

PERSPEC-
TIVAS

NE-
GRAS

PARA PENSAR
ATUAÇÃO
E ESCRITA DE SI



Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Fernanda Graça Machado

Perspectivas Negras para pensar Atuação e escrita de Si

Trabalho de conclusão de curso

São Paulo
2021

FERNANDA GRAÇA MACHADO

PERSPECTIVAS NEGRAS PARA PENSAR ATUAÇÃO E ESCRITA DE SI

Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos

São Paulo
2021

Nome: Fernanda Graça Machado

Título: Perspectivas Negras para pensar atuação e a escrita de si

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca:

Nome: Prof^a Dr^a. Maria Helena Franco de Araújo Bastos (Orientadora)

Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Nome: Prof^a Dr^a. Andréia Vieira Abdelnur Camargo

Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Nome: Prof^a Dr^a. Fabiana Carneiro da Silva

Instituição: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba

*Enquanto escrevo este trabalho, vi Borba Gato arder em chamas
dedico este trabalho a todos que arriscam e ousam por outras narrativas
que deixem o fogo queimar.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer, para mim, sempre foi mais fácil no gesto do que na escrita.

Agradeço à minha mãe, meu primeiro portal nessa vida. Verônica, obrigada por me escolher como filha.

Agradeço meu pai, que com toda sua generosidade e determinação, me ensinou a sonhar. Fernandes, obrigada por acreditar.

Agradeço aos meus irmãos, Pedro e Willian, meus parceiros desde quando me entendo por gente.

Agradeço a família Graça e a família Machado, tronco-sustentação.

Agradeço a Helena Bastos, minha orientadora, que me ajudou a finalizar esse ciclo. Helena, ainda me lembro da primeira aula da faculdade, quando você nos incentivou a soltar o ar em um grande suspiro. Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah.

Agradeço aos professores - mestres que fizeram parte dessa jornada, em especial: Andréia Nhur, Flávia Mazal, Ferlisberto Sabino, Luis Fernando, Marcelo Denny (*in memorian*), Maria Thaís, Nathália Freitas e Sayonara Pereira, obrigada pela escuta.

Agradeço aos amigos e parceiros que fiz: Afonso Costa, Camilla Silva, Danilo Arabal, Ewerton Correia, Guilherme Rodrigues, Ícaro Pio, Matheus Milanelli e Rafael Silva. Nossos encontros atravessam esse trabalho, obrigada.

Agradeço a Luana, Carol, Guiga e Marina, companheiras da última disciplina na graduação e que exercitaram uma escuta afetuosa.

E, especialmente, agradeço a Felipe Carvalho, por toda sensibilidade e alegria. Que possamos continuar nos encontrando nas encruzilhadas desse mundo.

Agradeço ao Teatro de Gomorra, onde aprendi a criar narrativas com o corpo.

Agradeço imensamente a todos os funcionários do Departamento de Artes Cênicas, a todos aqueles que incontáveis vezes abriram as salas e os teatros, que incontáveis vezes limparam todo o espaço e que incontáveis vezes riram das maluquices desses jovens alunos das cênicas.

Por fim, agradeço às crianças da minha vida: à minha prima Giovanna e ao meu sobrinho Bryan.

*“Faço o que a maioria dos brasileiros fazem: penso
na roda enquanto ando em cima dela”*

-Grace Passô

RESUMO

A partir dos estudos sobre concepções de corpo nagô e afrodiásporica, oralidade africana e performance negra realiza-se uma reflexão teórico-político-artística sobre assuntos pertinentes às Artes Cênicas. Compreendendo o corpo enquanto ambiente de memória, esse trabalho propõe um tecimento entre narrativas pessoais e marcadores cosmológicos africanos e afrodiásporicos. Perspectivas Negras para pensar Atuação e Escrita de Si é um convite ao alargamento dos sentidos de mundos dentro do fazer artístico.

Palavras chaves: Performance negra. Oralidade. Teatro negro. Corpo-memória. Amor.

ABSTRACT

Based upon studies on some conceptions of Nagô and Afrodiásporic body, African orality, and black performance, this work carries out a theoretical-political-artistic reflection on relevant issues in Performing Arts. While understanding the body as a memory environment, this work proposes a weaving among personal narratives and African and Afrodiásporic cosmological markers. Black perspectives on Acting and Writing of the Self are an invitation to broaden the senses of worlds within the making of the Art.

Keywords: Black performance. Orality. Black theater. Body-memory. Love.

LISTA DE IMAGENS

1. Foto do espetáculo Antigonas - Mulheres do Não (créditos: Sérgio Marques) 17,18
2. Foto-performance objetos perigosos por Fernanda Machado 40-43
3. Foto corpo-árvore genealógica por Fernanda Machado 70
4. Fotos das crianças brincando na praia (créditos: Fernanda Machado Salvador. 2020) 112-113
5. Foto Beijos de Vó por Fernanda Machado (créditos: Giovana A. Graça) 130
6. Foto Beijos de Vó por Fernanda Machado (créditos: Giovana A. Graça) 131
7. Foto cabelo- uva Vô por Fernanda Machado (créditos: Giovana A. Graça) 132
8. Foto Beijos de Vô por Fernanda Machado (créditos: Giovana A. Graça) 133
9. Serie de fotos durante ensaio (créditos: Giovana A. Graça) 134

SUMÁ

01.	1 TANTAS VOLTAS	13
	1.1 Tantas Voltas	13
	1.2 Por onde andam os artistas negros, a história da arte negra no Brasil ?	20
	1.3 Para não dizer que não falei do Racismo parte I	36
	1.4 Para não dizer que não falei de Racismo parte II:	37
	1.5 Para não dizer que não falei do Racismo - parte III	44
 02.	 2. ERA UMA VEZ E NÃO É MAIS	 51
	2.1 Era uma vez Medéia	51
	2.2 Era uma vez o amor	55
	2.3 Era uma vez Ícaro	63
 03.	 3. DE LÁ PARA CÁ	 71
	3.1 De Minas para cá.	71
	3.2 De Bahia para cá	77
	3.3 De São Paulo para cá	81
	3.4 Breves considerações sobre Oralidade Africana	86

RIO

4. PORQUE EU DANCEI 96
4.1 Porque eu dancei o corpo-guerra 96
4.2 Porque eu dancei o corpo- bambu98
4.3 Porque eu dancei o amor. 99
4.4 Porque eu dancei a dor 101

04.

5. ESTUDOS SOBRE O CORPO 115
5.1 Breves considerações sobre Teatro Negro 115
5.2 Breve contribuições sobre noções de corpo para os nagôs 117
5.3 Breves contribuições sobre noções de corpo refeitos na Diáspora 118

05.

6. DESAGUARES 124
6.1 Os (meus) desaguares 124
6.2 Primeiro Meando 125
6.3 Segundo Meando126
6.4 Últimas considerações 128
REFERÊNCIAS 136

06.

1 TANTA VOLTA

1 TANTAS VOLTAS

1.1 Tantas Voltas

Há, na letra da canção de uma certa artista baiana, um trecho que diz o seguinte:

“Tanta volta para nenhuma resposta, nenhuma resposta”

A artista é Luedji Luna, que com seu álbum *Corpo no Mundo* atraiu olhares em 2016 na cena musical paulistana pelas sonoridades presentes em suas canções, assim como suas letras-poemas, quebrando com as expectativas daqueles que resumem as múltiplas sonoridades baiana ao axé music.

