cena tanto personagens, como pessoas atores e atrizes negras, a partir de histórias e estéticas dos legados afro-diaspóricos. Podemos dizer que existem profundas consonâncias entre a cena liderada na Bahia por Onisajé e aquela configurada pela Capulanas na periferia sul de São Paulo.

¹⁷ De acordo Stuart Hall, as hierarquias raciais se fundamentam no que ele define como “regimes de representações racializadas”. Veja: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais, Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, Ano 2003.

¹⁸ Diálogos ausentes (2016) foi uma proposta cultural idealizada pelo Itaú Cultural após protestos ocorridos devido a uma companhia teatral nomeadamente de “os fofos” apresentarem um espetáculo com personagens “black face”. O que demonstra racismo, preconceito e preterimento de atores negros, além de caracterização de jocosidade.

Um ponto importante, e que aparece como âmago na teatralidade feita pelo grupo Capulanas, é a reversão à imagem tipificada das mulheres negras. Compreendendo que a discussão sobre e a partir da perspectiva feminina negra precisa ser ampliada, reitero a crítica à recorrência da encenação de corpos negros por meio de estereótipos, tais como: “mãe preta”, “sambista” e “empregadas domésticas”. Imagens de controle apontadas por Lélia Gonzalez desde 1970. A questão não é reivindicar que essas personagens desapareçam, mas que elas sejam construídas com complexidades e subjetividades e que não sejam as únicas e projetadas de fora para dentro.

As estereotipias operantes nos demais contextos, fora de cena, carrega um esquematismo perverso e de difícil associação para as mulheres, pois está presa a uma armadilha do visível e invisível. Isto é, uma dualidade cruel imposta e mantida ciclicamente nas esferas do cotidiano do racismo sistêmico e estrutural brasileiro.

Ao refletir sobre um horizonte de mudança e transformação nas relações sociais, raciais e afetivas que envolvem as condições sociais das mulheres negras, é possível localizar no trabalho artístico, político/pedagógico do grupo Capulanas aspectos que problematizam a visibilidade das mulheres negras em cena e no imaginário social. A proposta do grupo é emergir do silenciamento as trajetórias de vidas marcadas pelas violências físicas e simbólicas perpetradas pelas formas de dominação de gênero e raça, presentes na formação sócio-histórica do Brasil, e abrir caminho para uma nova percepção, portanto, a busca da cura e do equilíbrio físico, psíquico e cultural.

Não se trata de uma visão salvacionista das teatralidades, tal como se encontra num certo discurso eurocêntrico ou nacionalista sobre as prerrogativas excepcionais ou taumatúrgicas da linguagem. Antes, trata-se de uma profunda luta política em busca da humanização das pessoas negras no Brasil em contraposição ao racismo antinegro.

Para tanto, tem sido imprescindível a recuperação dos saberes e memórias específicas do mundo feminino e da noção de ancestralidade africana presentes na história e nas práticas do grupo. Assim posso dizer que tem sido possível alcançar não sem dificuldades e conflitos algumas reinscrições de experiências afro-diaspóricas nos processos de criação, na construção das cenas teatrais e na relação que a Capulanas estabeleceu e estabelece com o público, especialmente com as mulheres negras.

1.1 Capulanas: gênese e dispersão

Éramos quatro mulheres - Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Obaci e eu, Adriana Paixão-, autodeclaradas negras e moradoras da periferia da zona sul da cidade de São Paulo. Naquele momento ano de 2005 cursávamos a graduação em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ambiente bastante hostil às nossas narrativas. O curso foi concluído por apenas duas de nós, em decorrência de dificuldades financeiras, o que acarretou traumas em relação ao espaço acadêmico para o grupo como um todo¹⁹. O ímpeto para a formação de um coletivo teatral cresceu ao longo dos 3 anos de graduação, à medida que as afinidades entre nós ficavam mais evidentes.

Junto com os anos e períodos de formação crescia a percepção de que vivíamos um “não lugar” na academia. Parecia cada vez mais evidente que ali não era espaço para pessoas pobres e pretas. Não que não nos víssemos como negras antes da entrada na universidade. No entanto, compreender-se negra em uma região periférica da cidade, onde predominam negros é uma coisa, outra história é se perceber, em um espaço onde as pessoas são os funcionários com funções mais subalternizadas, nenhum docente era negro, assim como a maioria dos alunos também não eram, e, inevitavelmente usufruíam de um poder aquisitivo muito superior ao seu e de seu grupo de origem ou de pertencimento.

Ser submetida cotidianamente ao destrato professoral, aos olhares/textos e insinuações sobre “as fora de lugar” foi uma experiência de contraste étnico similar ao exílio ou ao desterramento. Ao mesmo tempo, essa agressão nos fortaleceu e nos formou. Essa experiência talvez nos tenha ajudado mais que as disciplinas cursadas nessa instituição, onde negras e negros eram e são raros²⁰; nós, coletivamente, nos olhávamos e tínhamos que elaborar reflexões extracurriculares, sobre nossos corpos negros, sobre as

¹⁹ Eu, Adriana Paixão e Priscila Obaci formamo-nos em 2006. Contudo o processo de permanência na faculdade esteve constantemente pautado na/pela consciência pelo direito ao acesso à educação superior. Nossa resistência permitiu o diploma, mas acabamos por adquirir uma dívida gigantesca, a qual ainda estamos em acordos financeiros. Neste ano as políticas de acesso estudantis, a saber: cotas raciais, sociais e o ProUni estavam em seus processos iniciais, portanto no período do nosso ingresso não tivemos acesso as mesmas.

²⁰Dados da PNAD 2012 mostram que do total de jovens entre 18 e 24 anos que estão no ensino superior, apenas 9,1% são pretos e pardos, proporção bem inferior, portanto, à constatada no estudo. Disponível: ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Síntese_de_Indicadores_Sociais_2012/SIS_2012.pdf.

estéticas negras e sua invisibilidade para aquele espaço, com o qual havíamos sonhado como uma forma de redenção, mas que se revelou um verdadeiro tormento cultural.

Foi a partir do enfrentamento de comportamentos caracterizados como racismo institucional que vislumbramos construir algo que pudesse modificar estruturas, imagens, estereótipos e ações que diminuíssem nossa história e situação social. Naquele momento, essa intenção não se dava de maneira teorizada, queríamos acima de tudo fazer teatro, mas tivemos que lidar com o fato de que havia poucos grupos acessíveis de Teatro Negro na cidade, ou que desconhecíamos a existência deles, fomos descobrindo na prática um árduo caminho.

Em 15 de maio de 2007 decidimos constituir oficialmente o grupo, no qual seríamos as protagonistas e mantenedoras. Não sabíamos ainda exatamente qual seria o trabalho desenvolvido, mas tínhamos certeza de que ele teria como foco uma discussão sobre mulheres negras.

A pouca bagagem que carregávamos foi alimentada por referências e ideologias de resistência e memórias herdadas das diversas formas de atuação popular e negra: grupos de teatro popular como o Trivolin, Espírito de Zumbi (ambos na zona sul da cidade), entre outros movimentos estudantis como a Educafro e movimentos de bairro. Nossas ideologias se confundiam com o encantamento que sentíamos umas pelas outras e, dia após dia, fomos criando corpo e direcionando o trabalho de discussão da estrutura e elaboração dos processos cênicos para a solidificação do grupo.

Capulanas Cia de Arte Negra foi pensada e fundada, portanto, sobre a égide da paixão. Naquele momento almejamos ter uma escola de arte negra, criar uma companhia que viajasse o mundo e tivesse reconhecimento tal como o Bando de Teatro Olodun²¹. Queríamos produzir peças teatrais, livros, festivais e filmes...

Com nossos vinte e poucos anos, auge da juventude, tínhamos a energia de quem inicia a vida autônoma, tínhamos esperanças e uma certa vaidade que nos nutria. De qualquer forma, é importante destacar que nossos caminhos, sonhos e ações não eram somente momentos de positividade, lutas, crenças e sorrisos. Entre os vãos dos nossos cotidianos havia marcas do racismo, complexos e ranhuras fundas que, às vezes, nos

²¹ Companhia negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano e uma das mais conhecidas do país, o Bando de Teatro Olodum nasce em 17 de outubro de 1990, em Salvador, a partir de uma parceria entre o diretor Marcio Meirelles e o Grupo Cultural Olodum...O foco principal é o combate ao racismo. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum>.

faziam parar no meio do caminho e entre lágrimas, sangue e pedidos de socorro, mantínhamos a força pulsante para continuarmos no caminhado que havíamos desejado.

Apesar de grandes adversidades e dificuldades, o que ainda não tínhamos compreendido é que estávamos construindo o que para nós só foi nomeado anos mais tarde de “espaço potencial de vida” pela Kota Mulanji²² Dra. Regina Nogueira, mulher negra, candomblecista, médica e presidente do Fórum Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional dos Povos de Matriz Africana (Fonsanpotma). Em um encontro de formação para o grupo, ela nos ensinou que “espaço potencial de vida” designa ações e lugares em que as pessoas possam proporcionar-se o auto prazer, seja por meio da arte, entretenimento ou religiosidade, em ações cotidianas como cozinhar, dançar, cantar ou o autocuidado, entre tantas outras práticas. Trata-se de momentos em que todas as potencialidades podem ser exploradas, sem receios, cobranças em torno de padrões ou conceitos pré-estabelecidos. Capulanas assim se configurava para nós, e, desse modo, empreendemos o fim da nossa juventude.

1.2 Tecidos africanos e nós

Das poucas tardes junto a minha mãe, me recorro de suas mãos ágeis, elas dançavam entre linhas, sons, respiros e gotas de suor na testa que iam escorrendo até que o antebraço findava o passeio quente, úmido, interrompendo por segundos o som da máquina velha de costura e os murmúrios de cansaço. Os pés agitados balançavam para baixo e para cima, fazendo com que eu dançasse rápido e lentamente, dando ritmos aos meus olhos e ao meu corpo tão pequeno, que, ali estava em busca de algo que eu não sabia exatamente o que era. O sol passava pelo vitrô da sala e frestas desenhavam faixas entre mim, minha mãe e meus olhos atentos que ora pulavam as sombras, ora admiravam essa brincadeira de luzes da natureza.

Tardes longas que no trabalho de observação não participante da costura, marcavam minha infância, acompanhada pela televisão, imitações de cenas assistidas e a certeza do meu corpo artístico, de um futuro expressivo e performático, habitado, contudo, pelo presente onde as inúmeras cores e escolhas de roupas a serem remendadas, botões pregados, texturas de tecidos e feixes de luz, holofotes caseiros e naturais para o

²² Mulanji, a combatente, e Kota, a mãe que ensina a rezar, pertencente à religiosidade de matriz africana Bantu- candomblé Angola, aquela que cuida.

cenário quase perfeito de matérias que se configuravam no interior do corpo-memória levam-me lentamente para a compreensão sobre os porquês de minha atual vida.

Hoje atriz, cofundadora de um grupo que carrega o nome de um tecido africano, rememoro minhas experiências de criança: tecer, costurar, modular, moldar, inventar e criar. Produzir mapas de desenhos entre luz e sombra, suor e sorrisos, partindo e repartindo a consciência de que a autoestima também se reconstrói nas visualidades.

A imagem da mulher negra revestida pelo tecido de capulanas, lutando pela vida, sobrevivência mútua, sua e de seu filho, paralelo ao cotidiano entre trabalhar fora e exercitar o que é ser mãe, nos fez, a mim e minhas companheiras de grupo, optarmos, decidirmos ali qual seria o nome, identidade, matéria, representação de nosso trabalho artístico. A emoção não construiu no momento reflexões extensas sobre nossa decisão. Contudo, hoje, observo que não só nasci e cresci vendo lambadas de agulhas, mas, todas nós. A veia criativa na montagem de panos, de se fazer moda, arquiteturas ligadas a significações, símbolos que desenhavam mundos a partir de manuseios sobre retalhos, que, creio, (re)construir, são voltas ao passado que retornam a nós no presente, assim como o processo cíclico das estações do ano.

Retomei esse percurso para afirmar que a escolha do nome do grupo era muito importante para nós e precisava expressar tudo o que almejávamos. Vivíamos um contexto de muito engajamento político e em uma cena cultural de eclosão dos saraus literários nas periferias da cidade. Queríamos um nome que (re)significasse a forma de falar sobre ser negro. Inspiradas por um grupo já extinto de música negra de São Paulo, chamado Denegrir²³, pensamos em trocadilhos como “Neg’ativa”, ou “Neg’ação”. Pessoas próximas, com as quais dialogamos, nos fizeram ver que essas alternativas eram marcadas por pessimismos. Foi quando, em determinado momento, Priscila Obaci, integrante do grupo, se interessou pela ilustração da artista Bylla da capa do livro “Punga” (2007), de Elizandra Souza²⁴ e Akins Kintê²⁵: uma mulher negra, cabelos com dreads, carrega um bebê amarrado às suas costas por um tecido africano e tem uma metralhadora nas mãos. Ficamos atentas ao que a imagem nos dizia: uma mulher com as mãos livres para lutar ou ir para o combate. Percebemos que o tecido que prendia o bebê às costas da

²³ Formado por Denna Hill, James Bantu, Dugueto Shabazz e Keniata Muslin.

²⁴ Elizandra Souza é escritora, poeta, jornalista, integrante fundadora do Sarau das Pretas desde 2016, e editora do Coletivo Mjiba.

²⁵ Akins Kintê é poeta, músico e cineasta fundador do Sarau do Kintal autor dos livros Punga, coautoria com Elizandra Souza e InCorPoros, com Nina Silva, entre outros, e os curtas vaguei nos livros e me sujei com a m... toda, Várzea, a bola rolada na beira do coração e Zeca, o Poeta da Casa Verde.

mulher nos remetia à nossa vontade de sermos capazes de cuidar dos nossos e, ainda, sermos “livres” para lutar por tudo que nos era negado. Buscamos o nome daquele tecido, entendendo que ele seria um símbolo de nossa identidade. Capulanas, estava ali, sem nenhuma dúvida para as integrantes: era a identificação perfeita.



Figura 2. Capa do livro Punga de Elizandra Souza e Akins Kintê

Para historicizar o termo “Capulanas” buscamos a pesquisadora do Acervo África, Luciane da Silva, cuja pesquisa antropológica incidia sobre tecidos africanos. De acordo com a autora, as “capulanas, kangas, lenços, entre outras denominações, a depender do local, adquirem uma identidade que, a despeito das origens, constitui os traços peculiares das culturas locais” (SILVA: 2008, p.16).

Com isso, podemos entrever que os tecidos são portadores de memória e historicidade, influenciando diretamente nossa formação cultural. Luciane da Silva nos conta que “as capulanas aparecem ainda como simbologia de proteção do corpo da mulher e de sua parentela feminina” (2008, p.61). A pesquisadora escreve sobre a complexa comunicação sociocultural dos tecidos africanos. Para ela, o tecido desempenha papéis importantes na vida cotidiana das populações africanas justamente por apresentarem ordens sociais e dinâmicas de comunicação. Como podemos observar:

A noção de coisas em movimento pode ser visualizada de maneira mais concreta na trajetória dos tecidos da costa oriental africana. Oriundos do continente Asiático, Europa e Estados Unidos, esses panos, também chamados de capulanas, kangas, lesos, entre outras denominações, a depender do local de estabelecimento, adquirem uma identidade que, a despeito das origens, constitui os traços peculiares das culturas locais. Assim, tecidos oriundos da Índia adquirem uma identidade específica no local onde fincam terreno: é o caso das capulanas em território moçambicano, tecidos presentes em esferas fundamentais da vida cotidiana – da instituição matrimonial à fúnebre. Parece haver algo de peculiar na produção de significado do objeto, tornando a produção física menos relevante (SILVA: 2008, p.16).

A identidade adquirida a partir da vestimenta da capulana não revela que parte de sua produção não ocorre em solos do continente, mas em outros países, embora como mencionado na citação o objeto tem uma produção de significados que ultrapassa a condição física. Citando a pesquisa de Esi Dogbe, Silva aponta que a visualidade é importante para a compreensão social, cultural, política e econômica entre as mulheres. Exemplifica a situação citando Gana, onde a vestimenta e os corpos das mulheres demarcam posição ímpar nas questões socioeconômicas do país, e ressalta que o corpo e o vestuário destas mulheres africanas são representados, dentro e fora do continente de forma violenta, marcados por exploração econômica e política, sendo resquílios da colonização. Com base em Dogbe:

... o corpo da mulher africana tem funcionado como um barômetro potente de subtextos políticos, econômicos e culturais que continuam a prevalecer dentro e fora do continente, afirmando que, nos interstícios das estruturas coloniais e pós-coloniais, a experiência histórica dos corpos e do vestuário das mulheres africanas frequentemente tem moldado formas modificadas de violência, exploração cultural, marginalização econômica e política. Essas mulheres de mercado atuam como vendedoras de tecidos, operando em uma economia dita informal, exercendo o monopólio de fontes de mercadorias importadas e nacionalmente produzidas (DOGBE *apud* SILVA: 2008, p. 61).

Nesse contexto, ainda que marcadas por situações de estratificações sociais, as mulheres inegavelmente estão à frente de um negócio, são interlocutoras de compras, vendas e desejos coletivos voltados a toda arte da estamparia dos panos, visto o seu contato direto com os consumidores. Silva tem a preocupação em demonstrar que não existe uma romantização no processo geral das relações mercantis e sociais dos tecidos. Mas destaca que a partir delas há poderes criativos de significados que reinventam sentidos, pois solidificam vivências cotidianas e territoriais. Isso se dá, em tal perspectiva, por meio de encomendas especificando designs e temas, por exemplo. Ou seja, se a lógica do capitalismo e sua imponência estabelece dificuldades nas produções artesanais, os panos industriais muitas vezes passam a representar em suas estampas os ecos muito próprios destas modalidades. Vemos, portanto, que se os processos de mecanização enforcam de um lado, por outro persistem em encontrar soluções de resistências garantindo a afirmação de sua estética.

A comunicação a partir de imagens é potente, pinturas rupestres, pixos, estampas, entre outros, nos dão a chance de compreender teias de significados, momentos históricos e realidades culturais. Isso não é diferente com as roupas. Observar indumentárias pode nos levar a épocas antigas, ideias sobre o futuro, identidades culturais montadas e

remontadas, posições sociais econômicas e até o clima/tempo dos lugares. Para Silva, o vestuário é palavra e linguagem. E a partir dos tecidos se tem a chance de comunicar ao mundo quem você é ou quer ser, isto é, a roupa leva e eleva status e pode dar prestígios. Ancorada em pesquisas sobre o tema escreve:

Petter (1994), em seu estudo sobre os Diulá, já apontava para a nomeação de tecidos por esses grupos e para o fato de que nomear significa, entre outros termos, conferir existência aos panos. Esses tecidos recebem um nome quando colocados no mercado, fazendo com que a estampa seja individualizada. A autora caracteriza-o ato da nomeação no processo de comercialização como uma peculiaridade africana onde o tecido ganha existência própria pela palavra, que o identifica e transforma em força geradora de desejos. O pano africano nomeado participa do comércio como qualquer outro produto, que é adquirido depois de uma conversa, mais ou menos longa, em que comprador e vendedor entram em acordo sobre o preço a ser pago. Essa característica do mercado africano – a discussão do preço, a “pechinha” – personaliza a compra, humaniza a relação comercial, tão importante para a vida africana, não só como fonte geradora de recursos materiais, mas também como atividade que permite e reforça o contato entre as pessoas (Petter, 1992: 162). Na obra *Capulanas e Lenços*, única referência bibliográfica encontrada sobre essa variação dos panos industriais de Moçambique, a autora ressalta a ideia de que o processo de dar nome à capulana é parte da sua comercialização, havendo uma série de negociações e comentários para enfim batizar a nova peça. Uma nova peça de capulana chega à loja e o comerciante apressa-se a apresentar o novo padrão, às primeiras clientes. Elas estão em geral num pequeno grupo: mãe, filhas e noras, amigas ou vizinhas. E a troca de comentários em que o comerciante participa acaba no baptismo da capulana. Mais tarde, outras clientes aparecem a pedir a capulana que as vizinhas lhe mostraram e já a pedem pelo nome (*Capulanas e Lenços*, 2004: 28), (SILVA, p. 110)

Silva demonstra que no contexto dos tecidos africanos, como as capulanas, nomear é conferir existência. A existência das capulanas reverbera emaranhados de significados, os quais as literaturas exprimem encantos, mas só seu uso e as emoções sentidas a partir da sua relação corporal que vai do toque ao contraste das cores sobrepostas à pele e em laços diversos na cabeça - imbricam-se nas vivências que relacionam a experiência sensível, tátil e imagética de um corpo vivo e visto a partir de junções entre a vestimenta e o corpo revestido por ela.

O uso do tecido possibilita amarrações, proteção contra o frio, decorações à utilização com valor extremo simbólico. Como exemplo, Silva dá à luz ao “lobolo”, evento considerado como “união de fato”. Tem estrutura pautada na relação econômica e sentimental das pessoas, posto numa relação matrimonial é lido como o “preço da noiva”, popularizado desse modo – tem uma relação complexa a qual envolve vivos mortos e reciprocidade. De história larga que vai da fabricação as (re)significações, formas e modelos culturais de seu uso, Silva explicita:

São tecidos que adquiriram existência peculiar na dinâmica cultural dos habitantes de Moçambique com sua vibrante e poderosa presença. Presença para além dos olhos. Usadas nas mais diferentes situações e lugares – como belas amarrações corporais, artigo para atar crianças às costas, para belecar, abrigo diante do frio ou vento imprevistos, proteção aos doentes em hospitais ou como utilitárias superfícies para descanso – as capulanas são artigos apreciados pela beleza, utilidade e comunicabilidade. Para além de sofisticados motivos gráficos – os quais são objeto de vivos comentários nos mercados e lojinhas de Maputo, Inhambane, Beira ou Quelimane, e pelas dezenas de empórios distribuídos pelo “mato”, geralmente propriedade de “indianos” – as capulanas traduzem a passagem do tempo. Não é raro encontrarmos capulanas comemorativas de eventos e personagens históricos. Assim, a comemoração dos dez anos da independência do país foi marcada pela confecção de capulanas que lembravam os duros anos da guerra de libertação nacional e os símbolos da revolução. Da mesma forma, a visita do Papa a Moçambique em 1988 foi registrada com uma imagem de João Paulo II que passou a circular pelas ruas de Maputo e da Beira em corpos negros e femininos. Certamente a imagem de sua santidade decorando o traseiro de uma senhora provocaria reprovação. entre católicos mais conservadores não moçambicanos. Neste país, entretanto, o fato é visto com naturalidade. Confeccionadas em fios de algodão com estamparias das mais diversas elaborações, grafismos e cores, motivos temáticos que exploram emblemas locais, comemoração de eventos sociais e políticos, as capulanas se inserem em contextos e simbologias múltiplas (SILVA: 2008, p. 118-119).

A partir dos estudos de Silva inferimos sobre histórias de famílias e suas relações com as capulanas, referências históricas como gestos de dar e receber o pano, constituindo relações afetivas e/ou mercantis feitas principalmente por mulheres.

Em São Paulo, as capulanas (panos) podem ser encontradas principalmente nas regiões centrais da cidade, a partir dos estudos mencionados acima, compreendo que o uso dos tecidos africanos ultrapassa a moda, tem peso político, vestir o corpo com as cores que idealizam, identificam, marcam e territorializam África, é agenciar meu corpo. Aqui a produção de agência advém da visualidade. Vestir capulanas possibilita que o meu e outros corpos negros sejam vistos – a cor vibrante dos tecidos e sua ligação instantânea com o continente africano, causa impactos sociais que movimentam olhares ressignificando presenças e demarcando relações étnico raciais.

O corpo da mulher africana está posto dentro de reivindicações de histórias e lutas econômicas, não diferente, nós igualmente buscamos pelas mesmas colocações e possibilidades de nos tornarmos vistas e autônomas nos diversos sistemas sociais. Com isso, enxergamos a performance do vestir como possibilidade de formular agências de sujeitas históricas e afro-diaspóricas. O corpo vestido desnuda a crítica e impõe propositalmente o olhar sobre o eu, o nós, o corpo-capulana. Capulanas como uso, vestimenta, vestuário, indumentária de poder - utilizada na nossa cidade enrijecida pelo

racismo, ganha força, confia e fia cenas que antes eram invisíveis e, agora, passamos a não só sermos vistas, mas sermos olhadas.

Como já mencionado, quando o grupo escolheu nomear de Capulanas, não tínhamos a dimensão de tantos significados, mas naquela ocasião já pudemos contar com leituras que nos ajudaram a ampliar a atribuição de sentido. Como a contribuição do professor Salloma Salomão Jovino da Silva, onde juntos desenvolvemos o livro “Em’ Goma- dos pés à cabeça os quintais que sou”, (2012). Ao relacionar o nome Capulanas ao grupo, ele destaca seu significado histórico/cultural:

Capulanas é o nome-símbolo escolhido por jovens atrizes negras para dar materialidade a seu empreendimento estético e social. (...) quase todas oriundas de grupos culturais e artísticos que surgiram e atuam na região sul, na periferia de São Paulo, nos últimos dez anos. Movidas por um desejo insaciável de aprendizagem e revisão estética, atravessaram as fronteiras do teatro, da dança afro e das musicalidades negras para instaurar uma dramaturgia autoral. Capulanas é, portanto, nesse sentido um tecido feminino. (SILVA: 2012, p. 94).

Quando o autor se refere ao fato de capulanas serem o símbolo capaz de materializar a experiência estética e social que vivemos e que representamos cenicamente, faz menção ao impacto cultural que o teatro é capaz de mobilizar quando considerado agente de transformação. Assim como na pesquisa de Luciane Silva, a pesquisa do grupo Capulanas ajuda a pensar que esta relação compreende, que o nomear é também existir. Em nossas vidas, sobretudo, a teatralidade negra contribuiu para uma dinâmica de pertencimento e restituição de uma imagem perdida, não só a nós, mas ao público negro feminino, em uma relação de interação, ou seja, quem nos vê, se vê e é também visto por nós. Tal como reivindicado por Beatriz Nascimento:

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 em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade; então, eu conto a minha experiência, em não ver Zumbi, que para mim era o herói. (NASCIMENTO: 1989, Ôri)

Recupero essa passagem de Beatriz Nascimento por considerar que na cena negra feminina, corpos negros revestidos por capulanas são capazes de produzir reconhecimentos identitários perdidos histórica e socialmente. Visualidades negras são reconfiguradas a partir dessas imagens; há uma (re)definição corpórea; a relação intrínseca entre política e representação produz novos regimes de visualidades e deslocamentos.

Com base nesse entendimento sobre a agência em relação ao nome capulanas, das relações construídas com o público negro, feminino e periférico acessando uma arte elitizada, podemos afirmar que Capulanas o grupo, é então uma trama, que busca pelo teatro, reinventar as visualidades negras, sendo ela própria a matéria-corpo, que nos reveste de identidades e de memórias que estampam, encobre a pele-tecido e revela novamente um novo território, a presença nas artes, mas não a arte estabelecida como hegemônica, do palco italiano; nosso palco se constitui em quintais, se faz em rodas, em saraus, nas circularidades que conectam periferias, que redimensionam a margem.

1.3 Corpo e memória

Formar um grupo requer muitas condições, sobretudo psicológicas, pois é um convívio que pode gerar desgastes e, em algum momento, não satisfazer as mesmas vontades e afinidades. Talvez eu não quisesse ter que lidar com o momento presente, ocorre que neste ano de 2021, Priscila Obaci, integrante e cofundadora, decidiu retirar-se do grupo, após a finalização do projeto cultural Goma-Espaço Potencial de Vida. Esse fato gerou muitas tristezas e desequilíbrio emocional para o coletivo. Pessoalmente, causou-me muita angústia, pois considero essa saída uma ruptura de uma trajetória constituída de forma especial: criar um grupo de teatro que se intitula como negro, feminino e periférico, que existe há mais de uma década é algo bastante inusitado, considerando tantas adversidades que esses marcadores sociais enfrentam.

Compreendo que Priscila teve os seus motivos e, sobretudo, respeito o movimento de emancipação. Sou grata pelos anos de trocas ao longo dos quais construímos e desejamos juntas propor uma revolução nos palcos e em nossas vidas; foi uma jornada muito feliz e frutífera. Para nós, que permanecemos, tem sido um movimento de recomposição e fortalecimento da crença na continuidade e atualização da história do grupo.

Portanto, retomo neste ponto a constituição da Capulanas Cia de Arte Negra. Me interessa aqui olhar para essas experiências a partir da perspectiva do afeto, percebendo as integrantes do grupo em suas experiências de vidas que muito marcam aspectos presentes em nossa produção artística. Por isso, optei narrar histórias de vidas que foram divididas e por mim testemunhadas.

É notório que internamente Capulanas apresenta diversidades não identificadas no início da formação do grupo, que deflagraram uma provável estratégia emocional para

atenuar as diferenças e criar unidade. Movimento que não durou muito, acabou por gerar soterramentos. A saber, temos corpos distintos, idades próximas, tons de pele diferentes, variados tipos de cabelos crespos e diferentes vivências familiares e condições financeiras. Embora todas nós tenhamos nascido e crescido nas periferias e haja muitas semelhanças entre nossas histórias, vivenciamos realidades múltiplas. Não há nada que indique pertença a extratos sociais altos, mas entre nós há heterogeneidade que, no cenário periférico, fazem muita diferença. Foram muitas as expectativas e contribuições de cada integrante que traziam consigo ricas singularidades.

Débora Maria dos Reis (Débora Marçal) escolheu como nome artístico o sobrenome de sua avó paterna. Nasceu no ano de 1982. Mulher negra de pele retinta, corpo magro, mas curvilíneo. Nos seus relatos costurados nas nossas longas conversas, sempre enfatizava que sua infância foi toda vivida em uma casa na viela de uma comunidade do bairro do Iporanga, na entrada do Grajaú, lá morava com seus pais e mais duas irmãs mais velhas. Seu cotidiano familiar foi marcado por algumas falas deveras violentas em relação a sua aparência.

Sua mãe, uma mulher negra oriunda da Bahia, costureira, mãe solo das duas primeiras filhas, casou-se com o pai de Débora, um senhor negro de origem mineira, com a profissão de eletricista, que nunca deixou faltar os recursos materiais para a família, o que garantiu uma realidade um tanto atípica para a maioria das crianças com as quais convivia, seja no que diz respeito a brinquedos e guloseimas. Débora tem memória de passar o dia brincando nas ruas, não era muito cobrada em relação a um bom aproveitamento escolar e desde cedo gostava de dançar. Sua paixão pela dança era tão grande que na adolescência foi professora de axé *music*²⁶.

No período de êxtase pela dança, rua e amigos, teve tuberculose, o que lhe rendeu uma perda de peso significativa. Seu estado físico e emocional fez com que seus colegas se distanciassem dela. Pouco tempo depois foi convidada para fazer parte de um grupo de teatro popular, o Trivolin, onde aprendeu danças afro-brasileiras e outras manifestações da cultura popular, dando-lhe muita alegria, além de maiores conhecimentos sobre o mundo da dança e discussões históricas e raciais. No mesmo espaço, teve a chance de desenvolver figurinos, cenários e produção. Em busca de uma maior formação técnica em arte, adentrou ao projeto Afroascendente encabeçado por algumas instituições e dentre elas a ONG Geledés – Instituto da Mulher Negra em atividade na cidade de São Paulo. O

²⁶ gênero musical que surgiu no estado da Bahia na década de 1980 e teve seu ápice nos anos de 1990

programa oferecia também uma ampla formação sobre questões raciais, o que estimulou e contribuiu para a ampliação de uma consciência crítica sobre negritude.

Disposta a ter uma formação superior em dança e já com uma estreita amizade com Priscila Obaci, que também participava do grupo Trivolin, Débora vislumbrou a possibilidade de se graduar e, assim como Priscila, ingressou na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pouco mais tarde. A priori, ela acreditou que teria ajuda do Programa Afroascendente, o que não ocorreu de fato e tornou os primeiros semestres do curso bem tensos em relação à negociação de bolsa de estudos junto à Fundação São Paulo, mantenedora da PUC. Havia muitas outras dificuldades, a começar pelo horário do curso ser vespertino, impossibilitando um trabalho fixo. A relação de proximidade com a Priscila lhe garantia ao menos um outro suporte emocional, pois estavam juntas o tempo todo dentro e fora da Universidade.

Naquela época, Débora possuía cuidados e atenção à sua imagem, usava muitos turbantes, ou tranças, se preocupava com roupas e sapatos; tinha muito destaque por onde passava por conta de sua estética. Hoje consigo perceber que sua relação com a moda e produções nas vestimentas estão diretamente relacionados com os processos de racismo, sobretudo, os vivenciados em sua infância, especialmente no que se refere à imagem.

Débora cursou apenas dois anos da graduação na PUC, e não pôde mais se matricular pois estava com uma alta dívida e sem possibilidades de quitação, devido a isso buscou completar seus estudos na Universidade Anhembi Morumbi, em pouco tempo, o espaço dessa universidade mostrou-se nocivo para sua subjetividade. Dentre várias situações hostis, o racismo mais tocante foi contado em rodas de conversas em que ela expurga a situação: com dificuldades em configurar o teclado de seu *notebook* para português, teve problemas com determinadas acentuações, o que prejudicou o texto enviado por e-mail para a secretaria estudantil, junto ao anexo, explica o fato a coordenadora do curso, que ao avaliar seu pedido de bolsa, respondeu-lhe que ela não tinha condições de se formar, pois não sabia ler e escrever. A certa altura, o caminhar do curso já complicado, com a resposta da coordenadora, Débora teve um bloqueio emocional e decidiu abandonar a formação naquela universidade.

Mais tarde ingressou na Faculdade Paulista de Artes, onde encontrou um ambiente completamente diferente. Os alunos, em sua maioria bolsistas do PROUNI, trabalhavam e conseguiam custear o baixo valor das mensalidades e os professores eram acessíveis para trocas.

Foram 10 anos entre a primeira entrada na universidade e sua conclusão no curso superior em licenciatura em dança. Como trabalho de conclusão de curso, Débora elaborou a temática que nomeou de “IWOSAN (cura em iorubá) Identidade Negra Feminina” no ano de 2014. Parte do trabalho refletia, sobretudo, sua construção identitária - atravessamentos do racismo em seu corpo, e sua experiência como bailarina, pensando sobre a reconstrução de sua identidade a partir do contato com a cultura e a dança negra. Débora afirma em sua pesquisa, que Capulanas é o espaço em que ela pariu e é parida todos os dias. Hoje, além de integrar a Capulanas, dirige uma companhia de dança negra chamada Macuas. Se entender como uma mulher lésbica, a meu ver, também contribuiu para o redimensionamento da sua relação com seu corpo e autoimagem.

Flávia Martins Rosa da Conceição (Flávia Rosa), nasceu no ano 1979, é a mais velha entre nós, o que acarretou durante um tempo a pressão de ter que ser a voz da razão, estigma do qual foi se libertando e aos poucos compreendeu que não tinha essa obrigação. Flávia tem a cor da pele escura, porém não considerada retinta, seus cabelos são crespos encaracolados e seu corpo desde a adolescência é lido como “acima do peso”, tem mamas grandes e quadril largo, o que provocou vários complexos no decorrer da vida. Filha mais velha entre três irmãos. Seus pais são negros e possuem formação técnica, o que lhes rendia um salário médio razoável, por exemplo, para pagar a mensalidade em uma escola infantil de meio período, unido ao contraturno no ensino fundamental em escola pública, o restante das horas passava na casa da avó materna, completando o turno integral, até o momento do retorno de seus pais.

Na primeira infância enfrentou restrições materiais, mas pôde acompanhar uma relativa ascensão financeira de seu pai, que pôde oferecer melhores condições para a família assim que assumiu a autonomia profissional abrindo uma microempresa de hidráulica e elétrica. Moradora do bairro do Parque das Árvores, distrito do Grajaú (a poucas ruas da casa de Débora), mas em uma parte considerada “nobre” (falsa classe média) no bairro, onde havia conjuntos habitacionais, mercados grandes e a maioria dos moradores possuíam carros. Esses elementos e características não geravam, efetivamente, muita diferença de ordem prática, mas produzia um comportamento “pequeno burguês” nos moradores da região. Isso não influenciou a educação dela, pois seus pais sempre trouxeram outros valores, sobretudo, o do trabalho e da humildade.

Com os pais nascidos e residentes em São Paulo, seu vínculo maior familiar foi a avó materna, Dona Maria. A proximidade com Dona Maria lhe permitia acompanhar o seu amor pela dança e durante sua vida foi uma presença assídua em escolas de samba, o

que lhe permitiu, já na velhice, integrar a ala das baianas, legando à Flávia uma forte herança da cultura do samba, e mais propriamente, o universo do carnaval. Essa realidade a levou para uma relação de laços, admiração e gosto pelo movimento das danças negras desde criança.

Por passar muito tempo nas escolas, a ideia de estudos unicamente a partir da leitura e escrita começou a se tornar cansativa e triste e fez com que o prazer pelos "estudos" se esvaísse. Flávia expressava com verdade que o fato de ficar em período integral na escola a fazia achar a rotina extremamente exaustiva. Outros fatores de desgosto pelo ambiente escolar podem ter vindo de situações como a do ensino fundamental, onde a professora fazia queixas sobre seus cabelos, constringendo-a ao perguntar quando sua mãe o arrumaria.

No condomínio onde morava, já no início da adolescência recebia apelidos como “João de Barro”, por conta da sua cor. Em seus relatos, dizia que constantemente se sentia preterida em relação aos meninos e a relacionamentos afetivos.

Cursou ensino médio com habilitação profissional no Técnico em Prótese Dentária, pois almejava uma colocação no mercado de trabalho e estabilidade financeira. Assim que terminou essa formação conheceu e participou do grupo de teatro “Bruska”. Com a profissionalização, a companhia passou a exigir mais dedicação dos integrantes, mesmo sem almejar ser artista profissional havia dedicação e sentimento de pertença. O diretor do grupo sugeriu a aproximação com as culturas negras depois de terem assistido uma apresentação artística sobre o tema. Uma das integrantes convidou-a para o curso de dança afro, pois sabia de seu interesse pela dança. Foi aí que Flávia conheceu e ingressou no grupo de danças negras Espírito de Zumbi²⁷, que permanece ainda hoje na casa de Cultura M’boi Mirim, no bairro do Jardim São Luís. Foi nesse contexto que Flávia conheceu Débora e a Priscila, pois ambas também ingressaram no Espírito de Zumbi.

A relação entre Flávia, Débora e Priscila foi sendo fortalecida com o tempo até o momento em que as meninas relataram que faziam faculdade juntas, uma na dança e a outra no teatro. A fala empolgada de Débora sobre a possibilidade de estudar arte, de ser uma profissional da dança e o direito de ter uma formação superior, despertou em Flávia uma vontade até então não vivenciada – sem demora ela também desejou estar na PUC.

Matriculada na Universidade, Flávia se viu impedida de manter os estudos. A renda que tinha trabalhando em um laboratório de prótese não possibilitava pagar a

²⁷ Alguns integrantes, inclusive a Flávia, optaram por sair e construir o grupo Umoja, atuante até hoje.

mensalidade que, na época era de R\$1.200,00. O ano de sua entrada foi também o período que outras pessoas negras ingressaram no curso e os debates sobre as estruturas racistas ficaram mais inflamados.

Seu contexto de entrada na universidade se deu de forma diferente por não estar sozinha, mas a experiência de não poder concluir o curso, abandonando-o no final do primeiro ano por falta de condições financeiros, criou uma frustração imensa, principalmente por ter pessoas brancas com recursos superiores que tiveram pedidos de bolsas aprovados em detrimento do seu.

Flávia entendeu, de algum modo, mas não sem tristeza, que não era necessário estar naquele ambiente para acessar conhecimentos e saberes para sua formação artística. Sua intenção foi de autopreservação emocional, pois considerava o ambiente acadêmico nocivo à sua saúde. No entanto, buscou outros espaços de formação, hoje, para além da Capulanas, desenvolve um trabalho de pesquisa com terapias corporais e tem aprofundado os estudos em cursos de especialização nessa área de conhecimento. Lembra com emoção o dia em que disse à avó que havia tirado o DRT em dança. Dona Maria, orgulhosa, lhe respondeu que esta realização também era o seu sonho.

Priscila Santos Martins (Priscila Obaci) nasceu no ano de 1984. Trazia consigo o nome de Priscila Preta, título lhe concedido na escola por ser a única menina negra nas turmas da sala de aula. Isso a caracterizou integrando uma parcela de sua identidade até parte de sua vida adulta. Ao iniciar-se no Candomblé, foi revelada como filha de Obá, o que a levou a usar o nome de Priscila Obaci.

Mulher negra de pele clara e olhos castanhos claros, traz nos traços faciais fortes marcadores de fenótipos negros. Seus cabelos crespos são sempre inspirações de mudanças e revelações criativas, estão em constantes metamorfoses – de cortes com inúmeros desenhos, do *black* aos *dreadlocks*. Priscila Obaci relata que só conheceu seu cabelo aos 18 anos de idade, quando decidiu parar de alisar ou de fazer permanente afro. Hoje eles complementam imagéticas de empoderamento e revelações artísticas.

Filha única de mãe miscigenada e pai negro, cresceu na comunidade nomeada como “buraco do sapo”, no bairro de Americanópolis, zona sul de São Paulo. No mesmo bairro moravam seus tios. Contudo, a situação econômica era distinta e isso era marcado pela geografia e arquiteturas ali presentes. Durante sua infância e pré-adolescência no contraturno da escola, Priscila permanecia no quintal onde seus familiares moravam, e no fim do dia retornava à casa de seus pais. Matriculada em uma escola particular do bairro, foi do infantil ao ensino médio, educada nesse ambiente privado w, por isso, obteve uma

escolarização mais qualificada, divergindo das realidades das demais integrantes do grupo, visto que estudamos em escolas públicas, que na época apresentava uma maior escassez e precarização da educação proferida pela prefeitura do atual Partido Progressista com a liderança de Paulo Maluf e mais tarde seu sucessor Celso Pitta.

Priscila sempre pontua que era a única criança negra em todas as turmas anuais da de sua escola e, que desenvolveu um aspecto embrutecido por ser muito zombada. Sua memória guarda a frequência de dizeres afirmativos sobre a ocupação de trabalho de sua mãe, onde colocavam-na como empregada doméstica, o que lhe causava irritação e angústia, pois isso não era um fato.