“Tanta volta para nenhuma resposta” poderia ser encarada como os caminhos tortuosos que não desaguam em mares férteis, mas utilizo a máxima de Heráclito travando um diálogo sobre o poder do deslocamento: se já não podemos entrar no mesmo rio pela segunda vez também já não estamos no mesmo lugar após uma pergunta.

Utilizo também Exu enquanto saber cosmológico presente nas sabedorias e saberes africanos e afro-diaspóricos e que encarna princípios ligados à comunicação, às transformações, ao movimento e que me desafia a olhar a vida e o viver a partir da encruzilhada, onde as possibilidades estão sempre se multiplicando.

E por último utilizo as expressões populares, dizeres esses que estão na Terra antes mesmo da minha chegada e que ficarão após minha partida. Quando escutamos uma história é comum ouvirmos “fulano dá muitas voltas” “cyclano enrola demais para contar uma história” ou expressões como “desenrola carretel”. Sinto te informar, talvez eu seja um carretel bem enrolado, cheio de nós e composto por muitos fios distintos.

“Tanta volta para nenhuma resposta” é um aviso que te faço: boca, olhos, corpo que me lê. As voltas aqui feitas denotam a tentativa de se fazer inteira

e complexa, assim como o fato de que ao narrar memórias e pensamentos, anseia-se compartilhar a jornada -nunca finalizada- em busca de si e de seus desejos. E essa jornada começou com a pergunta: Que tipo de artista eu sou com a formação que eu tive?

Em 2018 durante uma disciplina teórica denominada “Teoria III” fornecida dentro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, o professor doutor Luis Fernando Ramos, em conjunto acordo com a turma, propôs que a matéria fosse um espaço onde cada aluno desenvolvesse seus desejos de pesquisa, cujo resultado desembocaria, possivelmente, na pesquisa de conclusão de curso (tcc) no ano seguinte. A turma era composta por alunos que estavam próximos à formatura e, sendo assim, era de comum acordo que pudéssemos debater, em aula, nossas futuras pesquisas, mesmo que essas ainda estivessem em seu estágio inicial.

Foi no final desse semestre que eu entreguei um artigo denominado “Perspectivas Negras para Atuação e Escrita de Si”, mesmo título que acompanha essa pesquisa até o momento de sua escrita.

Na feitura desse artigo escolhi traçar uma análise de um trabalho solo de minha autoria, criado durante a disciplina Atuação III ministrada pela professora doutora Alice Kyomi durante 2017 e 2018 com apoio do Programa de Bolsas Unificadas da USP ao qual eu pude fazer parte.

O solo chamado “ANTÍgonas - Mulheres do NÃO” foi um estudo de caso a partir da peça teatral Antígona de Sófocles utilizando a metodologia de construção de personagem apreendida a partir do livro A vertical do papel de Jurij Alschitz. Esse autor nos foi apresentado - a mim e à turma a qual eu integrava - pela professora doutora Maria Thaís Lima Santos durante os dois semestres em que trabalhamos juntas e juntos em 2016.

A forma de trabalho apontada por Jurij descende de uma linhagem russa de pensamento e prática teatral que encantou não só a mim, mas a uma dúzia de alunos, que mesmo após o fim das aulas continuaram engajados na metodologia, vivendo com o livro embaixo dos braços. Talvez uma dúzia de alunos seja meu delírio pessoal. Éramos em 3 ou 4, que se juntavam com mais 3 ou 4 e se juntavam com mais 3 ou 4.

O fato é que a cada começo, intervalo ou final de aula, a cada começo ou meio de festa, a cada mesa de bar após horas de ensaio, uma hora ou outra minha boca sempre esbarrava em ouvidos dispostos a ouvir sobre Jurij e sua metodologia sobre o trabalho do ator. E mesmo quando minha boca cansava, meus ouvidos continuavam à espreita. Silenciosamente ouvindo e ouvindo as indagações desses 3 ou

4 que, como eu, haviam elegido, de forma secretamente anunciada, Jurij como um mestre.

De forma autônoma e mais tarde acompanhada por colegas de turma e pela professora Alice pude experimentar os procedimentos descritos por Alschtiz. Isso exemplifica o quanto importante foi a passagem desse autor e seus ensinamentos, e não fosse os cruzamentos da vida possivelmente minha pesquisa de conclusão de curso seria com enfoque nessa metodologia.

Embora a ideia inicial fosse seguir ortodoxamente cada procedimento, durante o curso do processo de criação, Jurij e eu nos despedimos. Não foi nada dramático, foi um simples “até logo” como se tanto ele quanto eu soubéssemos que os pontos de partida são simplesmente pontos de partida. Alschtiz, durante quase três anos, me ensinou a valiosa lição da autonomia e coragem para o trabalho de si, tão necessária para artistas ou, ao menos, para o que significa ser um artista dentro da experiência russa.

Quando menciono esse processo de auto preparação refiro-me, primeiramente, ao desenvolvimento do pensamento artístico independente do ator. Em outras palavras, a auto educação por parte do ator não é suficiente. Além disso, não é preciso dizer, por certo, que o ator atual tem que ser um ser humano, educado e inteligente (isso é uma banalidade que não vale a pena ficar repetindo, embora até mesmo isso, algumas vezes, falte) - mas o ator da nova geração deve também tornar-se um artista, um poeta, ou seja, um mestre por direito próprio. Ele tem de ser capaz de fazer suas escolhas, de criar seu papel e incorporá-lo no palco. Ninguém mais pode assumir responsabilidade por seu próprio trabalho, por sua própria vida e de fato por sua felicidade, a não ser ele mesmo. Afinal de contas, isso constitui o principal estímulo, e mesmo o principal significado de nossa profissão - a habilidade de sentir felicidade e alegria. (ALSCHITZ, 2014. p.27)

De volta às aulas de Teoria III, em 2018, três semanas antes do meu seminário - espécie de compartilhamento que poderia ser de ordem teórico-prático sobre a pesquisa em andamento - eu estava no interior de Salvador com meus pais, visitando meus avós paternos, dentre outros familiares, após 8 anos sem vê-los. A última vez que nos encontramos eu tinha cerca de 14 anos, agora - ou melhor, em 2018 - eu era uma adulta-mulher de 22 anos, que não alisava mais seus cabelos e os mantinha soltos na maioria do tempo e que não tinha mais os dentes tão tortos.

Era setembro, me lembro pois a data foi escolhida a dedo pelo meu pai. Em Abril cheguei em casa e meu pai me comunicou que ele e minha mãe iriam viajar para Bahia e que as passagens já estavam compradas.

Não acreditei.

Naquele momento, eu sabia da vontade do meu pai de retornar à sua cidade natal. Sabia também que, caso concretizasse sua vontade, o faria de avião, já que não era de seu interesse cruzar novamente São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, até o interior de Salvador, de carro, como fizemos anteriormente. Tal feito -atravessar tantos estados sobre quatro rodas-, entretanto, significava uma aventura para a idade que eu tinha na época. E como meu pai sempre dizia: - É divertido para quem não iria dirigindo. E era mesmo.

A minha descrença era devido a uma certa habilidade que meu pai possui até hoje de inventar histórias, não de mentir. Veja bem, embora a mentira tenha pernas curtas, as invenções do meu pai rendiam algumas gargalhadas.

E no fim, era verdade. De súbito decidi acompanhá-los sem verificar as datas, sem abrir a agenda torcendo para não encontrar nenhum impedimento, sem verificar o extrato no banco, sem comunicar a nenhum grupo de trabalho, apenas escolhi que partiria para rever minha família.

Em setembro comemora-se o dia de Cosme e Damião, o qual minha avó paterna é devota, por assim dizer. Mãe de gêmeos, minha avó há anos oferece o famoso banquete baiano como forma de agradecimento:

A festa é caseira, mas farta. Todos os anos, no mês de setembro, ela acontece em milhares de lares baianos. Difícil imaginar uma mais sincrética. O “Caruru de São Cosme e São Damião” homenageia os santos gêmeos da igreja católica, os Ibéjis do candomblé e também as crianças. Tudo precisa ser feito no mesmo dia: caruru, xinxim de galinha, vatapá, arroz, milho branco, feijão fradinho, feijão preto, farofa, acarajé, abará, banana-da-terra frita e os roletes de cana. A dimensão da oferenda é medida pela quantidade de quiabos do caruru. Cada um faz como pode: mil, três mil ou até 10 mil quiabos. Quando a comida fica pronta, coloca-se uma pequena porção nas vasilhas de barro aos pés das imagens dos santos, ao lado das velas, balas e água. Depois, serve-se o caruru a sete meninos com, no máximo, 7 anos cada. Eles comem juntos, com as mãos, numa grande gamela de barro ou bacia. Só então é a vez dos convidados participarem da celebração.[...] Os santos são católicos, mas a forma de homenageá-los é africana. Segundo o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, “os iorubás, em suas várias etnias, entendem o sacrifício, o ebó, como a forma essencial da sua comunicação com os orixás”. O caruru – dos Ibeji ou de São Cosme e São Damião “seria, então, mais do que uma oferenda, mas um sacrifício: o que na Bahia, o povo-de-santo chama de ‘obrigação’, que tem um preço e custa dinheiro. É como se desfazer de algo muito valioso”.(MARIANO, 2010)

Ao chegarmos em Salvador nos dirigimos à vila em que meus avós moram. A viagem durou cerca de 2 horas de carro. Minha avó me reconheceu de súbito. Me abraçou e perguntou sobre meus irmãos, como quem tinha esperança de ver mais pessoas saindo daquele carro, mas éramos apenas nós três: pai, mãe e eu. Já meu avô demorou a me reconhecer como neta, me confundiu como uma moça da região.

A casa continuava quase a mesma: um fogão a lenha ao lado do fogão a gás, o chuveiro com água gelada - que na infância foi meu grande inimigo visto que eu sempre me demorava para começar o banho, gastando tempo tomando coragem para decidir qual parte eu molhava primeiro: as costas ou a barriga. Segundo da cozinha havia uma pequena despensa, depois a sala onde fazíamos nossas refeições, que ficava ao lado de dois quartos, depois a sala onde minha avó e meu avô assistiam televisão ao lado quarto do santo. Saindo da sala podíamos ver a venda do meu avô e vários lotes de terra batida de cor amarelada, cercadas. Ao fundo da casa havia plantações de manga, caju, carambola, pinha, jabuticaba e acerola. Não cheguei a ter a sorte de colher, para tal, minha avó recomenda visitá-la em junho-julho.

A casa estava movimentada, havia ali um grupo de mulheres reunidas encarregadas da feitura da cerimônia que iniciaria ao entardecer. Galinhas, folhas, pinga, batuque, canto e rezas. No início da noite dividimos um pequeno espaço com dezenas de pessoas. Galinhas, folhas, pinga, batuque, canto e rezas. Essa experiência me confirmou algo que três semanas depois eu esboçaria em meu seminário.

Perspectivas negras para atuação e escrita de si - o artigo entregue no final da disciplina- analisava a relação entre atuação e dramaturgia, discutindo as especificidades da dramaturgia escrita pelo corpo de atores e atrizes. Durante essa análise me deparei com algumas pesquisas contemporâneas que abordavam a escrita performativa e a dramaturgia performativa apontando para um novo modo de fazer presente na cena teatral contemporânea, mas foi através dos estudos de Luciane Ramos Silva em seu doutorado “Corpo em diáspora - colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny” que pude aprofundar um olhar sobre o corpo de maneira transversal.

Anos antes, em 2016, fui convidada a adentrar o Laboratório de Pesquisa e Estudo em Tanz Teatralidades (LAPPET) da professora doutora Sayonara Pereira, e apesar de uma estadia curta, tive a oportunidade de participar de uma semana de Workshops e, entre eles, estava a aula de Luciane Ramos. Durante sua aula, Luciane evocava imagens para nos auxiliar nos açãoamentos no corpo e uma das suas orientações me marcou profundamente:





- Agora imaginem um fio de cabelo crespo que conduz sua cabeça ao céu.

Procedimentos como esses eram comuns durante as aulas de ‘corpo’ que pretendiam direcionar nossa atenção e consciência para a coluna, porém era a primeira vez que eu imaginava um fio crespo. Pela primeira vez, durante uma aula de ‘corpo’ eu me lembrei que meu corpo era constituído de fios crespos que naturalmente crescem em direção ao céu. Esse detalhe, sutil e preciso, me lembrou da existência do meu corpo e sua forma, mas dessa vez meu corpo não era algo que eu procurava minimizar ou esconder afim de alcançar uma certa uniformidade, mesmo que de forma inconsciente.

Por fim, o título do artigo desenvolvido para disciplina de Teoria III foi escolhido como um lembrete a mim mesma para que eu não esquecesse que, apesar de dominantes, as perspectivas de mundo eurocêntricas, que fundam a forma como pensamos, agimos e, principalmente, que orienta a produção de conhecimentos acadêmicos, não eram e nem podiam ser dadas como únicas, universais:

[...] Até o momento, utilizei de perspectivas hegemônicas para travar diálogos, mas por desconfiar da neutralidade das epistemologias, começo a duvidar também no caminho desde o trabalho. “Onde estão os restantes dos pensadores do mundo?” pergunto-me. Busco, então, travar diálogos com minhas dúvidas e com sinceridade admitir o não saber.

Realizando uma retrospectiva desse trabalho, início para tentar desbravar aspectos sobre as criações de textualidades tendo como objeto de estudo artistas, atrizes e dramaturgas, mas no meio do caminho, como um macaco de galho em galho, e eu de pergunta em pergunta, me encontro revendo minha bibliografia e pensando: Quais são as perspectivas com as quais escolhi dialogar para sustentar minha pesquisa? Por quê?

Quando me indago, percebo que o próprio ato da pergunta conduz a um incômodo e desencontro com as visões com as quais eu estava majoritariamente dialogando e que se fizeram latente durante estudos sobre o corpo. Qual corpo estamos falando em um país colonizado? Quais formas imprimimos no corpo e qual contexto elas estão dialogando ?[...](MACHADO, 2018, p.16)

Você não pode construir uma casa para o verão do ano passado.

Provérbio Africano

Verdade seja dita, o principal motivo que me atraiu a Instituição de Ensino Superior Pública foi o fato de ser pública. Fim. Depois vieram alguns fatores como infraestrutura e a grade curricular - o que também foi empecilho por não permitir um trabalho formal concomitantemente.