Outra história relatada por Priscila é a dualidade sobre sua questão econômica. Ora, se de um lado era considerada pobre pelos colegas da escola, por outro era lida como a “riquinha” pelas crianças de sua rua. Segundo seus relatos, mesmo na adolescência manteve sua estatura baixa, suas mamas eram grandes e isso lhe causava mal-estar, pois era um motivo encontrado pelos meninos a fim de fazer piadas - dentre elas era repetida a expressão da época: “Raimunda” a qual tinha por significado que a mulher era feia de rosto e “boa de bunda”. Priscila lembra que era comum fazerem lista das mais bonitas e ela não era mencionada, mas a colocavam na lista das mais “gostasas”, não a consideravam para namorar. Vemos aqui a ideia massiva do preterimento das mulheres negras e a ideia concentrada da mulher lida como “mulata” ser a pessoa designada para casos rápidos.

Priscila dedicava-se muito ao esporte, pois era nele que conseguia sentir um lugar de valorização. Algo muito comum em parte dos jovens negros periféricos. Inclusive a profissionalização é sempre um sonho almejado. Um dos fatos mais significativos em relação às questões, foi a gradativa ascensão financeira do pai, sua família passou a morar em um condomínio, e ter outras possibilidades de acesso. Contudo, vale salientar que, mesmo após sua mudança, ela manteve a pertença territorial e sentimental, cultuando suas raízes, ou seja, origens familiares, por isso buscava sempre estar junto do meio familiar na comunidade do “buraco do sapo” que, por sinal, fica bem próxima à minha casa, e em um contexto social semelhante a qual cresci.

Seus pais investiam nos seus estudos e cobravam altos resultados. Em consequência disso, começou a fazer teatro na escola e foi indicada para o curso de teatro do núcleo de consciência negra da USP. Ela atravessava a cidade nos fins de semana e foi nesse ambiente que afirmou o desejo de tornar-se atriz. Como o meio a instigava para a formação acadêmica, tinha como certo que faria faculdade de teatro. Com isso, entrou no

grupo de teatro Trivolin, onde conheceu a Débora Marçal e, a partir dela, pode adentrar também ao universo das danças negras populares. Priscila, de alguma forma, estava se instrumentalizando e melhor moldando o que já tinha como parte de sua educação e vivência. Desde cedo fora iniciada nas religiões de matrizes africanas, e na cultura da dança negra como: samba, pagode, samba *rock* e *black music*.

Aprovada na PUC, se matricula no curso Artes do Corpo no mesmo ano em que seu pai passa a morar em João Pessoa-PB em virtude do divórcio com sua mãe. O pai havia se comprometido em custear todo o período da graduação, mas em poucos meses, a realidade foi outra, Priscila passou a acumular dívidas com as mensalidades, enfrentar dificuldades em casa, pois sua mãe arcava sozinha com todos os custos, fase muito difícil que tentou ao máximo contornar, mas no segundo ano a relação com o pai estava ainda mais tensa e as condições eram críticas. Nos conhecemos no final do primeiro ano da graduação, nos preparando para o segundo, nos matriculamos nas mesmas disciplinas a fim de nos apoiarmos.

Nesse mesmo período a Débora ingressa no curso. Juntas eu e Débora acompanhamos de perto seu adoecimento emocional, nas aulas, Priscila já não mais entregava os trabalhos e muitos professores passaram a dar como certo que abandonaria o curso, assim como a descredibilizar suas apresentações, quando ela as realizava. Eu e Débora passamos a dar um suporte para ajudá-la, insistíamos para que ela mantivesse sua frequência nas aulas e foram várias as vezes que acompanhávamos à sua casa. Chegamos a assinar seu nome nos trabalhos, tal como algumas chamadas quando era possível. Há informávamos sobre apresentações e provas, fazíamos conversas particulares com os professores sobre sua situação. E foi assim que conseguimos juntas uma recuperação de seu semestre.

A nova situação financeira de Priscila era uma realidade do nosso grupo, onde a máxima que mais nos cabia era: “ter que vender o almoço para comer a janta”, pois constantemente estávamos com fome, e não tínhamos dinheiro para lanche, morávamos longe e saíamos cedo para retornar tarde.

Com o tempo, Priscila passou a ministrar oficinas de teatro em ONGs de bairro. Chamávamos a atenção para uma característica dela: sair do fundo do poço e subir bem alto, e no fim se dar bem. Concluiu o curso com dificuldade, pois a cada ano era sempre um problema renovar a matrícula, uma vez que acumulava uma dívida, arrastava algumas reprovações desse período, o que dificultou também a retirada do diploma; só “colou grau” anos depois, quando pôde eliminar as matérias.

Priscila atuou na Fundação Casa, dando aulas de danças brasileiras, se desenvolveu na escrita poética, se tornou mãe de Melik e Bakari. A relação com a maternidade redirecionou o rumo de suas pesquisas, de modo bem profundo, passou a estudar a relação do desenvolvimento infantil a partir da abordagem de Emmi Pikler, relacionando com os atravessamentos raciais. No momento, busca referências para sua formação nas tradições do candomblé e nos estudos de Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau. Desenvolve produções voltadas para a relação mãe e filho, formou-se em Dança Materna, passando a escrever poesias e contos sobre maternidade na sua experiência pós-parto -, vivências que possibilitaram o desenvolvimento do trabalho intitulado Kisânsi – Consciência Corporal para mães e bebês.

Na sua última gestação, ao iniciar o pré-natal, no conjunto de exames sorológicos para IST Priscila foi diagnosticada como uma pessoa vivendo com HIV. Nesse momento de sua vida, o choque foi sem tamanho. Todas nós fomos atravessadas de maneira muito singular. Pessoalmente, esse acontecimento me fez experimentar, com muito sofrimento, o contato com dados estatísticos que anteriormente já havíamos levantado na pesquisa sobre saúde das mulheres negras. Foi um dos materiais que resultou na montagem teatral Sangoma: a triste realidade da vulnerabilidade das mulheres negras para a infecção pelo HIV, e que agora se fazia presente em nossas vidas. Alguns meses depois, em processo de divórcio, ela tornou-se mãe solo e entendeu a necessidade de publicizar sua condição sorológica para contribuir no combate à desinformação sobre viver com HIV. Certa vez Priscila disse “que o mundo lhe deu o não lugar e Capulanas se fez o seu lugar”, posso afirmar que ela encontrou muitos outros lugares.

Por fim, eu Adriana Pereira da Paixão (Adriana Paixão), nasci no ano de 1983, no município de Francisco Morato, cidade com menor IDH da região metropolitana de São Paulo. Sou a caçula de quatro meninas. Meu pai é negro, retirante do norte da Bahia e trabalhou como ajudante geral em obras de construção civil. Minha mãe é socialmente branca, nascida no interior de São Paulo e trabalhou sempre na área da limpeza. Ambos são semialfabetizados e viviam em situação de extrema pobreza. Quando decidiram sair de Francisco Morato eu tinha pouco mais de um ano de idade. Nos mudamos para a periferia da zona sul, subdistrito da Cidade Ademar. Depois de alguns deslocamentos pelos bairros chegamos na casa em que resido até hoje, no bairro do Jardim Miriam.

Como já não bastasse a precariedade, meu pai teve um sério acidente no trabalho, tendo 75% do corpo queimado por piche de asfalto e submetido a muitos anos de tratamento. Com isso, nossas vidas foram redirecionadas: minha mãe passou a ser o

arrimo da família, trabalhando dia e noite; ficou a cargo das minhas duas irmãs mais velhas toda a responsabilidade pela casa e os cuidados com as mais novas.

Minha mãe, sempre cansada, muitas vezes tornava-se agressiva. Por vezes, quando retornava do trabalho para casa produzia violências às quais talvez seu corpo exausto, apreensivo e subalternizado houvesse externamente sofrido. Os insultos de ordem racista demarcavam a estrutura cruel da educação pautada na hierarquia, inferioridade e estética que pretere pessoas negras. A dualidade entre o amor, racismo e proteção fazia com que, ao mesmo tempo que nos violentava também se indignasse sobre nossa família. A fúria de minha mãe também se estendia a qualquer pessoa que fizesse algum comentário maldoso a nosso respeito. Ela não admitia qualquer voz que ressoasse maldades a nós.

Financeiramente a situação continuava precária, mas desenvolvemos um senso de aceitação da realidade - não pedíamos nada a nossa mãe. Com receio de que pudéssemos ser submetidas a situações de abusos sexuais no bairro, minha mãe nos trancava em casa, por isso não podíamos brincar na rua e nem tínhamos permissão para que outras crianças fossem à nossa casa. Esse foi o período em que mais fiquei sozinha, pois as minhas irmãs no contraturno da escola, prestavam serviços domésticos na casa de conhecidos, o que lhes rendia muito tempo na rua e quantias ínfimas para o complemento da renda familiar.

Meu pai marcado por sequelas irreversíveis não conseguia voltar para as obras; preocupado, orgulhoso e um tanto tímido, abriu um pequeno bar na parte de baixo de nossa residência. Lutava se aprofundando cada vez mais na gangrena da ferida, mas no amor por nós, auxiliava como podia nos altos custos do aluguel, contas, comida e poucas roupas – tudo adquirido com o suor de minha mãe, pai e das minhas maiores, e ainda tão pequenas irmãs.

Quando estava sozinha ouvia gritos, luzes apagavam-se e acendiam-se sozinhas, acreditava que todas as bruxas riam e zombavam de mim. “Nunca mais verá sua família”, diziam as vozes em sussurros nos meus ouvidos. Mas não eram apenas mensagens ruins que me chegavam, por vezes ouvi: “quente hoje, não? Gostaria de um passeio com vento e brisa bonita no rosto”. Não tenho dúvida que eram as cortinas floridas da sala, elas balançavam como se me chamassem para outras cenas do espetáculo imaginário e sombrio criado pelo meu corpo dentro de uma casa pequena, mas aparentemente tão grande quando estava só. A fantasia sem dúvida era minha melhor companhia e aliadas das longas manhãs e tardes solitárias.

Não mais que de repente, as cortinas davam espaços para as painéis - alvoroçavam-se na timbalada dos sinais para entrar na sala de aula. Ali eu era professora, enfim ganhava protagonismo, organizava tijolos, bonecas sem cabeça, braços ou pernas, e os ursinhos, todos muito bem respeitosos obedeciam às filas em ordem crescente. Eles eram os meus mais que queridos alunos, sempre atentos e instigados a aprender mais uma canção inventada por mim, poemas e cenas de novelas reproduzidas. Era atriz, cantora e o que mais meu corpo e mente pudesse inventar.

Da pré-escola que desejava pisar e não podia, visto a situação econômica familiar, das lágrimas no portão por me ver trancada e não uma criança com mochila e lancheira nas mãos, à rápida transformação de rainha dona do meu quintal e do meu mundo fantástico. Entre luzes e sombras, anseios, desejos e desenhos, brincava com a ideia de que o relógio seria amigo e o tempo traria todas as minhas irmãs de volta e minhas personagens voariam para o dia de amanhã dando espaço para eu enfim ficar com minha família.

Minha frustração passageira, meu assombro quase sem fim e meu espéculo rotineiro, cotidiano misturavam-se ao paladar, gosto do amargo em me sentir só, junto com o doce da espontaneidade de viver flores em quintais de cimento. Sou assertiva em falar que isso nem sempre foi romântico, mas foi real e é a construção imensa do que sou.

O alívio com a matrícula escolar veio junto com o fim sobre o que seria a escola, ingressei no colégio municipal em que todas as minhas irmãs estudavam, embora em turnos diferentes; sendo eu a mais nova, elas tinham a responsabilidade de me auxiliar nos estudos. A frequência na escola e as notas eram uma exigência da minha mãe, que nos ameaçava de surras – acredito que essa foi a melhor forma que encontrou para nos fazer mesmo que de um jeito ruim compreender a importância em estudar. Podia chover granizo, ou seja, não importava o tempo, clima, situação adversa, tínhamos que ir à escola, e as notas teriam que ser as mais altas. Sobre as notas, elas enchiam minha mãe de orgulho, com isso, nós acabávamos sentindo maior obrigação de alcançar boas médias. Também tínhamos medo de apanhar, mas, principalmente, queríamos nossa mãe feliz.

Eu brincava muito no quintal, lia muito e representava tudo que via na TV. Por isso, minha escolha por ser atriz se deu muito cedo, ainda na infância. Amava ir para a escola, ter amigas, e fui também muito estimulada politicamente, pois as irmãs mais velhas passaram a fazer parte de movimentos estudantis: grêmios, unes, juventude socialista e outros movimentos.

A adolescência veio com muitos complexos de inferioridade, pois tinha uma autoimagem depreciada, por ser baixa e ter os seios grandes, me sentia feia, meus cabelos crespos viviam presos e bem molhados para que ficassem baixos. No entanto, apostava na visibilidade de me destacar cada vez mais nos estudos, isto é, tinha de ser inteligente.

Nesse caminho, tinha certo de que faria ensino superior em artes cênicas, era estimulada em casa pelas batalhas enfrentadas por minhas irmãs para que conseguissem cursar o ensino superior, sempre pleiteando bolsas de estudo. O ensino médio foi muito especial, se deu no bairro de Santo Amaro, região considerada polo comercial da zona-sul. Atendendo alunos de regiões periféricas, a escola Professor Alberto Conte, possuía uma estrutura que, além de comportar muitos estudantes, possibilitava a promoção de artes e apresentações no seu anfiteatro, isso me encantava e legitimava o quanto meus pés vibravam e pertenciam ao palco.

Esse período foi a oportunidade de poder sair do bairro para estudar em outra região – conhecer outros espaços, pessoas, e sentir de forma vívida realidades ainda não experienciadas por mim. Ou seja, trouxe-me a liberdade ora negada por conta de ficar presa em casa, ora pelas diversas formas de aprisionamento no bairro em que vivo, marcado por violências e ausências de equipamentos culturais. Sabido que o transporte público, na época, era um dilema, visto sua inacessibilidade tanto em relação aos custos como quantidade de ônibus coletivos urbanos disponíveis – tive que iniciar minha vida no mercado de trabalho para custear o ônibus para a escola, adentrando as estatísticas de jovens ainda estudantes do ensino médio básico e trabalhadores.

Motivada por um recorte de uma matéria retirada de jornal soube da existência de um projeto chamado “Nós no morro”, estabeleci como meta prestar a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Imaginava que não teria condições para adentrar a USP, por saber que a concorrência para entrar no curso que eu desejava era muito alta. No fim do ensino médio, prestei o Enem e passei a estudar para o pré-vestibular.

No mesmo ano em que prestei UFRJ, PUC e USP, recebemos o pedido de minha tia materna, para que cuidássemos de sua neta recém-nascida, que foi abandonada por sua filha de 16 anos. Como nenhuma das duas tinha estrutura, fosse física ou emocional para cuidar do bebê, junto com minha mãe, movidas pelos apelos, solicitamos a guarda e passamos a ser os responsáveis legais e afetivas da criança, o que fez com que eu desistisse de estudar no Rio Janeiro. Ingressei na PUC, em um momento ápice do meu ativismo político/racial. Reivindicava cotas nas universidades públicas, participava de inúmeras manifestações e debates por pertencer a Educafro. Cheguei a coordenar um

núcleo de cursinho pré-vestibular no bairro em que moro e dava aulas de cultura e cidadania.

Me sentia forte e encorajada a enfrentar o racismo, fato que desmoronou com a experiência do primeiro ano do curso de Comunicação e Artes do Corpo. Meu isolamento era tamanho e as dificuldades também, mas não podia partilhar em casa o que sentia, pois seria uma preocupação a mais para minha família. Como já mencionado, no final do primeiro ano conheci a Priscila, o fato de estarmos juntas alterou minha relação com o meio. A sensação que tenho é que passei a existir por ter essa parceria naquele lugar, em um curto período, conheci também a Débora e depois a Flávia.

Sinto que ter ficado isolada no ostracismo no primeiro ano fez com que eu desse um valor diferenciado para o fato de estarmos juntas, nos apoiando. Acredito também que vários fatores contribuíram para que eu não descreditasse da importância da continuação dos estudos. Mas quando saímos da PUC, era quase um assunto proibido mencionar o ambiente acadêmico, pois o trauma das meninas se deu em lugares diferentes do meu.

Naquele espaço vivenciei, como nunca, o racismo, sentia meu corpo atravessado pelas marcas de não pertencimento, mas desejava continuar os estudos. Pouco tempo mais tarde optei por fazer uma segunda formação em Ciências Sociais, pois acreditava que se eu dominasse o conhecimento sociológico teria condições de um enfrentamento diferente em relação ao racismo, teria arcabouço teórico para associar à prática artística. Adentrei na Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP, campus Guarulhos.

Para estudar nesta universidade eu tinha que fazer uma viagem de aproximadamente 3 horas de ida e 3 horas de volta. Precisava trabalhar, então no segundo ano passei a dar aulas de sociologia na rede estadual de São Paulo, com o que chamamos de - categoria 'O', no mesmo ano montávamos o espetáculo Sangoma. Foi uma jornada exaustiva, vivia adoecida e cansada, o sucateamento da Unifesp, a dificuldade em ter uma produção acadêmica, me deixava frustrada, e por algum tempo vivia a contradição entre querer concluir e a certeza de que de nada adiantaria tanto sacrifício.

Com muito custo finalizei o trabalho de conclusão de curso e concluí cinco anos de graduação. Essa dedicação à vida acadêmica, gerava alguns desconfortos no grupo, piadas, indiretas e até mesmo em alguns momentos alguém sempre externalizava o incômodo. Isso me chateava, não compreendia muito bem o porquê não recebia apoio, mas com o auxílio do nosso mestre e amigo Salloma Salomão, que ouvia meus desabafos, entendi as lacunas, as feridas, me senti estúpida por não ter sido empática ao sentimento das demais, e passei a olhar o comportamento delas pautando-me por esse entendimento,

não se tratava de mim, não podia considerar só o que sentia, do mesmo modo acredito que cada uma passou a apoiar a minha insistência, acho que com o tempo pactuamos corporalmente, sem diálogos verbais, um lugar de respeito e sensibilidade em relação a isso, aceitamos que era um projeto de vida meu, e que não desistiria mediante as adversidades.

Hoje identifico que isso faz parte de processos meus de superação dos dois grandes complexos diretamente relacionados ao impacto do racismo em meu corpo, em minha subjetividade. O primeiro diz respeito à imagem. Já o segundo à minha capacidade intelectual. Percebo que a distorção da minha autoimagem se deu com todo o processo de formação da infância para a vida adulta, sem referências positivas da negritude. O impacto da construção de um imaginário pautado exclusivamente pelos padrões brancos; a falta de percepção de minha mãe que reproduzia falas violentas permeadas por racismo; o convívio predominante com a família branca, explicitando as diferenças e até a escola, pois inegavelmente ela é um aparato mantenedor do racismo institucional. Todos esses fatores produziram forte impacto no modo distorcido de me ver, e mesmo na fase adulta, tendo plena consciência de que esse sentimento de inferioridade era consequência do racismo, não conseguia superar e me sentir plena com minha aparência.

Já o sentimento de não ser inteligente e capaz de ser uma pesquisadora acadêmica, posso com certeza atribuir a sequelas deixadas pela experiência da graduação em Ciências Sociais. Se de fato vivi, de modo escancarado o racismo na PUC, tendo no corpo o registro dessas memórias, foi na Unifesp que perdi a confiança em minhas potencialidades no estudo. Meu único poder se esvaiu nos constantes comentários dos docentes que incisivamente demarcavam o nivelamento do ensino por baixo, havia falas de que éramos semianalfabetos, cheguei a ouvir termos como os “pobretas desse bairro e dessa Universidade”. Os episódios de suicídio de jovens negros, a reprovação em massa, exatamente na disciplina da primeira professora que nos avaliou como semianalfabetos, entre outras atrocidades que foram sendo introjetadas, passei a ter medo de escrever, insegurança em expor minhas ideias, descrença com as minhas habilidades e competências em relação ao conhecimento acadêmico, ultrapassava a formação precarizada, perturbou a ordem do emocional, feriu algo mais profundo.

Era nos momentos vivenciados com Capulanas, nos estudos das personagens e na troca com o público que me permitia reformular esses traumas, ou ao menos percebê-los. Não à toa nossas formações desencadeavam também em processos de ordem terapêutica. Hoje consigo perceber o motivo pelo qual o processo de criação da peça Sangoma nos

permitiu ir tão fundo na constatação dos impactos do racismo em nossa subjetividade, na ordem física e psíquica. Durante esse percurso artístico acadêmico, senti que a antropologia não só fomentava meu campo de conhecimento e interesse como era ponte sensível para a extensão de um e outro. Estudar plurais me dava a chance de reflorestar o saber sobre culturas, etnias, línguas e linguagens nos campos das artes e educação, por isso, segui trajeto ao que desenhava com linhas mais bem elaboradas e diante uma ótica ampla e transformadora novas estruturas, cosmologias, dialéticas e imagéticas. Defino Capulanas como sendo minha arte, minha vida... minha Casa Sã.

A partir dessas experiências diversas de nós fundadoras do grupo e de outra tantas mulheres negras e periféricas que colaboram com a criação ou que assistem aos espetáculos, a “produção de si” tem sido afetada. Logo, se as dinâmicas identitárias contemporâneas pressupõem performances sociais e se as dramaturgias e teatros negros têm tido o duplo papel de construir uma estética negra consubstanciada em dramas, epeias e comédias, podemos dizer que uma produção negra e feminina, não só desloca e informa, mas também pode promover assimilação de experiências, subjetividades, memórias e políticas específicas das populações negras na cidade de São Paulo.

1.4 Construção de uma teatralidade negra-feminina

Desde a constituição do grupo em 2007, incluímos em nossos projetos atividades de formação, conduzidas por diversos intelectuais e especialistas, com o objetivo de proporcionar uma formação ampla de história, artes negras e técnicas artísticas da diáspora negra. O processo envolve também formações abertas com participações de outros coletivos de artes e da comunidade do entorno do local em que as atividades se desenrolam. O nome escolhido para essas formações foi ONNIM – “Quem não sabe pode saber aprendendo” - referência a um símbolo Adinkra. Nesses cursos, oficinas e formações abertas, os temas giram em torno das questões étnico-raciais, sociais e de gênero.

Hoje, com seus quatorze anos de atividade, o grupo segue esmiuçando o interior dos organismos sociais, raciais e, intencionalmente, corpos, vozes e ações de mulheres negras, por meio do diálogo com a memória, histórias e imaginários. Capulanas tem buscado entender as semânticas da arte teatral ao mesmo tempo em que produz as suas próprias gramáticas criativas. E com isso uma necessidade maior de compreender o ser-corpo negro feminino e seu diálogo com a cidade. Como nos diz Silvana Nascimento

(2016), o corpo possui centralidade em diferentes experiências urbanas, quando considerado símbolo de narrativas e território em disputa.

Assim, o ano de 2007 marca não só o começo, mas, também uma temporalidade artística para Capulanas Cia de Arte Negra.

Nas montagens teatrais - “Solano Trindade e suas Negras Poesias” (2008), “Sangoma- Saúde às Mulheres Negras” (2013) e “Ialodês- um manifesto da cura ao gozo” (2018) - o grupo interpretou e teatralizou processos de autoconhecimento, sofrimento, adoecimento e cura de mulheres negras. Para a realização dessas montagens cênicas, foram mobilizados diversos discursos e narrativas: levantamentos de bibliografia sobre as condições de mulheres negras no Brasil e a saúde da população negra; processos de formação sobre racismo no país, tendo o grupo como foco, mas abertos à participação de outras mulheres, principalmente negras; levantamento de trajetórias, cujas vidas foram marcadas pela violência física e simbólica.

Foi possível compreender, ainda que de forma temporária, a importância desse saber/fazer, uma vez que as mulheres negras, sobretudo, no século XIX se tornaram a base social da produção escravista e foram mantidas após a abolição abaixo da linha inferior da pirâmide, numa sociedade fundamentada na desigualdade sexual e racial. De outro lado as práticas culturais das classes subalternas no Brasil têm perfil predominantemente afronegro.

Alguns intelectuais negros, na segunda metade do século XX no Brasil, indicam esse caminho de interpretação. Lélia Gonzalez (1988), por exemplo, apresenta as culturas negras como fundantes da cultura brasileira. Ainda que o racismo antinegro tenha levado os intelectuais de elite a minimizar esses aportes culturais, Gonzalez mostra por meio da linguística de que forma os conteúdos de africanidades cunharam imaginários, sabedorias e instituições culturais. A autora se referia à nossa língua como “pretuguês”, questionando o eurocentrismo das elites:

[...] aquilo que chamo de 'pretuguês' e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...], é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o *l* ou o *r*, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos 'crioulos' do Caribe). (GONZALEZ: 2018, p.322).

Para Lélia Gonzalez, a cultura brasileira é uma cultura negra por excelência; a população negra em diáspora forma identidades culturais e étnicas com elementos enraizados nas culturas africanas. Ainda que tenham ocorrido transformações de vários níveis no universo da própria diáspora e da colonização, ainda é possível observar gêneses e derivações de conteúdos culturais específicos tais como pesquisas recentes tem sido elaborada no Brasil, em toda a América Latina como no Caribe e Estados Unidos.

Na década de 1960 o compositor e filólogo Nei Lopes viajou para o oeste da África e retornou com uma belíssima obra, até hoje importante para pesquisadoras interessadas em africanidades. "Bantos, Malês e Identidade Negra" (1998) é carregado de conteúdos analíticos e críticos, mas sua principal contribuição é mostrar os elos de continuidade culturais da África do oeste nas culturas afro-brasileiras. No mesmo caminho foram outras artistas-pesquisadoras, como por exemplo, ainda nos anos de 1970 Beatriz Nascimento e Inaicyrá Falcão dos Santos (cf. SANTOS, 2002). Portanto, não foi uma novidade quando a pesquisadora caribenha Linda Heywood, radicada nos Estados Unidos, publicou em português seu livro "Diáspora Negra no Brasil" (2008). Efetivamente podemos falar em um esforço coletivo empreendido por pesquisadoras e artistas, homens e mulheres negras no interior ou a margem da academia visualizando rupturas, desdobramentos e reinvenções culturais e criativas cujas fontes são derivadas dos valores civilizatórios²⁸ africanos.

Tomando como referência a reflexão feita por Gonzalez podemos inferir que Capulanas, mulheres negras pertencentes às classes pobres urbanas, produzem uma arte, marcada por elementos que podem ser identificados simultaneamente como negros e populares.

Outra possibilidade para aprofundar a reflexão sobre o teatro feito por Capulanas como sendo um teatro negro popular e feminino, é recorrermos a Stuart Hall, quando o autor afirma que:

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-las: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização". (HALL: 2003, p. 323).

Ao focar a produção do grupo, é possível verificar tanto os apontamentos de Lélia Gonzalez quando a contribuição de Stuart Hall para a utilização de elementos

²⁸Valores civilizatórios africanos é um conceito utilizados por africanistas pesquisadoras da afro-diáspora para se referir a elementos filosóficos, estéticos e éticos específicos advindos das civilizações africanas. Foi

simbólicos que criam significados de pertencimento e são realocados para uma linguagem específica dramaturgicamente e cênica, concebidos como discursos estéticos identitários e afro-diaspóricos.

Inicialmente optamos por investigar o universo negro feminino, nos apoiando no trabalho de Solano Trindade nascido em Recife (1908) e falecido em (1974), poeta e ator que muito retratou as mulheres negras em suas obras entre 1940-1970, construindo imagens destoantes daquelas projetadas pelo racismo e sexismo. Essa positividade imagética-discursiva sobre a feminilidade negra é encontrada sobretudo na poesia escrita. Naquela ocasião entendemos que seria necessário recorrer também às nossas experiências para construir uma narrativa que fosse teatralmente significativa para todas as integrantes do grupo.

Não tivemos a intenção de realizar uma análise literária da obra de Trindade, mas é preciso dizer que, em determinado momento da investigação, percebemos que as figuras das mulheres descritas pelo poeta eram um tanto idealizadas, e, portanto, se afastavam dos retratos que queríamos projetar sobre nós mesmas ou daquelas mulheres as quais convivemos. Observe-se o poema abaixo:

Poema à mulher negra
 Ela é negra - que graça esplêndida
 no seu colorido
 Seus olhos - magnéticos no seu puro sentido!
 Sua voz - é um lundu tocado à madrugada!
 Seu corpo - ó grande esculturada
 Seios estéticos em formas provocantes!
 Sua alma - ó céus! - como expressar-me?
 é grande como o Nilo
 é quente como o sol
 é boa como o amor!...
 Quando ela passa - ó artes -
 eu me inspiro
 pois seu hálito é bom e prazenteiro...
 Seu andar - caramba! - é um bailado.
 Seus pés e suas mãos
 combinam com a cabeça
 como as estrofes
 que formam este poema...
 Solano Trindade

Passado o encantamento inicial da descoberta de um poeta negro falando sobre mulheres negras, de uma forma pouco usual, concluímos que era ainda um olhar externo.

Tratava-se de um homem nos descrevendo. Não quero dizer com isso que propúnhamos o distanciamento radical do mundo masculino. Mas tateávamos sobre identidades femininas e reelaborávamos noções de alteridades negras e femininas. Entender certas abordagens contraditórias no interior do nosso próprio processo foram experiências caras, mas fundamentais para a ampliação da nossa capacidade crítica e autocrítica. Optamos, então, por estabelecer como fio condutor da nossa dramaturgia um diálogo entre depoimentos das integrantes do grupo e poemas de Solano.

Nesse momento, em um dos processos cênicos iniciais, convidamos Manuel Trindade, músico, e seu irmão Zinho Trindade, Mc, ambos bisnetos de Solano para ampliar nossa compreensão a respeito da obra do poeta; os dois contribuíram muito com o repertório musical e aprofundamento da pesquisa sobre a obra do autor. Com isso, nos aproximamos também da filha do escritor, Raquel Trindade, a Kambinda (1937-2018).

Dona Raquel, como a chamávamos, nasceu em Recife e aos oito anos se mudou para o Rio de Janeiro, onde sempre acompanhava os pais em suas atividades artísticas e políticas. Nos anos de 1960, com 25 anos, mudou-se para o município de Embu das Artes, SP. Em 1975, com o falecimento do pai, fundou o Teatro Popular Solano Trindade - TPST. Criou também a Nação Kambinda de Maracatu e, por mais de 40 anos, ensinou para a comunidade - principalmente aos jovens negros da região - maracatu, coco do Nordeste, guerreiros de Alagoas, capoeira e bumba-meu-boi, entre outras manifestações populares. Foi escritora, artista plástica, coreógrafa, carnavalesca, e é importante destacar que, reelaborou a ideia de teatro popular a partir da urbanidade.

Em 1985, foi convidada para ministrar um curso de extensão sobre Teatro Negro e sincretismo religioso na Unicamp; pelo fato Dona Raquel não ter título de formação superior, a instituição passou a enfrentar duras críticas e muita resistência por parte do corpo docente. Isso não foi impedimento para que ela conseguisse multiplicar os seus conhecimentos fundando, junto com alguns alunos, grupos de danças populares.

Dona Raquel nos contava essas histórias repetidas vezes, falava sobre suas memórias de Abdias do Nascimento, Haroldo Costa, Lea Garcia e de seus pais, enquanto nos explicava sobre danças e canções específicas. Certa vez nos disse que éramos as herdeiras do Teatro Popular Solano Trindade -TPST, passagem lembrada pelo seu filho, o músico Vitor Trindade, no triste momento de seu funeral em abril de 2018.

O contato direto e semanal com dona Raquel, durante a montagem do espetáculo “Solano Trindade e suas negras poesias”, nos inspirou a buscar outras referências matriarcais, figuras importantes para o grupo, uma vez que temos como proposta a

transmissão de uma série de saberes e memórias da história do Teatro Negro a partir de uma ótica feminina negra. Na prática, foi possível acessar informações e experiências dessa mulher de mais de 70 anos de idade. Estávamos aprendendo a fazer Teatro Negro a partir da herança recomposta em sua obra, que nos era passada por meio da oralidade. Nesse período nos deslocávamos dos bairros da zona Sul de São Paulo para ensaiarmos no TPST, no Embu - uma viagem de aproximadamente duas horas ou mais. No entanto, era possível acompanhar o finalzinho do ensaio do teatro e assistir Dona Raquel conduzindo as danças com muito fôlego. Éramos sempre acolhidas com todo o cuidado, nos traziam café e nos convidava a partilhar a comida de sua casa construída no mesmo terreno, mas nos fundos do teatro.



Figura 3. Frame Doc. Pé no Quintal

Dona Raquel partilhava conosco narrativas importantes sobre seu pai, mas estávamos interessadas principalmente no que contava a respeito de sua mãe, figura importante naquele contexto. Nascida em Recife (PE), Maria Margarida Trindade foi costureira, bordadeira, coreógrafa e terapeuta ocupacional, provavelmente uma das primeiras arte-terapeutas brasileiras. Trabalhou no Museu da Imagem do Inconsciente com Nise da Silveira, ensinava dança no Teatro Folclórico de Haroldo Costa.

Em 1950, Maria Margarida, Solano Trindade e o sociólogo Édson Carneiro fundaram em Caxias, hoje zona metropolitana do Rio de Janeiro, o Teatro Popular Brasileiro (TPB). Juntos, os Trindade participaram de turnês ao exterior e geraram quatro filhos: a artista plástica e educadora Raquel Trindade; o compositor Liberto Trindade, residentes respectivamente em Embu das Artes e Itapeçerica da Serra, na Grande São

Paulo; Godiva, filho que hoje vive no Rio de Janeiro e Francisco Solano, que faleceu na prisão, durante a ditadura militar.

As aprendizagens com a Kambinda, dona Raquel Trindade foram muito importantes para que nós elaborássemos uma perspectiva temporal duradoura sobre as teatralidades negras observadas de um ponto de vista feminino. Raquel tornou-se a guardiã da pedagogia elaborada por sua mãe Margarida Trindade ao mesmo tempo que ao manter vivo o projeto do casal Trindade acabou por construir e transmitir toda uma erudição de africanidades que combinava diferentes saberes, teatralidade, musicalidade, religiosidade e expressão visual plástica. Raquel Trindade, seus filhos e netos são exemplos excepcionais de transmissão e reconfiguração de saberes africanos no Brasil.

Sem as histórias contadas por Dona Raquel, pouco saberíamos sobre a importância de Maria Margarida Trindade²⁹ que, como tantas outras mulheres teve sua vida e obra eclipsadas pelas figuras de seus companheiros. Citamos aqui Maria Nascimento, primeira esposa de Abdias, caso emblemático, pois sua memória durante muito tempo permaneceu desaparecida por completo dos relatos do TEN. Maria de Lurdes Valle Nascimento, assistente social e diretora gerente do jornal Quilombo, onde assinava a coluna “Fala Mulher”, que se destinava diretamente a mulheres negras, em sua maioria empregadas domésticas.

Ao fomentar a participação feminina no TEN, Maria Nascimento promovia reivindicações e denúncias por meio de sua escrita jornalística, em um tempo em que eram baixíssimos os índices de letramento e escolarização das mulheres negras. Em 1950, Maria Nascimento fundou o Conselho Nacional de Mulheres Negras, que possuía um departamento jurídico dedicado a auxiliar a população negra em necessidades básicas, como a obtenção da certidão de nascimento.

Só foi possível acessar um pouco mais de suas memórias, na ocasião da publicação da Coleção “Personagens do pós-Abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano” (2020), que dedicou um dos títulos a Maria de Lourdes Vale Nascimento. Geovana Xavier foi autora do texto e tornou-se biógrafa de Maria Nascimento, tendo a feliz missão de reconstituir sua trajetória, depois de longos quatorze de pesquisas, entre levantamentos bibliográficos, pesquisas no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-

²⁹ Margarida da Trindade: das contações de histórias à história contada. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança) - Faculdade Paulista de Artes. Elis Sibere dos Santos Monte Trindade de Souza. 2015.

Brasileiros (RJ) e no contato direto com César Nascimento, primo de segundo grau da escritora.

Com esse trabalho finalmente foi possível saber que Maria de Lourdes Vale Nascimento nasceu no dia 02 de setembro de 1924, faleceu no ano de 1995, aos 71 anos de idade. Ela era prima de Abdias Nascimento, com quem se casou no início da constituição do Teatro Experimental do Negro, em 1944. A grande indagação que Geovana Xavier faz e que muito me inquieta é: como é possível o desaparecimento, a invisibilidade de sua trajetória por tantos anos, considerando tratar-se de uma mulher que empreendeu tanto para a consolidação basilar do TEN? Além disso, ela desenvolveu vários projetos voltados para políticas públicas destinadas a estabelecer e preservar os direitos das mulheres, especialmente as empregadas domésticas, ainda nos anos entre 1945 e 1950, algo inédito para a época. Segundo relatos de Cesar Nascimento, é possível confirmar o que tínhamos enquanto evidência:

Depois a minha curiosidade despertou fui conversando com pessoas de família e comecei a entender que a atuação dela foi principalmente no processo de alfabetização. Lembrei até de conversas que eu tive com Abdias sobre o tema da importância dela nisso. Maria foi quem indagou como o pessoal iria fazer teatro sem conseguir ler um texto? Portanto, para ler um texto você precisa ser alfabetizado (NASCIMENTO: 2020, p. 42)

Esse relato recente, revela o quanto o apagamento de histórias de mulheres se dá principalmente pela predominância de narrativas masculinizantes, como acontece no registro das memórias da constituição do TEN, material que não dá o devido crédito à importante contribuição de Maria Nascimento. No ponto de vista de Xavier, é possível entender que “os saberes e subjetividades são apagados e substituídos por visões ligadas à subordinação política e ao descarte de ideias femininas” (2020, p. 45). Xavier relata que Maria Nascimento fez a sua passagem no ano de 1994, sozinha em seu sítio no município de Franco da Rocha, onde viveu desde 1955, data de sua possível separação com Abdias Nascimento. Essa informação é relevante pois até o momento não sabíamos qual tinha sido o destino de Maria Nascimento, se estava viva e como havia sido sua vida após desfiliar-se do TEN.

Elisa Larkin Nascimento faz uma breve passagem sobre a contribuição de Maria Nascimento no livro “Sortilégio da Cor: Identidade, raça e gênero no Brasil (2003), nada nos informa sobre a vida de Maria Nascimento, mas enfatiza sua atuação na coluna “Fala

a Mulher” do Jornal Quilombo onde retoma algumas passagens memoráveis dos escritos de Maria Nascimento:

O Jornal Quilombo publicava uma coluna intitulada fala a mulher, em que Maria de Lourdes do Valle Nascimento procurava estabelecer um diálogo com as leitoras: “Desta coluna conversarei com minhas patrícias de cor. (...) Solicito a minhas amigas que me escrevam. Sem se importarem com erros de gramática, que isso aqui não é academia de Letras e sim uma tribuna democrática para discussão de ideias e problemas nossos”. (LARKIN: 2003, p.306).

Com essa passagem, Larkin demonstra o quanto Maria Nascimento tinha preocupação legítima com o acesso das mulheres negras a informações e assistência aos seus direitos básicos de cidadania. Vale ressaltar que além do conselho Nacional das Mulheres Negras, o TEN também fundou a Associação das Empregadas Doméstica (1950), essa última muito alimentada por Arinda Serafim, mulher negra, empregada doméstica que se tonou uma das primeiras atrizes do TEN, e foi lembrada por Abdias em uma das passagens comemorativas da Revista Dionysos “Edição Especial: Teatro Experimental do Negro” em 1988. Abdias Nascimento conta:

O mais emocionante foi o movimento das empregadas domésticas. Foi a mobilização, uma falava para a outra de nossas aulas de alfabetização, uma militante muito ativa nessa época foi Arinda Serafim. Ela era amiga de todas as domésticas e passava de casa em casa chamando, divulgando. O Teatro Negro se tornou o grande inimigo das donas de casa burguesas. Mais tarde, criamos um departamento para estudar os direitos das empregadas domésticas. O TEN nunca foi só um grupo de teatro era uma verdadeira frente de luta. (NASCIMENTO: 1988, p. 109).

Sem dúvida essa passagem lembrada por Abdias Nascimento é de muito valor, e me desperta vontade de buscar mais sobre Arinda Serafim, mas me chama atenção novamente Maria Nascimento não ser mencionada, uma vez que a iniciativa para as aulas de alfabetização ter sido proposta e executada por ela. Com isto, não estou querendo acusar ou mesmo reduzir a problemática a ausência de citações, estou apenas observando o modo como internamente produzimos soterramentos de memórias, e localizar Maria Nascimento, Arinda Serafim, Maria Margarida Trindade, Thereza Santos e tantas outras nos mostra uma construção alicerçada em lutas de mulheres negras, arraigadas nos princípios fundantes dessa teatralidade negra: a mudança de estrutura na base, o acesso a formação, isto é, o Teatro Negro antes de tudo como escola para a comunidade negra.

Minha primeira relação com as artes cênicas foi assistindo televisão, foi desejando pertencer a um lugar que não me via, recordo-me que a minha primeira referência positiva de mulher negra na televisão foi assistindo a novela Xica da Silva, produzida e exibida

pela Rede Manchete entre setembro de 1996 a agosto de 1997, protagonizada pela atriz Taís Araújo, primeira protagonista negra de uma telenovela no Brasil, com os meus 12 anos de idade, não fazia nenhuma avaliação crítica, sobre o conteúdo, tampouco da questão do erotismo exacerbado ou mesmo como abordavam a questão racial na trama, como a novela passava muito tarde, via com os olhos brilhando mais as passagens da Taís Araújo do que todo o enredo, pois repetia em frente ao espelho várias vezes as falas de suas personagens que eu retinha na memória.

Mesmo tendo visto outras atrizes negras em demais novelas, por uma questão talvez geracional e de protagonismo, não me reconhecia, e com o passar do tempo percebi que essas outras mulheres das quais eu via foram grandes atrizes que constituíram a história do Teatro Negro no Brasil e foram incorporadas pela televisão muito na chave de papéis secundarizados de empregadas domésticas sem falas, ou aquelas personagens que não possuem complexidade alguma.

Assistir anos depois Tais Araújo ao lado de Lázaro Ramos, protagonizando o texto dramático “O Topo da Montanha” (2016), de autoria da teatróloga afro-estadunidense Katori Hall. A experiência foi muito emblemática, pois ao perceber a trajetória diferenciada que a atriz Tais Araújo apresentava me fez dar conta da grandiosidade do seu trabalho diante a sociedade e movimento artístico. A peça protagonizada pela atriz percorreu os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, ocupando alguns dos teatros mais tradicionais das cidades, ou seja, ambientes frequentados por um público, cujo perfil é o de alto poder aquisitivo. Tal acontecimento não foi isolado, mas inegavelmente é um marco simbólico para discussão racial e movimento artístico, visto que não estamos falando apenas de corpos negros em cena, mas corpos negros discutindo questões raciais em cena. O tema do espetáculo foi a vida e morte do líder negro estadunidense Martin Luther King, assassinado em 1968, no Estado do Tennessee.