Prestei vestibular duas vezes. A primeira não pontuei o suficiente para a segunda fase e na segunda vez fui aprovada. A aprovação chegou junto com três dias de insônia. Passei o final de semana acordandormindo-acordandormindo e entre cada intervalo agarrava o celular, abria uma janela de navegação e acessava a lista dos aprovados naquele ano. Eu sinceramente esperava que ali fosse anunciado um erro, acompanhado do meu nome riscado e um sincero pedido de desculpas:

- A comissão responsável e a Fundação Universitária para o Vestibular anunciam um erro nas notas divulgadas no curso de Artes Cênicas no Edital presente. Lamentamos o ocorrido.

Na verdade não foi o que aconteceu, era apenas o que eu temia que acontecesse.

Nos próximos dias que se seguiram eu senti como se estivesse ganhado na loteria e de certa maneira havia mesmo. O vestibular naquela época selecionava 15 candidatos e a média de inscritos superou a marca de 600, ou seja, matematicamente, apenas 2,5 % receberam, naquele ano, a aprovação. E considerando que dentre os 15 ingressantes haviam apenas 4 que se autodeclararam pretos e ou pardos, a minha 'sorte' ficara evidenciada.

Ao adentrar o Ensino Superior de uma Instituição historicamente pensada para a elite paulistana, os alunos que destoam desse plano político enfrentam as diversas dificuldades que tornam a jornada da graduação uma tarefa árdua. O sonho do bilhete premiado se dissolve rapidamente. Logo se percebe que, apesar de terem vencido o obstáculo que o vestibular representa, muitos outros obstáculos continuam pelo caminho.

A falta de referências, os estereótipos, o despreparo, o descaso e a invisibilização da História da Cultura Africana e Afrobrasileira eram alguns dos pontos levantados durante as reuniões de encontro de alunos e alunas negras que compunham o curso de Bacharelado e Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas. Das reuniões que pude comparecer, e que eram poucas dado nossa dificuldade de organização, duas questões sempre se repetiam: relatos de episódios de racismo e a nossa insatisfação com a grade curricular.

A grade curricular do curso de Artes Cênicas - considerando o ano do meu ingresso - era dividida em duas partes. Os dois primeiros anos (4 semestres) eram vivenciados por uma turma de 25 alunos, composta pela junção de 15 alunos do bacharel e 10 alunos da licenciatura, que juntos tinham aulas teóricas sobre a História do Teatro e aulas práticas que buscavam sensibilizar os alunos a partir de técnicas e procedimentos corporais, como improvisação teatral, aulas de voz e dança contemporânea.

Após os primeiros dois anos a turma se dividia. Os 10 alunos de licenciatura cumpriam uma grade curricular voltada para a Educação e os 15 alunos de bacharel escolhiam entre 4 possíveis habilitações: Cenografia, Direção Teatral, Interpretação Teatral ou Teoria Teatral.

Ao que se refere à História do Teatro viajamos desde a Grécia - escolhida como berço da sociedade ocidental - passando pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha e Espanha), Estados Unidos até chegarmos às produções teatrais produzidas no Brasil colônia e no Brasil pós independência. Considerando Aristóteles e sua obra A poética como premissa, a história do Teatro que eu conheci relacionava e mencionava as diversas linguagens teatrais a partir desse prisma. As poucas figuras negras que essa viagem nos revelou, para não dizer a única, refere-se a figura de Abdias do Nascimento e o Teatro do Negro (TEN) que comentaremos mais a frente.

Alguns docentes que percebiam a defasagem do currículo buscaram construir estratégias viáveis para o combate ao eurocentrismo presente na formação dos alunos. Entre elas estiveram presente: a utilização de material poético não-hegemônico, articulação de palestras e vivências com artistas-educadores negros e indígenas e convite de mestres da cultura popular que configuravam ações pontuais ou até mesmo aulas continuadas ao longo do semestre. Esses eventos sempre contavam com presença massiva de alunos negros e brancos, demonstrando, afinal, um interesse expressivo sobre práticas que não orbitavam em torno das perspectivas eurocentradas.

Ressalto aqui, entretanto, que o que pontuo não visa invisibilizar ou desmerecer a importância desses movimentos, que de maneira concreta, possibilitaram que eu e demais alunos tivéssemos encontros importantes durante nossa formação artística-acadêmica. Contudo, é preciso pontuar que o ensino em Artes Cênicas oferecido pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo excluiu e exclui diversos saberes e manifestações artísticas que também não fazem parte do hall das linguagens artísticas escolhidas para compor a História Oficial do Teatro Brasileiro.

Diferentemente do que eu constatei nos primeiros anos da graduação, e que não se distingue dos cursos técnicos e livres de teatro que compõem minha formação, a ausência de componente curriculares que abordam expressões artísticas e reflexões acerca das produções negras não representava a inexistência dos mesmos, pelo contrário, apenas denota as inúmeras facetas coloniais.

A colonialidade do poder, termo cunhado pelo peruano Aníbal Quijano (2005), sintetiza o processo de origem da raça na modernidade, das produções europeias de narrativas raciais que sustentam e estruturam as desigualdades dentro da sociedade. Segundo o autor, a colonialidade é um processo fundamental para a hierarquização racial permitindo a execução de um projeto político e econômico, o sistema capitalista, em todo o mundo.

[...] No processo que levou a esse resultado, os colonizadores exerceram diversas operações que dão conta das condições que levaram à configuração de um novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa e o europeu e as demais regiões e populações do mundo, às quais estavam sendo atribuídas, no mesmo processo, novas identidades geoculturais. Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas –entre seus descobrimentos culturais– aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada. Algo equivalente ocorreu na África. Sem dúvida muito menor foi a repressão no caso da Ásia, onde portanto uma parte importante da história e da herança intelectual, escrita, pôde ser preservada. E foi isso, precisamente, o que deu origem à categoria de Oriente. [...] (QUIJANO, 2005. p.05)

Povos que não faziam parte da experiência europeia foram divididos e categorizados dentro de uma hierarquia racial com a finalidade de ressaltar a sua inferioridade em contraponto à suposta superioridade europeia. A criação de termos como negros, indios e oriente, por exemplo, cumprem o papel de se constituirem como o outro da Europa Ocidental. Essas categorias, como aponta o autor, exercem, validam e operam sistemas de poder econômico, político, cultural e intelectual.

A partir dessa façanha, o etnocentrismo se constitui como a centralidade dentro de uma única experiência de mundo: a europeia, que constrói o seu sistema-mundo como universal. A produção histórica, portanto, estaria voltada aos moldes da racionalidade e linearidade europeias, sendo os demais grupos étnicos incapazes, ou melhor, ilegítimos quanto produtores de história.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, pg 07.)

Dentro desses aspectos conseguimos compreender o papel da Universidade, um dos polos legítimos de produção de conhecimento dentro desse sistema-mundo, como a manutenção da colonialidade, mais precisamente da colonialidade do poder, que exerce um ‘modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado’ (QUIJANO, 2005, p.06).

A partir dessa relação de poder expressada pelo etnocentrismo, (eurocentrismo) e a colonialidade, ressalto aqui o pensamento de Sueli Carneiro¹ ,uma mais velha² acerca do epistemicídio:

¹ Aparecida Sueli Carneiro (1950-) é uma filósofa, escritora e importante figura no movimento negro e no feminismo negro no Brasil.

² aqui faço referência a expressão de ‘mais-velha’ utilizada dentro dos terreiros de candomblé e presente dentro dos sistema cosmológicos africanos, como referência a um ancestral mais velho, demonstrando respeito.

Sendo, pois, um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realiza, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui, uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder, e que tem por característica específica compartilhar características tanto do dispositivo quanto do biopoder, a saber, disciplinar/ normalizar e matar ou anular. É um elo de ligação que não mais se destina ao corpo individual e coletivo, mas ao controle de mentes e corações.

(CARNEIRO, 2005, p.97)

Portanto, pensar a composição das grades curriculares, ou seja, do projeto pedagógico instituído dentro das escolas e universidades, exige uma análise dos processos históricos que compõem a construção da sociedade brasileira, não podendo, de nenhuma maneira, desviar o olhar para o projeto colonial executado nas terras Pindoramas³. Logo, pensar Educação implica em reconhecer os dispositivos de racialidade e biopoder utilizados na manutenção da supremacia branca.

Os questionamentos acerca da formação artística dentro do curso de Artes Cênicas pretende deslocar nossos olhos, ouvidos, bocas, narinas e cabeças do centro. Esse mesmo centro onde aprendemos a definir e nomear certas expressões artísticas como arte, como teatro enquanto outras expressões artísticas foram definidas como artes populares, artes menores e, portanto, inferiores.

Essa discussão também implica em reconhecer que, embora o Teatro aqui pensado enquanto linguagem guarda-chuva que abriga diversos modus-operandi seja muitas vezes localizado enquanto uma arte revolucionária ou transgressora, não se exime da contínua produção de narrativas dominantes.

Em 2017 eu estava em meu terceiro ano da graduação e junto com outros alunos decidimos organizar uma Mostra da Atuação. A mostra surgiu na época como resposta às nossas inquietações acerca do trabalho do ator e foi levemente inspirada pela Mostra de Licenciatura e pela Mostra de Direção que ocorriam todos os anos ao fim de cada semestre, onde eram expostos os trabalhos dos alunos de dire-

³ Aqui faço referência ao pensamento de Nego Bispo, que ao propor uma descolonização da linguagem, retoma a palavra Pindorama como o nome dado pelos povos originários da América do Sul.

ção e as bancas de conclusão de curso dos licenciandos. Queríamos que as pesquisas em atuação fossem vistas e consideradas dentro do Departamento de Artes Cênicas não apenas como apêndice dos projetos de direção.

A mostra durou cerca de 4 a 5 dias e, durante aquela semana, alguns artistas-pesquisadores foram convidados para que juntos com os professores, alunos de atuação e público em geral, pudéssemos pensar os aspectos acerca desse ofício. Uma das convidadas em questão foi Georgette Fadel, atriz, roteirista e diretora formada pelo Departamento.

Lembro-me de uma grande roda construída ao redor das cadeiras onde a convidada se sentara, acompanhada de alguns outros professores. Os alunos sentavam-se no chão. Era uma mistura de escolha e hábito. Estávamos no Teatro⁴ Miroel Silveira se não me falha a memória. Nós, alunos, comumente nos dirigíamos aos teatros como o da esquerda e o da direita para evitar confusões e no caso, estávamos no da esquerda. Naquele espaço imenso era onde passávamos metade do nosso tempo, seja em aulas ou em ensaios. Às vezes, almoçávamos e íamos ao palco para descansar. Ali nos deitávamos, alguns até dormiam, outros preferiam a poltrona, o fato é que sempre estávamos por ali, sentados no chão de madeira como de costume.

Aquele encontro, como os demais, assumiu um caráter de conversa que ficou rascunhada na memória dos presentes, uma vez que o encontro não foi gravado. Dentro alguns temas que discutimos coletivamente, conversamos sobre o papel político que desempenhamos dentro do palco.

Naquele mesmo ano Georgette Fadel, meses antes de nossa conversa, estava em cartaz com a peça *Entrevista com Stela do Patrocínio*, onde Fadel interpretava Stela e também assinava a direção junto a Lincoln Antônio. A peça estava em circuito há 12 anos, mas o questionamento sobre Georgette - uma atriz branca- interpretar Stela - uma pessoa negra- chegou apenas em 2017, através de intervenções de espectadores negros durante o espetáculo.

Stela do Patrocínio (1941-1992) era uma mulher negra e pobre que viveu mais da metade de sua vida em hospitais psiquiátricos (1962-1992) ao ser abandonada por sua família e diagnosticada como esquizofrênica. Em 1966 foi internada na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro. O território da colônia originou-se a partir de engenhos de cana de açúcar e a instituição foi criada a partir da metade do século XIX com intuito de abrigar todos aqueles que eram classificados socialmente como anormais e indesejáveis.

Em 1986 artistas e psicólogos uniram-se para a criação de um ateliê de

4 Nesse caso o que chamamos de Teatro se refere ao edifício construído, ao palco.

pintura onde os pacientes pudessem usar a arte como auto-expressão. Dentre os internados estava Stela que, diferente dos outros pacientes, não gostava de pintar e logo chamou a atenção dos artistas responsáveis pelo ateliê:

[...] Espantada diante de sua sofisticação linguística, Guagliardi começou a gravar as falas de Stela. Fazendo perguntas sobre sua vida e sua condição, registrou sua voz, no formato de entrevista, durante os dois anos e meio que existiu o ateliê. A experiência artística no manicômio culminou, em 1988, na exposição “Ares subterrâneos” no Paço Imperial, que reunia a produção artística de pacientes. Como forma de representar Stela, Guagliardi datilografou algumas de suas frases, que foram expostas na mostra. Diabética, Stela foi internada em 1992 no Hospital Cardoso Fontes, com um quadro de hiperglicemia grave que levou à amputação de sua perna. De volta à unidade hospitalar da Colônia, entrou em depressão, parou de se alimentar e conversar. Morreu pouco tempo depois, nesse mesmo ano, de infecção generalizada devido à cirurgia. Suas falas, com a exposição no Paço Imperial, chegaram à filósofa e psicóloga Viviane Mosé, que percebeu ali certa densidade e decidiu, com as gravações, editar um livro de poesia. Sem precisar corrigir erros linguísticos, e tentando colocar na forma escrita do poema todos os dobramentos e nuances da oralidade, Mosé organizou o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicado em 2001 pela Azougue Editorial em parceria com o Museu Bispo do Rosário.(POMPERMAIER, 2017)

Segundo Fadel, após as intervenções que ocorreram por parte de espectadores negros que discordavam da escolha da atriz de interpretar uma personalidade negra, a peça se tornara um Fórum Aberto. Durante a conversa discutimos esse episódio que na época era recente, nos atentando a olhar o ocorrido por diversos ângulos.

Parecia incabível que o Teatro, arte essa conhecida pela capacidade de contar histórias e que permite que os atores ‘vivam’ outros personagens⁵, agora fosse limitado e reduzido à realidade. Era confuso para alguns compreenderem que o incômodo desses espectadores negros significava uma denúncia das desigualdades presentes dentro dos palcos brasileiros, desmantelando a ideia de uma arte democrática e inclusiva a todos.

Aquele episódio sinalizou as responsabilidades políticas e sociais ine-

5 aqui utilizei a expressão ‘viver a personagem’ para ser fiel a expressão comumente utilizada. Tal expressão é perpassada pela ideia de uma atuação realista/naturalista onde o ator torna-se seu personagem.

rentes ao fazer artístico. Fadel, ao relatar seu posicionamento diante das acusações direcionadas à obra, ressaltou a importância dos artistas brancos reconhecerem a história de exclusão e violência que pessoas negras e indígenas enfrentam. Logo, evidencia-se um abismo entre o lugar do branco e o lugar do negro na artes cênicas, assim como nas artes em geral.