Este feito não é algo inédito para a teatralidade negra, mas é o fato de o casal desenvolver projetos artísticos com elenco predominantemente negro, utilizando para isso diferentes campos da expressão artística e comunicativa contemporânea, quais sejam: teatro, televisão, cinema, internet e redes sociais. Isso aparentemente aponta para uma mudança cultural, ainda não plenamente percebida e compreendida na sociedade brasileira. O ator Lázaro Ramos adveio do meio teatral negro baiano e a atriz Tais Araújo, estreou como modelo de moda, ingressou na televisão ainda adolescente como figurante e já aos 17 anos protagonizou a então já mencionada telenovela Xica da Silva, que obteve relativa repercussão na opinião pública do país. Baseada em livro homônimo de João

Felício dos Santos, a personagem da mulher negra setecentista que viveu nas barrocas Minas Gerais já havia sido explorada no cinema por Cacá Diegues em 1976, cujo papel, naquela ocasião, coube à atriz e cantora negra Zezé Mota.

Na década de 1970, alguns cineastas brasileiros, com razoável espaço de circulação nacional e internacional, introduziram em suas obras temas relativos à escravidão negra, em consonância com os protestos contra a ditadura civil-militar instaurada em 1964. As analogias entre escravidão e ditadura, liberdade política e luta dos negros quilombolas surgiu como uma forma indireta de crítica a uma situação marcada pela opressão social e política daqueles tempos, designados “anos de chumbo”. Heróis negros masculinos como Chico Rei, Ganga Zumba e Zumbi, no cinema contrastam com a imagem cinematográfica construída por Diegues, de uma personagem feminina negra, até então, sem nenhum parâmetro no desenvolvimento do cinema nacional.

Em que pese uma percepção carregada de exotismo da personagem, o filme *Xica da Silva* rompeu paradigmas raciais predominantes no meio cultural brasileiro do século XX, revelou talentosos atores negros no cinema e abriu caminho para que alguns deles forjassem novos canais de comunicação com um público mais abrangentes. Como intelectual negra atenta Beatriz Nascimento fez uma crítica extremamente cuidadosa em relação a personagem vivida por Zezé Mota no filme *Cacá Diegues*. Não se trata de uma abordagem voltada a tensionar a situação de uma artista negra no mercado de entretenimento, mas antes é uma análise de um certo padrão de representação das mulheres negras no cinema nacional e que se efetivou no Brasil na década de 1970. Para Nascimento há um profundo desconhecimento de Diegues dessa passagem histórica, conseguindo desumanizar *Xica da Silva* ainda mais do que a literatura a retratou, a colocando no estereótipo “da negra passiva, dócil, e incapaz de intelectualidade, dependendo do branco para pensar” (1976, p. 94).

A atriz e cantora Zezé Mota nasceu em Campos dos Goytacazes no Estado do Rio de Janeiro, justamente no ano em que Maria Nascimento e Abdias fundaram o TEN (Teatro Experimental do Negro), na antiga capital da República. Fez uma trajetória muito rica, passando pelo teatro, cinema e televisão com uma produção discográfica constante e de alto nível, onde as questões ligadas à negritude foram bastante tematizadas.

Contudo, quando, em 1984, a telenovela *Corpo a Corpo* apresentou pela primeira vez no Brasil um beijo entre um casal inter-racial, no qual Zezé Mota contracenava com o ator branco Marcos Paulo, houve não apenas um ruído de contrariedade na opinião pública, mas efetivamente telespectadores escreveram diretamente a emissora para

manifestar seu repúdio. Nas memórias da atriz Zezé Mota é possível constatar que esse episódio representou um dos momentos mais marcantes da sua carreira e que colocou em xeque o discurso oficial da democracia racial e as questões mais amplas da dominação de gênero e raça no país.

A politização das relações de gênero no mundo contemporâneo é geralmente atribuída a emergência de um amplo debate, muitas vezes singularizado como feminismo, mesmo que esse seja: sem cor e sem classe. No entanto, se a entrada de uma figura feminina universal propiciou o desvelamento da dominação masculina, também serviu para homogeneizar a imagem das mulheres, independente de classe, raça ou cultura.

O tráfico negreiro e a escravidão sistêmica pesaram de formas diferenciadas sobre as condições de homens e mulheres, embora coisificados pelos mesmos sistemas de exploração desumanizadora, homens e mulheres negras sofreram diferentemente a opressão senhorial. As mulheres tiveram seus corpos violados não apenas pelo trabalho extenuante, como também foram submetidas sexualmente.

No período pós-escravagista, essa vulnerabilidade ainda se perpetuou das mais variadas formas, nas relações interpessoais, no trabalho, na renda e em todos os espaços da vida social. Uma cultura de violência de gênero ainda hoje é tenuamente combatida por meio de campanhas midiáticas e legislações ambíguas.

Quais têm sido os lugares ocupados pelas atrizes negras no teatro, cinema e televisão no Brasil? A exemplo temos a memorável Ruth de Souza, é provável que seja a primeira atriz negra a obter papel de destaque no meio artístico brasileiro nas décadas anteriores a 1970. Ativou diversas frentes de trabalho no campo do entretenimento e cultura urbana, no teatro começou em grande estilo nas peças do TEN, inclusive atuou na montagem do famoso texto de Nelson Rodrigues, Anjo Negro. No cinema, foi indicada ao prêmio Leão de Ouro no festival de cinema de Veneza, pelo filme *Sinhá Moça*, de 1953, do diretor argentino Tom Payne. Sua atuação como atriz coadjuvante em televisão vai desde seu nascedouro na década de 1950, até 2010. Em sua narrativa, emerge a constatação lacônica e em tom de sutil denúncia do racismo antinegro no meio televisivo. Ela jamais foi convocada ao papel de protagonista na teledramaturgia.

Ruth de Souza, Zezé Mota e Tais Araújo são exemplos pouco comuns de mulheres negras que, rompendo todo tipo de impedimento social, racismo e machismo, construíram carreiras de alta performance, em meio profissional dominado por brancos. Parto dessa constatação social: o silenciamento e a invisibilização das mulheres negras no processo de modernização cultural da sociedade.

As trajetórias de vida e produções artísticas de ativistas e intelectuais negras, invisibilizadas pelas memórias fragmentárias ou por relatos parciais e masculinizantes, devem ser relidas, eu as interpreto como coautoras e construtoras de estéticas teatrais negras do século XX. Trata-se de mulheres que propuseram formas de ativismos sociopolíticos profundamente marcados pelas afirmações estéticas, em diferentes linguagens - seja teatro, cinema, literatura, jornalismo - provocando o “deslocamento dos dispositivos de poder” (Hall, 2003), forjando questionamentos sobre um lugar social e culturalmente definido como inferior.

Não é possível sustentar que o grupo Capulanas nasceu de uma necessidade objetiva de mulheres negras em construir uma instância criativa e de autonomia intelectual fundamentada em uma experiência anterior, pois não tínhamos pleno conhecimento dessa história. Mas com o passar do tempo nos dedicamos a construir esse conhecimento, por meio de pesquisas, reelaborações, debates e experiências de convívio, trocas e fortalecimento mútuo, entre nós e nosso público.

Capulanas está conectada ainda nos predicados estabelecidos por essas mulheres negras que estavam à frente de questões centrais da contemporaneidade dentro da sociedade brasileira, articulando a construção artística/poética com as necessidades práticas da realidade negra feminina, como escolarização, direitos trabalhistas, jornadas duplas de trabalho, práticas terapêuticas, formações artísticas. Mulheres negras das Artes que se aproximaram da psicologia social e da psicanálise, entre tantas outras ações localizadas nos registros de atuação tanto de Maria Margarida Trindade, Maria Nascimento, Thereza Santos e Dona Raquel Trindade. De acordo com esses registros, essas mulheres implementavam e mantinham sozinhas muitas iniciativas como as que menciono acima. Para Capulanas, a teatralidade também implica reconhecimento e a garantia das mesmas demandas que foram reivindicadas por essas artistas e intelectuais que nos antecederam. É, então, a partir do legado dessas mulheres que produzimos arte negra.

Nesse contexto, ao localizar as gêneses de nossa criação, sou levada a crer que nossa descoberta efetiva como mulheres negras ocorreu sob o impacto de um violento contraste étnico-racial e cultural, que favoreceu ao mesmo tempo o desvelamento de outras histórias femininas e narrativas de interdição e criatividade. Os fios que ligam esse tecido são: identidade, identificação, arte e autoconstrução.



2

COM OS PÉS NO QUINTAL

2. COM OS PÉS NO QUINTAL

Fincamos então nossos pés em chãos de barro ou de asfalto queimado, vivências que foram fundamentais para a solidificação do grupo, para redimensionar a estética teatral. Única, singular, moldada a partir do convívio, da semelhança e afeto emaranhado ao vento no rosto, aroma de café feito na hora, barulho de bombinhas explodidas que se juntam aos risos de crianças em som quase único. Meninos descalços, com chinelos de dedo, bermudas surradas, olhos atentos e inertes, meninas balançando os cabelos com os dedos, achando engraçado nossos cabelos crespos armados, cheiro de chuva caindo na terra ou asfalto misturando-se ao esgoto e lixo... e a panela de pressão com chiado forte exalando o aroma bom da comida de domingo! Gritos de gol do Corinthians complementavam a polifonia sonora da explosão do funk estridente vindo de carros e abafando as vozes dos cultos das igrejas evangélicas.

Com todos esses sentidos, cheiros, sons, toques e parcerias adentro efetivamente o primeiro campo etnografado nessa pesquisa, o primeiro grande projeto cultural de Capulanas: “Pé no Quintal” (2010).

O financiamento pelo edital de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo garantiu objetivamente um salto de amadurecimento para a gestão artística/cultural, técnico e estrutural do grupo, pois permitiu a dedicação exclusiva de todas as integrantes ao trabalho. As horas de atividades dedicadas à preparação de elenco, formações teóricas e técnicas auto formativas ou com apoio de educadores convidados chegaram a atingir até 50 horas semanais. Essa imersão também revelou as deficiências do trabalho artístico e da própria formação individual das integrantes do grupo.

Pesquisar na fonte de origem e devolver ao
povo em forma de arte
(Solano Trindade)

O projeto cultural “Pé no quintal” tratava da circulação do espetáculo “Solano Trindade e suas Negras Poesias” por quintais de casas em diversos bairros periféricos da cidade de São Paulo. O significado potente de ocupar os quintais emergiu de uma experiência realizada a partir de um convite do escritor Allan da Rosa. Em um quintal amplo, de chão rústico, na periferia de Taboão da Serra, sudoeste do município do Estado

de São Paulo, tivemos a primeira experiência de nos sentirmos atrizes com potencialidade em diálogo genuíno com a plateia. Casas de quintal compartilhado e nível abaixo da rua, vimos crianças, jovens, adultos e velhos se aglomerarem nos muros, portas e janelas. Vivenciamos também o compartilhamento entre elenco e público no estreito quintal. Era como se fosse o nosso Teatro Municipal da periferia.

Estávamos ali, atuando em uma realidade que outrora havíamos deixado para estudar teatro. Retornávamos ao lugar de onde retiramos nossa criatividade e construímos nossas vivências da negritude. Foi nesse instante que constatamos: queríamos adentrar e estar nos mais variados quintais das nossas periferias. A comunicação dramatúrgica viu no cenário do quintal a estética real e o conceito quase sólido e palpável da verdade do trabalho que vínhamos construindo. A criação artificial passou a ser concreta, quando a personagem “lavadeira” ganhou seu tanque de cimento. O beco acumulava crianças, que falavam e riam enquanto ouviam narrativas com as quais se identificavam, e nós trabalhávamos nossa história verídica em corpos, personagens e personas batizados com outros nomes.



Figura 4. Pé no Quintal. Foto: Guma

Quanto mais ingressávamos nos espaços-quintais-terreiros, mais compreendíamos a importância da construção de uma linguagem singular para tratar de estética, política, educação e cultura da população negra. Hoje é possível uma leitura dessa experiência aproximando-a da identificação que Beatriz Nascimento (2018) faz entre os quilombos e as favelas:

Embora o quilombo enquanto agrupamento passível de repressão pareça só existir enquanto houve o sistema produtivo da escravidão, ele não pode ter desaparecido enquanto organização em que vários grupos sociais estão comprometidos, somente porque o regime escravocrata extinguiu-se. Pensamos que ele, tanto como modelo quanto como seguimento de estrutura social, perdurou, absorvendo os novos elementos que aparecem com a desorganização do trabalho escravo, isto é, os ex-escravos, assim como outros indivíduos de outros grupos raciais, que de algum modo, ficaram fora da nova reestruturação da economia dominante. É verdade que vamos vê-lo após a abolição enquanto quilombo passível de repressão. Mas se nós tomarmos a história da repressão ao negro após a abolição, talvez possamos identificar essa nova repressão com o que aconteceu historicamente com o quilombo. Queremos dizer que oficialmente o quilombo termina com a Abolição. Mas que permanece enquanto recurso de resistência e enfrentamento da sociedade oficial que se instaura, embora não mais com aquele nome nem sofrendo o mesmo tipo de repressão. Se sabemos que o negro e outros oprimidos permanecem, por exemplo, nas favelas e áreas periféricas da cidade, obrigados por fatores não só decorrentes da marginalização do trabalho, como também pela marginalização racial, podemos dizer que o quilombo, embora transformado, perdura. (NASCIMENTO: 2018, p.78).



Figura 5. Pé no Quintal. Foto: Guma.

Podemos perceber que Beatriz Nascimento pensa as favelas e áreas periféricas como territórios geográficos negros que dão continuidade histórica, uma forma de organização social empreendida por negros. Nessa perspectiva, os quilombos urbanos se atualizariam na experiência de zonas periféricas. É a partir dessa chave de leitura que analiso a temporada realizada entre os meses de junho de 2010 e outubro de 2011, quando o espetáculo “Solano Trindade e suas Negras Poesias” circulou por 30 quintais, situados principalmente nas zonas periféricas, áreas de ocupações e favelas da cidade de São Paulo. Alguns desses terreiros eram também espaços religiosos de comunidade de Santo, isto é, das religiões de matrizes africanas, a circulação também se deu por abrigos, casas à beira das represas e instituições de bairros.

Para identificar os espaços mais adequados para as nossas apresentações, tínhamos como estratégia a ida antecipada de membros do grupo às comunidades para identificar e dialogar com uma pessoa engajada, uma liderança representativa daquela região. No dia da peça, chegávamos bem mais cedo para a montagem. Dessa forma, interagíamos com o entorno, na maioria das vezes algum morador oferecia sua casa para usarmos como camarim. No entanto, algumas vezes utilizamos a própria van que transportava os equipamentos e os componentes do grupo para nos arrumarmos.

Nessas regiões, havia e ainda há uma ausência quase absoluta do poder público no que diz respeito à saúde, educação e outros tantos serviços; a questão de lazer e arte, por vezes, nem figuram nas demandas dessa população. Foram experiências³⁰ diversas, com improvisos, contratempos e frustrações. Naquelas situações conseguimos perceber a importância de nossa presença em meio a tanto descaso público. Pelo tempo que duravam nossas intervenções éramos tudo que aquela comunidade tinha de diferente naquele dia. Isso nos tocou muito e o público se mostrava comovido.

Reitero que o espetáculo “Solano Trindade e Suas Negras Poesias” nasceu de um processo de criação coletiva e foi fundamentado em uma concepção cênica, que recorre

³⁰ Parte da trajetória do “Pé no Quintal” foi publicada no livro “{EM} GOMA- Dos pés à cabeça, os quintais que sou”, registro dos percursos do grupo, descoberta de uma história e de afinidades com as estéticas do Teatro Negro no Brasil. O material reúne textos produzidos pelas integrantes do grupo, por autores convidados, conta com prefácio de Allan da Rosa, inclui histórico da companhia assinado pelas integrantes do coletivo e ficha técnica de todo projeto. Incluímos também um conjunto de fotografias, registros feitos por Cassimano e Guma, que configuram duas narrativas imagéticas sobre os processos criativos e as apresentações realizadas. Há também dois textos de cunho histórico-sociológico, dos doutores Salloma Salomão e Júlio Moracen, nos quais os autores contextualizam a produção de Capulanas no quadro temporal da cultura negra brasileira e afro-caribenha. Foi produzido ainda um documentário, em coparceira com o NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), que registrou o processo e as apresentações do grupo nos quintais.

a um híbrido entre teatro, dança e música. Dando vida às poesias de Solano e explorando as próprias vivências cotidianas de cada componente do grupo, enfatizamos a ideia de que as mulheres negras estão sim presentes no seio da constituição histórica social e econômica do Brasil, mas, submetidas à dominação gênero/raça/etnia, seus esforços são soterrados, por muito inviabilizando a continuidade de suas práticas autônomas e aguerridas.

Naquele momento, a discussão acerca da imagem social das mulheres negras submetidas a estereótipos negativos era o ponto nevrálgico da montagem. Acreditávamos que a positivação da imagem era um caminho para sanar o racismo. Mais tarde, a partir das trocas com o público e com a experiência vivida na circulação pelos quintais, percebemos que a autovalorização da imagem não dava conta das vicissitudes do racismo estrutural.

Um exemplo desse movimento pode ser observado no trecho abaixo, que faz parte das memórias coletivas de um episódio marcante para o grupo e registra uma cena que ocorreu durante uma das apresentações do espetáculo “Solano Trindade e Suas Negras Poesias”:

Cena: Banho de Cândida (com a intervenção de uma espectadora)

Era noite no quintal de uma casa no bairro Sapopemba, periferia da Zona leste de São Paulo. Num quintal em cimento frio, compartilhado por algumas casas, cerca de 50 pessoas sentadas num círculo observavam atentamente a cena que se desenrolava. Em frente a alguns instrumentos – marimba, agogôs, e atabaques – e uma projeção na parede de becos e vielas, uma atriz, vestida apenas com uma calcinha de criança, toma banho em uma bacia de lavar roupas com água e cândida. Com as mãos ela esfrega de forma vigorosa seu corpo, ela chora. Uma outra atriz, do outro lado da cena diz: “banho de cândida, dói! Machuca a gente! Dói na alma...” As pessoas que assistem a cena estão em silêncio, algumas choram. De repente uma mulher se levanta em meio ao público e grita: “para de chorar Ana Paula, levanta daí, para de chorar!”. Ela grita repetidas vezes demonstrando um incontrolável envolvimento com o que se passava na cena. O público se incomoda com a mulher e diz para ela parar: “cala boca, Ana Paula!”, “tira Ana Paula daqui!”, “fora sua bêbada!”. No entanto ela continuava. À medida que os gritos de Ana Paula ficavam mais altos, e a reação do público mais repressora, a atriz esfregava sua pele com mais vigor. Finalmente conduzida pelos gritos da expectadora, a atriz levanta da bacia e exalta sua cor, Ana Paula diz: “Olha, a Ana Paula ficou bonita!”. A peça se desenrolou com esse (não)reconhecimento do público, elenco e Ana Paula que parecia estar comentando cada momento como se falasse consigo mesma...

Agosto, 2011

Embora eu estivesse aguardando o momento para entrar em cena, foi possível observar que aquele acontecimento despertava em mim questões que extrapolavam o meu

estado cênico. Percebi que aquela performance fazia emergir no público questões que articulavam condições diversas de raça, gênero e classe. Nossa atuação trazia à tona manifestações de desconforto, silenciamentos, sofrimentos e possibilidades (ou não) de reconhecimento mútuo, que, acredito, expressam a forma como os marcadores sociais da diferença se articulam na produção de sujeitos, desigualdades e agenciamentos na cidade. Essas questões constituíram eixo para essa pesquisa.

Destaco a cena descrita acima por se tratar da dramatização de uma experiência real vivida por uma das integrantes do grupo em sua infância. A intenção não era simplesmente transpor o real para o teatro, como discutimos em diversos momentos do processo de criação do espetáculo, mas sim construir uma reelaboração cênica do que entendíamos ser um dado vivencial do mundo feminino negro, profundamente ligado à autoimagem e sua inviabilidade ante o padrão hegemônico de beleza. O teatro nos oferece recursos, tais como cena-espelho e espectadora-ativa, para ilustrar como a espectadora Ana Paula se reconhece na cena e interage com o que vê.

Aqui tomo a noção de performance, tal como proposta no campo das ciências sociais em especial na área de estudos antropológicos das formas expressivas, como fundamental para a compreensão daquilo que estou chamando de “cena-espelho” e espectadora ativa. Para tanto, faz-se necessária uma breve contextualização de uma das linhas teóricas que assumo como referencial para as minhas análises. De acordo com Rubens Alves da Silva (2005), foi nos anos 1970 o surgimento da noção de performance como categoria analítica nas ciências sociais, tendo o diretor teatral e antropólogo Richard Schechner como um grande expoente dessa formulação, se fazendo valer do conceito para pensar o teatro.

Embora a performance, no seu sentido mais lato, possa caracterizar o modo de qualquer atividade, a performance, no seu sentido mais estrito, é parte constituinte da forma de vários tipos de play. [...] pensei ser melhor centrar a minha definição de performance em redor de certas qualidades reconhecidas de teatro, sendo a mais estável delas, a audiência. (SCHECHNER: 2012, p. 37).

A partir da citação de Schechner, podemos compreender que a performance implica em desempenho de um papel (perspectivas artística e social) frente a observadores, convocados também a integrarem e participarem da performance. Para Schechner, audiência é a participação do público.

De acordo com Silva, Schechner coloca o foco na audiência como medular de sua teoria sobre performance. Silva comenta:

ao pensar sobre a “intensidade” que uma apresentação teatral pode alcançar – incluindo os seus desdobramentos possíveis e por extensão na sociedade. A participação da “audiência” (isto é, o envolvimento público) é para Schechner um dos elementos importantes na investigação do teatro, da perspectiva da performance, uma vez que a força contagiante de um espetáculo teatral não se expressa isoladamente pela qualidade do desempenho dos atores, no palco, mas também pela interação comunicativa que envolve e afeta a plateia. Conforme destaca Silva: “Trata-se de considerar nesta observação investigativa, igualmente, tanto o trabalho do ator (em que está em jogo também sua preparação para o ato de representar) quanto o comportamento da audiência durante o curso de determinado evento performático” (SILVA: 2012, p. 66).

A ideia de cena-espelho está diretamente relacionada ao pensamento de Schechner sobre a evocação da memória do público, como força motriz para uma autoconsciência, ou seja, o efeito reflexivo que incide sobre a plateia que está em observação é alterada pela performance. Silva escreve: “ao assistir a performance (teatral) o ‘espectador’ é, também, levado a evocar à memória de muitas coisas ‘suprimidas’, fazendo aflorar os elementos residuais e significativos ao movimento gerador da consciência crítica.” (SILVA: 2012, p. 67 *apud* SILVA: 2019, p. 151). Schechner propõe, portanto, pontos de contato, e se volta para o contexto cultural entre a antropologia e o teatro.

John Dawsey (2011), ao comentar o ensaio de Schechner intitulado de “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”, primeiro capítulo do livro “Entre o teatro e a performance (1985)”, observa o conhecido modelo de Schechner “um oito deitado”, ou símbolo do infinito, como sendo possível discutir “as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos, e dramas estéticos afetam dramas sociais” (DAWSEY: 2011, p. 208). Podemos correlacionar a produção teatral da Capulanas exatamente a essa dimensão do modelo do infinito apresentado por Schechner, no que tange essa relação mútua de intervenção, e ainda associar a outra grande referência da Antropologia da Performance, o antropólogo Victor Turner. Segundo Silva (2005, p. 153), “na concepção de Turner, performances são formas expressivas de “uma experiência” individual, compartilhada com os outros num processo de comunicação que produz conexão de sentido”.

Pensando em performatividade acredito ser importante associar as contribuições trazidas com os estudos de Leda Maria Martins (1995), grande especialista nas performatividades negras contemporâneas. Martins em análise sobre o Teatro Negro considera em seu propósito reconhecer a capacidade “teatral que funda a própria experiência expressiva do negro”. Para Martins:

...nesses lugares de cruzamento, desvios e fusões, o teatro negro tece-se em uma performance que não se separa do cotidiano, mas que a ele se alia na

apreensão mesma da realidade. A partir dessa teatralidade, dos seus signos constitutivos e de reconhecimento, pode-se repensar o sentido de um teatro que não se subordina ao texto dramático convencional... (MARTINS: 1995, p.65).

É possível, a partir da leitura da autora, reconhecer a relação entre o corpo e a performatividade encontradas nas cenas das teatralidades negras, seria segundo ela uma forma de afrografia³¹ da memória. Memória aqui tomada também como conhecimento, o corpo é signo e significado, que simboliza e constrói novas experiências.

é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS: 1997, p. 26).

Com essas referências, recupero a cena “banho de cândida” porque acredito que ela constrói e oferece diversos sentidos para a experiência de ser uma mulher negra, moradora da periferia e, no caso de Ana Paula, uma mulher que vivia em situação de rua e usuária adicta de álcool. Os sentidos mobilizados exploram tanto o sofrimento quanto a possibilidade de reelaboração coletiva dessa vivência performática. Recorro novamente ao símbolo do infinito de Schechner (1985), à ideia de interações contínuas entre dramas estéticos e dramas sociais.

Ainda pensando na espectadora Ana Paula, há uma ampla bibliografia que discute o poder destrutivo da autonegação do corpo marcado racialmente como um dos efeitos do racismo antinegro. Alguns desses autores são mobilizados aqui como suporte epistemológico, entre eles, Franz Fanon (2008), Lélia Gonzalez (1988) e Beatriz Nascimento (2006).

A encenação da negação dos corpos negros nas peças teatrais da Capulanas é assumida como discurso e, reelaborada, discutida esteticamente por meio das vozes e corpos dessas mulheres que vivenciam essa traumática experiência. Reconfiguradas, o poder destrutivo dessas memórias é, ao menos em parte, esvaziado, ao analisar aspectos psicológicos no âmbito racial. Fanon (2008) demonstra a importância da ressignificação da humanidade da população negra. Segundo o autor, o processo de desvalorização das culturas negras e indígenas remete à colonização como válvula motriz para o preterimento de negros e para uma sociedade pautada na dominação e na violência simbólica que

³¹ Afrografia também é título de seu livro *Afrografias da Memória*, 1997 pela editora Perspectiva.

inscreve na ordem social categorias como bárbaro, infantil, primitivos e feios, culminando em efeitos psíquicos e corporais traumatizantes.

Dentre vários traumas, podemos elencar as formas afetivas. bell hooks, por exemplo, em sua obra “Vivendo de amor” discute que a internalização da inferioridade acarreta uma alteração na habilidade de amar. Discutindo sobre feridas no coração, hooks (2006) nos diz que amar seria um ato de resistência, a autora afirma que é preciso “se libertar, não se deixar aprisionar por imagens que encenam o drama da negação de quem somos” (hooks: 2019, p. 234). A partir dessa afirmação, podemos compreender melhor que imagem e voz, dentro e fora dos espaços institucionalizados, tornam-se instrumentos de modificação, fortalecimento, discussão e alcançam uma poética forte de luta.

A imagem social depreciada das mulheres negras, como dito anteriormente, foi também ancorada na expressão literária, teatral e, principalmente, na mídia televisiva. A ênfase dada à posição social de trabalhadora doméstica, que ainda hoje coincide com a realidade social de uma porcentagem significativa das mulheres negras em nossa sociedade, cristalizou e naturalizou para mulheres negras o lugar de inferioridade e submissão.

Na cena “Banho de Cândida”, Priscila Obaci narra a performance de Débora Marçal que, interpretando uma criança negra que toma banho de cândida com a intenção de ficar branca gesticula o seu corpo entre a água, bacia, semblante de tristeza ouvindo a seguinte narrativa:

“– Banho de Cândida dói, machuca. A gente esfrega, esfrega, mais não sai. Faz machucado... A mãe leva pro hospital. Se a gente nasce com essa cor assim, vai ficar assim... Machuca, mas a gente aprende... Sabão em pó, não deixa o olho azul! Machuca, mas passa... E quando passa a gente fica forte... Ganha boneca preta, doce, pirulito... E a gente aprende que é lindo demais ter essa cor assim... Ganha boneca preta... Aprende a ser bonita!”



Figura 6. Pé no Quintal. Foto: Guma

A cena propõe mostrar a relação de negação do corpo causada pelo impacto das imagens depreciativas das pessoas negras e como isso prejudica no desenvolvimento da psique, sobretudo, de crianças. Abre margem para um entendimento muito mais amplo

sobre o racismo midiático. Anne McClintock propõe discutirmos formas de hierarquias de poder; no capítulo “O império do sabonete” de seu livro “Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial” (2010), a autora discute propagandas racializadas de sabonetes que propõem a ideia de purificação racial, o culto à higiene e limpeza, exemplificados pela frase “Sabão é civilização”, ou seja, reforçando o racismo científico e apresentando também a passagem para o que ela chamou de racismo mercantil. É possível pensar que as imagens nas propagandas reforçam o imaginário que associa a pele de uma pessoa negra à ideia de sujeira passível de transformação por meio do uso de determinado artifício. Ressalta-se ainda, nesse exemplo, a concepção de que o branco seria limpo e bonito. Para a autora, as propagandas de sabão são exemplos de que a violência da “Era dos Impérios” não foi somente física, mas também simbólica. Embora a análise da autora se relacione a um outro contexto, é possível pensar nas heranças herdadas a partir dessas construções de imagens e na forma como elas são incorporadas e perpetuadas até nossos dias, causando traumas no que tange à elaboração do imaginário negro.

Em diálogo com McClintock (2010) trago a contribuição de bell hooks, sobre o aspecto da imagem:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. Muito antes da supremacia branca chegar ao litoral do que hoje chamamos Estados Unidos, eles construíram imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. (hooks: 2019, p. 33).

Ao discutir esses processos de representações, hooks demonstra a naturalização de imagens que desprezam as pessoas negras, a autora aborda também a dimensão do auto ódio como efeito dessa produção de visualidade, na subjetividade negra, o que a leva a conclusão do aspecto desolador na psique dos sujeitos que constroem uma visão distorcida de si, como se pode ler no fragmento que segue:

E me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante. (hooks: 2019, p. 35).

Diante desse pensamento, amplia-se a reflexão a respeito de como temos tantos relatos de situações em que crianças crescem odiando sua cor, e acreditando que usar alvejantes ou sabão em pó podem modificar sua imagem.

Retomando a análise da cena do banho, mencionada acima, depois da dor, a personagem entende que aquela é sua cor, se sente acolhida pelos seus, obviamente que se fazendo valer de recurso dramático possível no teatro do qual a temporalidade não é a mesma que na realidade fora do teatro. O fato é que o cerne da discussão é que nenhuma criança deveria passar por esse trauma como parte de sua formação identitária. Não há, na cena, apenas denúncia em relação à discriminação, apartamento e exclusão da mulher negra, mas também reconstrução de sua imagem, afirmação e valorização de seus aspectos de menina negra e de sua importância como sujeita.

Ao olhar detidamente para a reação de Ana Paula, a espectadora reage de modo ativo à cena do banho. Conforme mencionado na descrição da cena, trata-se de uma mulher negra, em situação de rua e que, segundo moradores que assistiram ao espetáculo, no dia da apresentação estava alterada em função do uso de álcool. Ana Paula, sendo etilista, fazia tratamentos que, por vezes, abandonava, voltando ao estado de dependência. Pairam muitas dúvidas e suposições, pouco podemos afirmar a respeito da condição de Ana Paula, para além do impacto causado nas integrantes do grupo pela forma como ela reagiu à cena que assistia. Por vários dias lembramos de Ana Paula e nos vimos nela, tanto que essa experiência nos levou a pensar como tema de pesquisa a saúde das mulheres negras.

Infelizmente ao retornar ao campo, para a realização dessa pesquisa, não foi possível localizar Ana Paula. De acordo com moradores dos arredores, algum tempo depois de nossa apresentação eles perderam contato com ela, que foi levada para uma casa de reabilitação.

Esse fato nos remete a pensar o corpo negro da juventude brasileira, cotidianamente apartado das oportunidades de integração social e atacado pelas violências policiais. O corpo das mulheres negras tratado com asco e ojeriza em diversos espaços do sistema de saúde - é o corpo-experiência de rejeição e preterimento que adoece³², quando a mente-corpo é fragilizada pelas dores do silêncio, ou melhor, do silenciamento.

³² Segundo o site saúde-popular.org, a população negra está mais exposta a doenças e mortes no SUS: as grávidas negras têm menor acesso ao pré-natal do que as brancas, já que entre as primeiras, 70% dizem terem ao menos seis consultas nesse período – número preconizado pelo Ministério da Saúde -, enquanto

Mas é também o corpo que reage e explode em novas formas de comunicação, em política feminista com conteúdo étnico-racial, corpos de mulheres negras em busca de autocura e auto tratamento psicofísico e espiritual, como se pode observar, em uma outra cena-espelho registrada nas memórias do grupo: a cena se chama “pente quente” e repercutiu em muitas trocas com mulheres negras que assistiram à peça.

A viabilização de um sentimento complexo para os corpos negros toma outra forma na arte, pois nela cabe o direito de sentir. Principalmente para as mulheres negras, a arte pode ajudar a abrir espaço e tempo para amar sem estar completamente voltada para o cuidar e o guerrear.

A cena que utiliza um pente de ferro como signo pode ser lida como chave para refletir sobre a conexão de uma dor vivenciada no passado com a constante luta por aceitação de si.

cena-espelho: “pente quente”

Um coro de três atrizes sentadas no chão olha para a atriz no centro do palco, cantam de forma melodiosa “Neguinha do cabelo duro... neguinha do cabelo duro... neguinha do cabelo duro, ao fundo é possível escutar o som de uma marimba conduzindo o ritmo lembrando uma canção de ninar. A atriz que tem em suas mãos um pente de ferro, passa ele de modo abrupto no chão a ponto de produzir faíscas de fogo em função do atrito, imediatamente de modo a sugerir uma dança com o elemento ele é passado ao seu corpo, produzindo uma imagem de repulsa ao encostar na pele. A cena se desenrola com o momento em que ela se liberta do pente e abre amarras que continha em sua vestimenta, revelando uma linda saia que passa a figurar no movimento da dança, não antes de ter as vozes do couro cessadas.

Ao final da apresentação erámos procuradas por mulheres que assistiam ao espetáculo e dividiam conosco relatos de experiências. O objeto cênico recriado e trabalhado com grande êxito nessa cena foi o pente de ferro. A cena, escrita e protagonizada por Priscila Obaci, narra de modo performativo a relação da atriz com seus cabelos crespos. A cena tinha como objetivo apresentar a fase de negação e o momento em que ela compreendia que seu cabelo diz respeito à sua identidade negra.

Priscila propôs esse depoimento poético para integrar o espetáculo por considerar muito importante, em sua trajetória de vida, o fato de só ter conhecido os seus cabelos

entre as brancas, 85% reportaram o mesmo número de consultas. As negras ainda encontram três vezes mais dificuldade ao recorrerem ao atendimento pós aborto do que as de pele branca. Entre outras negligências.

http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf

crespos aos 18 anos. Ela narra que, desde muito pequena, teve seus cabelos submetidos a tratamentos químicos e utilização de chapinhas - ferramenta utilizada para alterar a estrutura do cabelo por meio de calor extremo, uma espécie de “evolução” do pente quente, muito presente em sua família, mas já obsoleto em função do “avanço” dos equipamentos.

O pente de ferro - que num passado recente era aquecido no fogo e utilizado por nossas mães, tias e avós para alisamento do cabelo - muitas vezes causava queimaduras na pele, mãos e couro da cabeça. Em contraposição a esse tipo de práticas, hoje, considerando uma nova imagem social da mulher negra, a busca da estética normativa ocidental é violentamente questionada. Nesse contexto, o pente de ferro emergiu, então, como um símbolo de opressão, e a ação de assumir os cabelos crespos foi reconfigurada como símbolo de afirmação de uma identidade negra, em que um dos elementos é justamente o cabelo crespo. Em nossa atuação, colocar em cena um objeto marcadamente reconhecido não significa a transposição do cotidiano, mas reinvenção de conteúdo, símbolos e gestos, normalmente abandonados como algo sem valor para a nossa própria existência.



Figura 7. Pé no Quintal. Foto: Cassimano

O pente de ferro consagra uma memória dolorosa, seja pelas queimaduras frequentemente produzidas pelo uso desse objeto, seja pela imposição da necessidade de alisar os cabelos, bem como de produzir modificações no corpo em busca de possíveis semelhanças com o que supostamente causa admiração ou pode salvar da segregação e ridicularização. Com isso, a história é carregada de situações ruins que limitam o poder individual e coletivo da população negra.

Para aprofundar a reflexão a respeito da memória recorro a Michael Pollak (1989), quando destaca diferenciações entre memória, silêncio e esquecimento. De acordo com o autor, haveria a solidificação de uma memória coletiva financiada pela imposição do esquecimento de valores, construções e colaborações, considerando tal abordagem, saliento que as condições vividas adentram também nas discussões raciais aqui apresentadas. Dessa forma, há uma elaboração para recuperação de outras reminiscências negras. Portanto, as violências que as mulheres negras sofrem diante de uma luta por uma perfeição, pautada por moldes de brancura é imensa, traços morfológicos, cor e texturas dos cabelos, entre outras características, engendram no imaginário feminino negro e no externo a ele, pensamentos que perpetuam hierarquizações e diferenças não apresentadas como subjetivas, mas necessariamente como boas ou ruins. E o pêndulo pesa sobre a ideia do ruim, aguçando e intensificando o racismo, a segregação e a suposta inferioridade das mulheres negras.

A cena “pente quente” revela, portanto, um atravessamento simbólico, no qual a persona se percebe como mulher negra, sujeita a reconhecer as marcas que foram registradas em seu corpo-memória, a cena se desenvolve desconstruindo a percepção que havia elaborado sobre o seu próprio cabelo.

Segundo Lélia Gonzalez (1980), as múltiplas identidades desenhadas para as mulheres negras são perturbadoras – da doméstica à rainha do carnaval a mulher negra se vê adjetivada de formas distintas, as imagens são extremamente violentas. Rejeição e integração social interligam-se na projeção de uma imagem que seja mais aceitável tanto da perspectiva individual como coletiva. Para Gonzalez, entretanto, o alisamento, por exemplo, embora aproxime a imagem do cabelo da mulher negra ao da mulher branca, não a modifica por completo nem a isenta de violências raciais.

Por diversas vezes, a cena do pente quente gerou muita comoção, sobretudo para mulheres negras que se aproximavam dos 30 anos de idade e relatavam lembranças de ofensas ouvidas na infância, proferidas por outras crianças e outras pessoas. Elas lembravam também dos efeitos do uso desse objeto.

Em umas das apresentações realizadas em um dos quintais, havia uma jovem mulher negra de nome Lids, na época com 29 anos de idade, moradora da Cidade Ademar, zona sul de São Paulo. Ao final da apresentação ela disse ao grupo que estava assistindo à peça pela segunda vez e que havia voltado para nos entregar algo: era o pente quente utilizado por muito tempo em sua infância. Ela nos disse que a partir do contato com a cena compreendeu as marcas profundas que aquele instrumento causou em sua memória-corpo. Disse ainda que foi a primeira vez que sentiu vergonha por ainda ter seus cabelos alisados até aquele momento, embora, já possuísse uma ideia outra de “sua” negritude. Queria com aquele gesto desapegar-se do passado. E reiterar a ruptura a partir da experiência com a cena.

A euforia pós espetáculo ganhou uma paz perturbadora quando o término da cena elabora sem pretensão a realidade da espectadora. Lids não foi apenas mais uma teia simbólica e de conexões de vida e identidade negra, mas, estimuladora da importância sobre manuscruer sentimentos de reconhecimentos e transformações, ou seja, um caminho de fala, agência e pautas marcadamente válidas para pesquisa, memória, manutenção do trabalho, crença nele e relevância indescritível das potencialidades das artes.

O relato abre mais do que margem, ele disponibiliza a fertilidade sobre o caminho etnográfico desta pesquisa. O sustento ofertado a partir de bibliografias ganha corpo e se torna mais robusto com narrativas, histórias cruzadas e emaranhadas a realidades negras que são recontadas a partir das trocas, escutas, conversas e depoimentos de espectadoras. É nesse oceano que Teatlânticas: teatralidade negra, feminina e sem margem, feita nas margens, foi gestado.

Minha expectativa no início da etnografia foi me reaproximar de mulheres que ofertaram as Capulanas ao longo desses 14 anos depoimentos sobre suas relações com determinadas cenas-espelho como Lids. No entanto, em virtude da Covid-19³³, não pude realizar meu campo do modo que havia idealizado com encontros e deslocamentos até as mulheres que considere importante ouvir. Busquei, então, como estratégia, propor

³³ A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou, em 30 de janeiro de 2020, que o surto da doença causada pelo novo coronavírus (COVID-19) constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional – com o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia, e as medidas de segurança recomendadas pelo Ministério da Saúde e da Justiça e Segurança Pública do Brasil definiram os critérios para situações de quarentena e isolamento compulsórios (obrigatórios), com texto publicado no "Diário Oficial da União, foi constituído um novo cenário social.

diálogos com minhas interlocutoras de modo remoto e registrar em vídeos suas narrativas a respeito das cenas e da relação que estabeleceram com nosso grupo.

As narrativas de Lids, 12 anos após ter acompanhado as apresentações do grupo, impressionam pela riqueza de detalhes e pela precisão com que ela relata como se deu o encontro com Capulanas. Hoje, aos 41 anos, ainda traz consigo lembranças de como se sentiu atravessada pela cena, como se pode observar abaixo em alguns fragmentos de suas falas transcritas:

... Tô aqui hoje para falar sobre as Capulanas Companhia de Arte Negra, especialmente sobre o espetáculo “Solano Trindade suas Negras Poesias” o qual me tocou assim de uma maneira profunda.

Bom, em meados aí de 2008, 2009 eu tenho contato com a companhia, e assisto essa peça e fiquei extremamente mexida, sentida, doida, é... e reconhecida. Tem um dos atravessamentos que o espetáculo traz, é... exatamente uma mulher preta com um pente de ferro, sabe aqueles pentes antigos de ferro real? Que você esquentava no fogão... eu colocava ali num paninho, é colocava num paninho úmido, na tentativa de um esfriamento para que aquilo não queimasse, não sapecasse seu cabelo, né? E era uma prática muito usada; hoje tem chapinha tem mil produtos. Enfim, e eu era a pessoa que usei isso a minha adolescência toda, assim eu usava esse pente de ferro que inclusive sapecava a testa, a orelha, porque realmente ele era esquentado na boca do fogão.

Bom, e aí quando eu vou assistir ao espetáculo e eu vejo uma cena onde uma mulher negra tem esse mesmo pente de ferro, ela pega esse pente, ela risca ele no chão que sai faísca, ela coloca no gestual com muita força, assim com muita brutalidade como uma marca como quem tange um bicho, entende? É, com muita força ela faz isso enquanto o resto das meninas no espetáculo vão cantando aquela música que todos conhecem, né? Neguinha do cabelo duro qual é o pente que te penteia? Que virou uma coisa comum, né? E principalmente na escola, na boca das crianças, porque afinal quem é que quer ser a neguinha do cabelo duro? Ninguém.