Em Cenas em Sombra (1995) Leda Maria Martins, outra mais-velha a quem devo a abertura de caminhos, desenvolve um estudo acerca do Teatro Negro onde percorre produções teatrais de autores e grupos brasileiros e norte-americanos. Esse estudo, após todos esses anos, continua a iluminar o longo caminho dos Estudos em Teatro Negro.

Segundo a autora, a invisibilidade do sujeito negro surge como efeito de uma das facetas do racismo e que o teatro convencional operou a partir dessa mesma lógica, delegando ao negro o lugar da invisibilidade e do silêncio.

E através dessas marcas constantes na dramatização da persona negra, a convencionalização teatral repete um discurso do saber que se propõe como verdade. E é como saber e como verdade que esse discurso faz circular o poder estruturante e modelador das relações raciais no Brasil, legitimando, nos estudos das personagens, o estatuto mesmo das práticas de domínio social. Mitizando as relações de poder que se preservam dentro e fora do palco, o teatro brasileiro reduz a personagem negra ao silêncio e a invisibilidade.[...] (MARTINS, 1995, pg.43)

Após cessar o tráfico legal de escravizado, na década de 1850, a figura negra chama atenção dos dramaturgos brasileiros sem desviar, é claro, dos estereótipos raciais latentes na época. Como aponta Miriam Garcia Mendes, referência presente nos estudos de Martins, antes desse momento, em peças como as de Martins Pena, as figuras negras nem sequer chegavam a entrar na relação de personagens. Após essa data surgem algumas figuras negras como o escravo fiel, o criminoso e o negro caricatural:

“[...] Esses modelos de ficcionalização emergem de uma matriz estrutural - o imaginário do branco - projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro. No jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa. A experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, e a própria experiência da negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente.” (MARTINS, 1995, pg.43)

Shows⁶ era comum a prática de pintura dos atores brancos de preto para que a interpretação de personagens negros fosse executada. Essa prática ficou conhecida como blackface e o auge desses espetáculos ocorreu entre a década de 1820 do século XIX e os anos de 1920. Essas performances desempenharam papel importante em consolidar e proliferar imagens, atitudes e percepções racistas e era também uma forma de apropriação, assimilação e exploração da cultura negra americana ⁷.

Em 1946, no Brasil, Nelson Rodrigues escreve o texto dramático *Anjos Negros* para que seu amigo, o ator e ativista negro Abdias do Nascimento, representasse um negro que não fosse folclorizado e que não fosse um “moleque gaiato”, expressão utilizada pelo próprio dramaturgo para designar os negros que apareciam nos vários textos brasileiros, desde Martins Pena até a década de 40.

Anjo negro compõe, com *Álbum de família* e *Senhora dos Afogados*, o ciclo de obras que Nelson Rodrigues classificou de “desagradáveis” por se tratar de obras de caráter pestilentes e fétidos⁸. A peça, dividida em 3 atos, foca no inconsciente, explorando assuntos ligados ao racismo, ao incesto e às relações familiares.

Após uma luta imensa do autor para aprovação do texto pela censura brasileira, a “Comissão Cultural” do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde a peça iria estrear, proibiu que o personagem fosse representado por um ator negro. Ao exigir uma explicação, Nelson Rodrigues ouviu a seguinte frase:

“ - Se fosse um espetáculo folclórico... E há cenas entre o crioulo e a loura. Olhe – que tal um negro pintado? ”.

O então amigo de Nelson, Abdias do Nascimento, que fundara o TEN quatro anos antes para justamente lutar contra essa prática, não pôde representar o papel escrito para ele.⁹

⁶ Tratava-se de shows humorísticos, onde havia comediantes brancos que se travestiam de homens negros: pintavam o rosto com graxa, exageravam os lábios, usavam perucas de lã, luvas e fraque.

⁷ Porém, em 1849, surgem comediantes negros fazendo blackface e em 1860 já havia vários grupos só com comediantes negros. Esses grupos fizeram muito sucesso e incluíram dança e música da cultura afro-americana nos shows, passando assim a rivalizar com os grupos de comediantes brancos, autodenominando-se os “autênticos”. Esses performers faziam auto-paródias bufônicas, mas também, apesar da origem discriminatória e preconceituosa desses shows, era um espaço de resistência e de trabalho para esses artistas que tinham dificuldades de se inserirem em outras atividades do mundo artístico americano.

⁸ Teatro completo de Nelson Rodrigues. Peças míticas. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁹ Abdias foi uma das pessoas que convenceu Nelson Rodrigues de que seria melhor encená-la assim do que não ir para os palcos.

A peça estreou em 1948, com o personagem Ismael sendo representado pelo ator Orlando Guy pintado de graxa e Virgínia pela atriz Maria Della Costa e sob direção de Ziembinski que em 1943 havia revolucionado o teatro brasileiro com sua encenação de *Vestido de Noiva*.¹⁰

Como Derrida conclui, “não há racismo sem uma linguagem que o veicle. Os atos de violência racial não se restringem a expressão verbal, mas, necessariamente, exigem uma linguagem que os expresse e os faça circular” (LEDA, 1995) Dessa maneira, entre a ausência de personagens e artistas negros nas produções teatrais, esteriótipos, folclorização e invisibilização, o Teatro que era praticado no Brasil, desempenhou um papel importante na manutenção e propagação do imaginário colonial, assim como as demais linguagens artísticas como a literatura, a música e a dança.

Pensar no Teatro como Arte democrática que sempre permitiu a livre produção de narrativas e representação de personagens implica em uma ignorância acerca das exclusões vivenciadas por negros e indígenas que não só foram silenciados nos grandes palcos mas, sobretudo, representados a partir de narrativas desumanizadoras.

Em 2015, no primeiro ano de graduação, a disciplina de Jogos Teatrais ministrada pelo professor doutor Flávio Desgranges começava sempre com um procedimento desenvolvido em dupla. O procedimento chamado de protocolo era uma espécie de síntese de encontro da aula anterior onde a dupla responsável poderia protocolar¹¹, à sua maneira, e sugerir uma proposta de jogo teatral para próxima aula. Em um desses protocolos, a turma de então 25 pessoas foi dividida em 4 ou 5 grupos, cada grupo recebia um tema sorteado que deveria ser propulsor da criação de uma cena curta.

Os temas escolhidos pela dupla em questão foram: Racismo, Gordofoobia, LGBTfobia e Machismo. Naquele momento essas questões ganhavam foco na mídia e, embora de forma superficial, geravam discussões e permitiam que sistema de poder fosse repensados. Não era diferente dentro da bolha acadêmica a qual nós, a turma, pertencíamos. Formada por pessoas com vivências totalmente distintas, havia na mesma turma alunos militantes e alunos que nunca tiveram contato com causas

10 Como consta nos arautos da História do Teatro Brasileiro.

11 Durante os dois semestres que o procedimento de protocolo foi utilizado várias linguagens foram usadas para o registro, entre elas: desenhos, poemas, cenas escritas, audiovisual e entre outras.

sociais anteriormente. Portanto, eram constantes as discussões acerca dessas questões que eventualmente geravam certos conflitos na turma.

Dentro da divisão de grupo eu, pela graça das coincidências, integrei o grupo que ficou encarregado de construir uma cena que abordasse o Racismo. Quando o papel nos foi entregue e aberto, imediatamente todas as meninas brancas que integravam aquele grupo voltaram seus olhos para mim:

- O que nós podemos criar?
- O que você acha que podemos fazer?

O tema racismo rapidamente me deu o protagonismo das produções, ao menos naquele pequeno procedimento de criação de cena. Todos os olhos e todos os ouvidos estavam quietos me observando, as bocas cerradas aguardavam palavras apesar de um silêncio absoluto ter invadido o espaço, soando como perturbador. Os corpos como um todo permaneciam atentos em uma espera ativa aguardando a única pessoa negra a se pronunciar, a criar, a falar sobre o Racismo.

Em meio às diversas discussões que tínhamos era comum que em algum momento algum aluno, geralmente aquele que fazia parte de algum grupo historicamente oprimido, levantasse a questão do seu lugar de fala para validar e legitimar a importância de sua colocação. Acontece que, embora o intuito fosse denunciar os processos de silenciamentos e inferiorização que algumas falas sofriam dentro daquele espaço, correlacionando esse ato com processos históricos que construíram as hierarquias de saberes, o conceito de lugar de fala foi rapidamente esvaziado.

A ampla difusão do conceito de lugar de fala ¹² deve-se pelo crescente uso das redes sociais enquanto ferramenta de compartilhamento rápido de ideias. De forma rasa o conceito foi esvaziado transformando em um aval para omissão da responsabilidade da sociedade em discutir certas questões e delegando a grupos oprimidos essa árdua tarefa.

Se de um lado havia jovens militantes que reconheciam os processos de silenciamento que enfrentavam - que muitas vezes eram acompanhados de falas excessivas, infladas e de banalização- do outro lado estavam pessoas as quais historicamente o direito da fala sempre lhe foram atribuídas e que se recusam a admitir que suas experiências eram tão localizadas quanto dos grupos politicamente minoritários.

¹² Em 2017 o livro *O que é lugar de fala* da filósofa Djamila Ribeiro onde a autora pretendia desmistificar o conceito tão amplamente difundido nas redes sociais.

Lugar de fala é um conceito abordado por diversos pensadores e pensadoras que, mesmo não denominando desse modo, refletiam sobre a importância de não dissociar a produção de conhecimento do local que o mesmo é produzido, ou seja, apontavam para a falsa neutralidade do saber.

Voltando para o procedimento, o silêncio de minhas colegas de turma demonstrava a crença de que o racismo eram um problema que os negros deveriam protagonizar, sendo assim, a própria espera pela resposta, a imposição da temática racial e a solidão por ocupar aquele espaço flagrava o racismo em curso.

Sinceramente, não me recordo a conversa que tivemos, o que lembro foi de expressar meu desconforto diante daquela situação. No entanto, ainda deveríamos propor e apresentar uma cena para a turma e no fim ocupamos o palco em silêncio. Éramos 5 jovens alunas que decidiram simplesmente sentar-se em cubos de madeira em completo silêncio, e por escolha própria, cada uma abandonava o palco em direção a plateia. Silêncio.

Após as apresentações de cada cena, como de costume, formamos uma roda onde conversamos sobre cada material apresentado. Com certo ar de curiosidade os alunos arriscaram palpites acerca de cada cena, mas a nossa cena se mantinha uma incógnita para boa parte da turma. Por fugir de estereótipos e dualidades, a cena apresentada não fornecia nenhuma pista para nossos colegas. Foi quando, um aluno intrigado nos perguntou se a cena era sobre racismo alegando que considerava a forma apresentada de certa maneira requintada, mesmo que inconscientemente.

Segundo ele, a cena exigiu uma observação dos significados que ele atribuiu ao que viu na cena. No palco ele viu 4 atrizes e uma atriz negra, sendo assim, segundo suas palavras, a questão era que eu sempre seria vista no palco como uma atriz negra, um corpo negro. Logo, apesar de ser uma arte reconhecida pela sua alteridade, o palco imprimia um corpo que desobedecia a regra.

O incômodo dos espectadores do espetáculo Entrevista com Stela do Patrocínio revela uma inconformidade com a arte que historicamente é palco da alteridade apenas para sujeitos brancos. A alteridade convocada no Teatro, portanto, aponta uma longa estrada de exclusão dos ditos outros - mulheres, negros, indígenas e LGBT's - que historicamente foram impedidos ora de produzir suas histórias ora de se ver representados em sua integridade e dignidade, sem esquecer, é claro, da cultura inferiorizada e usurpada, contentando-se com as projeções coloniais.

Nesse aspecto, utilizei a tese de doutorado de Sueli Carneiro (2005) que através da aplicação dos conceitos de dispositivos e de biopoder (Michael Foucault) elabora uma análise em decorrência das relações raciais:

Essa é, portanto um tipo de prática divisora que um dispositivo institui no campo ontológico: a constituição de uma nova unidade, composta de um núcleo interno em que se aloja a nova identidade padronizada e, fora dele, uma exterioridade que lhe é oposta mas essencial para a sua afirmação. Tem-se então, o doente mental viabilizando o homem normal. Assim, para Foucault, se o homem normal tiver que vir a público para dizer o que ele é, ele só vai se afirmar pela negatividade “não sou doente mental”. Ele se define negativamente para demarcar a sua diferença em relação ao sujeito-forma, aquele construído negativamente para afirmar a dinâmica positiva do Ser. Ou seja, o Outro fundado pelo dispositivo adquire apresenta-se de forma estática, que se opõe à variação que é assegurada ao Ser. Assim, a dinâmica instituída pelo dispositivo de poder é definida pelo dinamismo do Ser em contraposição ao imobilismo do Outro. (CARNEIRO, 2005 pg 40).

Aplicada ao contexto teatral, o ‘dinamismo do ser’ se constitui como possibilidade de mobilidade dentre as narrativas criadas e contadas e a possibilidade de alteridade e multiplicidade das representações no palco. Essas possibilidades são asseguradas a sujeitos que ocupam a unidade do Ser e se auto-affirmam na justa contraposição ao Outro. Na cena não se observavam quatro atrizes brancas e uma atriz negra, mas sim quatro atrizes que pela contraposição ao corpo que ocupa socialmente o lugar do outro, as revelavam como atrizes brancas.

Até aqui, entre relatos de memórias que envolvem minha permanência dentro do espaço acadêmico e com ajuda de pensadores e pensadoras negros, vimos que a produção e validação de conhecimento estão fundamentalmente inerentes ao padrão mundial de poder, consolidando a crítica em relação ao eurocentrismo presente na grade curricular do curso de Artes Cênicas.

Também, de forma pontual, vimos que a História do Teatro debruça-se, majoritariamente, sobre linguagens produzidas dentro de um pólo de conhecimento hegemônico e portanto, sempre ignorou manifestações e produções artísticas dos demais povos não hegemônicos. E, assim como percebemos, a alteridade considerada característica inerente ao Teatro deve ser revisada ao considerarmos os lugares destinados aos não-sujeitos dentro da supremacia branca.

Portanto, ao questionarmos os conteúdos presentes e principalmente as ausências dentro da grade curricular, reconhecemos o projeto político exercido pela colonialidade do saber em curso na sociedade brasileira. A ausência de estudos

e a invisibilização para com artistas negros - acadêmicos ou não -, assim como a irrelevância que temas ligados a Cultura e Arte Negra e Indígena recebem dentro de espaços acadêmicos nos revela que, para que ações contra-coloniais (BISPO, 2015) sejam possíveis precisaremos, corajosamente, assumir o papel colonial que aparatos do Estado exercem.