E por falar em escola, uma vez que é um dos lugares mais hostis que existem, onde eu aprendi a ser quem não era, onde existe uma educação extremamente ocidental a qual, os valores as pertencas do nosso povo preto não existe, existe uma tal de princesa Isabel linda e maravilhosa que simplesmente aboliu a escravidão e recentemente o 20 de novembro. No mais a gente tem a revolução industrial, o sistema feudal, mitologia grega, tudo o que é história menos o berço civilizatório que é a África. E quando eu tenho esse contato com esse espetáculo eu estava num momento de transmutação eu ainda tentava alisar o cabelo, tentava porque, imagina, é impossível. Eu esticava ele ainda com esse pente e para me sentir pertencente de algum lugar, uma vez que eu ainda não sabia a minha história eu estava nessa busca nesse reencontro.

A Priscila, ela faz isso com o pente durante o espetáculo e depois é como se ela incorporasse, como se ela se transformasse em uma outra pessoa e aí vem uma saia e vem uma dança e vem uma coisa também

muito sensual, muito tal, isso eu acho que que é meio dúbio, tem a coisa de se transformar de se entender enquanto bonita nessa educação ocidental que a gente tem e tem uma coisa de se despir dessa, exatamente dessa educação que nos é posta e se sentir bonita do jeito que você é.

(Entrevista com Lids, 2020).

Para refletir a respeito desse relato, recorreremos a Nilma Lino Gomes (2002), que aborda o “cabelo crespo” como um marcador social da diferença. A autora aponta o cabelo como expressão e suporte simbólico da identidade negra, “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” (2002, p. 02), isto é, a dimensão da alteridade que negativamente impõe aos cabelos crespos a ideia de ojeriza e desprezo. Gomes nos ajuda a compreender o relato de Lids quando menciona a dificuldade da “transição capilar”, que na época não tinha esse nome popularizado:

Digo isso porque eu já estava nessa coisa com o cabelo especialmente de tirar o alisamento, né? De tirar a química e de parar de passar esse pente. Só que o cabelo eu acho, eu entendo que, especialmente para as mulheres, ele tem a questão da sensualidade, da feminilidade, imagem no cabelo curto para uma mulher é né? Também era uma das questões ali, então quando isso acontece, quando eu tenho esse contato e tenho esse reconhecimento e vejo que eu não estou sozinha, que esse sentimento não é só meu e que existe esse espetáculo nessa grandeza, e tem vários outros atravessamentos que esse espetáculo traz assim enquanto ao entendimento de pertença preta nesse universo...

(Entrevista com Lids, 2020).

Gomes afirma que nos processos identitários não é possível o isolamento. E a considerar a base da constituição histórica/social da nossa população, temos o racismo atravessando nossa dimensão de sujeito, e tudo que é caracterizado como signo negro é posto como inferior.

O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. Estamos, portanto, em uma zona de tensão. É dela que emerge um padrão de beleza corporal real e um ideal. No Brasil, esse padrão ideal é branco, mas o real é negro e mestiço. O tratamento dado ao cabelo pode ser considerado uma das maneiras de expressar essa tensão. A consciência ou o encobrimento desse conflito, vivido na estética do corpo negro, marca a vida e a trajetória dos sujeitos. Por isso, para o negro, a intervenção no cabelo e no corpo é mais do que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária. (GOMES: 2002, p.3).

Tomando como referência a passagem citada acima, onde a autora expõe a relação identitária que as pessoas negras têm com seus cabelos, fica evidente a importância na vida de Lids de ter a cena em questão como um disparador para perceber o pente quente como esse objeto que cria marcas em sua subjetividade, modifica de forma violenta a natureza de seu cabelo para impor um lugar outro, construído pela lógica racista.

Lids relata o convite que nos fez na ocasião para apresentarmos o espetáculo na escola estadual Martins Pena, que fica no bairro em que ela mora, muito próxima à minha casa. A proposta era bem diferente da que vivenciávamos nos quintais, onde estabelecíamos vínculos com as pessoas no dia da montagem e apresentação, recebíamos um número mais restrito de pessoas e em um ambiente que favorecia a perspectiva do cenário. Na escola, como era de se esperar, nos ofereceram como opção de espaço a quadra de esportes e convocaram todos os alunos dos três períodos de aulas. A ideia nos assustava, mas isso não nos impediu de aceitar o convite. Na voz de Lids:

... eu converso com as meninas e peço para que elas venham para a escola, que como eu falei é um dos lugares mais hostis, assim, onde existe é um racismo institucional tamanho, estrutural né? Aqui na cidade. Pois bem, foram mais de 200 alunos, era importante para mim que eu conseguisse, é, devolver, dividir o que foi a minha experiência, eu quero sentir o que eu vivi com outras mulheres, com outras crianças, com outros jovens que também vieram da mesma educação que a minha e que não tinham esse senso de beleza, de pertença, de nada disso.

(Entrevista com Lids, 2020).

Podemos dizer que Lids alcança com sua narrativa exatamente o que nos mobilizou a constituir o grupo Capulanas, ou seja, a possibilidade de construir outras referências de modo positivo sobre a pessoa negra. Lembrando que as idades das integrantes do grupo e de Lids são próximas, podemos concluir que crescemos em contextos escolares parecidos e tivemos as mesmas influências midiáticas, sentindo as mesmas ausências em todo nosso processo de formação. No âmbito escolar, as expressões do racismo são acentuadas, pois assim como o conteúdo da história dos povos africanos e das pessoas negras no Brasil, as diversas formas simbólicas do racismo são tratadas de maneira a reforçar a inferiorização do negro. Esses aspectos são fundamentais para entender as dinâmicas identitárias raciais numa sociedade em que crianças e jovens não se reconhecem como negros e tão pouco se orgulham de sua negritude, pois a marca histórica que prevalece é a do escravo e sua condição “coisificada”.

Considerando a escola como espaço privilegiado de socialização e consolidação de valores, é possível compreender a perpetuação das bases históricas racistas. A luta por mudanças das diretrizes de ensino vem da necessidade de alterar o quadro de exclusão das experiências históricas da população negra, além das cenas de racismo e preconceito corriqueiras. A lei 10.639/2003, posteriormente alterada para lei 11.645, de 2008, propõe novas diretrizes curriculares para o estudo da história e cultura afro-brasileira e africana. A mudança diz respeito também à valorização da cultura afro-brasileira, ressaltando o quanto as culturas afro diaspóricas trazem importantes contribuições para colocar os negros em condições de serem vistos como agentes históricos.

Priscila Obaci, a mesma atriz que protagoniza a cena “pente quente” para a construção da cena, narrou nas diversas situações em que seu cabelo foi alvo de ofensas dentro do ambiente escolar. No entanto, destaco a seguinte passagem por ela relatada no livro “Em Goma” (2011), pois considero relevante para compreendermos como a produção de imagens midiáticas reforçam esse imaginário racista.

“Certa vez, no metrô, vi uma propaganda na qual uma mulher negra aparecia em duas imagens: uma com cabelo alisado e outra com cabelo crespo no estilo “Black Power”. Considerei a frase que encerrava aquela imagem sórdida, uma agressividade que me atingia diretamente. “Você pode até ser selvagem, mas os seus cabelos não.” Minha resposta veio da seguinte forma:

Panteras Negras

Meu sonho é que as mulheres
 Alisem menos os cabelos
 E analisem mais sua beleza
 A evolução da resistência
 Passa pela aceitação da imagem
 Assim deixaremos de ser selvagens domesticadas
 E passaremos a ser Panteras Negras
 Prontas para dar o bote do argumento
 Sou selvagem sim
 Contra a selvageria da massificação
 Minha roupa não é uniforme
 O trabalho acabou
 E agora estou a passeio pelo conhecimento

(Obaci, 2011, p. 31)

Podemos ler essa poesia escrita por Priscila como resposta à violência produzida pela campanha publicitária, tendo como referencial bell hooks. Em seu texto “Alisando o Nosso Cabelo” a autora nos diz que “Em inúmeras discussões com mulheres negras sobre

o cabelo, ficou constatado um manifesto de que um dos fatores mais poderosos que nos impedem de usarmos o cabelo sem química é o temor de perder a aprovação e a consideração das outras pessoas.” (2005, p. 05). De certo modo, podemos reconhecer esse temor no que Lids nos conta:

Eu morria de dó de cortar o cabelo porque ele estava no ombro, tava esticado e aí eu parei de passar a química, estava igual um, pense num quiosque, o crespinho tudo saindo assim da raiz aquelas pontas todas quebradas, um cabelo morto esticado com esse pente, então com dó de cortar eu fui parando de passar a química, mas continuava passando o pente porque a minha única ideia de beleza, é essa colonial aí que nos é posta. Era né? ainda bem, então esse contato meu com as Capulanas fez com que eu me livrasse, me ajudou a me libertar e me reconectar com esse eu, que é uma coisa que é minha que já estava em mim, que era ancestral que é do povo preto só que por conta dessa educação ocidental, a gente não tem, não entende a beleza, não tem nenhuma proximidade com isso e, a beleza até então padrão é branco, magro, loiro, liso, enfim para você caber em algum lugar você precisa estar próximo disso, uma vez que você não entende e não sabe nada da sua história e da sua vida. Então a gente vai para a escola, eu as convidei toparam vieram 200 crianças, adolescentes, é foi assim chocante realmente e teve muita importância porque a gente teve devolutiva disso, acho que muitos riram né? uns chamaram de macumba, é; falaram Deus me livre, justamente por conta dessa educação ocidental que a gente tem, triste e simples assim.

A partir daí eu tenho a coragem de cortar o cabelo. Pode parecer uma bobagem, mas não foi, cortei o cabelo e aí deixei só a parte onde tinha crescido e me dou conta do meu cabelo crespo. E pela primeira vez eu me sinto bonita, eu me olho de outro jeito, com a pele preta que tenho, cabelo crespo que tenho e me vejo bonita porque, imagina que eu passei uma vida toda me maltratando, me machucando para caber nesse padrão que não é meu que não é nosso, e de repente consegui me ver bonita do jeito que eu sou, preciso realmente agradecer e preciso dizer da importância, elas sabem, todas elas sabem disso porque eu falei, eu escrevi um poema, que inclusive eu estou procurando que eu tinha um blog na época, para dizer da importância que isso teve na minha vida.

(Entrevista com Lids, 2020).

O relato de Lids reitera o que aprendemos com hooks, a autora problematiza o quanto o uso dos cabelos alisados se dá como forma de controle sobre nossos corpos. Mesmo apontando para camadas de afetividade presentes no comportamento de mulheres negras que se juntam para alisarem os cabelos, hooks mostra como essas práticas também foram entendidas como forma de manutenção da situação de colonizados, um signo da opressão e da exploração da ditadura branca.

Juntos racismo e sexismo nos recalcam diariamente pelos meios de comunicação. Todos os tipos de publicidade e cenas cotidianas nos aferem a condição de que não seremos bonitas e atraentes se não mudarmos a nós mesmas, especialmente o nosso cabelo. Não podemos nos resignar se sabemos que a supremacia branca informa e trata de sabotar nossos esforços por construir uma individualidade e uma identidade. (hooks: 2005, p. 7).

Como prática de ressignificação, o pente de ferro que nos foi entregue por Lids passou a ser utilizado em todas as outras apresentações nos quintais, até o fim da temporada. Para nós ele carregava em si, além de uma representação histórica, memórias reais. Nas palavras de Lids:

a partir daí eu dei o meu pente para Priscila. Ela começou a usar no espetáculo, **eu me liberei disso com a ajuda de vocês**, eu me liberei de uma amarra, eu vejo uma marca, extremamente dolorida e hoje me sinto bem, eu me sinto feliz e a partir daí eu começo a pesquisar origens, pertencas e ressignifico né, então eu posso dizer, hoje com muita tranquilidade, com muito carinho, que eu me reconheço em vocês, eu não... vocês não são referências para mim, vocês são um reconhecimento, onde eu vejo mulheres pretas e bonitas. Quando eu enxergo essa beleza, é uma devolutiva de mim mesma, então muito obrigada, muito axé na caminhada, tudo de bom, um bom caminho para todas, assim que esse atravessamento que vocês fizeram na minha vida possam atravessá-las com muito amor e com bastante carinho. (Entrevista com Lids, 2020).

Considero a afirmação de Lids de que “não somos referência para ela e sim reconhecimento” como conhecimento dela mesma. Talvez essa seja umas das informações mais caras dessa pesquisa. Podemos acessar muitas reflexões teóricas sobre as condições das mulheres negras, ou até teorizar a respeito da perspectiva adotada na produção artística do grupo, mas essa afirmação de Lids localiza o trabalho da Capulanas em um exercício prático dessa mudança de imaginário, há de fato transformações em um espaço/tempo.

Mesmo considerando os riscos futuros de permanência a uma construção já feita pelo grupo, mas que precisa estar sendo atualizada. Digo isso pelo fato de que as mulheres negras têm seus esforços muitas vezes soterrados, o que pode inviabilizar a continuidade de suas práticas autônomas e aguerridas. Daí a importância do movimento feminista negro, construído a partir da tensão e necessidade de discutir as especificidades da mulher negra no movimento negro e nos espaços externos a ele. Dessa forma, apresenta-se a legitimidade de discutir demandas indispensáveis, revelando, portanto, a generificação da raça e a racialização do gênero.

Sistemas de dominação foram sendo combatidos e a interligação de categorias de gênero, classe e raça passam da teorização para o campo prático de discussão e ação política. Ou seja, essas variáveis apresentam a situação geral étnica e racial das mulheres negras e suas reais condições sociais a partir da ideia de interseccionalidade.

Em seu livro “Pensamento Feminista Negro” (2019) ao abordar experiências das mulheres negras, a partir da sua própria história pessoal, Patrícia Hill Collins traz um importante ideia de “consciência dupla”. Ou seja, ao mesmo tempo em que mulheres negras têm a necessidade de autodefinição, elas também são definidas pelo opressor, o que implica uma dupla consciência que se dá de modo complexo, pois em alguns momentos são invisibilizadas, em outros são vistas por meio de estereótipos depreciativos, esvaziados de subjetividades.

Embora Collins esteja se referindo aos estereótipos legados às mulheres negras estadunidenses, podemos reconhecer esse processo facilmente no contexto racial brasileiro. Como já apontado por Lélia Gonzalez nos anos de 1980, a articulação entre racismo e sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. A autora apontou para a construção de um imaginário que nos aprisiona em uma tripla imagem da mulher negra: a mulata, a doméstica e mãe preta (GONZALEZ: 1981, p. 19).

Para Collins, trata-se de imagens de controle, produzidas pela comunicação midiática, pela literatura hegemônica e pela academia. Ela aponta ainda que as mulheres negras podem se ajudar nessa jornada rumo ao empoderamento pessoal, mas a responsabilidade última sobre as autodefinições está dentro da própria mulher como sujeito. Para Collins:

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS: 2016, p.102).

Sendo assim, o poder da autodefinição é um primeiro momento de reconhecimento da identidade para depois se transformar em uma luta coletiva. É possível, em sua reflexão sobre o poder da autodefinição compreender, que, segundo a autora, “por traz da máscara de conformidade imposta às mulheres negras existe o ato de resistência” (2019, p.179), as mulheres fazem frente a esse lugar de objetificação.

2. 1 Espaços potenciais de vidas

Esses espaços não são apenas seguros – eles formam os locais privilegiados de resistência à objetificação como o Outro. Nesses espaços, as mulheres negras “observam as imagens femininas da cultura “mais ampla”, percebem que esses modelos são, na melhor das hipóteses, inadequados e, na pior, destrutivos para elas, e seguem o propósito de se definir com base nos modelos femininos negros históricos vigentes em sua própria comunidade. Ao promover o empoderamento das mulheres negras por meio da autodefinição, esses espaços seguros as ajudam a resistir à ideologia dominante promulgada não apenas fora da sociedade civil negras, mas também das instituições afro-americanas. (COLLINS: 2019, p. 185).

Segundo a autora, os “espaços seguros para as mulheres negras” poderiam ser as famílias estendidas, as igrejas, as comunidades etc. Para ela, esses espaços são necessários para a construção de resistência dessas mulheres, em oposição a outros espaços como os meios de comunicação onde são construídas e perpetuadas imagens negativas.

É interessante pensar que essa ideia se assemelha à apresentada durante o ONNIM³⁴ Saúde da Mulher Negra (2011), pela Kota, doutora Regina Goulart, fazendo menção à saúde física e emocional. Trata-se do conceito “espaço potencial de vida”, que propõe que as pessoas realizem tudo o que lhes “dá” vida, seja por meio da cultura, da religião ou outra forma de troca. São lugares pensados para possibilitar que as participantes vivenciem verdadeiramente suas potencialidades, sem medo de serem cerceadas ou submetidas a um padrão pré-definido.

A Goma³⁵ Capulanas tem sido pensada a partir desse princípio: um lugar em que as pessoas possam proporcionar prazer próprio, seja por meio da arte, entretenimento ou religiosidade, em ações cotidianas como cozinhar, dançar, cantar ou o autocuidado, entre tantas outras práticas e trocas sociais. A proposta é fomentar situações e práticas que contribuam para diminuir os efeitos físicos e emocionais da exploração e desigualdade vivenciadas cotidianamente. O espaço potencial de vida é pensado não só em sua dimensão física, mas também nas produções artísticas, quando as histórias são mobilizadas a partir das subjetividades.

Para Collins, o feminismo negro tem sido fundamental para a criação e promoção desses espaços. A autora sinaliza ainda que a música afro-americana, em sua expressão

³⁴ Os ONNIMs (símbolo Adinkra, que significa “Quem não sabe pode saber aprendendo”) são atividades formativas que acontecem em dois formatos: atividades fechadas ao elenco e atividades abertas ao público.

³⁵Desenvolverei mais sobre o território onde se localiza o espaço do grupo no segundo capítulo pois ele está intrinsecamente ligado a construção da peça teatral Sangoma.

artística, proporciona um meio pelo qual as mulheres negras puderam encontrar suas vozes. Ela menciona que a tradição do *blues*, por exemplo, influenciou tanto sentimentos como conhecimentos - as mulheres negras cantadas nessas músicas são vistas como donas do seu passado, do seu presente e do seu futuro. Essas músicas podem ser vistas como a expressão da cultura oral da população negra, “o blues é, em primeiro lugar, uma linguagem familiar para as mulheres negras, ou até mesmo parte fundamental da vida” (COLLINS: 2019, p.193). Pode-se dizer que o *blues* exerceu uma espécie de força, gerando um espaço de expressão de autoconfiança.

Segundo Collins, a escrita exerce força igual por meio da produção de romances, onde foi possível reconstruir e libertar sentimentos, escrever na primeira pessoa, por exemplo, é um ato de resistência e uma forma de falar sobre e de si. Talvez esse seja o ponto exato de aproximação com a produção artística da Capulanas: a possibilidade de que mulheres negras iniciem um movimento de autodefinição, que pode levá-las, em seguida, à aproximação com outras experiências em comum. Em seu depoimento, Lids nos remete a refletir a esse respeito, quando relata:

Hoje em dia eu costumo dizer que referência é para a criança, né, que precisa ser bonita, precisa se ver preta, precisa ter ali um adulto como quem gesta né. E não digo a gestão da barriga, digo a gestão de cuidado, de cuidar dessa criança preta numa comunidade onde todo mundo é responsável, família toda enfim. A importância que conhecê-las e assistir esse espetáculo teve na minha vida foi um divisor de águas, assim... Foi como se eu tivesse atravessado o Atlântico, isso me tocou de uma tal maneira, levei minha filha para assistir e comecei a espalhar, assim, virei a garota propaganda das Capulanas, porque as pessoas precisavam ver aquilo. Primeiro um teatro, imagina, um teatro gratuito na periferia, e depois por ter esse cunho racial que é extremamente importante.

Adriana, preciso dizer também que hoje eu enxergo a instituição como uma maneira de fazer com que a gente caiba nesse mundo que é deles, né, quanto mais a gente entra mais é sucateado, quanto mais a gente acessa, porque a gente precisa do recurso que é deles, e eu enxergo uma diferença enorme assim porque vocês pegam ou vocês estudam em pegar isso que devolvem enquanto artes para comunidade, isso é o diferencial, né? De acessar estrutura, não se corromper com a estrutura e devolver em forma de arte.

Importante salientar que hoje eu trabalho com educação infantil, que eu passo a bola que eu aprendi tarde eu tento passar para eles mais cedo isso tem mão de vocês junto. (Entrevista com Lids, 2020).

Nesse sentido, a narrativa de Lids sobre ter sido afetada pelo grupo de modo a também produzir espaços de troca e formação nos conecta tanto a importância do *blues* e/ou de romances citado por Collins ao teatro desenvolvido por Capulanas, no que diz

respeito a esse espaço de reconstrução da imagem, à quebra dos estereótipos. Como já mencionado, as peças produzidas por Capulanas em grande parte têm suas construções dramáticas referenciadas em depoimentos das integrantes e de outras mulheres próximas, são narrativas que aparecem como repetições históricas comuns em muitos relatos. Conforme já mencionado, a poesia de Solano Trindade foi o primeiro grande exercício de aproximação e escuta dessas outras narrativas que nos eram apresentadas. Logo compreendemos que não é possível falar em uma mulher negra única. Embora essa compreensão só tenha sido elaborada em criações futuras, identificamos essa realidade, logo no início, ao entrarmos em contato de modo latente com a diversidade de experiências, histórias e modos de viver das mulheres que encontramos ao longo de nosso percurso.

Com isso, reitero que o teatro produzido pelo grupo Capulanas é político, ligação direta para a construção de uma estética, linguagem, marcada por herança ancestral e agenciamento dos seus sujeitos. Ainda que para a estética cênica do grupo as periferias não sejam pensadas a partir das “ausências”, não podemos desconhecer que, em muitos aspectos, esses são espaços geográficos precários, o que acarreta restrição de acesso às artes, à educação de qualidade, visão histórica positiva e outros tantos elementos básicos de infraestrutura que constituem as primeiras necessidades de todos os cidadãos.

Nesse contexto, a atuação do grupo Capulanas pode ser pensada como possibilidade de intermediação e rupturas. Ou seja, o Teatro Negro, feminino sem margem, “embora nas margens metropolitanas de São Paulo”, possui característica espacial, física e corporificada, é mobilidade dentro dos espaços em um movimento similar ao que é descrito por Homi Bhabha (1994) como “elaboração de estratégias para subjetivação singular e coletiva”.

O conceito de ancestralidade, repetidas vezes citado anteriormente como fundamental para a produção artística/cultural do grupo Capulanas, pode ser compreendido, em parte, tendo como referência os estudos antropológicos de Fabio Leite sobre a África do oeste. O autor se refere a um complexo sistema histórico/social negro-africano de existência mítica e histórica material, que fornece princípios civilizatórios formando as identidades étnicas. A elaboração do ancestral figura-se na condição cíclica da existência. Há, portanto, uma construção simbólica da morte que permite uma “superação social a partir da imortalidade” (LEITE: 2008, p. 104), garantindo a preservação da memória como elaboração social da experiência, bem como transferência

de conhecimentos e tecnologias, ou seja, a ancestralidade é aqui entendida como uma cosmovisão a partir da história e das experiências vividas.

Como nos diz o historiador Salloma Salomão Jovino da Silva (2005), “a localização das situações em que houve efetiva quebra dos processos sociais de dominação e adoecimento encontra respostas na ancestralidade”. Deixar fluir uma leitura sobre a origem africana atemporal e mítica, contraposta às memórias de luta e resistência, por algum momento pareceu orientar Capulanas a refazer os caminhos de liberdade, autonomia e protagonismo. Trilhas de emancipação e superação de dor, antes transformadas apenas em silêncio.

Para Silva (2005), a questão das culturas dos descendentes de africanos na formação das sociedades do “novo mundo” carrega dois traumas originais, sendo eles:

O primeiro está ligado à memória, ou seja, à dificuldade em manter e alimentar uma história e identidades comuns de longa duração devido ao sequestro, ao deslocamento forçado e à cultura da sobrevivência individual, desenvolvida para burlar as estratégias de dominação senhorial, ou seja, a descontinuidade cultural é um drama efetivo das experiências diaspóricas. O segundo trauma está relacionado, ao que podemos chamar de pedagogia da violência, prática racionalizada, sistematicamente utilizada para transformar seres humanos em pessoas escravizadas e produtivas. (SILVA: 2005, p. 19).

O pesquisador ainda aborda um aspecto importante sobre como esses traumas foram reelaborados a partir de experiências:

os espaços de produção cultural, por exemplo, os tambores podiam ser confiscados e queimados, mas, as células rítmicas, os saberes corporais, as adivinhas, os provérbios sussurrados nas senzalas não podiam ser alvo da ação destrutiva direta das práticas senhoriais. Nesse sentido, a descontinuidade cultural é um drama efetivo das experiências diaspóricas. (SILVA: 2005, p.341).

Para o autor foram empreendidas estratégias de criptografia cultural para comunicarem seus valores e reconfigurar seus sinais diacríticos. Isto é, as memórias de origem africana sofrem o trauma do tráfico, mas podem ser encontradas nos signos sonoros, gestuais, na cultura material e nas práticas de culto.

Não à toa reitero que, o conceito de “memória subterrânea”, desenvolvido pelo sociólogo Michael Pollack, parece fazer bastante sentido quando pensamos em todas as formas de impedimentos e rupturas às quais as populações negras foram submetidas.

As memórias da ancestralidade africana e do corpo negro da diáspora são elementos preponderantes na cena teatral negra e determinam, junto a outros elementos simbólicos, suas dimensões culturais e filosóficas específicas. Como já dito, o teatro convencional e hegemônico esconde os personagens negros em estereótipos. A forma

negra é apresentada, mas ao mesmo tempo, quase sempre destituída de positividade e complexidade. Além disso, com raras exceções, tende a capturar a presença negra em cena, na chave da comicidade, não como forma de espontaneidade, contentamento ou alegria, mas como depreciação e jocosidade, deslocamento e incompreensão.

As grandes mídias e movimentos de arte, por exemplo, consagram processos consideráveis de mudanças na representação ficcional da população negra. Perguntamos, entretanto, de que forma vem sendo construído o olhar, a produção e atuação de atrizes e atores negros nas últimas décadas dentro desses campos das variadas mídias? E elas, de fato, reformulam situações depreciadoras da imagem e estabelecem diálogos para possíveis apoios e o tão esperado reconhecimento e valorização da diversidade?

Considerando o pensamento de bell hooks (2019), entendo que o olhar é uma das formas mais potentes e políticas no contexto social. A autora, em seus ensaios críticos, escreve sobre os “olhares negros” em relação a si e olhares da branquitude em relação aos negros, hooks é enfática ao dizer que os olhares negros agem de forma a subverter padrões brancos hegemônicos e suas objetificações.

Tendo a mídia brasileira como promotora de um referencial de sociedade branca, entende-se que a “cor”, de fato, denota privilégios, mas, nesse contexto, surgem grupos e movimentos de artistas que modificam a estrutura e elaboram ou (re)elaboram formas criativas para mudanças desses paradigmas.

Como contraponto ao processo de não-identificação e devido à ausência ou pouca visibilidade de personas negras nas artes, principalmente nas artes narrativas e nas mídias de massa, como telenovelas e filmes brasileiros, as últimas décadas viu emergir um levante histórico, por meio do qual os sujeitos negros passam a falar e se representar de forma a tornarem-se mais vistos, discutindo politicamente, várias questões urgentes a saber: o genocídio, solidão, segregação, machismo, pobreza, educação e sua autoimagem.

Nesse entremeio de luta o Teatro Negro permeia vozes e imagens entrelaçadas em uma produção fecunda, que procura reconfigurar o espaço imaginário, político e social ocupado por negras, negros e negres imersas/os nas cenas artísticas da capital paulista³⁶.

Essas ações revelam a formação do “sujeito negro”, com agência e força singular na luta antirracista e na importante construção do reconhecimento de suas identidades, em que, de forma complementar, demarcam a ação voltada para si e para a outro, no caso, as/os/es espectadoras.

³⁶ Mesmo que tenhamos notícias de uma cena ampla em nível nacional, vou me restringir, nesta pesquisa, à cena paulistana.

Na peça “Solano Trindade e suas Negras Poesias”, por exemplo, uma das figuras reelaboradas a partir do contraste sobre os estereótipos negativos e sexualizados das mulheres negras foi a cena intitulada Pombagiras:

As atrizes no centro do espaço vestidas com saias vermelhas e blusas pretas, seguram um tecido de seda vermelho gigante, mas no momento dobrado em seus braços. O personagem Poeta/Mc, vestido com terno, calça e chapéu branco, imagem semelhante da entidade, Zé Pelintra, encostado em algum lugar (dependia de cada espaço), observava as mulheres entoarem uma canção que dizia: Navio que vai no mar / Levando seu nêgo bom/ Eu nasci para ter o dom de penar/ Navio que vai no mar/ Navio que vai no mar/ No peito que tem amor/ Amor não se rouba a toa / Saudade canta uma loa de dor/ No peito que tem amor/Vô já vô/ já vô te buscar/ Vô já vô já vô te buscar/ Seguindo o caminho na beira do mar / Seguindo o caminho na beira do mar ao passo que desenrolavam o tecido, as atrizes entravam nele, em espaços específicos; a imagem que surgia remetia a um grande mar de sangue. O Poeta/Mc canta uma música para elas, no mesmo tempo estas retiravam o tecido; em seguida, enquanto falavam seus textos cada uma realizava partituras corporais individuais. A percussão acompanhava em ritmo de “Barra Vento”.

Cruzar é se comportar
 Cama essa que a principal regra é abrir
 O homem abre a mulher cruza
 Precisa estar sentada e comportada
 Negras para estar em sua casa, mas mulatas para estar em sua cama.
 Puteiro, virgindade, casamento... Casamento com quem?
 Rei, rainha, garanhão, galinha.
 Cruzar, procriar, cruzamento.
 Com a que cruza por comportamento ou a que cruza por um momento?
 Abre a perna para qualquer um.
 Cruzar de modo correto significa realeza e sensualidade.
 Cruzar para amar, descruzar para saciar...
 Sua calcinha ta aparecendo! TODAS - Quero cruzar por amor,
 sem pudor
 (falavam repetidamente e com entonações diferentes, aumentando o ritmo da cena).



Figura 8. Pé No Quintal. Foto: Guma

O texto “Cruzar”, escrito por Priscila Obaci anos antes, foi incorporado a essa cena e distribuído nas falas de cada uma das atrizes. O poema aborda a sexualidade dos corpos femininos e negros. Já a cena fazia alusão a uma figura mítica das religiões de matrizes africanas, encontrada sobretudo nas Umbandas. Segundo o imaginário popular, as Pombagiras são entidades femininas, com instintos extremados, que nos ensinam a agir com força e determinação. Aconselham principalmente sobre relações amorosas, poderosas e destemidas, não se curvam para ninguém. Em seus cultos dançam livremente, gargalham e bebem bebidas doces como vinho rosé, cidra e martini.

Propagam a liberdade feminina, fora das convicções moldadas pelo sistema social do que seriam os bons modos. Por conta da intolerância religiosa ancorada no racismo, a figura das Pombagiras teve suas imagens marginalizadas e distorcidas em relação ao que elas realmente representam na Umbanda. Muitas vezes são desqualificadas, a partir da compreensão de que uma mulher com essas características seria promíscua.

Nós performávamos esse texto em meio a partituras corporais que lembravam as entidades em seu estado de transe. No entanto, nos chamou a atenção um episódio relatado no livro “Em {Goma}” (2011), por Ana Paula Gomes, mulher negra, socióloga, educadora social, dançarina de um Grupo afropaulista, Koteban. Havíamos apresentado

a peça no quintal em que o grupo Koteban³⁷ ensaiava, no bairro Jardim das Rosas, em uma casa de familiares de Ana Paula, que dias depois da apresentação nos contou um pouco sobre impressões manifestadas pela comunidade a respeito da apresentação. Seu relato foi tão impressionante que passou a integrar essa primeira publicação do grupo. Entre tudo que foi descrito por Ana Paula, destaco a impressão que a passagem do espetáculo provocou em sua sobrinha de 3 anos de idade:

... Apesar de não ser um espetáculo infantil, atraiu de modo muito especial a atenção das crianças da comunidade. Quando vimos, tinha muito mais crianças do que adultos no quintal e eles formaram uma plateia ansiosa e atenta. Giovanna, minha sobrinha de 3 anos, ficou muito impressionada! Era a primeira vez que ela estava vendo um espetáculo teatral, e rapidamente criou sua interpretação para tudo o que estava vendo. Ela corria, cantava, batia palmas. Estava muito contente com a apresentação do que ela chamou de “as princesas que rodavam com a saia”. Ainda hoje ela lembra e comenta sobre as princesas de saias, referindo-se a uma cena da apresentação em que as artistas Adriana, Débora, Flávia e Priscila representam, com o figurino nas cores preto e vermelho, as Pombagiras... (GOMES: 2011, p.128).

O relato de Ana Paula a respeito da reação de sua sobrinha respalda nosso compromisso com a necessidade de construir imagens positivas, que tenham como referência arquétipos relacionados aos nossos pertencimentos culturais. Em nossa avaliação, esse movimento se faz necessário, pois sabemos que desde muito cedo é construída uma visão demonizada de figuras pertencentes ao universo das matrizes afro-brasileiras.

De acordo com Dionne Brand (2002), nenhuma linguagem é neutra, e o grupo parte desse pressuposto. Sandra Regina Goulart Almeida, em seu artigo, “Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência diaspórica contemporânea”, ao escrever sobre Dionne Brand, explicita a contribuição de sua obra para pensar a condição dos sujeitos diaspóricos na perspectiva de diálogos transculturais, construindo personagens que se encontram em deslocamentos geográficos e culturais contínuos, sinalizando para a possibilidade de se refletir sobre uma estética da diáspora contemporânea (ALMEIDA: 2012, p. 51). Segundo Almeida (2012), o mapeamento histórico de trabalho da memória e experiência diaspórica de Brand compõem significados em termos do corpo e corporificação a partir do espaço. Para compreensão do corpo negro feminino desenhado por Brand, Goulart (2012) traz Gayatri Spivak e Stuart Hall, salientando que ambos apresentam tais corpos como os mais regulados da diáspora, pois as funções que lhes são

³⁷Fundado 2004, o Ballet Afro Koteban é um grupo que desenvolve pesquisa da música, da dança e da cultura do povo Mandingue/Malinké do Oeste da África, que engloba cinco países: Guiné, Mali, Senegal, Burquina Faso, Costa do Marfim. <http://balletafrokoteban.blogspot.com/p/historico-do-grupo.html>

direcionadas por meio de políticas de representações tiram-lhes o agenciamento. Assim, escreve:

De fato, como observa Hall, o corpo negro tem sido construído e usado, acima de tudo, como um capital simbólico e cultural (2003, p. 342). Assim, a diáspora dos povos africanos se faz sentir, principalmente, nesse corpo simbólico: “O corpo é o lugar de cativo. O corpo negro está situado como um signo de sentidos culturais e políticos particulares na Diáspora”, tanto como um espaço domesticado quanto um espaço selvagem (2002, p. 35). É domesticado, porque foi ao longo dos anos um espaço culturalmente codificado por inscrições e abusos, e é um espaço selvagem no sentido que é, simultaneamente, um signo de transgressão, oposição, resistência e desejo (2002, p. 36). Esse corpo racializado, porém, é antes de tudo feminizado: “De certa forma, o corpo negro é um dos corpos mais regulados na Diáspora. Talvez o mais regulado corpo seja o corpo feminino, qualquer corpo feminino, mas o corpo negro se situa em um simbólico e próximo segundo lugar” (2002, p. 37).¹⁶ Uma das formas de reinscrever e reivindicar esse espaço do corpo negro e feminino, usurpado por séculos de exploração, segundo a autora, é justamente através de um processo de produção criativa, da escrita desse corpo, feminino, racializado e diaspórico, e do resgate das histórias esquecidas, dos vestígios deixados por esse corpo multifário. (ALMEIDA: 2012, p 52)

Os corpos negros e feminino aparecem num entre lugares os quais não cabem e não se encaixam em nenhum lugar, é moldado pela dor e por outras imposições. Observa-se que a cena mencionada acima reelabora metaforicamente a linguagem e a corporalidade com elementos que caracterizam as personagens. Ao tomar emprestadas os aspectos dos modos de dizer associados às Pombagiras, estamos ressignificando as formas pelas quais elas são apresentadas no cotidiano, na maioria das vezes.

Esse movimento pretende fomentar um novo imaginário que, acreditamos colaborar para que outras mulheres se apropriem dessas falas ressignificadas e as mobilizem em seus discursos diários, extrapolando o aspecto cênico. Seguindo a concepção da escritora, artista e dramaturga Dionne Brand, podemos pensar que o grupo Capulanas partilha a palavra e revela o silenciamento dos corpos, se reconstituindo enquanto pessoas em suas identidades, memória e gosto pela autoimagem e história advinda e construída na diáspora negra.



3

SANGOMA

3. SANGOMA

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo – o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente.

(Audre Lorde, 1984).

Uma casa sã.

Seis mulheres habitam uma casa sagrada e possuem entre elas laços ancestrais.

As mulheres que ali estão, buscam um caminho para a cura, buscam reviver e compartilhar com as visitantes da casa suas histórias.

Esta casa tem ambientes sagrados, que abrigam as histórias destas mulheres. Toda a ação se desenrola durante o tempo do preparo de uma comida.

RECEBER

O portão da casa se abre. Uma Sangoma está presente no jardim da casa, Tempo. Imagens, música.

a Sangoma toca um atabaque e chama as outras Sangomas da casa que surgem cantando no telhado. São mulheres/líquidos, apresentam seus líquidos sagrados, derramando-os numa grande cabaça, cantando...

Derrama água de Mulher, Derrama m'água de mulher

Derramou/ Derrama água de Mulher, Derrama m'água de mulher/ Derramou...

As mulheres líquidos somem, a Sangoma se movimenta entre as plantas e leva a grande cabaça com líquidos até um ponto do jardim. Canta sobre a saúde da casa³⁸.

Sangoma é o título do segundo espetáculo do grupo Capulanas, produzido em 2012, com direção de cena de Kleber Lourenço com texto e dramaturgia de Cidinha da Silva em colaboração do elenco, cenário de Rodrigo Bueno, direção musical Naruna Costa³⁹, iluminação Ari Nagô, atrizes convidadas Rose Eloy e Carol Ewaci.

As ideias para a montagem do segundo espetáculo do grupo Capulanas começou a surgir ainda no projeto Pé no Quintal. O trajeto seguiu um caminho fiel ao nosso processo de identidades negras, uma vez que depois de discutirmos questões relacionadas à imagem das mulheres negras, nos vimos ainda com inquietações relacionadas ao racismo, mas que estavam em esferas mais profundas. Em meio a conversas e estudos

³⁸ Sinopse inicial da peça e música de abertura.

³⁹ Naruna Costa é integrante do Grupo Clariô de Teatro, junto com Naloana Lima, Martinha Soares, Alexandre Souza, Washington Gabriel e Ocatarina Catarina. O grupo nasceu na região de Taboão da Serra em 2002, é composto preponderantemente por homens e mulheres negras. O trabalho desenvolvido tem como cerne, os problemas sociais e políticos das periferias de São Paulo.

chegamos à conclusão de que era da saúde/adoecimento das mulheres negras que queríamos falar, isto é, preocupávamos com as formas de adoecimento físico, psíquico e emocional.

Entramos em contato com o artigo “A transformação do Silêncio em linguagem e Ação”⁴⁰ (1977), da escritora feminista norte americana Audre Lorde, esse texto foi fundamental, nos dando o primeiro caminho para a pesquisa sobre o silenciamentos como um dos fatores para e no processo de adoecimentos. Eram muitas as informações que estávamos acessando e, ao percorrer os quintais para as apresentações de “Solano Trindade e Suas Negras Poesias”, a cada apresentação nos deparávamos com situações que nos causavam estranhezas, dúvidas e desolação. Mulheres negras diversas, em suas formas corporais, históricos de vida e entendimentos outros de sua condição, enfim, situações variadas que nos desafiavam a perceber as diferenças em nós, onde cada personagem alcançava ou não aquelas mulheres.

A imagem de Ana Paula⁴¹ ainda nos perturbava, o seu estado de alcoolismo, a condição de estar vivendo em situação de rua, a percepção que ela teve durante a cena, toda a junção dos ocorridos nos inquietava. Mais tarde, pensar os porquês daquelas condições em que outras mulheres negras sentiam-se à vontade para nos relatar suas histórias ao final da peça, nas rodas de apreciação, que chamávamos de “bate-papos” ou, ainda durante a desmontagem quando éramos interpeladas por elas para estender de forma particular situações que traziam quase em segredo, confidenciar-nos suas vidas e com isso, possíveis causas de seus adoecimentos, particularidades, que, inegavelmente atingiam lugares no nosso emocional, estudos e caminhos das artes.

No final dos mais de 30 quintais circulados aos domingos, estávamos eufóricas para continuarmos com nossa jornada de pesquisadoras. Havíamos encontrado a chave fundamental da nossa estética, do lugar no qual fazia sentido estarmos e do público que queríamos. Além de tudo, havíamos alcançado um reconhecimento, ainda que mínimo, em uma cena teatral em virtude do acesso a lei de fomento para o “Pé no Quintal”.

Mas mesmo diante tudo isso não estávamos bem. Nos 18 meses que circulamos com o espetáculo, engordamos muito, cada uma pelo menos de 15 a 20 quilos. Falávamos o tempo todo que queríamos saúde, que ouvimos muitas mulheres com narrativas de

⁴⁰Audre Lorde - "Irmã Estrangeira" (Sister Outsider), Ensaios e Conferências, 1984. Apresentação lida no painel sobre Lesbianismo e Literatura, da Associação de Língua Moderna, em Chicago, Illinois, 28 de dezembro de 1977, publicada pela primeira vez em 1978, no volume 6 de *Sinister Wisdom*, revista de feminismo radical.

⁴¹ Ana Paula foi citada no capítulo 1- uma mulher que vivia em situação de rua e alcoolizada.

doenças e sentíamos o mesmo estado e peso sobre os nossos corpos. Estávamos adoecidas, não só pelo fato do sobrepeso, mas termos a comida como válvula de escape nos dizia algo. Percebemos que falar em imagem, aceitar os cabelos crespos, o formato do corpo, discutir sobre sermos bonitas não bastava para lidar com os impactos do racismo.

Foi na formação proposta pelo poeta e educador Allan da Rosa, fundador da Edições Toró, denominada Espiral Negra: Ciência e Movimento, que ocorreu no Espaço Quilombaque⁴² em Perus- SP (2010), que tivemos o primeiro contato com o Professor Marcos Ferreira. Ele nos apresentou, entre outras informações, a referência da figura Sangoma, que chamou muito nossa atenção, pois se ligava diretamente com nossa nova pesquisa. Buscamos, então, aprofundar mais sobre o espírito Sangoma. Começamos o processo de pesquisa e organizamos encontros de formação voltados para esse tema.

Foi no ONNIM “Saúde cultural, física e psíquica das mulheres negras” que o processo de estudo do Espírito Sangoma começou de modo profundo, na palestra ministrada, em maio de 2011. O professor Marcos Ferreira Santos nos revelou aspectos culturais sobre algumas tradições africanas, em particular sobre a África do Sul, especificamente a etnia Zulu. Segundo Ferreira é possível entender que:

O sangoma (geralmente, feminino), é avisado pelos ancestrais, através do sonho, que passará a curar a aldeia e cuidar dela. Os sangoma são pessoas “escolhidas” pelos espíritos ancestrais para a tarefa de conduzir a saúde espiritual da comunidade. Não se é sangoma porque se quer. Os futuros sangomas são visitados no meio da noite pelos espíritos ancestrais e, desta forma, não conseguem dormir pelas transformações internas e pela responsabilidade perante a comunidade. Um canto característico desta fase da escolha do sangoma é Angilalanga (“Eu não durmo”). Seu caráter solidário e fraternal, além do aspecto medicinal, baseia-se, sobretudo, no respeito à ancestralidade (FERREIRA: 2005, p.3)

Essas informações nos deram a percepção de que seria possível nos conectarmos esteticamente com as matrizes culturais e civilizatórias africanas, ao retermos na pesquisa a noção de ancestralidade. Estava elaborada então a sinalização de caminhos para a “cura”, afinal também queríamos anunciar perspectivas que saíssem das doenças e das dores.

⁴² Comunidade Cultural Quilombaque. O espaço foi idealizado por ativistas e artistas locais, de acordo com seus fundadores é um movimento político étnico cultural regido pelos tambores, com 15 anos de muita luta, localiza-se próximo à Estação Perus da CPTM, na zona noroeste de São Paulo.
<https://www.facebook.com/quilombaque/>

Escolhemos o nome do próximo projeto e da peça que seria montada buscando uma analogia entre o termo Sangoma e palavras da língua portuguesa: um trocadilho, Sã – pessoa e corpo são -, e Goma, que significa casa em algumas regiões de São Paulo. Chegamos à proposição do corpo como casa sã. O espírito Sangoma em cena seria a representação das curandeiras, e benzedoras, uma releitura para a diáspora negra no Brasil. Nesse caminho, foram muitas as formações, muitos dados específicos sobre a saúde da população negra. Vários ONNIMs eram abertos ao público, o que nos aproximava de inúmeros relatos à medida que as palestras aconteciam.

Entre 2010 e 2013 realizamos 14 ciclos de formações entre palestras, workshops e vivências voltadas para o estudo sobre a saúde das mulheres negras. Foram eles: “Saberes Africanos na Saúde do Corpo com as Ervas”, com Nilde Gameiro; o curso teórico e prático “A Capoeira Angola como treinamento para o Ator”, com Evani Tavares; “Corpo e identidade- reflexões sobre a organização social do grupo Hamar (Etiopia)”, ministrado por Juliana Moraes; “Expressão do corpo e da figura humana nas culturas tradicionais da África”, por Lis Salum; “Saúde da População Negra”, por Sikassambé-Dra. Regina Goulart; “Psicologia social do racismo antinegro - Branquitude versus Negritude”, da Prof. Cida Bento; “Corporalidades negras na festa do Boi - A relação trabalho e festa, homem e natureza, o negro aqui escravizado e o boi domesticado”, por Viviane Lima; “Saúde da população negra e o Sistema Único de Saúde”, ministrado por Viviane Lima; “Saúde da população negra: combate à AIDS e DST na Zona Leste da cidade de São Paulo”, com Élide Miranda; “Saúde e Educação na perspectiva dos povos afro-ameríndios”, por Elis Regina; “Ervas Mediciniais”, com Mãe Oyasse de Araras; “Saúde das mulheres negras”, por Mafoane Odara; “Psicologia do Racismo”, Ana Maria Silva; e “Psicodrama e o racismo”, ministrado por Maria Celia Malaquias. Foi um processo intenso de estudos e formulações, que se estendeu por mais de dois anos.

Diante das estatísticas e do material bruto da primeira etapa da pesquisa, tínhamos um grande desafio: Como traduzir dados frios e textos acadêmicos em uma forma poética e dramática? Como tratar a dor e o sofrimento físico e psíquico, a busca pela cura e superação dessas singularidades coletivas e diversas?

Proponho uma aproximação aqui com Fernanda Carneiro no texto de sua autora que integra a coletânea “O livro da Saúde das Mulheres negras: Nossos Passos vêm de longe” (2000), que nos aponta a relação direta entre saúde e corporalidade, para além do aspecto biomédico:

Falar de saúde é dar expressão ao corpo. É escutá-lo como corpo expressivo, sensível, e vulnerável, transcendente.

Falar de saúde da mulher negra é também falar do corpo estético-político, pois, é do corpo-marcado por experiências pessoais singulares de exclusão pelos poderes sociais hostis - de onde parte o poder e a ética da mulher negra... Designar a diferença racial como direito afirmado nas lutas das mulheres por acesso a atendimento digno a saúde, integridade corporal, autonomia e respeito a valores e crenças é apontar formas diversas e criativas de inclusão (CARNEIRO, 2000 p.22).

Esse aspecto do corpo-marcado por experiências pessoais e singulares de exclusão pelos poderes sociais hostis nos levou a compreender quais seriam as marcas profundas que nos levam ao adoecimento. Não rapidamente, fomos compreendendo que a cura, a superação e ruptura poderiam vir primeiramente da quebra do silêncio. O silenciamento é uma dor imposta às mulheres em geral, e às mulheres negras em especial, numa sociedade cuja existência é concebida em torno de valores da masculinidade e da branquitude. Evidente, as vozes que são suplantadas na vida social não podem ser totalmente recuperadas, a não ser de forma arbitrária. Mas no teatro essas vozes femininas múltiplas, mas marcadas por um mesmo tipo de vivência, podem emergir nas bocas de corpos negros e femininos talhados pelas mesmas dores. Trata-se de uma vocalidade empática inerente a nós criadoras e as nossas depoentes, ou seja, uma voz-coletiva cujo objetivo é recuperar a humanidade.

Outra estratégia consistiu na busca do religamento, Sueli Carneiro contribui para nosso entendimento ao considerar que existiu um rompimento da dimensão do eu biologizado, para uma construção do eu histórico, ou seja, transcendente, constituindo um “nós” em comunidade. Com isso:

Outra demarcação metodológica importante para desenvolver esta narrativa é o que a observação antropológica demonstra, com exemplos inumeráveis, sobre a associação de procedimentos corporais, os mais variados, tais como as danças, os cânticos, os passes, exageros dramáticos, ritos de cura, cerimônias de iniciação, que, do ponto de vista da pessoa, representam caminhos e modos culturais para o conhecimento do corpo, fortalecimento de sua personalidade e disposição para a vida e (Lowe, 1972). São terapias, na linguagem moderna, aí incluindo-se a saúde, apenas em termos de conceitos científicos ecológicos e objetivos, deixa de considerar uma grande parte da experiência humana em sua significação subjetiva e simbólica que afeta profundamente a saúde (CARNEIRO, 2000 p. 24).

Sangoma, nome que recebeu variações no Brasil como “Cangoma”, sendo possível reconhecer essa expressão linguística na canção gravada pela sambista Clementina de Jesus: “Tava durumindo Cangoma me chamou/ Tava durumindo Cangoma me chamou/ Disse: Levanta povo, cativo já acabou...”.

Cantigas como essa foram recolhidas em fins da década de 1920 na zona do garimpo em Minas Gerais pelo folclorista Aires de Mata Machado dentro de uma visão de valorização do folclore regional. Dentro de uma tradição folclorista do modernismo, Machado insiste na ideia de uma singularidade afro-mineira marcada por termos, falares e canções profundamente matizadas por línguas originárias da África. Os africanos desenvolveram uma língua comum com vocábulos advindos das línguas bantos mescladas à língua portuguesa. Com a urbanização e imposição do português escolar, essa língua recuou para o uso ritual, mantendo-se viva em expressões festivas-religiosas da Congada, Jongo e do Candomblé.

O que permitiu fazer essas conexões entre culturas africanas situadas em regiões tão distantes foi em primeiro lugar a diáspora, forçando o convívio entre diferentes grupos étnicos que na África, seria impossível devido às grandes distâncias dos impérios e reinos. Em segundo lugar, os teóricos das culturas africanas têm sido enfáticos quanto à existência de elementos culturais básicos que fornecem a percepção de unidade cultural entre sociedades africanas. Para alguns desses teóricos, um dos aspectos mais impressionantes nessa perspectiva diz respeito ao papel dos ancestrais nas diversas cosmovisões das sociedades africanas.

No processo de pesquisa e construção do espetáculo *Sangoma*, a ancestralidade africana nos foi apresentada por meio das nossas próprias experiências de vida, mas na maioria das vezes não vinha de forma direta, já que as religiões de matrizes africanas são marginalizadas, estigmatizadas e coibidas na sociedade brasileira, de maneira geral e histórica. A recuperação das experiências e narrativas subterrâneas que enfatizam acolhimento, solidariedade e cura em nosso meio familiar e social, passaram a tomar outra dimensão em nossas vidas e repercutiram em nosso trabalho teatral.

3.1 Viagem à Moçambique

As condições sociais periféricas nas quais fomos criadas e educadas também nos impõem uma geografia restrita de circulação. A história das políticas sociais recentes mostra os jogos de imagem entre melhoria das condições de vida e acesso à renda entre os grupos mais pobres e o processo de mobilidade em virtude de trabalho, cuidado e lazer. Se na década de 1940 os pobres estabeleciam trânsitos para escapar da precariedade de suas cidades de origem e moviam-se em direção às periferias urbanas, nas últimas décadas, com o aumento da renda e do poder de compra, tornou-se mais frequente que as

viagens, fossem aéreas ou terrestres, se tornassem parte do planejamento familiar e das possibilidades entre as camadas baixas e médias⁴³. Nesse sentido, é possível sugerir que as viagens ocupam uma posição ambivalente tanto nos conflitos em torno das experiências de classe, especialmente em uma sociedade tão hierarquizada como a brasileira. O fato de não termos recursos materiais suficientes para uma viagem internacional nos condiciona a tomar a África, terra dos ancestrais, apenas por meios de filmes e imagens publicadas pelos sistemas midiáticos. Que África podemos reter quando esta advém por meio de estereótipos e projeções racistas? A mensagem que retemos é da África selvagem, da fome africana ou dos governos despóticos, o que parece nos estimular a esquecê-la, como se fosse uma parte inviável da humanidade.

Um dos momentos marcantes da trajetória da Capulanas foi, sem dúvida, a viagem a Moçambique, em 2012. Facilitada por meio do apoio do Ministério da Cultura- Edital de Intercâmbio Cultural, realizamos o projeto denominado “Pé no Quintal de Moçambique”, que incluiu ações de lançamento do livro “[em] Goma- dos pés à cabeça, os quintais que sou”, que conta com um texto da atriz moçambicana Lucrecia Paco. Executamos diversas atividades em associações e universidades, entre elas: a exibição do documentário que compõe o livro, oficinas e vivências em comunidades de Maputo/Moçambique. As experiências vividas em um período de pouco mais de 20 dias nos modificaram profundamente como artistas, ativistas, mulheres e negras que somos.

Desde as narrativas de Nei Lopes (1988) sobre suas primeiras viagens à África nos anos 1960, parece haver algo de místico e transcendental na experiência da travessia atlântica e na visitação de um afro-brasileiro ao continente. Talvez as distâncias temporais entre os últimos africanos escravizados e a atualidade estejam na fonte dessa metafísica diaspórica, já explorada por Paul Gilroy (2001). Evidente que as construções poéticas, literárias e fílmicas projetam em nós uma África suspensa no ar e descolada do tempo e da história. Sabemos que construções do imaginário também são históricas, contudo, tais construções imaginárias não são nada diante da experiência concreta da viagem física.

Foi na Associação Sociocultural Horizonte Azul – (ASCHA), no bairro de Maxaquene A, periferia de Maputo, auxiliadas por Dalila, uma estudante de ciências sociais e liderança local, que conhecemos parte de um contexto histórico de lutas das mulheres Moçambicanas. Podemos fazer analogias entre as nossas experiências e seus

⁴³ É importante notar que essa nova possibilidade se deu em conflito. Para as elites locais e grupos com maior renda, parecia um absurdo que pobres pudessem viajar. Esses eventos passaram a repetir-se com o cenário de crise econômica pós-2016.

desafios para superarem imposições culturais como o casamento de meninas ainda na tenra infância. Nas oficinas culturais com os participantes da ASCHA, trocamos percepções de mundo, vimos a cada dia uma demonstração de afeto através de poesias dedicadas a nós, relatos de transformações. Ali estávamos entre nossas iguais, mas reconhecendo, sem alívio, as contradições de nossos ideais, aprendíamos lições jamais imaginadas sobre resistência à dominação.

Criamos para nós alguns momentos de formações artísticas, como as aulas de Timbila, instrumento musical tradicional do povo Chope, ministrada pelo percussionista Celso Durão, e as aulas de danças tradicionais como Marrabenta, com a dançarina Paciência, do Grupo Xindiro. Com ambos tivemos a possibilidade de nos conectarmos com raízes culturais comuns de nossas artes negras; além das formações, nossa relação passou a ser de âmbito afetivo. Celso foi um verdadeiro guardião, nos levou para seu seio familiar e vivências e nos apresentou sua comunidade.

A partir de seus referenciais e direcionamento de olhares de parceiros e parceiras moçambicanos, vimos e interpretamos as diferenças do centro para a periferia, as relações dos negros que se estampam nos *outdoors* e em uma minoria que frequenta os cursos superiores, e os outros que lutam nas comunidades para manterem suas tradições. O tempo todo nos vimos diante de pessoas que, como nós, contestam um Estado Nacional omissivo e corrupto.

Essa dimensão de opressão viabilizada pela estrutura estatal e que experimentávamos também no Brasil, como “estrangeiros de porta dentro”, como escreve Salloma Salomão (2005), lá pôde ser observada nas classes populares de Maputo. Essa dimensão global da opressão social nos colocou em empatia com nossos interlocutores que, em sua maior parte, vivenciavam a precariedade da existência material e econômica na qual se encontra a população moçambicana, pelas elites sociopolíticas locais.

Tivemos também, por intermédio de Lucrécia Paco, momentos em que conhecemos pessoas culturalmente influentes de Maputo, como o rapper Azagaia, que através de suas músicas propõe uma luta social por liberdade de expressão e igualdade social. O encontro também nos possibilitou contato com Miguel Prista, o então Coordenador do curso de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane (UEM); com Dativo e Nataniel coordenadores da ECA – Escola de Comunicação e Arte da UEM. Nesses espaços acadêmicos, exibimos nosso documentário e fizemos rodas de conversas que, em algumas circunstâncias, foram debates acalorados, sobre a legitimação ou não de

um Teatro Negro, considerando que a dimensão de negritude se dá de modos diferenciados de acordo com os contextos do racismo antinegro.

No entanto, foi no bairro de Polana Caniço, também periferia de Maputo, e junto com os membros da “Associação Alum” que passamos a maior parte do tempo e conhecemos um pouco da geografia da cidade e capital do país. Nota-se, que dali partiram milhares de mulheres e homens que construíram a riqueza material e cultural do Brasil. Uma das figuras masculinas mais interessantes com as quais mantivemos contato, sem dúvida foi Big Joe. Sociólogo e presidente da associação, nos proporcionou uma situação simbólica, mas que demarcou nosso entendimento empírico sobre a figura Sangoma, nos levando ao encontro de uma.

De fato, a ida a Moçambique nos forçou a quebra de paradigmas, nos localizou na diáspora negra, e possibilitou uma real crítica de nossas contradições enquanto afro-brasileiros, foi uma oportunidade única de nos revisitarmos ao mesmo tempo como grupo e indivíduos. Essa modalidade de intercâmbio, já extinta, permitida pela bolsa governamental, nos arremessou para um mundo desconhecido e instigante, que pelas nossas condições materiais próprias somente seriam realizáveis com um nível grande de esforço e investimento.



Figura 9. Associação Horizonte Azul, Bairro Maxaquene A – Maputo, Moçambique. Foto: Moçambique

Nesse caso sou levada a crer que o confinamento espacial também determina o grau de conhecimento e autoconhecimento que uma pessoa ou grupo de pessoas pode desenvolver ao longo da sua vida. Posso inferir também que o deslocamento geográfico tem implicações cognitivas, impõem novas noções sobre a alteridade e identidade. Nossa viagem começou e terminou na periferia de São Paulo, onde nos fortalecemos primeiramente na troca com as mais próximas e parecidas conosco. Mulheres pretas e periféricas, reconhecendo a partir vivências e processos, outras formas negras de sermos mulheres no mundo e na sociedade contemporânea.

3.2 Sangoma a criação artística

*Eh Casa Sã, Recebe nós
Acalma a dor, desata os nós
Ouve o calor, de nossa voz
Goma Sã (bis)
Sangoma⁴⁴*



Figura 10. Sangoma. Foto: Chaia Deschen

Sobre o processo de montagem da peça Sangoma, os passos não foram retílineos e nem sem percalços, as dificuldades foram grandes, mas a tenacidade também. Em linhas

⁴⁴ Música cantada na peça Sangoma, composta por Naruna Costa.

gerais, podemos situar o trabalho da seguinte forma: após contato com essas referências sobre o espírito Sangoma, e o tema já definido como “Saúde das Mulheres negras”, começamos a pesquisa pela bibliografia sobre o tipo de tratamento que mulheres negras recebem no sistema público de saúde no Brasil. Fizemos também um levantamento estatístico sobre as principais doenças que mais acometem as mulheres negras, suas origens e causas. Foram recolhidos e sistematizados depoimentos de mulheres com as quais o grupo já havia tido contato e a partir deles surgiram as histórias que foram trabalhadas na construção dramaturgica. Logo constatamos de forma sociológica, o que nossa experiência social já indicava: uma das questões centrais era a situação de violências físicas frequentes contra essas mulheres.

O grupo considerou adequado contatar a escritora Cidinha da Silva pelo conhecimento que se tinha da sua obra literária e do lugar do feminino negro construído em seus textos e livros. Esses elementos eram a espinha dorsal de seus trabalhos, como se vê em “Cada Tridente Em Seu Lugar e Outra Crônicas” (2006), “Os Nove Pentes D’África” (2009), “O Mar de Manu” (2011), “Racismo no Brasil e Afetos Correlatos” (2013), “Baú de Miudezas, Sol e Chuva” (2014) entre outros. Os temas foram apresentados a ela por meio de diálogos orais e textos produzidos pelas integrantes.

Após os primeiros contatos e conversas abertas sobre o caminho a ser trilhado para elaboração dramaturgica, Cidinha da Silva se tornou uma criadora interativa, cujo caminho de elaboração era refeito constantemente. Essa nova forma de criação nos deixava em certo estado de tensão, tínhamos muitos materiais e ideias, que nem sempre se materializavam em textos e cenas. Concluímos que precisávamos de uma direção e para isso convidamos o ator, diretor e encenador pernambucano Kleber Lourenço, que já estava nos proporcionando um trabalho de preparação corporal. Kleber utilizava em seus trabalhos cênicos, uma noção performativa de criação e havia nos encantado com sua montagem “Negro de estimação” (2007), com texto reelaborado a partir de contos de Marcelino Freire. Essa peça foi uma verdadeira inspiração para nós pensarmos uma montagem teatral referenciada nas estéticas negras, sendo autoral, revelando complexidades e subjetividades do ser negro. Assim, com o auxílio de Kleber, começamos um processo de criação a partir de improvisações com os temas-guias da pesquisa, que mais tarde se transformaram em monólogos escritos pelas integrantes do elenco.

A pesquisa fomentou o processo criativo e ofereceu conteúdo para a elaboração das personagens sociais convencionais a partir desse universo feminino mais fixado ao

“chão da experiência” social e histórica, e assim foram trabalhados pela escritora Cidinha da Silva.

Dramaturgicamente, as figuras arquetípicas-míticas emergiram de leituras e experimentações cênicas de figuras africanas ligadas ao imaginário religioso. Girava em torno das “Mulheres Líquido” e da Sangoma, “espíritos femininos” ancestrais que assumem as práticas da medicina das ervas, das adivinhações e aconselhamentos, dos cuidados espirituais, físicos e emocionais. A cura, na peça, passou a ser apresentada por diferentes símbolos e signos, como o canto, a utilização das plantas, a dança, a comida, os cheiros, os monólogos e a noção de comunidade.

Nessa montagem, convidamos a cantora Rose Eloy para participar do processo criativo e para performar a Sangoma. Embora não tivesse experiência no teatro, entendemos que seria importante contar com sua potência tanto no canto, quanto na relação com a sabedoria espiritual. Rose tem 58 anos de idade, é mulher negra de pele retinta, tem duas filhas e 7 netos. Criou suas filhas sozinha e passou por muitas necessidades financeiras. Ela mora na região da Piraporinha, próximo ao Jardim São Luís. Tendo uma relação muito forte com a música, aprendeu a cantar ouvindo sua mãe e a música sempre foi presente em seu cotidiano. A partir de 1998, Rose passou a integrar um grupo de pagode chamado “Papo de Família”, que teve relativa fama na região, mas por dificuldades com a administração o grupo se desfez.

Rose apresenta um perfil de mulher negra profundamente ligada às musicalidades das tradições religiosas e festivas. Contudo, a sua participação em grupos culturais da região até então se dava de forma não profissionalizada. Em 2005, passou a ser frequentadora assídua do sarau da Cooperifa, adentrou o grupo Umoja, onde cantava e tocava junto com Débora, Flávia e Priscila. Rose resistiu, mas aos 23 anos foi iniciada no candomblé e passou a seguir seu caminho espiritual. Atualmente, é ialorixá⁴⁵ e tem uma roça de candomblé. Ela conta que desde pequena a avó lidava com as plantas e lhe ensinava sobre o poder das ervas e dos benzimentos. Sua grande paixão por cantar samba e músicas negras populares vem da tradição de um saber musical transmitido pelas vivências. Ao lado da atividade musical, Rose realizava outros trabalhos para se manter financeiramente, nos últimos tempos trabalhava como merendeira de empresa terceirizada em escolas públicas da região.

⁴⁵ Uma ialorixá ou mãe de santo é a sacerdotisa de um terreiro, seja ele de Candomblé, Umbanda ou Quimbanda. Outras grafias possíveis incluem iyalorixá, iyá e ialaorixá. Recebem ainda o nome de mãe de terreiro

Para Sangoma convidamos também a dançarina e pesquisadora Carol Rocha Ewaci que passou a integrar o grupo como intérprete-pesquisadora.⁴⁶ Mulher negra, de pele mais clara, 38 anos, é dançarina profissionalmente desde os 17 anos de idade. Começou no grupo cultural “Afro II”, que atuava na zona leste nas regiões de São Miguel, Itaquera, Cohab 2 e José Bonifácio. Realizava atividades de formação em dança afro, já tinha relação com as danças de candomblé pela vivência de sua família -, dançou no grupo que tinha como coreógrafo Irineu Nogueira, chamado Abieié, onde conheceu Priscila, Débora e Flávia. Nesse espaço desenvolveu relação de afetividade, o que fez com que Carol passasse estar muito próxima de todas nós. Em meados de 2010, nós a convidamos para integrar o processo de pesquisa do Sangoma.

Neste mesmo período, Carol se iniciou no candomblé na casa Ilê Asè Osun Miuwà que tem como matriarca a ialorixá Wanda da Osun. No contexto do grupo, nos aproximando de modo muito especial e íntimo com esse espaço-terreiro, e principalmente, da mãe Wanda, onde mais tarde Débora e Priscila também se iniciaram. Hoje Carol é ebome⁴⁷ da casa. Todo seu percurso na dança, e as relações com as experiências de matrizes afro diaspóricas somam muito em nossa trajetória. Com a maternidade, Carol passou a se especializar nas técnicas do pilates e realizar um trabalho específico para mulheres negras, considerando o quanto esse conhecimento é uma das práticas que perdurou por anos restrita às classes médias e altas da cidade de São Paulo, mas que hoje atravessa fronteiras ao menos nas regiões em que Carol atua.

Retomando o debate sobre a montagem, vale ressaltar os elementos mobilizados na qualidade de signos e simbologias como os líquidos sagrados, informação que também extraímos do Professor Marcos Ferreira. Segundo Marcos, nas comunidades Zulu os fluidos do corpo são considerados sagrados à medida que são derramados por quem amamos, como é o caso do sangue, suor, sêmen, saliva e lágrima. Incluímos ainda as folhas medicinais, os cantos e as indumentárias. Tínhamos a casa- Goma Capulanas, alugada para ser a sede do grupo que pôde ser transformada em cenário- instalação.

⁴⁶ Em 2020 Carol ingresso no mestrado em artes cênicas na Universidade Estadual Paulista (Unesp).

⁴⁷ Ebomi é o(a) candomblecista que já cumpriu o período de sete anos de iniciação (Iaô) na feitura de santo, já tendo feito a obrigação de sete anos "odu ejé".

<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/ebomi/8199/>



Figura 11. Sangoma. Foto: Guma

Nosso público foi convidado a entrar nos espaços da casa fazendo uma alusão ao corpo e suas intimidades. Convidamos o artista plástico Rodrigo Bueno para essa modificação. Bueno realiza um trabalho artístico por meio do qual recupera a natureza que nasce em resíduos deixados na cidade e os utiliza para transformar ambientes, criando um movimento de ampla vitalidade. De certo modo, ele captou com muita intensidade a ideia da pesquisa e traduziu na casa elementos cênicos que representam ancestralidade, diáspora, memórias, cura e tradição. Cada ambiente da casa-cenário, concebida como uma instalação, se transfigurou em um componente da teatralidade.

Uma casa periférica com quintal repleto de plantas. O telhado de duas águas, com cumeeiras de peroba rosa e telhas de barro queimado. O corredor que leva a cozinha. Os espaços de ligação entre elas são perseguidos pelo público convidado a percorrer cada um destes cômodos, onde passado e presente se imbricam, alegoria e realidade dura se chocam, ancestralidade e utopia se encontram.⁴⁸

Nessa peça, o cenário foi parte do discurso pensado na esteira do reconhecimento de elementos pertencentes à herança cultural negra. O propósito foi construir um novo imaginário em forma de arte visual, retirando a força de toda negatividade associada ao

⁴⁸ Descrição da casa em uma das sinopses do da Peça Sangoma.

um certo fetichismo das imagens míticas da ancestralidade negra. Evidente que não se pensa, que, com isso, foi possível recuperar as culturas filosófico-religiosas africanas, mas que a presença mítica da ancestralidade em seus aspectos simbólicos foi ao menos redimensionada de forma respeitosa e esteticamente vinculada.

Os alimentos e a bebida partilhados em um determinado momento da apresentação, faziam alusão ao momento conhecido como Ajeum nas festas de terreiros de Candomblé e Umbanda, e onde no final do Xirê (dança de evocação dos Orixás) todos comem juntos. Ainda que essa seja a memória evocada para a partilha do alimento fazer parte da dramaturgia cênica, a ideia principal remetia a tradição de todas as nossas famílias que têm no alimento o lugar de ofertar carinho para quem recebemos em nossas casas. Em nossos estudos o alimento apareceu como possibilidades de cura - para tanto escolhemos o omolokum uma comida ofertada para Oxum, como forma de cura do útero e fertilização. O omolokum é feito de feijão fradinho, azeite de dendê, camarão seco, cebola e ovo de codorna, servida em uma folha de mamona, dentro de um pequeno alguidar. A bebida era de origem afro-indígena e chamada de Aluá, uma fermentação bem docinha feita de rapadura, gengibre e abacaxi, havia um balaio bem grande de frutas para que ninguém saísse sem se alimentar de algo.



Figura 12. Sangoma. Foto: Guma

Outra referência sensorial foram os muitos cheiros das folhas e dos incensos, que levam os participantes para outro campo de sensibilidade, indo muito além da relação entre espectador e artistas, ou consumidor e produtores de teatro. Esse ambiente cultural de proximidade e desvelamento são elementos necessários para a instauração de outras relações com a arte teatral, nossa dramaturgia procurou se colocar como um lugar de reconhecimento, uma possibilidade diferenciada das grandes mídias para a construção e referencial da imagem negra.

Nessa peça desejamos trazer à tona as inquietações, desconfortos e dores do processo de racismo e machismo na sociedade brasileira, mas almejamos romper com os silenciamentos, invisibilidades e imagens negativas, transformando e ressignificando a nossa construção social. Para isso propomos um ambiente íntimo com o público, olho no olho, mãos que se tocam, abraços, as vezes textos sussurrados no lugar de quem confia segredos, relação pensada de forma a permitir proximidade, quebrando o paradigma do espetáculo de tradição ocidental. Dessa forma, o público foi convidado ao experimento de diálogos e degustações – movimento real de partilhar as histórias e os alimentos.

Percorrer o espaço era outro convite para sentir-se em casa, uma visita com apresentação de todos os ambientes. Familiaridade em cada pedaço de nossa estrutura de casa que interliga chances de cura e imagens de artes negras. A interação se dava por muito meios, mas os mais inusitados aconteciam quando alguém do público era indagado sobre algo, proporcionando uma coautoria da peça, chance de um elemento excêntrico aparecer e render improvisações por parte do elenco.

Por fim, podemos sustentar que, ao lado das formas espaciais e imagéticas corporais e textuais, a musicalidade se tornou fundamental na elaboração da dramaturgia. Contudo, se já lidássemos com a música no primeiro espetáculo, na medida em que o trabalho foi se avolumando, se tornando mais denso e complexo, mesmo que tivéssemos limitações técnicas nessa área, a musicalidade se fez central.

A conexão entre a musicalidade e o sagrado que está profundamente demarcada nas (ou pelas) tradições religiosas africanas, passou a ter sentido especial: significou a ponte para e com a ancestralidade. Muito mais que isso, os sons de rituais não lidos apenas como músicas, mas, sim, catalisadores das enunciações das divindades e disparadores dos sistemas de religamento e compreensão de formas de cosmogonia ainda que parcial, mas não perdida da sua africanidade original.

A musicalidade, associada ao canto, aos instrumentos e a fala de cada uma das personagens, passou a figurar como desafio aos nossos próprios limites de habilidades interpretativas. O trabalho foi dirigido pela atriz e cantora Naruna Costa, que também contribuiu compondo músicas e musicalizando dois poemas de autoria de Débora e Priscila. O canto no interior da montagem estava associado à cura e criava imagens entre os dois tempos-espacos com o urbano e o ancestral, o mítico e o real, sendo um fio condutor da dramaturgia. Nenhuma das atrizes se coloca como cantora, mas todas cantam, e mesmo com algumas dificuldades para dar um contorno melódico-harmônico às canções criadas por Naruna Costa, sentimos pertença na relação com a música.

Esse campo específico das musicalidades de origens africanas incorporadas nas produções teatrais negras contemporâneas mereceria por si só um capítulo inteiro nessa pesquisa, mas por hora vou me restringir a apresentar dois aspectos que me parecem ser mais relevantes. O primeiro diz respeito a ausência de musicalidades de origem africana nos cursos convencionais de formação de atrizes e o segundo trata da aquisição de habilidades e conhecimentos musicais que pudemos adquirir nos nossos processos auto formativos.

Nossa constatação como alunas do curso de Artes do Corpo na PUC- São Paulo é que a naturalização do eurocentrismo cultural representa uma violência simbólica profunda para pessoas como nós fomos educadas em uma zona de fronteira entre os valores eurocêtricos dos sistemas escolares e as experiências familiares e comunitárias onde os elementos da cultura popular negra são os efetivos fundamentos. Uma consciência crítica da escolarização convencional ou artística nos coloca frente a frente com essas práticas de negação. O trabalho da Capulanas significou para mim uma segunda escolarização, mas sobretudo, uma formação voltada para a autocompreensão de uma negritude que já era portadora, porém não tinha plena consciência.

Rose Eloy e Naruna Costa são portadoras de diferentes repertórios de musicalidades negras porque fizeram caminhos igualmente distintos. Uma advém de uma tradição secular de domínio do canto, do corpo em movimento e técnicas de execução dos tambores. A outra, embora tivesse origem periférica, teve acesso a um curso de formação teatral em uma universidade de elite e chegou às musicalidades afro populares por meio da participação na construção de espetáculos se sua própria companhia. Contudo, ambas desenvolveram domínios técnicos e sensibilidades que favoreceram o aprimoramento prático e conceitual, e permitiram uma narrativa musical muito mais complexa e densa daquelas havíamos desenvolvido até então. Dito de outra forma, tocar

chocalhos e tambores em várias mãos, simultaneamente emitir cantos polifônicos e construir ambiências sonoras em múltiplas camadas representou um salto estético musical nas dramaturgias de Capulanas, desde as preparações para o espetáculo Sangoma.

Para esse processo de investigação sobre a saúde das mulheres negras, a figura Sangoma foi um grande presente por estar ligada as práticas curativas das sociedades centro-africanas, e assumir papel fundamental na redefinição dos saberes das mulheres negras urbanas, nos possibilitou a conexão ideal com os aspectos do racismo institucionalizado nos espaços de saúde pública, uma vez que a questão da saúde das mulheres negras, sobretudo, os direitos sexuais e reprodutivos, tem sido debatida e denunciada desde os anos de 1980 por ativistas negras presentes nos movimentos feministas e nos movimentos negros. É essencial considerar os cruzamentos entre saúde e os processos históricos de abandono da população negra, cujas motivações estão associadas ao racismo antinegro.



Figura 13. Sangoma. Foto: Chaia Dachen

Os discursos corporais, imagéticos, poéticos, textuais, musicais e gráficos trazem as dimensões presentes nas estéticas negras anteriormente apresentadas, corporalidade é um conceito pelo qual as representações são reconfiguradas como experiências históricas, como princípios filosóficos como saberes ancestrais. Ao se ter uma noção do significado desse tempo de deslocamento e injunção, o grupo constrói seus repertórios bebendo simultaneamente nas fontes orais presentes nos espaços negros de sociabilidade e acessando as tecnologias de combate ao racismo construídas pelos movimentos negros, como escrituras, peças teatrais, estudos e monografias disponíveis em várias plataformas. Em seu conjunto, esses esforços contribuem para romper o silenciamento imposto às mulheres negras nesses espaços, instaurando outras perspectivas.

As Artes Negras, seja vivenciada na África, de modo geral, ou oriunda de uma experiência diaspórica, traz em si o entrelaçamento entre arte, política e religiosidade. A experiência eurocêntrica, por sua vez, traz uma separação da relação destes conceitos. Tal distinção constitui elemento de disputa política que se relaciona com o próprio modo de interação da sociedade colonial e pós-colonial. No Brasil, isso pode ser visto através de experiências teatrais nas quais protagonismos e identidades negras articulam este tripé baseado em artes, política e religiosidades.

3.3 O adoecimento tem cor

Sobre silenciamentos: depoimentos Gabriela e Formigão

Quando elas deram sete voltas na árvore, não deixaram nada da história para trás como os caçadores armados pretendiam.

Ao contrário, o olhar dos últimos dias antes da travessia da kalunga guardou tudo o que coube no coração.

O que não coube, a memória refez na chegada.

Algumas pularam na água antes de chegar ao navio, puxaram outras e todas foram afogadas pelo desespero.

Outras morreram de dor, mágoa, fome e doença na travessia.

Aquelas que guardaram o silêncio que reconstrói a vida conseguiram sobreviver.

Parece que durante o silêncio, o tempo pára e te espera.

Aquelas mulheres tinham tudo para falar e não podiam gritar, então o silêncio falou por elas. Não podiam cantar, por isso a dor se instalou.

As mulheres descendentes delas, aprenderam a praticar o silêncio por medo, solidão, tristeza, desespero.

Aprenderam a calar a voz e adoeceram caladas, morreram tristes e sozinhas.

Existe um silêncio imposto a nós, no fundo de todas as nossas doenças.

São muitos nós, nódulos e tumores da voz negada, da desconfiança da nossa palavra.

O mundo não nos enxerga e devoramos as comidas do mundo e crescemos para os lados, para nos tornarmos grandes e visíveis ao mundo que insiste em não nos notar.

Adoecemos com a rejeição às nossas formas de ser e de viver.

Adoecemos quando abandonadas por conta das formas do nosso corpo, dos tons da nossa pele, da textura do nosso cabelo.

Adoecemos porque nos sentimos frágeis, mas ainda assim nos responsabilizamos pelo mundo dos que estão a nossa volta.

Temos muita prática em cuidar, pouco sabemos ser cuidadas.

Não saber ser amada não pode ser uma sina, uma maldição.

Queremos o silêncio que não é amargo, o silêncio-acalanto da escolha.

O silêncio da oração, da concentração, da cura.

O silêncio que adoça a compreensão.

Merecemos o silêncio íntimo, de onde brota o canto de alegria e louvor à beleza.

Merecemos o silêncio para encontrarmos nossa alma.

(texto de Cidinha da Silva para o espetáculo Sangoma)

É sabido que o racismo antinegro tem como efeito o impedimento objetivo aos direitos relacionados à saúde da população negra, seja ao acesso às políticas públicas de saúde, seja pelas marcas psicológicas no emocional, ou ainda pela negligência no tratamento de doenças, gerando mortes evitáveis. Nesse caso, utilizo aqui o conceito de Saúde definido pela Organização Mundial de Saúde- OMS: “um estado de completo bem-estar físico, mental e social, demarcando saúde como algo mais do que a ausência de doenças” (OMS: 1946, s/p).⁴⁹

Estamos falando em um acúmulo de perdas, dores e inseguranças que atravessam o tempo da diáspora. Pesquisadoras contemporâneas das áreas da saúde vêm, nessa passagem, parte significativa da origem das doenças étnicas, como a hipertensão, por exemplo. O trabalho extenuante, no passado e no presente, incide sobre a qualidade de vida e a mortandade. O stress e o desgaste psíquico gerado pela frustração, preterimento e precariedade da vida material, além da inexistência de oportunidades de inserção social, também produzem nos indivíduos e grupos sociais um estado de constante desgaste. Se colocarmos em meio a tudo isso, a potencialização do sofrimento advindo da ojeriza racial, da discriminação negativa e do racismo estrutural, temos uma bomba emocional, minando as relações entre os negros de maneira geral, mas afetando de forma singular e específica as mulheres negras.

Terezinha Bernardo (1998) ao tratar das memórias de idosas negras paulistanas, que foram ou são empregadas das famílias abastadas, nos informa da dificuldade delas, em narrar suas histórias de vida, atribuindo-lhes importância e significado, tal como

⁴⁹ Retirado do guia “Saúde da mulher negra: guia para a defesa dos direitos das mulheres Negras” produzido pela Articulação de Organizações de Mulheres Negras, 2012

fazem aquelas das classes superiores. A noção de um legado a ser transmitido para as gerações parece não figurar entre tais senhoras negras e isso intriga a pesquisadora que, assim como fiz durante parte desse trabalho, recorre a Michael Pollak (1989), “no estudo dos grupos discriminados, percebendo a existência de uma memória subterrânea que caracteriza “dominação e sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente” (POLLAK: 1989 *apud* BERNARDO: 1998, p.52.)

É possível, nas vozes seculares silenciadas das mulheres negras, uma denúncia contundente que não alcança ressonância nos espaços institucionais. Muitas vezes a saúde das mulheres negras sequer figura no campo de preocupação dos gestores públicos em saúde, pois partem de uma visão universalista e abstrata de mulher. Para a médica e ativista Jurema Werneck⁵⁰ (2016):

As reivindicações da população negra e de movimentos sociais – especialmente o Movimento de Mulheres Negras e do Movimento Negro – por mais e melhor acesso ao sistema de saúde participaram da esfera pública ao longo dos vários períodos da história das mobilizações negras, principalmente no período pós-abolição, e se intensificaram na segunda metade do século XX, com forte expressão nos movimentos populares de saúde, chegando a participar dos processos que geraram a Reforma Sanitária e a criação do Sistema Único de Saúde. No entanto, é possível verificar que essa presença, apesar de ter contribuído para a concepção de um sistema universal de saúde com integralidade, equidade e participação social, não foi suficiente para inserir, no novo Sistema, mecanismos explícitos de superação das barreiras enfrentadas pela população negra no acesso à saúde, particularmente aquelas interpostas pelo racismo. (WERNECK: 2016, p. 536).

Werneck aponta a luta incessante feita pelo movimento de mulheres negras inclusive na consolidação do SUS, o que após sua implementação não garantiu as mudanças de paradigma no trato feminino negro. De forma velada, ou não admitida há um verdadeiro abandono da mulher negra a sua própria sorte, quando gera filhos, quando cuida de filhos dos outros, quando trabalha fora, enfim as mulheres negras e pobres só podem contar consigo mesmas.

Estampam altos índices de mortalidade por causas evitáveis, tais como: neonatal, pressão arterial, câncer no colo do útero, diabetes etc. Werneck, no artigo “Racismo institucional e saúde da população negra (2016)”, aponta a importância da “III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas”, realizada na África do Sul em 2001 e convocada pela Organização das Nações Unidas (ONU), resultando na elaboração do importante documento “Subsídios

⁵⁰ Jurema Werneck é médica e doutora em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela é uma das fundadoras e coordenadora da Criola -Organização de Mulheres Negras do Rio de Janeiro- Brasil, também é Secretária Executiva da Articulação Nacional da Mulher Negra brasileira.

para o debate sobre a Política Nacional de Saúde da População Negra: uma questão de equidade”. Desse documento, destaca as seguintes informações sobre “as doenças, agravos e condições mais frequentes na população negra”.

Geneticamente determinadas – anemia falciforme e deficiência de glicose 6-fosfato desidrogenase; ou dependentes de elevada frequência de genes responsáveis pela doença ou a ela associadas – hipertensão arterial e diabete melito. [...] Adquiridas, derivadas de condições socioeconômicas desfavoráveis – desnutrição, mortes violentas, mortalidade infantil elevada, abortos sépticos, anemia ferropriva, DST/AIDS, doenças do trabalho, transtornos mentais resultantes da exposição ao racismo e ainda transtornos derivados do abuso de substâncias psicoativas, como o alcoolismo e a toxicomania. [...]

De evolução agravada ou de tratamento dificultado – hipertensão arterial, diabete melito, coronariopatas, insuficiência renal crônica, câncer e mioma. [...] Condições fisiológicas alteradas por condições socioeconômicas – crescimento, gravidez, parto e envelhecimento (WERNECK: 2016, p. 537).

No que tange à saúde da população negra, como mostra a citação, há uma relação direta do racismo que se torna fundamental para gerar, não sem lutas, políticas públicas importantes. No entanto, outras reformulações são necessárias para compreensão do racismo institucional na saúde pública parecem ainda muito presentes na história da medicina no Brasil, fundamental para a observação de onde a manutenção do destrato racial. Isso, em parte, é configurado e mantido na relação com os profissionais de saúde, especialmente os de maior posição na hierarquia dos cuidados, como se vê entre médicos brancos e seus pacientes negros e negras.

Essas informações, em grande escala, foram incorporadas de certo modo no processo de formulação da montagem Sangoma, e articuladas a outras contribuições que muito nos guiaram para a percepção real da potência que nosso trabalho poderia ter ao elaborar artisticamente a questão da saúde das mulheres negras.

Mafoane Odara Poli Santos (2012), em sua dissertação de mestrado, aponta a influência das teorias racialistas na formação médica, que ocasionaram a propagação do mito escravagista de que as mulheres negras são mais tolerantes à dor, e isso altera diretamente a relação com os corpos e subjetividades de mulheres negras no atendimento e acompanhamento médico. Em seus estudos ela informa que:

Essa é a conclusão de um estudo realizado pela fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em parceria com a prefeitura do Rio de Janeiro, com 10.000 mulheres imediatamente após o parto, entre julho de 1999 e março 2001, apresentado por Leal (2005). O estudo conclui que quase o dobro das parturientes negras 11,1% deixaram de receber anestesia em partos normais, comparando-se com a porcentagem de mulheres brancas 5,1% segundo os profissionais de Saúde, mulheres negras sentem menos dor.

Mulheres negras tem chances menores de passar por consultas ginecologistas completas, realizar consultas de pré-natal e fazer exames ginecológicos no período pós-parto. Mulheres negras não são tocadas no momento de exames na década que se seguia a inclusão do quesito raça cor, na coleta de dados sobre saúde, processo iniciado nos anos 1990, muitos estudos têm procurado compreender quais elementos produzem e legítimos situações de iniquidade opressão limitação, situações negadoras dos ideais de emancipação. (SANTOS: 2012, p.20).

Talvez essa informação tenha sido a que mais nos escandalizou. A relação entre racismo e o cerceamento das práticas de cuidado em saúde sexual e reprodutiva narrada por Santos em seu trabalho orientou o processo dramaturgico da peça Sangoma e a produção do documentário homônimo à peça. Além de parte da pesquisa, o documentário apresenta também depoimentos que julgamos importantes para a percepção das várias formas de adoecimento relacionados aos dados citados acima. Cria-se assim um jogo de extremos, de um lado, o excesso de intervenção e de outro a completa recusa do cuidado profissional. Nossos corpos passam por violências no momento das consultas médicas, e observar ainda o lugar diminuto e pequeno que a observação dos efeitos dessa negligência constroem pelo fato de existir uma construção racista institucionalizada. Perceber isso cria em nós a naturalização do distrato corporal, dificultando a compreensão na vida adulta em uma consulta médica.

Santos (2012) aponta ainda a importância da implementação do quesito raça-cor na coleta de informações sobre os usuários dos serviços de saúde. Conforme desenvolve a autora, a coleta desses dados contribui também para a compreensão de quais elementos produzem e legitimam situações violentas, opressoras e aniquilamentos dos corpos negros no sistema de saúde, possibilitando a efetivação de políticas públicas.

O adoecimento das mulheres negras em decorrência do sistema racista e sexista foi reelaborado pelo grupo a partir de uma criticidade obtida pelas leituras do feminismo negro, isto é, de um ponto de vista das relações de poder. As especulações em torno dos diferentes tipos de sofrimentos físicos e psíquicos não podem ser interpretadas como uma narrativa de vitimização ou, aquilo que a mídia racista passou a tratar como “vitimismo negro”, tentando produzir o segundo silenciamento, posto que o primeiro é o próprio racismo sistêmico.

Durante a pesquisa bibliográfica sobre a saúde das mulheres negras, nós nos deparamos com os diferentes processos de violências e adoecimentos experimentados nesse encontro entre racismo, suporte institucional e saúde como princípio de direitos humanos. A pesquisa foi elaborada com o objetivo de fomentar nossa produção teatral uma nova percepção sobre nós mesmas e sobre o mundo feminino periférico e negro no

qual estamos imersas. A partir da investigação, nosso objetivo passou a ser tornar inteligível para a sociedade os resultados fazendo uso de nossas habilidades técnicas e sensibilidade. Ao fazê-lo, buscávamos também encontrar ferramentas emancipatórias que pudessem ser socializadas com nossas companheiras de jornada nesse tempo e nessa espacialidade do vivido.

Cena-espelho Relato da Ana Paula / Quarto

Texto: Carol Ewaci Rocha

O público é conduzido pela Sangoma a ir para o quarto da casa, e se acomodarem nos espaços vazios – Há gavetas penduradas no teto, mobílias parecendo que tudo está de ponta cabeça, próximo a janela há uma mulher deitada com um cobertor- Espasmos. Pesadelo- Grito.



Figura 14. Sangoma. Foto: Guma

- Filho da puta! Carrego comigo um monte de coisas, lá dentro do umbigo. Carrego histórias que não saem daqui pra li se não estiverem num gole. Tá na garganta ué. Só que vem até a ponta da língua, depois já entra de novo noutra gole. Que eu engulo junto com você, com ela, com ele, com a outra..., mas no dia em que eu me negar e parar de sair pelo copo, eu vou vomitar, mais uma vez. Quem sabe assim não prestam mais atenção? Aconteceu tem um tempo. eu era bem pequena... Depois eu fui parar na rua.

No meio do canto entre o asfalto e a beirada. Só vai pra lá, quem não tem pra onde ir... Não dava mais pra ficar na minha casa... Às vezes eu ainda acordo lembrando. Fico com esse amontoado de coisas na minha cabeça, aqui dentro do meu umbigo. Parece que não me larga. Parece uma facada no meu ventre... Carrego comigo esse sonho aí... Sonho? Pesadelo! Agora me diz o que eu tenho que fazer pra me esquecer de tudo isso? ... Esquecer do que ele fez comigo... Eu vim parar nessa casa num dia de chuva. Eu ia passando e pela fresta do pano que tampava o portão, vi um monte de gente de branco, um monte de mulheres, umas de pano na cabeça, outras carecas. Uma delas veio e me disse: oi minha filha, você quer comer? Entrei, comi, enchi a barriga e depois coloquei tudo pra fora. Assim como estou fazendo agora. Minha cabeça rodou e eu só sei que depois que comi aquela comida, tudo que estava preso na minha barriga, marcado na pele, saindo no cheiro que brota do álcool, foi soltando. Foi limpando, eu acho... Assim como eu “to” fazendo agora. Assim – como – eu – “to” – fazendo – agora. A gente só deve carregar aquilo que precisa né? Eu ainda carrego tudo isso aqui, mas tem coisa que eu já deixei no caminho, não posso mais carregar. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê. Na já nela é possível ver a aparição Ancestral- Mulher Sêmen e Mulher Saliva surgem pela janela reproduzindo a sonoridade da cena e dialogando com a Sangoma. Imagem de ação de cura. A cena termina com um grito vindo da sala da casa.

Considero esta passagem da peça como uma das cenas-espelho desse capítulo. Trata-se do monólogo criado pela atriz/pesquisadora Carol Ewaci, e teve a espectadora Ana Paula⁵¹ como inspiração. Além de partirmos dessa vivência anterior, a composição também foi alimentada por um estudo sobre o alcoolismo e as condições das mulheres negras em situação de rua. Era importante trazer essa cena em função da próxima narrativa que consegui coletar em formato de vídeo-depoimento do poeta e fanzineiro Formigão.

Seu depoimento traz a percepção sobre como se relacionou com a cena e a peça, considerei surpreendente que depois de tantos anos ele tivesse suas impressões e lembranças de forma tão nítidas. Opto em manter seu depoimento quase que em sua íntegra, pois acredito que sua voz-texto se faz ainda mais necessária posta de modo direto.

Salve salve, meu nome é Formigão, tenho 29 anos, sou pardo, moro na zona sul de São Paulo, moro no fundão do Jardim Ângela, eu não moro exatamente no bairro do Jardim Ângela, eu moro em um bairro que

⁵¹ Mulher negra que relatei no capítulo anterior sua intervenção na apresentação em um dos quintais que apresentamos.

compõem a região... Eu sou poeta, fanzineiro e eu sou espectador da Capulanas Cia de Arte Negra, desde o Solano Trindade suas Negras Poesias é até o último espetáculo, se eu não me engano que é o Ialodês. ... Sangoma, o que é o Sangoma pra mim? Aliás né, eu acho que uma das perguntas foram, qual que é o personagem que eu mais me identifiquei no Sangoma, ó, eu me identifiquei com vários A que teve primeira identificação maior é mais profunda foi o personagem da Carol Ewaci, que era uma menina eu não sei se era adolescente, pré-adolescente que tinha uma experiência de violência dentro de casa, sexual, fugiu de casa ficou na rua para não... enfim, para não apanhar e, encontrou aquela casa sã de cura, né? Me identifiquei com ela porque eu também sou sobrevivente de violência sexual e foi aquele momento ali que o espetáculo ele parou de ser só... de acessar a minha intelectualidade, parou de ser só arte para acessar profundamente a minha emoção né e aí veio o choro e tudo, como várias né? várias pessoas chorou no espetáculo, não foi sou eu. (Entrevista com Formigão, 2020).

No primeiro momento da sua fala, Formigão apresenta a relação que estabeleceu com a cena e percebe que, para ele, a peça ultrapassou a sua “intelectualidade”. Ao ter isso em vista, pude compreender, ou ao menos deduzir, o porquê de seu estado no final das apresentações. Em conversas pós espetáculo, entendi que a cena descrita por ela para muitas pessoas era lida como “muito pesada”, de modo que sentiam vontade de partilhar experiências semelhantes, narrativas como a do Formigão de ser sobrevivente a essa experiência.

De acordo com a matéria jornalística⁵² publicado em março do ano de 2020 no jornal online “Tarde” escrito por Ashley Malia , cerca de 73% das vítimas de violência sexual eram mulheres negras⁵³. Esse dado demonstra o quanto as mulheres negras são as mais vulneráveis às violências sexuais, à medida que sabemos que grande parte das violências não são denunciadas, havendo de considerar, portanto, que os números podem ser ainda maiores pelo alto nível de subnotificação. As sequelas e/ou traumas acarretados por esse tipo de violência são incontáveis, mas dificilmente sem um acompanhamento psicológico clínico, os desdobramentos dessa violência serão tratados de forma adequada, chamo atenção para essa informação pois imagino que, como o racismo acarreta doenças físicas no corpo e que não são associadas, o mesmo pode ocorrer com a o trauma de uma violência sexual.

⁵²<https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/2121678-a-cor-da-violencia-mulheres-negras-sofreram-73-dos-casos-de-violencia-sexual-no-brasil-em-2017-05/03/2020>.

⁵³ o texto apresenta pesquisa realizada pela Rede de Observatórios da Segurança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde computou e analisou dados fornecidos pelo Sistema Único de Saúde (SUS), na última década.

Algumas etnografias e reflexões antropológicas podem nos oferecer caminhos importantes para a compreensão da experiência narrada por Formigão, ou ainda de elementos acessados por ele ao assistir a cena, a exemplo de dinâmicas sociais marcadas por experiências de violências, opressões, corporificadas que produzem silenciamentos. Os estudos etnográficos da antropóloga indiana Veena Das, no artigo “O ato de testemunhar” (2011), por exemplo, traz testemunhos de violência, articulada com memórias, relações sociais e silenciamentos, ou seja, violências sociais incorporadas no cotidiano, no que chama de ordinário.

Veena Das, com trabalho meticuloso, explicita como existem meios sociais que autorizam a violação e a dor, a partir das relações de gênero. De certo, temos que considerar o contexto de sua produção uma vez que a pesquisa é voltada para a realidade da Partição da Índia (1947) e que o estudo de caso se refere também ao massacre dos sikhs (1984), em função do brutal assassinato de Indira Gandhi. A antropóloga aponta como os conflitos entre muçulmanos e hindus ocasionaram estupros, sequestros, assassinatos e suicídios de milhares de mulheres de ambos os lados. A questão central da autora se dá considerando o impacto que esses eventos tiveram nos cotidianos de famílias, contribuindo para uma reflexão ainda maior no que tange os estudos antropológicos de como a violência opera em sociedades e culturas distintas.

O que nos aproxima de Das é o apontamento de que a violência aplicada às mulheres gera e continua a gerar e gerenciar silenciamentos, colocando-as em condições de testemunhas silenciadas, com isso, traz marcas em seus corpos, todas oriundas dessa violência. Por isso é importante salientar que:

A formação do sujeito como sujeito com gênero é então moldada através de transações complexas entre a violência como momento originário e a violência que se infiltra nas relações correntes e se torna uma espécie de atmosfera que não pode ser expelida para “fora” (DAS: 2006, p. 15).

Ao trazer essa compreensão sobre a transição da violência, Veena Das demonstra que há zonas de silêncios, as quais ela nomeia de "conhecimento venenoso". Uma metáfora nesse conhecimento venenoso, dita pelas próprias interlocutoras de Das, aparece sendo um veneno que se bebe e permanece em seus corpos, situação que descrevem como sofrimento vivido a partir das violências que foram submetidas. Outro ponto que merece destaque é a relação com o “tempo”, que passa a ser um agente direto na transformação das relações e soluções para as violências cometidas em seus corpos. Sendo assim, o tempo adquire agência, ou seja, essas mulheres recuperam suas dimensões de sujeitas e

são reescritas na sociedade. De forma muito sábia, Veena Das argumenta que as ações dessas mulheres diziam muito mais do que narrativas verbalizadas ou reivindicações, era na elaboração cotidiana que se reconstruíam as relações. Acredito que o choro mencionado por Formigão seja uma possível forma desse conhecimento venenoso, vinda pelas memórias corporais, sobretudo quando ele afirma que deixou de acessar sua intelectualidade ao assistir à cena.

Outra passagem que chama atenção na narrativa trazida por ele diz respeito a estar ainda ligado aos processos de adoecimento corporal e emocional. A cena em questão é um monólogo criado e interpretado por mim e cujo tema girava em todo da solidão afetiva, das formas diversas de abandonos.

É, eu também me identifiquei com a personagem da Adriana Paixão que era uma mina que gostava de um cara e só que o cara não estava nem aí pra ela, ela curtia ele mesmo né queria namorar e tudo e o cara só queria sexo e também eu me identifiquei porque eu também tenho uma experiência né de solidão amorosa, embora eu seja um sapatão e tem a minha identidade sexual, de sexualidade como uma identidade de gênero é também tenho essa experiência né e é uma personagem que fala sobre essa solidão amorosa, sexual acho que também refletindo melhor, se pá também traz uma ideia de hipersexualização da mulher negra, né? Trazida inclusive pelo homem negro, eu acho, mas também fala de uma outra forma de afetividade, né? Que a afetividade entre mulheres, né? Afetividade entre as mulheres da família, acho que ela também conta essa história de que existe uma experiência das suas próprias mais velhas de também viver essa questão da solidão, né? Da mulher negra e tal, então foi um personagem que eu gostei bastante que eu me identifiquei também, e até pensei né? Porque não podia ser uma sapatona, né uma lésbica?
(Entrevista com Formigão, 2020).

Em Sangoma, Audre, a personagem, trazia o arquétipo de mulher líquido lágrima, mostrava em seu corpo o efeito somatizado da rejeição afetiva, e sinalizava que as mulheres mais velhas em seu entorno tinham a mesma vivência. A associação com os nódulos, miomas, cistos foi utilizada nos trabalhos de pesquisa do grupo. Em dado momento chegamos à informação de que as mulheres negras são mais propensas a terem miomas uterinos e são as que mais morrem em decorrência do câncer no colo do útero, esse último consequência direta da falta de acompanhamento médico adequado, ou da ausência de solicitação de exames preventivos como o chamado de “toque”, revelando

aspectos do racismo institucional presente nos aparelhos de saúde pública.⁵⁴ Especula-se ainda as relações entre eventos emocionais na trajetória de um indivíduo e o processo de adoecimento. Quando obtivemos essas informações foi o momento em que todas nós do grupo constatamos que tínhamos miomas uterinos e começamos a associar por diversas outras informações que se tratavam de efeitos decorrente de amores de toda ordem. Na composição, elaboramos isso como uma das formas mais negligenciadas de cuidado dos nossos corpos, nos levando ao adoecimento. A pergunta final que Audre fazia ao público era: “E como se cura o vazio?”.

bell hooks em sua obra sempre traz a dimensão do amor, e procura apresentar explicações que nos são coerentes para perceber as construções culturais do amor presentes nas relações familiares, românticas ou ainda nas experiências religiosas. Em seu texto “Vivendo de amor”, a autora exemplifica como a repressão dos sentimentos foi elaborada como estratégia de sobrevivência do povo negro durante o período de escravidão, mas gerou marcas ainda hoje percebidas, havendo uma construção cultural de dificuldades com a arte e o ato de amar.

Ampliando o diálogo com bell hooks, Ana Cláudia Lemos Pacheco, em “Mulher negra: afetividade e solidão” (2013), apresenta um amplo estudo sobre as relações de afetividade e solidão nas dinâmicas sociais das mulheres negras. Para a autora, “o que se pretende mostrar é que neste contexto social se definem as lógicas, que orientam processos de afetividade, emoções, dinâmicas de identidade de relações sociais, de dominação, de estratificações, de onde partem as escolhas” (2013, p.17). Em uma abordagem científica socioantropológica, a autora demonstra como as mulheres negras estão muito mais designadas a vivenciarem situações em que o “mercado afetivo” é naturalizado no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união.

Formigão foi uma das pessoas que assistiu repetidas vezes à peça Sangoma. Naquela ocasião, ainda apresentava a si como Formiga, e, para o grupo, parecia ser uma pessoa emblemática. Chegava sempre com muito tempo de antecedência do horário da apresentação, praticamente era ele que iniciava a fila. Tínhamos naquela temporada lotação máxima, imagino que por isso ele chegava tão cedo, ficava em silêncio, assistia e

⁵⁴ Conforme o Ministério da Saúde, não existe uma certeza sobre o que pode causar um mioma, estando sem dúvida a predisposição genética e a produção de estrogênio relacionadas.

não falava nada com nenhuma de nós, não sabíamos se ele havia gostado ou não. Como o conhecíamos de longa data dos saraus, tínhamos uma imagem de que ele era bem crítico, e muitas vezes chegava a nós que ele era muito radical, isso nos assustava. No começo achávamos que ele estava preparando uma crítica negativa sobre nós, mas bastou uma única vez ele não estar, para gerar a inquietação de todas do elenco e produção.

Não sabíamos muito sobre sua impressão, em algum momento o silêncio foi quebrado e chegou a nós pela integrante Débora, ela nos trouxe que Formigão achava que a cena do monólogo da personagem Audre podia ser uma relação lésbica. Esse texto foi criado e interpretada por mim tendo como princípio relatos e experiências sobre solidão afetiva como forma de adoecimento. Ao que nos foi passado, ele teceu como crítica que havia uma ideia heteronormativa na cena. Essa informação foi suficiente para a kizumba acontecer, fizemos muitas reflexões sobre, quisemos conversar mais com ele, mas não, não lembro exatamente o porquê não foi possível de imediato.

O fato foi que no projeto seguinte “Da cura ao gozo”, convidamos grupos específicos de mulheres negras, para assistirem à peça e terem uma vivência com o grupo, tomamos como obrigatório conhecer e perceber as impressões sobre a dimensão LGBTQIA+, instigadas exatamente pela provocação de que era uma cena heteronormativa. O grupo convidado chamava Audre Lorde – coletivo de mulheres negras lésbicas, bissexuais e trans sexuais. O quão foi nossa surpresa no dia de assistirem a peça, lá estava o Formigão, com o seu mesmo olhar atento e misterioso, um sorriso charmoso quase que no canto da boca, que não revelava se era de contentamento ou ironia, preciso confessar, que me tremi dos pés à cabeça, lembro-me de dizer no momento da concentração em cima da laje, onde a primeira cena acontecia: “É hoje que vou ser arreçada por esse texto. Mas é isso, só dei conta do que eu senti de verdade, se for o caso a gente muda tudo”.

Parece exagero, mas a fala dele havia mesmo nos deixado desestabilizadas em relação a uma reprodução ruim, que deixamos escapar ou se quer fomos capazes de ser críticas. Durante o bate-papo do final da peça, coloquei como questão para a roda se a cena reproduzia uma visão heteronormativa, e qual a surpresa, todas disseram não sentir isso. Disseram reconhecer suas mães, tias, e outras mulheres de suas vidas. Eu olhei atenta para Formigão e ele com quem concordava com as afirmações ficou em silêncio, não havia deboche e nem ironia em seu semblante, mas não tive coragem de questioná-lo. Agora, em virtude da etnografia, conversamos longamente e trouxe essa dúvida, e pude compreender exatamente sua crítica, que não tem relação com a cena ou o texto, mas sim

com o fato de ele acreditar que a cena havia sido escrita pela Cidinha da Silva, que inicialmente havia proposto que essa personagem, Audre, fosse lésbica. Contudo, quando assumimos a criação do monólogo das personagens, não consegui descolar das minhas experiências, e achava importante dizer sobre essa construção da masculinidade negra em relação à responsabilidade afetiva.

Formigão, na mesma vivência, nos apresentou ao conceito de “Ginoafeto⁵⁵”, em linhas gerais é a ideia que quando você ama o corpo de outra mulher, é impossível você não ter amor e admiração pelo seu próprio corpo. Novamente ele nos deslocou, e ali fazia sentido, o ódio que muitas de nós crescemos tendo contra nós mesmas; compreendemos um pouco mais da complexidade da heteronormatividade em nossas vidas, a dificuldade de falarmos em prazer quando passamos uma vida inteira sendo hiper sexualizadas, ou o preterimento masculino. Formigão, sem saber, nos deu uma percepção afetiva, crítica e inclusiva, reflexão que nos orientou no vídeo arte, “A Cama, o carma e o querer”⁵⁶, e se estendeu até os estudos para construção da peça Ialodês.

Passados 7 anos, esse depoimento tão amplo e sensível sobre a cena, sua percepção profunda e a afirmação que se identificou com ela, me sinto novamente deslocada do olhar já construído e de como a cena o impactou, e hoje compreendo o porquê ele reitera que seria bom ou que poderia ser uma cena lésbica. Na peça Ialodês, onde há uma cena de autoamor protagonizada por duas mulheres, imaginávamos que o seu retorno seria muito favorável, mas ao ser perguntado, Formigão disse que preferiu muito mais Sangoma. Recentemente, ele postou um texto em suas redes sociais, texto intitulado “A solidão do sapato preto”, onde ele diz sobre um lugar pouco dito e divulgado, talvez pela crença que em relações não heteronormativas, problemas como preterimento, ojeriza, abandono - ou mesmo reproduções de padrões - não sejam presentes. Pelo que seu texto diz, estes aspectos estão sim presentes e cria marcas profundas nas subjetividades de quem as vivencia. Sinto que era disso que ele precisava ver para se sentir representado naquela dor que leva ao adoecimento físico, como retratado pela cena. Por fim destaco esse trecho da narrativa de Formigão, ainda que um pouco longo, considero pertinente para compreendermos mais da sua dinâmica identitária quando assistiu Sangoma.

⁵⁵ Janice G. Raymond inventou o termo ‘Gyn/afeição’ para descrever o amor entre mulheres. Gyn/afeição conota a paixão que mulheres têm por mulheres, ou seja, a experiência de profunda atração pelo profundo e vital Ser e o movimento para outra mulher vital. O significado básico de Gyn/afeição é que o afeto de mulheres move, agita e desperta a outra para o poder completo.

<https://heresialesbica.noblogs.org/post/2014/06/17/ginoafeto/>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3smniNxHRaw>

A passagem a seguir talvez, diga dos aspectos referentes às construções políticas da qual disputam narrativas nos territórios periféricos.

... Eu na época do Sangoma, tinha uma relação muito forte com o movimento feminista enquanto punk feminista, só que pelo fato de eu fazer parte de uma contracultura que a maioria das pessoas era branca então eu não tinha acesso à debates de negritude, dentro do movimento punk. E eu entendia as questões raciais, lógico. Entendi que o racismo é uma estrutura, mas também que já que nós queríamos uma transformação da sociedade para o bem viver do povão então a gente com certeza acredita que tem que ter mesmo uma destruição do sistema racista, só que eu não tinha ideia, eu não conseguia... eu era feminista, punk feminista, então eu não conseguia acessar assim as ideias das mulheres negras, não tinha essa noção de que tinha todo esse mundo, da epistemologia das mulheres pretas e o Sangoma...

Na época estava bem determinado eu tinha essa compreensão, vários anos mais ou menos uns 15 anos atrás, assim eu já tinha a compreensão de pretos e pardos da população negra no Brasil, portanto estava dentro da população negra já tinha essa noção de que era importante lutar contra o racismo, mas eu não entendia o que que era negritude. Até eu começar a gostar mais de rap e por gostar muito de uma cultura que tem a gente vem majoritariamente os homens né também isso por ser feminista eu sentia falta de uma ideia não de preto né, mas de preta, e aí a Capulanas entrou no meu caminho para isso né? Para ajudar nessa minha formação sobre negritude.

(Entrevista com Formigão, 2020).

Parece possível sustentar a ideia de que essas diferentes identidades que habitam os territórios periféricos aos quais me refiro ganham novas complexidades e inteligências quando conseguem acessar e confrontar conteúdos vindos de diferentes fontes críticas. Também parece possível entender que uma identidade social das populações periféricas em São Paulo se deveu à ascensão de um ativismo sociocultural que podemos definir como movimento Hip Hop, no qual o Rap tem sido porta voz, protagonista e construtor de saberes políticos e estéticos. Ao mesmo tempo no interior desse mesmo movimento emergiu uma crítica severa a sua discursividade e performatividades masculinizantes e mesmo, uma abordagem depreciadora e chauvinista das mulheres em geral e das pretas, nota-se as constantes falas machistas, e a pouca articulação feita a partir de questões de gênero.

No meu entendimento, essa situação se dava principalmente pela necessidade em se fazer valer uma imagem do homem negro periférico, que aderiu por muito tempo a uma performance de força e ao mesmo tempo da negação de sua condição de inferioridade social. Um dos valores do mundo masculino mais abrangente seria a não demonstração

da dor ou reconhecimento da fragilidade. Contudo, podemos prescrutar as tantas violências sociais, principalmente aquelas advindas das forças de segurança, agindo como sistema de coação social-sexual. Há um longo debate sobre masculinidades negras que não seria possível desenvolver aqui a contento, e que também não é o objetivo central do trabalho.

Por fim, a crítica ao Rap transformou-se em um frutífero debate que revelou o apagamento da presença feminina na própria gênese e desenvolvimento desse movimento. Independente disso há de se reconhecer, e a fala de Formigão confirma isso, que o movimento Hip Hop e a Música Rap foram fundamentais para mobilizar sentimentos de pertença da juventude negra periférica. Então estamos tratando de múltiplas camadas identitárias constituídas nas margens, franjas, bordas da metrópole.

Devemos considerar o histórico da região em que Capulanas atua diariamente como uma região marcada por movimentações culturais e artísticas que datam do início dos anos 1970. Alguns autores que tratam da história social dessa região da cidade vêm conexões entre as atuais formas criativas de cultura periférica com os movimentos sociais das comunidades eclesiais de base, os festivais estudantis e os movimentos pelos direitos humanos desencadeados a partir da paróquia dos Santos Mártires, CDEPH - Centro de Defesa dos Direitos Humanos, ONGs como CCP Henfil, Casa Mulher do Grajaú, Movimentos de Cultura da Vila São José que organizavam atividades culturais e eventos nas igrejas e escolas públicas.

Advindas do processo de denúncias do extermínio da população jovem e negra, da luta pelos direitos humanos, se constituiu um terreno adequado para o aparecimento de várias iniciativas culturais, sobretudo, voltadas ao atendimento de crianças e adolescentes em situação de risco. O Rap, sobretudo, chamou atenção para algo que hoje designamos sem ressalvas “extermínio da juventude negra”. Podemos tomar como exemplo a canção “Capítulo 4, Versículo 3” do grupo de Rap da região do Capão Redondo, Racionais Mc's como um manifesto contra a violência, cuja letra continha um teor que apresentava as desigualdades raciais e sociais, tal como a violência policial com os jovens negros e periféricos.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
 A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
 Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
 A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (...).
 (RACIONAIS MC'S - "Capítulo 4, Versículo 3", álbum Sobrevivendo no Inferno. 1997).

Podemos dizer que o Rap paulistano é um gênero de musicalidade negra contemporânea atravessada por camadas de africanidades e politização negra elaborada no transcorrer do século XX. Intelectuais negros e negras do final do século passado entenderam essa mudança cultural e produziram uma infinidade de monografias, dissertações e teses que traçam um panorama muito interessante do movimento *Hip Hop* em todo país (cf. ANDRADE, 2000). Tanto as integrantes do grupo Capulanas quanto o Formigão tiveram as infâncias e juventudes marcadas por esse contexto social, uma década de “terror racial”, como designa Paul Gilroy, embora se referindo às situações das grandes fazendas, mas que por analogia, podemos pensar em uma dinâmica de opressão racial, que no Brasil, não cessou com a abolição do escravismo. Para José Carlos Gomes, há um importante combate das violações e luta pelos direitos humanos na periferia da Zona Sul elaborado pelos próprios jovens. O movimento *hip-hop* atingiu seu auge como expressão do protesto juvenil (GOMES: 2012, p. 5). *Rap* foi o primeiro agente artístico cultural a transformar estatística de violências contra pessoas negras em poesia escrita e cantada, gravada em disco de vinil e distribuída em todo território nacional.

O feminismo negro e periférico que Capulanas evoca e trabalha é, sobretudo, constituído como espaço de aprendizagem e discussão periférica sobre as temáticas de gênero e sexualidade. Importante dizer que Capulanas não é o primeiro nem mesmo o único coletivo comandado por mulheres negras na região sul da cidade de São Paulo. Entretanto, me parece necessário grafar e negritar essa trajetória específica tanto por ser parte do meu próprio caminho, mas principalmente por compreender nosso papel social em um contexto de luta por reconhecimento e cidadania. Nosso debate filosófico-político construído numa plataforma criativa que busca ir além do teatro convencional de origem pequeno burguesa é que nos coloca como desdobramentos das teatralidades negras do século XX, que colocaram em estado de tensão a hegemonia cultural branca. Nesse caso quero dizer que entendo as culturas artísticas como um campo de disputa política.

Nossas reflexões e criações têm sido feitas a partir de dados históricos, atuais e experiências de vidas excluídas, preteridas, e suas consequências. Dessa forma, o feminismo negro periférico que empreendemos, pauta-se na realidade do lugar e pela construção de vida no território, o qual vai revelando aos poucos uma cidade cindida, espaço de vidas cruzadas. “Uma sociedade profundamente apartada de si mesma”, segundo Salloma Salomão Jovino da Silva essa frase foi utilizada por uma professora

feminista branca chamada Maria Odila Leite da Silva Dias.⁵⁷

O próximo depoimento é o da Gabriela, mulher preta, estudante universitária de Ciências Sociais. Conheci Gabriela quando fomos convidadas para fazer a monitoria do curso de extensão acadêmica em “Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica” da Unifesp-Santo Amaro. Mesmo estudando no campus de Guarulhos, no ano de sua entrada eu cumpria poucos créditos e então não ia muito ao campus, mas pude estabelecer a partir dos nossos encontros aos sábados trocas e uma relação de amizade. Gabi, como eu a chamo, me mobilizava com sua experiência de vida, com os relatos de como era tratada no ambiente acadêmico, no mercado de trabalho e nas relações afetivas.

Oiê. meu nome é Gabriela, tenho 34 anos, atualmente tô morando em São Carlos, mas sou de Carapicuíba, zona oeste de São Paulo. Comecei a estudar na Unifesp em 2011, em Guarulhos, no curso de Ciências Sociais e em 2016 eu larguei e vim pra São Carlos pra continuar a graduação aqui na UFSCar. E atualmente moro com a minha mãe. Enquanto mulher negra, gorda, universitária no curso de ciências sociais, nesse cenário político de negação na ciência, principalmente quando a gente vai tratar das questões raciais, de gênero, de territórios periféricos e não hegemônicos, é sempre um desafio. Estou colocada também e estamos disputando aí as narrativas, os espaços e o que for possível.

As Capulanas, e não só as Capulanas, mas eu normalmente falo que pra mim o teatro preto da cidade de São Paulo e da Grande São Paulo é meu teatro terapia. Então eu vou para chorar mesmo, eu vou para dar risada, eu vou pra extravasar. Eu gosto de falar com os atores no final, com a direção, porque para mim é muito importante que eles continuem fazendo esse trabalho, que eles continuem trazendo essas estéticas narrativas, pra dar sentido, porque a gente, muitas vezes, não têm acesso a uma terapia real. Então quando a gente se vê no palco, quando a gente consegue ver as nossas dores e os nossos sofrimentos expostos daquela forma, de uma forma sensível, bonita e tocante, a gente se vê enquanto humano de novo, que esse processo de desumanização ele é contínuo, então a gente tem que fugir o tempo todo.

(Entrevista com Gabriela, 2020).

Na condição de um grupo artístico, não pretendíamos, ou ao menos de forma consciente, que nossas criações teatrais em si fossem recebidas como terapias coletivas. No entanto, fomos percebendo as extrapolações interpretativas da recepção. Digamos, fomos nos dando conta de uma certa organicidade que produziam espelhamentos imediatos e gatilhos emocionais com os quais tínhamos que lidar quando não estávamos

⁵⁷DIAS, Maria Odila Leite da Silva. A interiorização das metrópoles e outros estudos. São Paulo. Alameda Casa Editorial. 2005.

necessariamente preparadas para fazê-lo. Condensar experiências de sofrimento e apontar para as possibilidades étnicas e de gênero era aquilo que de fato objetivamos em primeira instância. Isso foi atingido e teve diversas consequências. Tais desdobramentos são parcialmente repercutidos ao longo desse trabalho.

Os gatilhos aos quais me refiro são processos de reflexão desencadeados em pessoas que assistem os espetáculos, e que numa dada cena acessam emocionalmente marcas subjetivas de violências vividas. Por vezes esse espelhamento pode se transformar em caminho para busca de ferramentas e estratégias pelas quais se constrói o novo estado de consciência de si e do mundo. Muitas vezes um primeiro passo na busca de cura para traumas de caráter aparentemente pessoal, mas intimamente ligado aos efeitos mais duradouros das violências coletiva e sociais. No decorrer do tempo e em meio as lutas cotidianas para desenvolver novos trabalhos e novas práticas, passamos a organizar formações voltados ao público que começamos a constituir a cada temporada.

O movimento da costura dos tecidos pode ser utilizado como analogia para história de Gabriela. Seu depoimento revela um corpo repleto de fortes fragmentos de uma vida cheia de sensibilidades. Essa colcha de histórias apresenta retalhos que configuram dor, luta e consciência. Não necessariamente nessa ordem, mas componentes presentes que inegavelmente permitem análises emaranhadas a concentrações sobre o feminismo negro.

Em seu livro “Erguer a voz: pensar como uma feminista” (2019), bell hooks escreve sobre sua vida pessoal, histórias, feminismo, estudos, pesquisas e radicalização. Para autora, o ato de falar de si é manifestar a possibilidade de reconstruir a própria subjetividade e, com isso, tornar-se sujeita. Gabriela ao contar sua vida elabora processos de justiça social, ensina outras mulheres a erguer a voz, e, assim como hooks, radicalizar noções de público e privado. A consciência sobre tais esferas permite a ela a não repressão de ideias e desconstrução sobre manutenções racistas. Gabriela revela ainda o fortalecimento do aquilombamento moderno. Sua ida às peças de teatro, exposições artísticas e suas conversas após todos esses eventos solidificam o movimento de coletividade.

Sangoma, sobre a saúde das mulheres negras, eu assisti, pelo que eu me lembro, três vezes, talvez mais, porque eu fui uma primeira vez, morri de chorar, depois eu fui uma outra vez, levei uma amiga, depois eu fui outra vez, levei outras amigas, enfim, quase fiquei morando lá. Porque foi muito lindo, é muito aconchegante, é uma casa, então você vai andando pelos cômodos, cada um contando uma história e são mulheres falando sobre suas doenças, sobre suas dores, sobre as suas curas e o

quanto os líquidos são importantes, seja o sangue, a lágrima, o gozo, essas coisas são importantes. E para mim foi muito lindo porque eu já tinha ido em outras peças e tal, mas nunca numa casa, não naquele formato, eu me senti muito acolhida. Quando se falava dos amores, das dores, das perdas e da potência era muito bonito, assim, eu achava uma coisa muito louco. Aquela girl lá em cima batucando... como assim, o bagulho começa já no telhado, no jardim, enfim.

... Quando eu entrei na graduação em 2011, eu tinha 26 anos e de 24 a 25, eu fui diagnosticada com uma doença, com linfoma, um câncer no sistema linfático e com isso eu trabalhava com telemarketing, trabalhei bastante com telemarketing e aí eu consegui a licença de 1 ano para fazer o tratamento, então nos primeiros meses eu fiquei bem doente, bem debilitada, quase faleci, mas não faleci. Então eu continuei fazendo os tratamentos e na segunda metade do ano de 2010 eu entrei no cursinho popular da cidade onde eu moro, pré-vestibulares, fiz o cursinho dois períodos. Na metade de 2010 eu estava pensando em estudar ciências sociais mesmo, mas na FESP, que é uma instituição particular, aí em contato com os professores do cursinho eles “não, vai pra federal, vai estudar em universidade pública”. Falei “imagina, eu nem tenho condições” e no fim eu tinha. Todas as dificuldades postas, enfim, consegui entrar. Quando eu entrei em 2011, fiz a universidade conforme foi possível, eu trabalhava, fui morar em Guarulhos e em 2012 tivemos uma greve nacional, a maior greve das instituições federais e começou em Guarulhos, um amigo nosso de luta, que esteve com a gente o tempo, chamava Luís Carlos, ele se matou na universidade. A gente fez uma festa no dia 14 de dezembro, meio que a última festa do ano, e aí no dia 15, depois da festa, acabou se enforcando pela manhã, nesse CA, no espaço que a gente fazia as festas. Bem doloroso, foi péssimo, talvez a pior experiência da minha vida. Não sei se a pior, mas das piores com certeza... depois de um pouco mais de 1 ano e meio, uma amiga nossa também se matou, pelo que se entende ela teve uma crise de pânico e se jogou do oitavo andar, de onde a família dela morava. Em 2015 o Tiago, que era um amigo nosso também, de luta, enfim, todo esse processo de greve, acompanhou tudo, também se matou. Todos eles eram negros. Os meninos eram bem empobrecidos, um deles morava, inclusive, no Pimentas e isso pra mim foi muito doloroso, muito. O processo de vida já é doloroso, de morte, assim, voluntária, que a pessoa teve coragem de acabar com a dor, mesmo que isso tivesse que tirar a vida delas, isso foi muito complicado... Eu estava ainda na graduação, morando em Guarulhos, trabalhando, era importante estar na universidade e me formar naquele espaço para justamente honrar a memória desses meus amigos. A Tilene até tinha se formado, ela se formou em Filosofia, mas o Luís e o Tiago estavam no primeiro ano da graduação, os dois. O primeiro ano de filosofia, foi muito triste e eu tenho comigo que eu tinha esse peso, de enquanto mulher preta, tão fudida quanto eles, tem que ficar na universidade para honrar o nome deles”, fui levando um monte de situações violentas e que eu tinha que lidar, encarando, todo dia, brigando, brigando, brigando. Nossa, estava super cansada, mas não baixava a guarda, aí quando eu fui assistir à peça das Capulanas, elas falaram o quanto era importante os espaços de cura, construir espaços de cura. Aí eu desabei. Eu falei “nossa, mano, nunca na Unifesp vai ser meu lugar de cura, nunca, nunca”. Não existe nesse Brasil um lugar que possa ser tão tóxico pra mim quanto aquele lugar. E foi quando eu decidi sair da universidade, sair de lá e ia continuar o curso, ou tentar

algum outro curso, mas não ali, que eu podia honrar os meus amigos em outros espaços. Que eu podia chorar, que eu podia mostrar o quanto foi doloroso pra mim esse processo. Que eu podia me deixar cuidar. Ainda não deixo muito, mas melhorei bastante, venho melhorando, é um processo contínuo. Então esse é um marco, eu gosto muito de pensar isso.

(Entrevista com Gabriela, 2020).

Gabriela apresenta uma quebra em relação à perpetuação do racismo e sexismo. Sua fala soa como uma denúncia às instituições governamentais que pouco cuidam da permanência e saúde mental de jovens negros nas Universidades públicas. E com isso colaboram para o aumento no índice de segregação e consequentemente o não pertencimento social, que contribui para ocorrências de suicídios.

De acordo com o Ministério da Saúde, adolescentes e jovens negros com idades entre 10 e 29 anos possuem maiores chances de cometer o suicídio. A taxa percentual para que ocorra o suicídio, na última década foi de 45% contra 12% de brancos.⁵⁸ O adoecimento psíquico da população negra se revela também na ausência de representatividade, estímulos, condições socioeconômicas e o racismo estrutural, isto é, situações gerais que permitem a manutenção do processo de exclusão e inferiorização das pessoas negras.

Ainda não há uma real democratização do ensino, visto que não existem políticas públicas que atendam de forma justa e humanizada estudantes, seja no ensino da rede básica ou nas universidades. A saída de Gabriela da Universidade Federal de São Paulo nada mais é do que uma possível libertação da dor e fuga de um espaço racista e doentio para o seu corpo. A consciência sobre o espaço e o que ele reverbera no seu corpo conseguiu promover uma ação de resistência à sua vida.

Enquanto estudante da Unifesp tem uma casinha lá que chamam de casinha dos alunos, de atendimento dos alunos e eu fazia acompanhamento lá com a ginecologista e ela me pediu um ultrassom transvaginal uma vez e eu fui para fazer o exame. O exame não era feito na casinha, porque na casinha, pensa, né, antes a Unifesp era só EPM-Escola Paulista de Medicina, então é só para os estudantes de medicina, é uma coisa bem internalista mesmo. Então os aluninhos são tratadinhos, bonitinhos, cuidadinhos, enquanto aluna da Unifesp mesmo não sendo da EPM também tinha um pouco desse cuidado aí. Mas onde eu fui fazer o exame não tinha, e eu não me identifiquei enquanto aluna, eu só fui enquanto usuária do SUS, uma mulher negra, sem cara de universitária, sem cara de estudante da Unifesp. Eu tenho

⁵⁸Site: <https://www.hypeness.com.br/2019/05/suicidio-entre-adolescentes-negros-cresce-e-e-45-superior-que-entre-brancos>

dois miomas dentro da parede intrauterina, ele é um pouco difícil de achar, tem que fazer todo um malabarismo para que o equipamento possa fazer o ultrassom de uma forma correta. Dessa vez que eu fui fazer, o médico falou “ah, tá, tô vendo aqui, não sei o quê” e para ele achar, ele precisou ficar forçando muito e eu falei “ai, você está machucando”, e ele “não, é rapidinho, já tô terminando”, pensando como se fosse uma frescura minha. E nossa, ele me machucou muito. Eu fiquei muito triste, muito chateada, fiquei com vontade de brigar, de chorar, de falar que era aluna da Unifesp, que não é assim que se tratava um corpo negro, mas eu lembrei que eu não me apresentei enquanto estudante, não tenho cara de estudante da Unifesp, sou só uma mulher negra com miomas do SUS, então eles tratam de qualquer jeito. A história da medicina é construída em cima dos nossos corpos, na ginecologia então, inteira. E é desesperador. Eu fiquei com cólica uma semana por causa do tratamento desse acéfalo, desse animal de avental. Eu fiquei bravíssima. Mas eu lembrei também das reflexões porque a peça apresenta essas cenas e tal, e a gente vai refletindo junto também. (Entrevista com Gabriela, 2020).

Essa passagem do depoimento de Gabriela me lembrou as indagações de bell hooks ao nos interpelar: “eu não sou uma mulher?” (2020). Em seu livro ela nos dá permissão para o conhecimento sobre o mundo da mulher negra dentro do feminismo e nas lutas feministas. Fazendo crítica ao modelo branco que se quer hegemônico, hooks estabelece uma crítica sobre a não absorção de modelos alienantes e que tentam implantar na psique a semente imperialista – esta por sua vez, segundo a autora nada mais é que, a tentativa de nos manterem escravizados. A partir do depoimento de Gabriela, vemos o surgimento da mulher negra que reivindica seu papel de sujeita, de conhecedora de sua própria história e, por isso, atenta aos seus lugares de garantia à educação, mas, principalmente à saúde – nesse caso física e emocional.

O caminho árduo e a história corporificada de Gabriela guarda um baú de criatividade a novas visões estéticas para se remontar e fortificar histórias. A necessidade da rasgadura sobre padrões racistas e machistas tão fortemente ocorridos. Gabriela fala sobre a ocupação dos lugares de prestígio e luta pelo direito à educação. Sem deixar escapar a reivindicação do seu lugar de fala, coloca-se como sujeita no intuito de desconstruir estereótipos da mulher negra “forte”. Sua narrativa ecoa o direito de visibilidade e atenção ao seu e a outros corpos negros, corpos que merecem e precisam de atendimento médico, em um sistema de saúde público forte, de qualidade, humanizado e marcado pelo respeito. O atendimento negligenciado e violento sofrido por Gabriela não é um caso isolado. Vemos ascender a discussão sobre a violência obstétrica e a negligência sobre exames médicos obrigatórios para mulheres, mas que não são solicitados a mulheres negras.

Recordo ainda o episódio citado no depoimento da Gabriela, pois foi algo tão pesado que na época ela me escreveu uma mensagem. Lá, ela dizia ter pensado muito no documentário e na peça Sangoma. Relendo a mensagem que trocamos em 2014, pelo messenger do Facebook ela dizia: “da falta de trato dos aventais brancos com os de pele preta”. Gabriela me faz compreender a importância da produção artística do grupo, dos materiais de áudio visual, das formações, no aspecto de tornar consciente que essa experiência não é particular, e está ligada ao racismo, infelizmente ter essa informação não evita que as situações ocorram, mas constrói possibilidades de reivindicarmos coletivamente mudanças.

Visamos à ação política de enfrentamento do racismo antinegro, por entendermos que o direito a saúde passa por esferas individuais e coletivas. Observarmos os processos de silenciamento das mulheres negras e estamos rompendo contra diferentes formas de submissão, enfatizando as lutas pela cura, pela autoestima. Essa luta cujos registros são poucos e normalmente considerados ilegítimos ou desprezíveis aos olhos da sociedade, são os motivos das nossas produções artísticas.

3.4 Goma Capulanas – território zona sul – Jardim São Luís

Desde o ano de 2012, Capulanas, fincou raízes no terreno fértil do Jardim São Luís. Segundo o Censo de 2010, o bairro tinha mais de 267000 pessoas que vivem em condições muitíssimo precárias, com altos índices de vulnerabilidades sociais e segregação socioespacial. De acordo com os dados do mapa da desigualdade disponibilizados pela revista online Nossa São Paulo⁵⁹, o bairro apresenta números de qualidade de vida, violências, aparelhos culturais, entre outros, inferiores a outros bairros periféricos, sendo ainda mais alarmante a distância quando comparados aos de classe média e média alta.

Nos anos 1990 os bairros do Capão Redondo, Jardim Ângela e Parque Santo Antônio foram considerados pela grande mídia como “Triângulo da Morte” em virtude dos baixos índices de desenvolvimento humano e dos altos números de letalidade e violência urbana. Os índices continuaram preocupantes ao ponto de, em 1998, os óbitos terem como principal causa os homicídios, chegando a 80% dos sepultamentos terem como causas mortes decorrentes da violência da região. Tais movimentações acabaram

⁵⁹ Disponível em: <https://www.nossasaopaulo.org.br/> . Consulta: 14/03/2020

por gerar uma pressão nos órgãos públicos que se viram obrigados a despender recursos e apoio a organizações não governamentais com o objetivo de combater a violência e miséria da região. Eclodiram ao longo desses 30 anos ações culturais, artísticas e sociais protagonizadas pelos próprios sujeitos periféricos como forma de resistência e mobilizações por mudanças. A região passou a ser um forte pólo cultural, e embora ainda não contemple todos, tais ações vêm se consolidando e criando articulações.

Assim, com o passar dos anos, avistamos políticas públicas onde os esgotos continuaram a céu aberto, contudo, ganharam encanamentos, ciclofaixas foram feitas, novas linhas de transportes urbanos implementadas. Com isso, produziram-se também novas centralidades, isto é, comércios de roupas, mercados, farmácias, entre outros oferecendo serviços essenciais às pessoas que ali viviam. Não quero, com isso, dizer que as violências e outros problemas sociais sumiram ou até diminuíram em grande escala, pois isso não aconteceu.

De acordo com Érica Peçanha (2010), há uma cena cultural que está, em parte, vinculada com o movimento literário que foi articulado em espaços comuns como bares e associações comunitárias, promovendo Saraus, e incentivando a prática de outras manifestações artísticas. Criou-se um circuito identificado como literatura periférica, um dos exemplos foi “o movimento cultural 1 da Sul (Somos todos um pela dignidade da zona sul), criado em 1999, no distrito do Capão Redondo, e a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa) fundada em 2002, pelos poetas Sergio Vaz e Marcos Pezão, que semanalmente promove seu sarau em um bar localizado no Jardim Guarujá”, (PEÇANHA, 2010). Segundo a autora, essa produção literária consolidou uma ação política além de uma produção e conceituação de estética própria, uma movimentação que despreendeu outras formas de ações artísticas:

(...) é possível assinalar outras intervenções de artistas periféricos que se associaram a uma ideia de cultura da periferia. Tomando como exemplo somente nos grupos que atuam na Zona Sul paulistana, pode-se destacar na área de cinema o autodenominado coletivo de produção de mídia NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), focado na “produção de vídeo, oficinas de produção, exibições e distribuições de trabalhos independentes em audiovisual”; e o Cinebecos, um coletivo que realiza “exibições periódicas e itinerantes pelos becos, vielas, escadões e bares” No que se refere ao teatro, despontam as ações da Brava Cia, companhia que se dedica às apresentações de rua e a oferecer cursos e oficinas teatrais gratuitos, e que, recentemente, propôs-se a coordenar as atividades de teatro em um espaço público da Zona Sul; e da Capulanas Cia Negra de Teatro, cuja proposta é explorar variadas linguagens artísticas em espetáculos que possam contribuir tanto para

difundir a cultura popular quanto para valorizar a imagem da mulher negra. Na literatura, outro exemplo bastante significativo advém da consolidação do selo Edições Toró, organizado pelo escritor Allan da Rosa” (PEÇANHA: 2010, p.119-120).

É nesse cenário, mencionado por Peçanha, que o grupo Capulanas exerce suas atividades em uma residência alugada no Jardim São Luís, bairro que faz fronteira com a estrada do M’Boi Mirim e com os bairros Piraporinha, Parque Santo Antônio e Chácara Santana. O espaço é utilizado para as apresentações, oficinas, encontros, construção de cenário e guarda de materiais cênicos. A Casa batizada como “Goma Capulanas” foi, aos poucos, entre 2015 e 2016 transformada em instalação da peça teatral Sangoma. Ao longo dos últimos anos, se tornou um espaço para a formação e difusão da arte, educação e culturas negras.

Essa experiência que se traduz em estabilidade e fixação territorial, foi inovadora, uma vez que o histórico do grupo se funda na vivência oriunda da circulação dos espetáculos por outros bairros periféricos de São Paulo. É relevante considerar as dificuldades que tivemos para adquirir esse espaço, uma vez que se apresentavam quatro mulheres negras solteiras querendo alugar uma casa para ali instalarem um grupo de teatro, inúmeras tentativas de locação foram preteridas ou rejeitadas. Foi batendo o pé na terra e no chão de asfalto, com olhos atentos e peito forte que entendemos a importância de estar em um território marcado por situações extremas de segregação e injustiças. Foi no Jardim São Luís que o corpo de todas as integrantes da Capulanas sentiu os pés vibrarem, até o alto da cabeça nascer ervas, flores e ideias para peças e oficinas, cursos e potências formativas, foi ali que captamos forças de lutas e verdades no que acreditamos e no que sustenta nossa arte.

Capulanas elabora narrativas de reflexão sobre autoimagem, saúde, questões raciais, feministas e curas. Tendo o nosso corpo como possibilidade de ser palco em qualquer lugar que desejamos encenar, escolher o território do Jardim São Luís como complementação da nossa cena, ou melhor, é um marcador referencial, estratégico e leal a nossa identidade.

A consciência de que nós, quatro mulheres negras, atrizes, vistas e reconhecidas no campo artístico dá margem para uma consciência mais bem solidificada de nós. Ou seja, corpos negados no meio, vemos e ouvimos, agora, aplausos? Somos vistas. Mesmo quando há um estranhamento em relação às peças, abordagens e formatos, os aplausos e

reconhecimento da arte, mas, principalmente de nós como mulheres, sujeitas, permite que eu nomeie o espaço como: aquilombamento.



4

IALODÊS

4. IALODÊS

“Só existe dor na vida das mulheres negras?”

Essa foi a pergunta que nos tirou o prumo. Quem ousa? Do som, aos risos. O aroma de ervas, música e dança de corpos conjuntos. Olhos nos olhos – brinde e benzimento, nada mais a atravessou? Ou sua fala não era sobre a peça? O êxtase do nosso corpo teatro-vida apresentou ali uma catarse paradoxal entre a peça, a captura das experiências e as memórias que materializavam a dor sem quase experimentar caracteres outros. Como quem guarda na memória uma lembrança com chave e caminhamos assombradas.

Encerramos o projeto Sangoma, mas ainda estávamos imersas na pesquisa sobre a saúde e adoecimento das mulheres negras. As descobertas sobre o impacto do racismo em nossos corpos não tinha se esgotado com a montagem artística e foram tantas portas abertas e possibilidades de caminhos a investigar mais a fundo sobre esse tema que era difícil nos descolarmos de todos os processos criativos. Tendo o espetáculo como o nosso produto artístico, podíamos capitalizá-lo, porém utilizando a casa-instalação como cenário, à medida que experimentávamos apresentações externas, um buraco acontecia na dramaturgia, pois a realidade sensorial tátil da instalação fora minuciosamente pensada e estruturada para recepção visual e sentimental do público. Com essa lacuna, perdíamos elementos significativos, impactos e qualidades na peça.

Ao orçarmos as despesas com a reelaboração e adaptação da instalação, os alimentos que faziam parte da dramaturgia como o omoloku⁶⁰, aluá e as frutas, a pré-produção, além dos cachês da equipe e elenco, a peça passava a ter um custo muito alto para alguns tipos de convite que recebíamos. Por outro lado, não nos parecia ideal mantê-la em cartaz na Goma com bilheteria, uma vez que o valor necessário de ingresso não condizia com a realidade do nosso público. Ou seja, precisávamos de um novo financiamento, mas, para isso, também de uma nova pesquisa, o que nos garantiria então nosso sustento e subsídios para mantermos o espaço. Afinal o tempo da arte não se harmoniza com o tempo dos editais.

Foi neste momento que voltamos à provocação: “só de dor vivem as mulheres negras?”. Responder a esse questionamento foi um exercício de continuidade do trabalho

⁶⁰Como dito anteriormente, o omoloKu é a comida preparada para Oxum. Aluá é uma bebida fermentada de origem afro-indígena

realizado anteriormente e atenção sobre nossas existências. O novo apontamento se consolidou na busca pelo prazer após o processo da pesquisa sobre adoecimento e cura.

Entre a pesquisa para montagem de Sangoma e a montagem da peça sobre prazer chamada Ialodês, realizamos com suporte financeiro público o projeto “[Sã] Da cura ao Gozo” (2014). Para alicerçar a nova criação artística, tivemos que elaborar um projeto que se dividia em duas partes. Uma era a temporada do Sangoma e a outra, em paralelo, era a investigação sobre o prazer na vida das mulheres negras.

Realizamos uma longa temporada gratuita do espetáculo Sangoma, com apresentações abertas ao público aos finais de semana e apresentações extras como parte do Ciclo de ONNIMs para grupos convidados, propondo a troca de experiências com mulheres negras de coletivos. O fato de ainda estarmos em temporada com a peça Sangoma acabou por nos manter em experiências de partilhas muitas vezes ligadas emocionalmente a todo o universo sobre o adoecimento e cura.

Com o foco no prazer, foram muitas reflexões sobre onde buscar e acessá-lo, se era um estado, uma sensação ou, o que, de fato, seria o prazer para as mulheres negras. A proposta para esses ONNIMs era ao final das apresentações de Sangoma termos rodas de conversas sobre o espetáculo com as mulheres dos seguintes coletivos: Audre Lorde, coletivo de lésbicas e bissexuais negras; Cooperativa de Mulheres Catadoras do Jardim Julieta; Grupo de Teatro da Oprimida; Jovens do Maracatu Baque & Atitude- Jardim Ibirapuera; Grupo da melhor idade do Sacolão das Artes e o Núcleo Comunitário Mulheres Negras do Capão Redondo. Estar com esses coletivos era cada vez mais um mergulho nas reflexões sobre adoecimentos.

O segundo encontro com cada coletivo era realizado nos espaços propostos por elas e permeado pelo tema do prazer, condutor de todo diálogo inicial. Sugeríamos, por conseguinte, uma vivência artística a fim de canalizarmos as reflexões e estados de prazer no corpo. Durante os encontros, mesmo considerando as marcas de diversidade entre os grupos - como idade, orientação sexual, condição socioeconômica e regionalidade - fomos surpreendidas por algumas recorrências. Percebemos, por exemplo, que a comida aparecia como um escape para a tristeza, um lugar de prazer. Os desamores marcavam muito e mesmo começando o encontro com a temática: prazer, organicamente as narrativas eram iniciadas por experiências de tristezas e frustrações. Todos os encontros passavam do choro ao riso, isso acarretou angústias em nós, chegamos a ter dúvidas se era um caminho válido, uma vez que parecia que Sangoma ainda vigorava na pesquisa.

Não alcançamos a cura; como um fim, ela é um caminho contínuo, e esse foi um dos primeiros desafios da nova pesquisa. Entender que não existe um prazer pleno/essencial, mas que ele está em constante movimento. Mas algo esteve presente em todos os grupos, estarmos juntas é (e foi) uma forma de existir, resistir e reinventar nossa presença no mundo.

Enquanto isso na sala de ensaio, vivenciamos o maior bloqueio criativo que já tivemos. Os disparadores cênicos não nos atravessavam, não localizávamos corporalmente nada que pudesse servir para uma produção artística. Em meio ao caos, solicitamos o acompanhamento da Dr^a Maria Lúcia Silva, do Instituto AMA – Psique e Negritude⁶¹, buscamos alguns direcionamentos sobre o prazer e expusemos o quanto estava sendo conflitante e desconhecido elaborar criações sobre o autoconhecimento, empoderamento corporal e emocional guiadas pelo prazer. As exigências que indicávamos como necessárias para uma vida de prazeres se revelavam como algo inalcançável para nós, mulheres negras.

O grupo organizou um encontro-vivência, onde era possível cada integrante levar uma convidada que considerasse precisar vivenciar a formação sobre prazer. Preparamos um almoço farto, colocamos uma mesa grande em nosso quintal e antes do início da atividade prática, juntas partilhamos os alimentos - retiramos a mesa, abrimos espaço e nos colocamos à disposição. A doutora Maria Lúcia abriu a roda de conversa, questionando como cada uma das participantes imaginaria sua vida sem o racismo e a discriminação. O silêncio se instaurou, fechamos os olhos e imaginamos...

No momento de compartilhar como cada uma se viu nesse mundo, as narrativas foram surpreendentes, mas uma em especial chamou-me a atenção. Uma das mulheres convidadas disse que não via sentido na sua vida sem o racismo, pois ela só é o que é pelo enfrentamento dele. Se eu pudesse descrever a sensação que senti ouvindo aquilo, seria o som de algo colidindo com uma grande vidraça. E isso, de fato, criou uma inquietação no ambiente -, nós enquanto grupo começamos a aventar a possibilidade de partir daí o nosso bloqueio criativo. Foi comentando cada resposta, que a Maria Lúcia nos inclinou a perceber que não saberemos o que é o prazer genuíno, pois só conhecemos a realidade a partir do racismo. Porém, nossa ideia de prazer estava atrelada a construções pautadas

⁶¹ Fundado em 1995 por um grupo de psicólogas, ativistas, comprometidas com o enfrentamento político, o Instituto AMMA Psique e Negritude, é uma organização não governamental cuja atuação é pautada pela convicção de que o enfrentamento do racismo, da discriminação e do preconceito se faz: politicamente e psiquicamente. <http://www.ammapsique.org.br/quem-somos.html>. Consultado em: 04 de abril de 2021

pelo consumismo, um ideal de prazer construído em nosso imaginário a serviço da branquitude.

Por fim, a doutora Maria Lúcia nos convidou a refletir sobre a dificuldade de nos reconhecer como corpos potentes e empoderados, uma vez que o corpo e imaginário das mulheres negras está diretamente associado a um processo de coisificação e/ou objetificação. Segundo ela, ainda que tivéssemos vivências traumáticas, não poderíamos dizer que não experimentamos momentos de prazer. Mesmo diante disso, somos capazes de reelaborar momentos de prazer como práticas de resistência.

Nossa jornada em busca de criar cenicamente continuou com o suporte psicológico da Dr^a Maria Lucia, que começou a trabalhar o o texto “Os usos do erótico: o erótico como poder”, de Audre Lorde, que inclusive muito me orientou nessa pesquisa. Para a Lorde:

Há muitos tipos de poder: os que são utilizáveis e os que não são, os reconhecidos e os desconhecidos. O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança. No caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em nossas vidas. (LORDE: 2019, p. 67).

Para Lorde, o erótico é um poder socialmente reprimido nas mulheres, justo pela força motriz que ele carrega em si, permitindo que a alegria e o gozo sejam compartilhados com as pessoas. O gozo que pode ser intelectual, material, espiritual entre outros é distorcido pelos homens para ser usado contra as mulheres. Não termos a consciência da força do erótico, junto a associação contínua à pornografia e os meandros que constituem e informam o sexo ali representado, pode ser um ponto castrador do autoconhecimento, sobretudo para nós mulheres negras, que temos nossos corpos associados ao sexo e à objetificação impostos como “a resignação, o desespero, a depressão, a autonegação (2019, p. 73).

Autoras como Audre Lorde, por meio de suas produções literárias e teorias críticas, corroboram para romper com as imagens de controles que nos aprisionam e com as formas de apagamentos históricos. Essas reflexões nos auxiliam na percepção da importância da quebra desse imaginário construído sobre nós mulheres negras, e o discernimento de que somos sujeitas. Contudo, talvez a concepção mais reveladora de Lorde seja a importância da autodefinição, de dizermos quem nós somos. Nas palavras

da autora: “quando nos definimos, quando eu defino a mim mesma, quando defino o espaço onde eu sou com você e o espaço onde não sou, não estou negando o contato entre nós, nem estou te excluindo do contato – estou ampliando nosso espaço de contato” (2019, p.15). Para Lorde, é preciso enxergarmos as opressões e definirmos maneiras para lutar contra elas.

O grupo nesse momento da pesquisa foi instigado a pensar sobre o quanto o corpo é dotado de erótico, isso é, de poder sensorial, de modo que, quando quebradas as barreiras da coisificação, torna-se possível perceber o erótico como força vital. Nesse processo nota-se que a associação do corpo das mulheres negras ao sexo faz parte de um projeto alicerçado na construção colonialista.

A partir de todas essas reflexões tínhamos a necessidade de corporificar o prazer de alguma maneira, para isso, realizamos o ONNIM de dança do ventre, com a bailarina e professora Angélica Rovida -, eram encontros semanais na associação Bloco do Beco⁶², voltada para a comunidade feminina em geral. Escolhemos fazer em outro espaço e não na Goma-Capulanas, pois no bloco do Beco havia uma sala grande, apropriada para dança, tinha vários espelhos, barras e piso adequado para tal, além de ser próxima da nossa sede.

Os encontros eram guiados não só pela prática das danças do ventre, mas sobretudo, pelas relações de autocuidado, pelo exercício repetido de nos olharmos no espelho e perceber os movimentos, sensações de apropriação de cada centímetro dos nossos corpos negros e femininos. Barrigas à mostra, antes escondidas e reflexões sobre autoaceitação, as aulas de dança do ventre ajudaram o grupo a repensar a relação com o prazer.

Nesse contexto, produzimos nossa segunda publicação, “Mulheres Líquidos – Os encontros fluentes do sagrado com as memórias do corpo terra”, que contou com as escritas das integrantes do grupo sobre os processos criativos da peça Sangoma até o início da pesquisa sobre o prazer e inúmeros depoimentos das participantes dos ONNIMs dos coletivos acima citados. Destaco o depoimento da Alessandra Tavares⁶³, mulher

⁶² O Bloco do Beco é uma Associação Cultural sem fins lucrativos que atua desde 2002 no Jardim Ibirapuera, bairro da zona sul de São Paulo.

⁶³ Alessandra Tavares no ano de 2017 ter ingressado no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social- PPGAS-USP com a seguinte pesquisa “Do grito ao silêncio: uma análise da produção discursiva de mulheres negras de coletivos feministas da periferia de São Paulo”, onde também considerou a produção da Capulanas como parte de seu campo de estudos. Trago essa informação por acreditar que ela situa o quanto estamos nos retroalimentando e produzindo epistemologias sobre nossas próprias ações

negra educadora, facilitadora de práticas restaurativas e participante do Núcleo mulheres negras:

Quem sou eu? Pergunta uma mulher negra em frente ao espelho. Mas como ela pode responder? Se tal questão já é de difícil resposta para qualquer indivíduo na sociedade contemporânea, para as mulheres negras torna-se ainda mais complexa. Seria ela simplesmente corpo negro, descendente, estatística, objeto sexual, afinal, o que diria ela? Afinal, nós, mulheres negras, o que somos para além da nossa melanina? Cabe dentro do corpo de cada mulher o sentir-se negra que contemple essa história de resistência e sobrevivência que cada corpo negro carrega como documento. Ser negra hoje é ser a síntese da dor e dos mais cruéis abusos físicos, morais e psicológicos de nossa história e ter, junto com isso, a cor e o sabor da luta, do sonho de liberdade, das redes de afeto e proteção, dos domínios das folhas, da reza, da liderança familiar e da solidão. É ser um misto enlouquecedor de grito e canto, fuga e dança, sangue e sabor, silêncio e consolo. (TAVARES, 2015, p. 97).

A pesquisa do grupo naquele momento parecia ter encontrado o caminho. O texto sobre o poder do erótico nos auxiliou para isso, foram vários experimentos cênicos-poéticos, até a criação da videoarte concebido em 4 capítulos, “A Cama, o Carma e o Querer” (2015). Esse curta metragem teve o argumento desenvolvido em parceria com o Núcleo de Comunicação Alternativa -NCA⁶⁴, e foi a retomada da veia pulsante da arte cênica.



Figura 15. Frame: Cama, Carma e querer – direção Daniel Fagundes.

A videoarte foi orientada pela discussão dos corpos negros nus, corpos fora dos padrões estabelecidos pelas produções de audiovisual que determinam o que seria bonito ou aceitável. Nos perguntávamos quando vimos a exaltação da beleza negra, gorda, nua,

⁶⁴ O Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) é um grupo de profissionais que atuam em diferentes áreas da comunicação social. Formado em 2005 no extremo sul de São Paulo o coletivo trabalha na perspectiva de promover a comunicação popular, utilizando-se de ferramentas de mídia como forma de expressão de pensamentos e de produção de intervenções urbanas. <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/1190/>

sem ser na chave da ridicularização ou desprezo? E como seria nos vermos nuas, discutindo cenicamente o prazer? Foi sem dúvida um desafio, vivido e partilhado como insurgente. O caminho já não era mais o solo seco de criação, mas uma possibilidade, inclusive de assumir cenicamente a complexidade de criar artisticamente sobre o prazer das mulheres negras. Partimos para uma trajetória de pesquisa ancorada nos arquétipos da ancestralidade negra, na representação das Ialodês, assim já que “somos o futuro de um passado”, podíamos revelar mais da mulher negra localizada no presente social do Brasil, partilhando histórias atuais de identidades e reapropriação do corpo como território de prazer.

4.1 Ialodês: um manifesto da Cura ao gozo

Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós.
(LORDE: 2019, p.45)

Findando o projeto “Da cura ao Gozo”, tínhamos muito material para a montagem da nova peça. O tema prazer ainda não era confortável, mas como investigação cênica, era possível assumir também os desconfortos do tema e, na verdade, queríamos esse desafio, queríamos algo que nos motivasse.

No ano de 2016, concorremos ao edital de Fomento ao Teatro, com o projeto Ialodês- uma ficção afrofuturista, e não fomos contempladas; estávamos às vésperas de completar 10 anos de grupo, e uma bigorna caiu sobre nossas cabeças: como trabalhar sem nenhum financiamento? Como manter um espaço cultural? Como nos manter voltadas ao trabalho? Recordo-me de estarmos juntas na Goma no dia em que saiu o resultado do edital; choramos, nos abraçamos sem dizer nada; projeto após projeto havíamos sido contempladas por algum financiamento público, mas isso não tinha sido suficiente para estarmos bem, pois os projetos previam sempre mais recursos para montagem do que propriamente para os recursos humanos.

Não tínhamos tempo a perder, precisávamos começar tudo novamente, reescrever o projeto, contactar parceiros culturais para vender alguns trabalhos, oficinas e livros, ratear valores para o aluguel, destinarmos quantias de trabalhos individuais para o caixa

do grupo e criarmos dívidas. Foi o que fizemos. Sabíamos que era a hora de sermos Ialodês.

4.2 As Ialodês e o Afrofuturismo

As Ialodês são arquétipos femininos de força e poder e, ao mesmo tempo, conectadas à preservação de valores civilizatórios africanos. Ialodês são “senhoras dos espaços”, principalmente dos espaços da vida urbana, posto que os iorubas eram pertencentes às cidades-estados do antigo Império de Oyó. Ainda que os Alafins⁶⁵ fossem as principais figuras de poder, as Ialodês eram mulheres emblemáticas, responsáveis também por atividades comerciais em suas comunidades.

Jurema Werneck tem se ocupado em constituir uma interpretação histórica e antropológica dos saberes e experiências coletivas das mulheres negras no Brasil, no seu processo de pesquisa recuperou o papel social das figuras advindas do ritual religioso do candomblé, no artigo “De Ialodês e Feministas: Reflexões sobre a ação política de mulheres negras na América Latina e no Caribe” (2005), Werneck faz algumas observações importantes:

Foram muitas as matrizes culturais africanas que, transplantadas, puderam permitir o enraizamento do enorme contingente de africanas e africanos na diáspora. Muitos de seus traços, misturados ao longo da travessia do oceano; pela ação deliberada do colonizador, no intuito de dificultar articulações para a resistência baseadas na etnicidade; bem como pela convivência cotidiana entre os diferentes grupos étnicos nas ruas e nas senzalas, embaçaram as marcas que possibilitariam a viagem de volta às origens. E esta origem se refere a uma África inalcançável, emblemática, figura feminina urdida como instrumento de resistência cultural à ideologia europeizante. Vêm, portanto, de uma África mítica, imaginada; de uma África que é real, porém traduzida, os padrões de organização e ação política empreendidas até aqui. Vêm desta África também diferentes modalidades de organização e formas de representação e ação política das mulheres que no Brasil adquiriram diferentes formas. A celebração das rainhas nas atividades culturais públicas, bem como seu papel político integrador do grupo. A organização das atividades religiosas, profanas e festivas, a partir do contexto oferecido pela escravidão; a formação de sociedades secretas ou públicas de mulheres a partir dos compromissos religiosos ou étnicos; estão entre as iniciativas que têm em comum o reconhecimento da liderança das mulheres, sua presença nas atividades públicas, bem como seu papel político. Isto vivido ao longo dos séculos XVI e XIX, ou seja, durante a vigência do regime escravista europeu patriarcal. Tais iniciativas atuaram e atuam como modelos organizativos e de conduta para mulheres e homens das sociedades pós-escravistas até os dias de hoje. Entre as diferentes possibilidades de exercício da liderança feminina, desde uma perspectiva de ação política, quero destacar a Ialodê. (WERNECK: 2005, p.10).

⁶⁵Alafim de Oió: título do obá (rei) do antigo Império de Oió, atual Nigéria

Nota-se que Werneck traça uma linha histórica de atuação e liderança feminina negra, articulando esse movimento a partir da imagem das Ialodês. Ao longo de seus estudos, a autora demonstra a importância do papel feminino negro nas dimensões de luta, de preservação cultural e articulação social, principalmente no poder de agenciamento e transformação da situação vivida pelas pessoas negras. Werneck nos informa ainda que Ialodê é um dos títulos dados a Oxum, orixá feminina associada à fertilidade; possui a capacidade de saber o futuro e que, por meio de seu trabalho e luta, alterou estruturas de poder, passando a ser detentora de riquezas.

É possível ampliar a compreensão da figura das Ialodês, tomando como referência Teresinha Bernardo (2005), em suas pesquisas que incidem nas relações de poder das mulheres na vida social e religiosa. A autora escreve:

A Ialodê era uma associação feminina cujo nome significa "senhora encarregada dos negócios públicos". Sua dirigente tivera lugar no conselho supremo dos chefes urbanos e era considerada uma alta funcionária do Estado, responsável pelas questões femininas, representando, especialmente, os interesses das comerciantes. Enquanto a Ialodê se encarregava da troca de bens materiais, a sociedade Gueledé era uma associação mais próxima da troca de bens simbólicos. Sua visibilidade advinha dos rituais de propiciação à fecundidade, à fertilidade; aspectos importantes do poder especificamente feminino. É interessante notar que essas duas associações femininas estão diretamente referidas às atividades desenvolvidas pelas mulheres nas feiras. Mais precisamente à mulher do mercado, a mediadora da troca, tanto de bens materiais quanto de bens simbólicos que vieram dar origem respectivamente a Ialodê e a Gueledé. Percebe-se, assim, que a mulher iorubá além de deter o saber de usar a autonomia que a própria família poligínica lhe possibilitou, tornou-se a mediadora de bens materiais e simbólicos; e foi, ainda no século XVIII, fundadora de associações femininas importantes. (BERNARDO: 2005, p. 4).

Teresinha Bernardo demonstrou como as organizações femininas de Ialodês estavam profundamente ligadas às atividades comerciais como mediadoras, fundando também associações. Bernardo demonstra que na diáspora negra, o que era um título transformou-se em um cargo nas religiões de matrizes africanas, e a atuação com o comércio pode ser observada inclusive nas práticas no Brasil colônia, como no caso das mulheres de tabuleiro.



Figura 16. Ialodês. Foto: Sheila Signário

A figura das Ialodês foi incluída nos estudos do grupo sobre o prazer das mulheres negras por ter ligação direta com Oxum, que traz em seu arquétipo a relação com o amor-próprio, a luta por emancipação, sendo uma liderança feminina. Assumiu-se o prazer como uma experiência concreta, ligada à supressão ou eliminação de uma tensão ou situação desagradável, na maioria das vezes associada aos sentidos do corpo humano, ao auto ódio, ou sentimento de invisibilidade, uma vez que há sobre os sentidos e sentimentos um papel fundamental exercido pela cultura.

No espetáculo, o tema do prazer foi desenvolvido numa perspectiva atemporal, por meio de narrativas do presente e do passado, a partir de uma ficção científica sobre a vida de mulheres negras, pela ótica utópica e distópica que se tem sobre o prazer. Para extrapolar as narrativas cotidianas utilizamos como referência a estética do Afrofuturismo, uma interseção entre a imaginação e a tecnologia. O Afrofuturismo surgiu na década de 1960 como um movimento estético pluridisciplinar que acontece na literatura, nas artes visuais, música, moda e cinema. Os Afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude, tanto como uma estética artística, quanto como uma estrutura para a teoria crítica. Nesses termos, a perspectiva afrofuturista combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo

e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, trata-se de uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais.

4.3 Como seria o mundo sem racismo?

“O Afrofuturismo não cria em oposição a nada. Não tem a ver com confirmar algo. Tem a ver com ser algo”.
Ytasha Omack,

Para a construção da dramaturgia e da encenação do espetáculo nos ancoramos tanto na figura das Ialodês quanto na estética Afrofuturista para falar de um corpo negro feminino em prazer. O texto foi escrito pela dramaturga Dione Carlos que, nos primeiros momentos, teve acesso a todo material pesquisado pelo grupo. Foram encontros imersivos, realizados por meio de relatos das experiências individuais de cada integrante do grupo e na pesquisa como um todo, e da apresentação: escritos das intérpretes, vídeos, cenas experimentadas e relatos de experiências vividas nas formações. Eram muitos os materiais.

(A grande Mãe Pássaro está presente/ Ela se faz ouvir)⁶⁶
Mãe Pássaro de duas cabeças/Nós lhe invocamos, em nome de nossas avós
Nossos verdadeiros nomes/ Nomes de sangue/ Livres de corrente
Sonhos vivos/ Sabedoria latente/ Sabedoria de mulher/ De avó benzedeira
Ancestral presente/ De avó-ewé- folha sagrada/ Olhai por nós, Grande Mãe Pássaro
Livrai-nos dos olhos de pimenta, das bocas amargas/ Que toda má-água seque/ E o mel escorra
em seu lugar/ O mel das avós/ O ouro das mães/ Neste lugar, aqui, agora/ Onde nossas avós
estão presentes/ Em cada gesto/ Em nossos nomes
Se apresentam/ Ayobami- Que a riqueza me encontre-/ Femi- Me ame/ Bisi- A primeira filha/
Oni -Nascida em casa sagrada/Asali -Mel doce

⁶⁶ Parte da música do prólogo, composta por Naruna Costa.



Figura 17. Ialodês. Foto: Sheila Signário

A estrutura da encenação foi se delineando a partir da ruptura entre a linearidade da narrativa e a fragmentação do tempo da história, pela linguagem híbrida e diaspóricas negras que unem a dança, a música e a poesia. Juntamos ao espetáculo uma dramaturgia audiovisual que complementava o discurso criando camadas que foram sobrepostas ao texto.

O espetáculo foi pensado pelo encenador Kleber Lourenço como um manifesto no qual os elementos de uma tradição afro-diaspórica eram ressignificados na contemporaneidade. Enfrentamos alguns percalços significativos para a montagem final: a falta de tempo hábil entre a entrega do texto e a construção cênica; a dificuldade para compreender corporalmente uma dramaturgia que extrapolava o plano real para um lugar de fantasia. E a dificuldade mais significativa: a relação distanciada com o público, uma vez que para a encenação foi proposta a volta da estética do palco nos moldes da “quarta parede⁶⁷”; essa proposta de espacialidade rendeu, além do sentimento de desconforto, a perda de uma estética já assumida pelo grupo. Surgiram muitos conflitos entre a equipe e o elenco, pois não nos sentíamos presentes no resultado. Nesse ínterim, conseguimos

⁶⁷ “Quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco do teatro e através da qual a plateia assiste à ação do mundo encenado sem interferência. É uma quebra de artifício, na qual o público olha a “verdade”, como que por meio do buraco de uma fechadura.
[https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-a-quarta-parede.](https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-a-quarta-parede)

afinar algumas propostas na sala de ensaio, mas outras passagens continuaram problemáticas. Fizemos uma longa temporada com 40 apresentações, todas em formato de circulação pelos palcos da cidade.

Por parte do público tivemos muitos retornos positivos, mas sabíamos que ainda havia muito a descobrir na encenação, experimentávamos uma sensação estranha, de não ter chegado ainda ao lugar certo. Havia no espetáculo, e não entendíamos, um descompasso na relação tema-dramaturgia-encenação. Algo que pode ter decorrido do tempo curto para execução diante de extenso material de pesquisa, ou das dificuldades de internalizar o próprio tema do prazer.

Cabe ressaltar que o final da temporada aconteceu próximo ao segundo turno das eleições presidenciais do ano de 2018, e em um dos “manifestos cênicos”, Priscila Obaci incorporou a frase “ele não”.⁶⁸ Em vários momentos da peça se falava do prazer do corpo feminino negro como um ato de liberdade, havia até um manifesto corporal de amor entre duas mulheres, do qual tratarei mais à frente. Em uma das apresentações na Fábrica de Cultura Brasilândia, na zona norte de São Paulo, foi proposto para o articulador do equipamento cultural convidar turmas de Educação de Jovens e Adultos (EJA) do período noturno das escolas do entorno para que assistissem a peça. Ainda que o perfil etário do grupo fosse compatível com a classificação indicada para o espetáculo, ou seja, 16 anos, a experiência foi surpreendente. Em uma sexta-feira, três turmas numerosas e acompanhadas por três professores foram assistir ao espetáculo. Considerando as cenas, o encenador Kleber Lourenço, fez uma fala inicial problematizando o conteúdo, o que pareceu não surtir efeito, pois os alunos entraram já eufóricos e determinados, em sua maioria, a mostrar presença por meio de intervenções. Não era uma situação inédita, conhecíamos a problemática da formação de público e sabíamos o quanto isso é reflexo de um sistema de educação no qual a arte é distante e pouco incentivada.

O maior obstáculo que enfrentamos foi a atitude reacionária de uma das professoras, que incitava os alunos a se retirarem com a ameaça de levarem falta. Ao longo da peça, essa professora tumultuou e insinuou que se tratava de conteúdo promíscuo e ofensivo à fé religiosa. Convidada pelo Kleber a participar da conversa realizada após a peça, a docente nos ofendeu e desqualificou nosso trabalho artístico. Houve um cansativo debate, alunos e professores disseram que a professora não os representava, mas todas as ofensas nos desgastaram emocionalmente.

⁶⁸ “Ele Não” foi uma máxima elaborada por grupos de movimentos políticos de esquerda, adotada, principalmente por grupos feministas com o propósito da não eleição do atual presidente da República.

O clima era tenso por conta das eleições, as manifestações racistas, de intolerância religiosa e lesbofóbicas estavam acentuadas naquela ocasião, mas foi violento ouvir a professora dizendo que não podia admitir que seus alunos vissem pornografia e macumba, que tínhamos de ter vergonha por realizar aquela apresentação. Importante enfatizar que, a situação relatada aconteceu em um equipamento cultural do Estado, o que não garante a existência de ações que alteram a realidade e seu entorno de modo a romper com as estruturas já posta.

Cena-espelho - Asali mel doce

Neste manifesto, reafirmo o meu prazer como um contragolpe. Cabem todas e todos aqui. Neste esconderijo bem guardado. Caverna-paráíso perdido. Éden-escuro universo. Feita de carne, fluídos e sangue. Dela cuidado eu e bem cuidada. É minha, de mais ninguém. É preciso chegar com leveza antes de usar a força. Porque eu gosto da força, mas ela, ela não, ela precisa de tempo. Ela tem o dela. Eu tenho o meu. Quando os nossos tempos se encontram, se fundem em gozo. E não termina. Acontece de novo. É preciso chegar com leveza antes de usar a força. Descascar, lambear, chupar, degustar. Como se fosse uma manga. Uma manga rosa com o interior dourado. E doce. Você não extrai o melhor com força. Você machuca, estraga, faz apodrecer. E fica com fome. Eu chego com leveza, sempre, antes da força. Eu dedilho, me dedico, me concentro, toco com leveza e força e leveza e força. Escorro. Gozo líquido dourado e doce ... Murmuro palavras incompletas. Não formo frases. falo em gemido. Um som agudo, longo e profundo. É preciso chegar com leveza, sempre, antes da força. Para ouvir este meu idioma sem tradução. Este meu gemido poliglota. Meu dourado e doce gozo. Vem, eu direi. Depois da leveza. Vem de novo. Durante a força. Quero você na exaustão. A ponto da parada cardíaca. Chorando de gozo. Não é alegria. É uma pequena morte. Ela tem o meu nome. Eu quero ouvir você gozar o meu nome e não esquecer dele nunca mais. Dentro de mim. Entra e fica quem eu quero. Eu escolho você. Eu digo sim. Se eu digo não, ninguém entra. Eu me fecho, seco. Mas para você eu digo sim, vem. Duas atrizes sentadas entrelaçadas as pernas, acariciam os corpos e enquanto uma diz o texto a outra responde corporalmente com gestos.



Figura 18. Ialodês. Foto: Sheila Signário

Esse texto refere-se ao manifesto cênico realizado por mim e pela intérprete Carol Ewaci. A inspiração para o texto partiu de um experimento, durante o qual, ainda no processo de criação e pesquisa, fomos provocadas a imaginar como seria uma conversa sobre sexo entre mulheres. Fomos instadas, ainda, a imaginar como faríamos se tivéssemos os mesmos hábitos masculinos que tanto nos desagradam quando feitos de modo banal ao falar sobre o corpo e sobre nossas fantasias sexuais.

O exercício foi muito divertido, ríamos ao trazer caricaturalmente tais hábitos; exagerávamos umas às outras ao imaginar essas conversas. A provocação do encenador continuava para que a gente interpretasse falas sobre o corpo de forma mais livre. Como havia algo que não fazia sentido, começamos a sabotar inconscientemente o exercício. Após concluída a proposta, foi solicitado que levássemos para o próximo encontro um texto falando sobre nosso corpo, sobre como gostamos ou sentimos prazer nas relações sexuais. Mas quando Kleber foi embora, a inquietação continuava e nos perguntávamos qual era a dificuldade. Então, nos demos conta que a provocação estava no *como* falar; não queríamos agir com a suposta liberdade masculina, queríamos outra construção. Ao chegar em casa, tarde da noite e já na cama, escrevi no celular o texto que intitulei de “manifesto da minha buceta”. Esse manifesto, no qual eu problematizava inclusive o termo buceta, quando usado sem minha autorização, foi entregue junto com todo o

material para Dione Carlos elaborar a dramaturgia que resultou no texto citado acima. Na proposta dramatúrgica, experimentei corporalmente essa narrativa. Mas tínhamos ainda latente os apontamentos feito por Formigão a respeito da peça Sangoma, quando nos chamou atenção sobre a tentativa de fazer uma cena que falasse do amor lésbico, da possibilidade de amarmos nosso corpo por amar o corpo de outras iguais.

A encenação caminhou para o encontro de dois corpos que se olham e se amam; no entanto, começamos a ter várias dúvidas sobre a proposta cênica. Se ela equivocadamente alimentava a um fetichismo masculino em vez do propósito do autoamor. Algumas opiniões me deixavam insegura com a cena. Decidimos convidar mulheres negras lésbicas para assistirem e opinarem sobre o formato que estava delineado. Uma das questões passava pelo impacto da cena, pois havia beijos, carícias nos seios e uma excitação no crescente do texto dramatúrgico. Todas as cinco mulheres convidadas disseram não se tratar de uma cena ofensiva, ao contrário; afirmaram também que a cena dizia muito mais sobre se amar. Então me permitido aprofundar performance.

A cena foi a que mais gerou opiniões contraditórias durante as apresentações. Muitas mulheres nos deram retornos favoráveis; porém, chegaram a nós outras opiniões bem duras, associando à exploração sexual do corpo feminino negro, na ótica pornográfica, no sentido ruim do termo. Confesso que na ocasião me entristeci muito e, por várias vezes, propus mudanças radicais; não queria que essa possibilidade de leitura acontecesse, achava que havia um problema na estrutura da encenação. Sigo ainda refletindo muito sobre a cena, mas trago aqui um dos depoimentos positivos mais tocantes que recebi a respeito.

No ano seguinte da temporada, me matriculei em um curso de pós-graduação lato senso em gestão cultural. Durante as apresentações falamos sobre nossas trajetórias. Após alguns dias do início do curso, durante o intervalo me perguntaram sobre a peça Ialodês, se voltaria a ficar em cartaz. Eu, ainda sem jeito, disse que o espetáculo precisava de muitas reformulações, que ainda não tinha nascido de verdade. Nathalia, que ouvia ao lado, interferiu na conversa e disse que precisava muito voltar, pois a peça havia marcado sua vida; disse ainda que a cena das duas mulheres a fez repensar sua própria relação corporal.

Meus olhos encheram de lágrimas e pedi para conversarmos mais em outro momento. Foram várias as conversas, algumas informações preferi não mencionar por conta de ainda ser um processo que ela está trabalhando em terapia, o fato é que considerei

como uma cena espelho, pois Nathalia se vê na cena, e afirma que, a partir dela, repensa sua construção sexual e corporal.

Natália é uma jovem professora de geografia, tem 26 anos, mora no bairro de Catiapoã, em São Vicente, no litoral de São Paulo.

Meu nome é Natália Vieira da Silva, eu sou uma mulher indígena em processo de autoafirmação. Isso não veio por aldeia, por comunidade, não nasci indígena, apesar dos traços; mas estou aprendendo a ser. Isso ainda é muito difícil, a afirmação, porque entender o que é ser indígena é muito na prática, na comunidade. Eu nasci na cidade e moro na cidade, e por enquanto a minha vida é na cidade, então ainda tô entendendo o que é isso, recuperar essas memórias, ir atrás dessas raízes. Acho que tem sido uma via de busca nesse processo. E também de entender minha ancestralidade, negra, quais os traumas também que tem da nossa ascendência branca, como que isso se misturou com a nossa família, nesses processos de entender trauma, de entender como eles ficam no nosso corpo, como que eles se enraízam na nossa mente. (Entrevista com Nathalia, 2020).

Quando vi Nathalia pela primeira vez, sentada no fundo da sala, a identifiquei como uma mulher negra. Estávamos em um grupo de quase 40 pessoas e, pelo menos, 10 eram negras; nos conectamos de modo muito automático, havia redes em comum. Por ela estar no fundo da sala, acredito que deve ter chegado atrasada; a apresentação já havia finalizado. Mas no segundo dia de encontro, em uma nova apresentação, ela se apresentou para o grupo como uma mulher indígena em processo de autoafirmação. Recordo de olhar atenta para ela e querer conversar mais, mas nossa aproximação aconteceu mesmo na atividade realizada no Tekoa Itakupe, território Guarani localizado no Jaraguá, zona oeste de São Paulo. Por alguma razão, começamos a falar sobre as relações de gênero para os povos indígenas, a partir do que havíamos ouvido da liderança que conversou conosco; acho que foi ali que iniciamos uma conversa mais profunda. Fiquei admirada ao ouvi-la falar, as redes que ela vem desenvolvendo e como aconteceu o processo identitário no seu corpo. Nathalia deslocou meu modo de perceber as dinâmicas identitárias e me reorientou para compreender a partir do sensível, daquilo que é marcado na subjetividade.

A discussão sobre o processo de autoafirmação indígena traz bastante complexidade e soterramentos, de acordo com a escritora Jamille Anahata (2019).⁶⁹ A autora problematiza que “associar o pardo exclusivamente à negritude significa aderir ao

⁶⁹<https://medium.com/@desabafos/a-complexidade-do-pardo-e-o-n%C3%A3o-lugar-ind%C3%ADgena-a8a1e172e2b0>

discurso de que indígenas foram dizimados”; para Anahata o debate e os questionamentos ao redor do termo “pardo” se difundiram a partir de pensadores do sudeste do Brasil, especificamente de São Paulo, e determinou ou validou como única possibilidade aceita para outras regiões, considerando exclusivamente a existência de brancos e negros. Anahata apresenta questionamentos relevantes sobre relacionar os “pardos” apenas pela dimensão brancos e negros. Segundo ela, legitimar esse pensamento é também dizer que:

Todos os indígenas morreram em 1500 e não fizeram parte dos processos violentos de miscigenação; O processo de colonização no Brasil aconteceu da mesma forma, em todo o país; se ainda existem indígenas que sobreviveram ao processo de colonização, eles vivem em aldeamentos e são completamente capazes de se identificar e se declarar como indígenas.

Isso me chamou a atenção há algum tempo, porque venho de um lugar onde muitas pessoas carregam em seus corpos “fenótipos indígenas” — certas características que as fazem serem reconhecidas pelo Outro como “índias”. Esse Outro em geral é a branquitude, o sudestino, o estrangeiro. Na capital do estado com a maior população declarada parda e indígena, as pessoas são recorrentemente vistas como ou comparada com indígenas, mas morrem de vergonha disso. (ANAHATA: 2019. s/p).

Para a autora, a negação desses corpos, também diz sobre o apagamento da ancestralidade indígena, mecanismo imposto pela branquitude. Refletindo ainda sobre os processos de modulação étnica e racial no contexto amazonense, ela aponta que a miscigenação amazônica se deu a partir do “sequestro ou diáspora dos povos da floresta”, e através do estupro da mulher indígena, considerado um ato “civilizatório”. Extrapolando a análise apresentada, é possível destacar as relações entre sexualidade, colonização e violência em outros tantos contextos históricos e etnográficos, a exemplo da Alta Amazônia tratada por Luisa Belaunde (2015), ou da formulação mais ampla da colonização como um exercício da sexualidade e do poder de subordinação, como argumenta Anne McClintock (2010). Cheguei ao texto de Anahata, bem como a outras referências por indicação de Nathalia, que sempre contribuiu em nossas trocas para ampliar a minha percepção sobre a exclusão e apagamento da história indígena. Nathalia também considera importante que a reivindicação não seja superficial; por isso, tem feito um movimento muito bonito de mapeamento do corpo/território, em busca da localização pela geografia de sua ancestralidade.

Eu fiquei muito, muito, muito tocada pela peça “Ialodês: da cura ao gozo”, da Companhia Capulanas. Eu assisti essa peça umas 3, 4 vezes. Toda amiga eu queria levar para ver e tal. Foi na temporada do Sesc Pompéia, que foram vários dias seguidos, aí eu fui indo e mexeu muito comigo de uma forma que eu não consegui entender até recentemente.

E por eu começar a fazer terapia, psicanálise e entender muitas coisas na minha identidade, da minha vida, da minha sexualidade também. E acho que uma cena que me marcou muito foi a que protagonizaram a Adri e a Carol, nisso de rever traumas e curas tudo mais. Eu, conversando, com a minha psicóloga, ela me falou assim “a gente tem pouquíssimas referências saudáveis eróticas” e acho que é isso, assim, que me pegou porque é muito difícil na arte, cinema, teatro a gente ver duas mulheres negras se dando carinho, se contemplando, se amando e acho que aquilo me pegou de cheio, porque eu pensei em como que eu cresci, com que referências eróticas eu cresci, enfim. E acho que eu, como o mundo inteiro praticamente, fui exposta ao pornô. É isso. Como essa violência marca também, como a gente vive a sexualidade, nossas relações, como isso também nos atravessa e também nos desconstrói, é muito importante que artistas pretas façam cenas de cura, de cuidado, porque a gente já é tão exposta à violência, imagens que agridem a nossa imagem, que nos colocam inferiores, submissas, sendo humilhadas e etc, etc. Então dar outras referências para mulheres como nós, mulheres que não têm o padrão hegemônico de ser e de ser objeto de cuidado, de carinho, de afeto, isso, me trouxe cura. Entender o processo, por que me marcou tanto aquela cena, sabe? E atrás disso me trouxe reflexões que eu ainda tô curando, ainda tô em processo de digerir, de entender sobre mim. Acho que é isso: criação de referência de cura, referências saudáveis de ser de viver.

(Entrevista com Nathalia, 2020).

As reflexões propostas por Nathalia sobre termos poucas referências saudáveis sobre o erótico, e como essa violência marca nossos corpos e interfere diretamente no desenvolvimento da nossa sexualidade e de nossas relações afetivas estão presentes na memória-corpo de todas as integrantes do grupo. Esse foi um dos caminhos investigados como parte do processo de criação, desde a primeira montagem artística - que discutia a construção da imagem - passando pela pesquisa sobre a saúde até chegar no processo de investigação sobre o prazer, que considero uma das questões centrais e, por consequência, um dos temas que atravessa nossa constituição enquanto grupo de teatro negro feminino.

A socióloga Nubia Regina Moreira afirma: “quando vou ao mercado sou sempre só um corpo negro (2019)”⁷⁰, isso porque os títulos que possuí ou mesmo sua complexidade não são lidos para além de seu corpo. Essa afirmação me atravessa, pois reconheço tanto no depoimento de Nathalia, quanto em todas as histórias das minhas companheiras de grupo, e estendo as mulheres negras que convivo. Para Moreira:

⁷⁰ Encontro internacional: Nós Tantas Outras - aconteceu no Sesc Itaquera, mesa com a cientista social Nubia Regina Moreira, a socióloga americana Patrícia Hill Collins e a mediação da historiadora Dulci Lima. <https://www.youtube.com/watch?v=IXFMyS3MyP8>

O que nós, brasileiros, simbolicamente representamos e comunicamos acerca das mulheres negras obedece a um padrão de sexualização de um corpo que, em nossas múltiplas formas de comunicar, refere-se a um tipo de mulher desenhada como uma pessoa que, além de inspirar sexualidade, é “condicionada” às práticas servis e manuais, herança de sua conformação identitária no cenário brasileiro. Existe um símbolo mulher negra que é o padrão acionado nas mentes dos membros da sociedade brasileira todas as vezes que mencionamos essa categoria. Com esta definição e com a sua compreensão, situamos o objeto em análise, mulher negra, na compreensão de que a sua nomeação já é uma representação nomeada de um lugar, de um grupo e de uma posição que está inscrita na sociedade brasileira e que se modifica a cada movimento de reformulação desta sociedade. (MOREIRA: 2007, p.15).

A autora comunica o que já venho apontando sobre a construção simbólica do corpo das mulheres negras estar aprisionada a um imaginário de que esse corpo é objetificado pela via da sexualidade e do trabalho. Moreira chama atenção para os elementos de “inculcação e traços estereotipados produzidos segundo uma atribuição identitária externa” (2007, p.16), ou seja, há a perpetuação dessa representação estereotipada. Nesse aspecto Lélia Gonzalez (2018), tem nos fornecido suportes para uma compreensão profunda desse fenômeno, cuja articulação incide no racismo e sexismo, e produz efeitos “violentos sobre a mulher negra em particular” (2018, p.191). Lélia Gonzalez discute como se dá a formulação da noção de “mulata, doméstica e mãe preta”, também já mencionado ao longo dessa dissertação.

Retomo aqui essa definição a fim de olhar a narrativa de Nathalia, à luz das reflexões propostas por Gonzalez que, ancorada na psicanálise, analisa as noções de “consciência e de memória”. Para a autora, a consciência está associada aos processos daquilo que é desconhecido, alienado. “É por aí que o discurso ideológico se faz presente” (2018, p.194); por memória, Gonzalez situa como o “não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (Idem, p.194). Há, portanto, uma dimensão dialética em que a “consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade... a consciência faz tudo para nossa história ser esquecida” (Idem, p.194). Essa passagem é fundamental, pois é possível perceber de que modo se dá a eficácia da ideologia do branqueamento ou mesmo como a branquitude opera na sociedade.

Gonzalez considera o carnaval o fenômeno social perfeito para demonstrar como o mito da democracia racial é atualizado na sociedade, e como faz emergir a figura da “mulata” dentro dessa chave de interpretação: “é nesse instante que a mulher negra se

transforma única e exclusivamente na rainha, na mulata deusa do meu samba” (Idem, p.196). A autora dissecou como essa figura é desejada, devorada, e consumida pelos olhares; há um modo de olhar, como também há um modo de enquadrar o corpo da mulher negra ali nomeado como “mulata” a partir de seus órgãos genitais, de suas curvas, ângulos que exacerbam a sua imagem como “pedaço de carne”. Gonzalez apresenta como, por meio do mito da democracia racial, são ocultadas as violências simbólicas presentes nessa representação; para a autora, a faceta completa dessa aniquilação ocorre no cotidiano extra carnaval onde essa mesma mulher que fora objetificada é a empregada doméstica. Então, diz a autora: “os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito” (Idem, p.196), o que nos devolve, portanto, à noção corpo-sexualizado e corpo-trabalho. De acordo com Gonzalez:

...constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalçada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval. Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem-vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba [...])² só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (GONZALEZ: 2018, p.198).

Retomando a figura histórica da mucama, Lélia Gonzales reconecta a análise e articula a outros dois elementos: a ideia de um poder dominante e as noções de consciência e memória, ou, em seus termos, aquilo que é produzido como ficção e esquecido como história. Temos a constituição maior desse corpo negro feminino na sua dimensão de mais pura violência, e perpetuação de representação social. Para Gonzalez:

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte, “mãos brancas estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Por outro lado, que se veja quem é a maioria da população carcerária deste país). (GONZALEZ: 2018, p. 199).

Nessa passagem, Gonzalez também localiza os homens pretos, e a carga dobrada que mulheres negras passam como arrimo de família, submetendo a jornada pesada de, na maioria das vezes, ser a única a manter financeiramente a família.

Retomando a figura da empregada doméstica, a autora apresenta o que ela chama de “neurose cultural brasileira: “sabemos que o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento” (GONZALEZ: 2018, p.200). Fazendo menção ao racismo como uma neurose cultural brasileira; a branquitude produz essas figuras, tanto que a empregada doméstica nunca está no lugar de visibilidade, ao articular a divisão racial e sexual de trabalho ela “só desempenha atividades que não implicam em “lidar com o público”, a mulher negra vai da hiper exploração a completa invisibilidade de sua imagem. Articulando as análises de Gonzalez à formulação mais ampla de Patricia Hill Collins, é possível argumentar que o imaginário social brasileiro estabelece efeitos perversos sobre subjetividades e relacionamentos que comprometem múltiplos espaços de experiência, entre eles a sexualidade. Em síntese, vivemos um processo nocivo para nossa subjetividade construído a partir de representações que nos aprisionam.

Portanto, o corpo feminino negro é atravessado por essa representação hiper sexualizada, lasciva, que espalha a ideia de um corpo para o qual tudo é permitido, que é público, logo, ainda que nossos corpos não passem pelos padrões de beleza hegemônicos, instaurados pelo corpo branco, temos na mesma medida a exotização e/ou erotização construídos historicamente, tal como apontado por Nathalia, ao mencionar a dificuldade em vermos referências positivas do erótico no corpo dissidente do padrão, no seu caso no corpo de uma mulher indígena. Como já apontado por Patrícia Hills Collins, “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS: 2019, p.136).

4.4 A imagem negra pelo espelho de Oxum

Experimental a si mesmo como dádiva, seguir a recomendação de Oxum, que, ao ser perguntada sobre como encontrar o amor verdadeiro, respondeu: “olhando sempre para o espelho
(VEIGA: 2019, p.4)



Figura 19. Quando as palavras sopram os olhos... respiro

No Brasil, o culto de Òṣun – ou Oxum - realiza uma comunicação transatlântica com a cidade de Òṣogbo, capital do estado de Òṣun e Abeokuta na Nigéria. Lá, Oxum é considerada a protetora. Segundo o doutor em sociologia e babalorixá Sikíru Sàlami (2011): “Oxum é a senhora dos rios, da fertilidade, da prosperidade, da sensualidade, da sexualidade e do amor”. Entre os símbolos desta divindade, estão objetos de metais nobres como espadas, espelhos, pentes e leques.

No Brasil, como também na Nigéria, e em outros países da diáspora, Oxum é uma divindade venerável presente em ritos de devoção aos orixás. Uma das várias histórias sobre a orixá Oxum conta que o caminho traçado por ela entre a busca e a conquista do amor estava no trânsito, vias e trilhas da imagem. Ver-se e ser vista. Para Oxum era preciso olharmos para o espelho das águas, perceber sua fluidez e amar a imagem de si, reconhecendo suas próprias potências, sutilezas e especificidades. Essa história é significativa quando pensamos sobre a beleza a partir da imagética feminina negra.

Tendo a compreensão de que a partir da utilização do espelho - instrumento, matéria utilizada como “presentes” dados às populações africanas e indígenas pelos

colonizadores - tivemos uma visão turva sobre nossas subjetividades. O que parecia possuir visualidade límpida, mais nítida gerou uma distorção na memória e imagem da maioria da população negra. É preciso a quebra do espelho dado pelo colonizador que tem se atualizado, por exemplo, a partir das narrativas midiáticas ocasionando o não reconhecimento da beleza, inteligência ou qualquer outro adjetivo que promova qualificação nas corporalidades negras. É importante enfatizar que o espelho aqui citado não se restringe a um objeto capaz de refletir nossa imagem, mas é metáfora para compreensão desses signos sociais, ou seja, aparatos de construções imagéticas que não nos fazem reconhecer aspectos positivos da cultura negra diaspórica.

Conforme Lucas Mota Veiga no seu artigo (2019), fenômenos que acontecem no mundo atravessam e são capazes de produzir subjetividades, com isso, o racismo antinegro forjado na colonização foi capaz de interferir de forma cruel e inferiorizante não só nos corpos, mas, principalmente, nos territórios que ele expande da geografia para territórios existenciais, em suas palavras: “o inconsciente”. Portanto, esse inconsciente sofre os efeitos das marcas do racismo. Dando ênfase à psicologia clínica e seus traços marcadamente brancos, Veiga, evidencia a problemática sobre a negligência no que tange o atendimento psicológico da população negra; isto é, ele aponta como o profissional que deveria acolher seus clientes, indivíduos, sujeitos vítimas, por exemplo, do racismo, passa a cometer outros atos de violência quando não são atentos aos registros traumáticos advindos e oriundos do processo escravista, e suas consequências que reverberam até os dias atuais.

Veiga perpassa a história para explicar que, mesmo não tendo vivido as barbaridades da escravidão, temos, não só como registro da memória que perpetua nas histórias, mas, o sentimento concreto do racismo quando percebemos que os aparatos políticos continuam a manter sinais e dispositivos de embranquecimentos sociais. Entendendo a subjetividade como meios de ser e estar, o autor salienta que a construção permanente da ideia antinegra é nociva, por isso, a necessidade de união e resistências negras, grupos de pessoas que caminhem juntas, pois só assim haverá explosões que desestabilizarão essas ordens racistas estruturais vigentes. Para Veiga:

Dizemos não às narrativas brancas e hegemônicas e traçamos nossas próprias narrativas a partir do trabalho que nossos ancestrais e nossos mais velhos em vida vêm produzindo ao longo dos séculos. Dizemos não a uma certa psicologia, branca demais para acolher e tratar dos efeitos do racismo em nossas subjetividades, e nos aprofundamos no estudo para o desenvolvimento de uma Psicologia Preta no Brasil. Descolonizar implica estilhaçar as velhas sedimentações culturais, intelectuais e políticas e, mais do que resgatar, criar

um senso de valor próprio sobre si mesmo e sobre o povo ao qual se pertence. Pertencemos ao povo que criou a matemática, a filosofia, a medicina, o samba, o jazz, o blues, o rap, o funk, o vogue, o hip hop, as pirâmides do Egito... (VEIGA: 2019, p. 247).

Segundo Veiga, há um sistema racista em constante atualização, é necessário a radicalização da descolonização, como fora anunciada por Franz Fanon (2008). Mais uma vez bell hooks (2019) se faz necessário, pois adentra a discussão sobre a imagem a partir de outras formas de percepção da nossa história. Nesse ponto proponho um diálogo estreito de hooks com a concepção do espelho de oxum.

A autora escreve sobre a necessidade de identificar imagens que amamos e sermos vigilantes sobre imagéticas que aprendemos a apreciar. Para ela, a crítica a respeito da direção que damos ao nosso amor está intrinsicamente relacionada ao que fomos ensinadas a amar. Construídas sobre uma égide branca, fomos educadas a nos olharmos pelos espelhos coloniais e achar nossos corpos, rostos, cabelos, lábios etc., feios. A comparação massiva entre eles e nós sempre foi estabelecida em termos dos “outros”, fortalecendo a concepção de hierarquias e colaborando para a formação perfeita do epicentro de um conflito estético político. Para hooks:

Peço que consideremos a perspectiva a partir da qual olhamos, questionando de modo vigilante com quem nos identificamos, quais imagens amamos. Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar? É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos. (hooks: 2019, p.39).

As indagações de hooks me fazem pensar o quanto a coletividade se faz necessária para rupturas com as construções que ainda nos marcam como inferiores. Reafirmando o que a autora diz: a resposta coletiva pode alterar a forma de olhar para nós e para o mundo, isso poderá reconstruir o modo sobre como somos vistas e como nos olhamos. Olhar a negritude a partir de outras demandas e narrativas proporciona caminhos de admirações e dá chance de amar. Em suas palavras: “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras (hooks: 2019, p.63)”.

Capulanas aparece no bojo do que hooks nos apresenta. Para ela, a produção cultural é o espaço potencializador de transformações sobre a experiência negra em sua produção de discursos nos espaços de subjetividades negras. A criatividade no território artístico, segundo hooks, dá margem para liberdades subjetivas, discursos que percorrendo caminhos opostos às lógicas mercantis e industriais promotoras de racismos, podem recuperar e inventar tradições e representatividades negras valorativas.

Ao recuperar o arquétipo de Oxum, proponho o duplo movimento: o do pertencimento ancestral e o do autoamor. Pois ancorada em seus pressupostos que vão muito além de ideias superficiais, temos a dimensão ampla da subjetividade negra radical como proposta por bell hooks. É possível ampliar nossa compreensão de grandeza dessa força ancestral pela seguinte passagem:

Oxum é a água que não vê fronteiras nem limites e vai levando seu curso. A água expande e, por isso, Oxum é expansão. A água também é um espelho, que é um símbolo de Oxum, como já dissemos. Seu abebê, reflete e rebate, mostra o feminino e traz sua força multifacetada. É assim, um instrumento de superioridade, que representa o ventre e o poder das mães ancestrais. É através do espelho que Oxum pode observar o que está atrás de si, sua ancestralidade. Ela, como regente dos nascimentos, tem autorização para resgatar a sabedoria ancestral, para trazer o novo. É a energia do ciclo de renascimento que está ativa pelo poder de criar. (SANT'ANNA; SILVA: 2021, p. 53).

A quebra das tradições colonialistas, machistas, patriarcais e racistas elaboram em Capulanas um conjunto de fios históricos de vida e histórias recontadas por quem realmente viveu. Ou seja, partimos de demonstrações sensíveis e artísticas para demonstrar e desconstruir imagens turvas. É nas águas de Oxum que se transformam em espelhos, que trazemos o referencial poético-imagético e epistêmico, no qual nos ancoramos para o que chamo de corpo-documento reconfigurado sobre outro prisma em processo contínuo e inacabado. É necessário termos calma e paciência em nossas trajetórias, uma vez que já somos muito cobradas em termos de sermos fortes e não errarmos. Acredito que o autoamor nos permite tranquilidade com nossos processos subjetivos, como nos diz a contadora de histórias e poeta do Malawi Upile Chisala: “eu ainda estou aprendendo a fazer uma língua da minha dor, a escrever tudo que dói. Eu ainda estou ensinando ao meu lado frágil e ao meu lado forte que eles podem coexistir, (2020, p.52)”



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEATLÂNTICAS



Figura 20. Sangoma. Foto: Chaia Dechen

A meu ver, a etnografia aqui apresentada vai um pouco além que simplesmente reduzir um trajeto à resenha das teatralidades negras na perspectiva de um grupo de mulheres afro-periféricas. Ela pode ir além porque recriou mapas, rotas de fugas e percursos singulares, consubstanciados em fazeres artístico-políticos marcadamente negros e femininos dos quais Capulanas é um dos vetores. Mas a cena é muito mais rica e abrangente. Trata-se efetivamente de um recorte espaço-temporal e geracional sobre o qual incidem alguns fatores históricos, afetivos e simbólicos.

Capulanas surgiu aqui como herdeira de uma tradição afro-diaspórica que se apropria de conceitos, valores, procedimentos da sociedade hegemônica para dar lume a conteúdos e sabedorias tidas como menores, insuficientes ou ausentes. Ativistas e criadoras negras do século XX quando atravessaram as cortinas de invisibilidades e nos falaram diretamente sobre a natureza própria de nossas experiências e as semânticas de nossos grafismos, também atualizaram nossas referências e arremessaram para o presente, formas de interpretar signos que dávamos como perdidos. Ou seja, tais recriações se imbricaram de forma incisiva em nosso cotidiano e reconfiguraram emergências simbólicas e culturais nas periferias da cidade de São Paulo.

É possível dizer que aconteceu um salto imprevisto quando nos percebemos dialogando com outras periferias transatlânticas e até mesmo índicas, como foi no caso da viagem de pesquisa e interações na cidade de Maputo, com mulheres moçambicanas em 2012. Conhecer e reconfigurar o nosso passado e espacialidades e recriá-las, no campo das linguagens com marcadores étnico-raciais, é a um só tempo: memória e devir.

O pensamento negro feminino nas suas diversidades ou mesmo naquilo que entendemos ser a chave interpretativa de um projeto político, intelectual e artístico alcançou nossas próprias realidades, assim como influenciou/instrumentalizou a produção artística e cultural da Capulanas Cia de Arte Negra. A atual fase é da busca ou estabilização de uma ética epistêmica capaz de interromper a morte, o silenciamento e as narrativas de histórias únicas. Naquilo que diz respeito ao território é preciso calibrar as lentes para entender a natureza extremamente complexa e duradoura de uma urbanidade desumana, numa cidade apartada.

Recompor a história sociocultural do Teatro Negro Brasileiro, em suas várias expressões, nos possibilita estabelecer uma crítica bem fundamentada à produção da ausência das mulheres e suas agências. Trata-se de uma denúncia sobre um processo escamoteador de protagonismo feminino que nos colocou diante da produção do silêncio e da invisibilidade de figuras de impressionante ação. Há aqui uma delicadeza que significa entender as contradições daqueles que se pretendiam como eloquentes portadores únicos das estratégias de contraponto ao racismo institucional antinegro. Como já demonstrei anteriormente, Adias Nascimento, Elisa Larkin Nascimento e Miriam Garcia Mendes são gritantes exemplos desses paradoxos.⁷¹

É preciso enfrentar o debate sobre uma cultura nacional constituída como amálgama indiferenciada. Simultaneamente é necessário entender a natureza própria do racismo antinegro no campo das artes e das políticas culturais. Não era este o objetivo da pesquisa, mas durante a sua realização, me vi muitas vezes desafiada a elaborar entendimentos sobre as lutas culturais negras e visualizar minimamente processos históricos de emergência de identidades dissidentes, e a imediata tensão e refração da sociedade hegemônica. Não há como tratar um Teatro Negro, sem repensar a construção dessa categoria social, população negra, e suas estratégias, contradições e avanços, impasses, fragilidades e conquistas.

⁷¹ Salloma Salomão Jovino da Silva tece uma interessante crítica ao que chama de construção da memória heroica do senador negro da república Abdias Nascimento. Para mais, ver Silva (2020).

Penso que essa escrita etnográfica corpografada contribuiu para a preservação de memórias e histórias de teatralidades, dramaturgias, culturas do corpo e performatividades marcadas pela diáspora negra.

A teatralidade negra assume um lugar central para a existência de algumas mulheres negras, pois é possibilidade de experienciar arte dentro de uma perspectiva identitária, normalmente negada pelos processos formativos escolares em artes, porém, se torna extremamente potente, colaborando e auxiliando na construção de novas subjetividades e atribuindo outros significados para diferentes formas de existir.

Nem tudo que tratei recaiu sobre a contabilização dos aniquilamentos das imagens negras na produção teatral hegemônica, menos ainda, se resumiu a apresentar a criação negra e feminina circunscrita geograficamente e apenas localizada nas beiras. Trata-se de uma periferia insurgente, que atravessa pontes e estabelece vínculos em diferentes territórios e configurações sociopolíticas. Percebi e demonstrei que corpos negros femininos em cena produzem deslocamentos de imaginários, uma vez que estão dotados das suas complexidades originárias, baseadas em habilidades próprias das linguagens artísticas e carregadas de subjetividades. Nesse sentido, creio que aponte para configuração de novas semânticas identitárias e dei a ver outras relações de pertença e autoconstrução sociocultural.



Figura 21. Pé No Quintal – Lids em meio ao público. Foto: Guma



Figura 22. Sangoma - Formigão em meio ao público. Foto: Guma



Figura 23. Sangoma - Gabriela em meio ao público. Foto: Sheila Deshen

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. *Não-lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Campinas (SP: Papyrus, 2014).

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. “Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência contemporânea segundo Dionne Brand”. In: *Revista de Estudos Canadenses*, v12v.12, n.1, 2012. DOI: <https://doi.org/10.15210/interfaces.v12i1.2012>.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Polen, 2019.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2000

BAIROS, Luíza. “Nossos feminismos revisitados”. In: *Revista Estudos Feministas*, v.3, nº 2, 1995. P.458-463 DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>

BANDO DE TEATRO OLODUM; CIA DOS COMUNS. Apresentação realizada durante o I Fórum Nacional de Performance Negra. Salvador: Fórum Nacional de Performance Negra, 2005.

BELAUNDE, Luisa Elvira. “Resguardo e sexualidade(s): uma antropologia simétrica das sexualidades amazônicas em transformação”. In: *Cadernos de Campo*, vol. 24, 2015, pp.538-564. DOI 10.11606/issn.2316-9133.v24i24p538-564

BENTO, Maria Aparecida Silva. “A mulher negra no mercado de trabalho”. N: *Revista de Estudos Feministas*. Ano 3, Nº2, 1995: p.479-488. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>

BERNADO, Teresinha. “O Candomblé e o Poder Feminino”. REVER. São Paulo: Nº 2, p.1-21. 2005. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv2_2005/p_bernardo.pdf.

BICUDO, Virgínia. *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política, 2011 [1945].

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Humanitas/EdUFMG, 1994.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. Tese de doutorado em Antropologia Social: São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: ASHOKA Empreendimentos Sociais; TAKANO Cidadania (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro; Takano Editora, 2003.

CARNEIRO, Sueli; SANTOS, Thereza. *Mulher Negra*. São Paulo. Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. In: *Cadernos Pagu*, n. 6-7, 1996: pp.35-50

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA. [em] *Goma: Dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo: Capulanas, 2011.

CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA. (Org). *Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

CHISALA, Upile. *Eu Destilo Melanina e Mel*. São Paulo: Leya, 2020.

COSTA, Haroldo. *Fala Crioulo*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

DAS Veena. “Fronteiras, violência e o trabalho do tempo: alguns temas wittgensteinianos”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 14, n. 40, 1999. pp.31-42.
DOI: 10.1590/S0102-69091999000200003

DAS, Viena. “O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade”. In: Cadernos Pagu, n.37. 2011. pp.9-41. DOI <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000200002>

DAS, Veena; POOLE, Deborah (Eds.). *Anthropology in the Margins of the State*. New York: The School for Advanced Research, 2004

DAWSEY, John. *Schechner, teatro e antropologia*. Cadernos de Campo n° 20. 2011, pp.207-210. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v20i20p207-210

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1984

DOMINGUES, Petrônio. “Tudo preto. A invenção do teatro negro no Brasil”. Luso Brazilian Review, v. 46, n.2, 2009. pp.113-128. Disponível em: http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/lusobrazilian_review/ acesso 04-jun-2021

DUARTE, Luiz Fernando Dias. *Da vida nervosa das classes trabalhadoras urbanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

EVARISTO, Conceição. “Da representação autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira”. Revista Palmares - Cultura Afrobrasileira. Ano 1, n° 1, 2005

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro*. v. 1. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2012.

FERREIRA, Marcos. “A Sacralidade do Texto em Culturas Oraís”. Diálogo– revista de ensino religioso, v. 9, n.35, 2004, p.14-18.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo Editora 34, 2001.

GOMES, Nilma Lino. “Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra”. In: GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Flávio dos Santos. *Negros e política (1988-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: EdUNICAMP, 2004.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”. In: KEMPER, Anna Katrin (Coord.). *Psicanálise Política*. Rio de Janeiro: Editora Clínica Social de Psicanálise, 1981, p. 155-180.

GONZALEZ, Lélia. “A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social”. In: *Raça e Classe*, Brasília, ano 2, n. 5, p. 2, nov./dez. 1988.

GONZALEZ, Lélia. “Mulher negra”. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008. pp. 29-47.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Editora EdUFMG, 2003.

HAN, Byung-Chu. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

HARVEY, David. “O direito à cidade”. In: *Lutas Sociais*, n. 29, 2012, pp. 73-89.

HARVEY, David. “David Harvey: A luta pelo direito à cidade é uma luta contra o capitalismo”. Entrevista concedida ao Instituto Pólis. São Paulo: Instituto Pólis, 2009.

Disponível em: <http://polis.org.br/noticias/david-harvey-a-luta-pelo-direito-a-cidade-e-uma-luta-contra-ocapitalismo/>. Acesso em: 29 dez. 2018.

HARAWAY, Donna, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, *Cadernos Pagu*, n.5, 1995: p. 07-42.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

hooks, bell. *Erguer a voz*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

hooks, bell. *Olhares Negros. Raça e Representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

hooks, bell. *Teoria Feminista: Da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: editora Cobogó, 2019.

KOPYTOFF, Igor. “Ancestrais enquanto pessoas mais velhas do grupo de parentesco na África”. In: *Cadernos de Campo*, vol.21, 2012, pp.233-250. DOI 10.11606/issn.2316-9133.v21i21p233-250

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967

LEAL, Maria do Carmo et al. “A cor da dor: iniquidades raciais na atenção pré-natal e ao parto no Brasil”. *Cadernos de Saúde pública*, v. 33, n. 13, p. 1-17, 2017. DOI <https://doi.org/10.1590/0102-311X00078816>

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África Negra*. Editora Palas Athena. São Paulo. Ano 2008.

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1988.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Lima Barreto: O rebelde imprescindível*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

LIMA, Mariângela Alves de. “O Teatro do Negro no Brasil e nos Estados Unidos”. *Revista USP* n.28, 1996. pp.257-260. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i28p257-260>

MELLO, Gustavo (organização). *III Fórum Nacional de Performance Negra – 100 anos de Solano Trindade*. Salvador: [s/e], 2009.

MAGALDI, Sabáto. *Panorama do Teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 1997.

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

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: EdUNICAMP, 2010

MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982

MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: HUCITEC/Fundação Palmares, 1983

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele, *Negritude: Usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele, *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus a Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Programa de Pós-Graduação em Sociologia/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. “Entre o branqueamento e a negritude: o Teatro Experimental do Negro”. In: Revista Dionysos (Edição Especial: Teatro Experimental do Negro). Rio de Janeiro: Minc-FUNDACEN, n.28, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 25, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. *Quilombo. Vida, problemas e aspirações do Negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro, Editora 34, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O Sortilégio da cor: Identidade raça e gênero no Brasil*, Editora Summus, São Paulo, 2003.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Silvana. “A cidade no corpo”. Ponto Urbe, n.19, 2016, pp.1-12. DOI: 10.4000/pontourbe.3316.

NASCIMENTO, Silvana. “O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima”. In: Revista de Antropologia v. 62 n. 2: 2019. pp.459-484. DOI <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161080>.

NEGRAS DRAMATURGIA. Organização Nascimento, Flávio Rodrigues e Rafael Garcia. 2º Edição – RS Garcia- São Paulo RS. 2018.

NEPOMUCEMO, Nirlei. *Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 1927)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

OYĚWUMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*. EDUFBA - Editora da Universidade Federal da Bahia. 2013.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Revista Estudos Históricos*, vol. Rio de Janeiro: Vértice. 2, n 3, 1989 p. 3-15.

RAMOS, Jarbas Siqueira. *Notas sobre o corpo-encruzilhada: entre o ritual e a cena*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica - sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial/Instituto Kuanza, 2006.

REVISTA LEGÍTIMA DEFESA - Uma revista de Teatro Negro São Paulo: Cia Os Crespos. n. X, ano x. X p.

RIOS, Flavia; MACIEL, Regimeire, “Feminismo Negro Brasileiro em Três Tempos: Mulheres Negras, Negras Jovens Feministas e Feministas Interseccionais”. *Revista Labrys*, 2018. <https://www.labrys.net.br/labrys31/black/flavia.htm>.

SÀLAMI, Sikíru (King); RIBEIRO, Romilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.p. 76-77.

SANT'ANNA, Cristiano. SILVA, Isadora Souza. “Oxum e ekedis: a ancestralidade feminina negra dos terreiros refletido nas redes sociais”. *Revista Espaço Acadêmico*, n° 227. Ano 2020.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte educação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Thereza. *MALUNGA*. São Carlos: EDUFSCAR, 2008

SANTOS, Milton. *Testamento intelectual/Milton Santos; entrevistado por Jesus de Paula Assis; colaboração de Maria Encarnação Sposito*. São Paulo: Editora UNESP, 2004

SANTOS, Milton. “O Espaço Geográfico Como Categoria Filosófica”. *Terra Livre*, n. 5, 2005. Recuperado de <https://publicacoes.agb.org.br/index.php/terralivre/article/view/67>

SCHWARCS, Lílian Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil 1870-1930*. São Paulo. Companhia das letras, 1993.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade experiência urbana*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias Sonoras da Noite*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Programa de Pós Graduação em História/ PUCSP, 2005

SILVA, Salomão Jovino da. “Viola d’Angola: Som de raiz”. In: *Temas Brasileiros, Edição Especial Temática, Nº3: Novas pesquisas brasileiras refazem o retrato da Presença Negra*. Revista História Viva. São Paulo. Editora Dueto. Ano 2006.

SILVA, Salomão Jovino da. “Teatro Experimental do Negro: uma perspectiva histórica”. In: *Primeiros ensaios*. Publicação educativa da 34 Bienal de São Paulo, 2020. Pp.57-71.

SILVA, Maria Lucia da; FARIAS, Marcio; OCARIZ, Maria Cristina; NETO, Augusto Stiel. (Orgs.) *Violência e sociedade: o racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*— São Paulo: Escuta, 2018.

SILVA, Luciane da. *Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano: a experiência da África Oriental*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade de Campinas, 2008.

SILVA, Rubens Alves da Silva. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*". In: Horizontes Antropológicos vol.11 no.24 Porto Alegre July/Dec. 2005

SOUZA, Elis Sibere dos Santos Monte Trindade de. *Margarida da Trindade: das contações de histórias à história contada*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança). São Paulo: Faculdade Paulista de Artes, 2015

TAVARES, Evani. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Tese de Doutorado em Artes. Campinas: Universidade de Campinas/ Programa de Pós-Graduação em Artes, 2010.

TAVARES, J.C. "Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação". In Revista Dionysos. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos de Solano Trindade*. São Paulo: Editora Nova Alexandria. São Paulo. 2007

UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular*. Vila Velha/Salvador: P555 Edições (coleção Cadernos do Vila, 2). Ano 2003.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do Teatro Africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

VEIGA, Lucas Motta. "Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta". Fractal: Revista de Psicologia. v. 31, n. esp., 2019, pp. 244-248. DOI https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29000

VELHO, Otávio. "As ciências sociais a partir das margens". In: Áltera - Revista de Antropologia, v.1, n.1, 2015, p p. 57-66.

VÍCTORA, Ceres. "Sofrimento social e a corporificação do mundo: contribuições a partir da Antropologia". In: Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde. Vol.5, n.4, 2011, pp. 3-13.

WACQUANT, L.öic. *Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WERNECK, Jurema. “Ialodês et féministes. Réflexions sur l’action politique des femmes noires en Amérique latine et aux Caraïbes”. In: *Nouvelles Questions Féministes, Féminismes dissidents en Amérique latine et aux Caraïbes*, v. 24, n.2, 2005.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Tese de doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

WERNECK, Jurema. “A vulnerabilidade das mulheres negras”. *Jornal da Rede saúde*, n.23, p. 31-3, 2001.

WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn. (Orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro, Pallas/Criola, 2000.

XAVIER, Giovana. *Maria de Lourdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-Abolição*. Niterói: EdUFF, 2020

VIDEOGRAFIA

Fernanda Júlia – Itaú Cultural- evento Diálogos Ausentes, sobre a presença e a obra de artistas negros em diversas áreas de expressão da cultura e da arte brasileiras. Depoimento gravado em julho de 2016 na sede do instituto, em São Paulo/SP.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: <<https://www.facebook.com/uniaodetodasasnacoes/videos/1878768139068550/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.