Por onde andam os artistas negros e a história da Arte negra no Brasil ? Embora essas duas perguntas tenham me levado, de imediato, para fora dos muros da academia e embora a sensação de ser manipulada tenha me visitado inúmeras vezes, quero destacar a importância pedagógica que essas perguntas desempenham não apenas nessa pesquisa mas em todos os aspectos que envolvem a minha formação enquanto sujeito e artista.

Por onde andam os artistas negros e a história da Arte negra no Brasil ? Foram perguntas fundamentais que conduziram e alimentaram minhas buscas por pares e mais velhos e mais velhas, e proporcionaram encontros e formações potentes.

Por onde andam os artistas negros e a história da Arte negra no Brasil ? Foram perguntas que me ajudaram a perceber que o caminho não deveria se dar através da hierarquização de culturas e saberes, mesmo que essa tática seja praticada pela lógica dominante. Portanto, discorro pelas minhas filiações intelectuais com intuito de perceber os sentidos de mundo que me afetam uma vez que a arte também tem muito a nos ensinar sobre afetação.

Por fim, destaco o provérbio africano difundido pelo autor nigeriano Chinua Achebe que diz:

“Até que os leões tenham seus próprios historiadores, a história da caça sempre glorificará o caçador”

E também parte da palestra realizada pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie no TEDGlobal em 2009¹³ sobre Os Perigos das Histórias únicas:

“Eu sou uma contadora de histórias. Gostaria de contar para vocês algumas histórias pessoais sobre aquilo que gosto de chamar “o perigo da história única”. Cresci num “campus” universitário na parte oriental da Nigéria. A minha mãe diz que comecei a ler aos dois anos, embora eu pense que, provavelmente, aos quatro anos esteja mais perto da verdade. Por isso, eu fui uma leitora precoce. Lia livros para crianças britânicas e americanas.

Também fui uma escritora precoce. Quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, histórias a lápis com ilustrações a lápis de cor que a minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente o tipo de histórias que eu lia. Todas as minhas personagens eram brancas e de olhos azuis. Brincavam na neve. Comiam maçãs. (Risos) E falavam muito do tempo, como era maravilhoso o sol ter aparecido. (Risos) Isto, apesar do facto de eu viver na Nigéria. Nunca tinha estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve. Comíamos mangas. E nós nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade.

As minhas personagens também bebiam muita cerveja de gengibre porque as personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não me importava de não ter ideia do que era cerveja de gengibre. (Risos) Durante anos, eu tive o desejo desesperado de provar cerveja de gengibre. Mas isso é outra história.

O que isto demonstra, penso eu, é como somos impressionáveis e vulneráveis a uma história, particularmente enquanto crianças. Como eu só lia livros em que as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me que os livros, pela sua própria natureza, tinham de incluir estrangeiros, e tinham de ser sobre coisas com que eu não me identificava pessoalmente. As coisas mudaram quando descobri livros africanos. Não havia muitos disponíveis e não eram tão fáceis de encontrar como os livros estrangeiros. Mas graças a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye eu passei por uma mudança mental na minha percepção da literatura. Apercebi-me de que pessoas como eu, raparigas com a pele cor de chocolate, cujo cabelo em carapinha não podia formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei a escrever sobre coisas que reconhecia.

Eu adorava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles agitaram a minha imaginação. Abriram-me novos mundos. Mas a consequência não intencional foi que eu não sabia que as pessoas como eu podiam existir na literatura. O que a descoberta de escritores africanos fez por mim, foi isto: Salvou-me de ter uma história única daquilo que os livros são.” (Adichie,2009)

1.3 Para não dizer que não falei do Racismo parte I

1.4 Para não dizer que não falei de Racismo parte II:

O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S

O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S

OBJETOS PERIGOSOS

O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S

O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S



Policial do Bope confunde furadeira com arma e mata morador do Andaraí



O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S



PONTE >

PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio, afirmam testemunhas

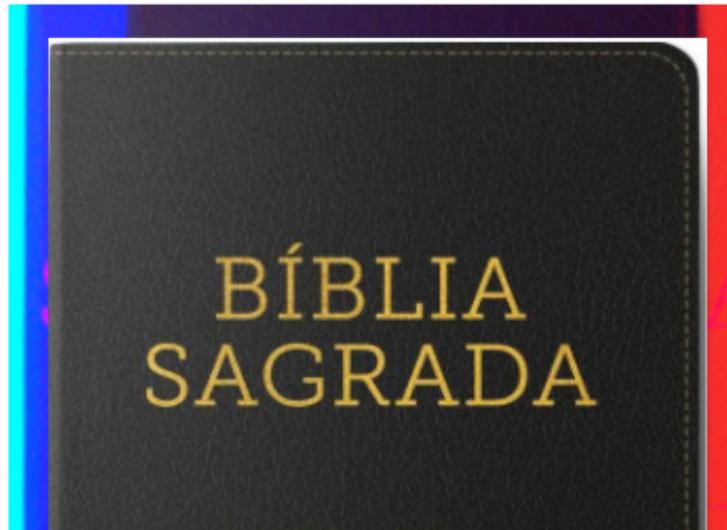
O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S



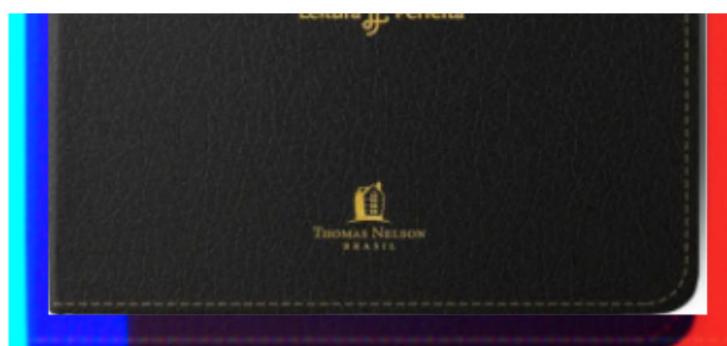
Policiais confundem saco de pipoca com drogas e matam adolescente



O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S



Policial confunde Bíblia com arma e mata coletor de lixo em Avaré, SP



O.B.J.E.T.O.S P.E.R.I.G.O.S.O.S

- policia confunde guarda chuva com arma**
policia confunde guarda chuva com arma
- policia confunde**
policia confunde
- policial confunde celular com arma**
policial confunde celular com arma
- policia confunde com arma**
policia confunde com arma
- policial confunde furadeira com arma**
policial confunde furadeira com arma
- policial confunde saco de pipoca**
policial confunde saco de pipoca
- policia confunde tripe com fuzil**
policia confunde tripe com fuzil
- policial confunde arma con miembro**
policial confunde arma con miembro
- policial confunde biblia com arma**
policial confunde biblia com arma

- policia confunde guarda chuva com arma**
policia confunde guarda chuva com arma
- policia confunde**
policia confunde
- policial confunde celular com arma**
policial confunde celular com arma
- policia confunde com arma**
policia confunde com arma
- policial confunde furadeira com arma**
policial confunde furadeira com arma
- policial confunde saco de pipoca**
policial confunde saco de pipoca
- policia confunde tripe com fuzil**
policia confunde tripe com fuzil
- policial confunde arma con miembro**
policial confunde arma con miembro
- policial confunde biblia com arma**
policial confunde biblia com arma

- policia confunde**
policia confunde
- policial confunde celular com arma**
policial confunde celular com arma
- policia confunde com arma**
policia confunde com arma
- policial confunde furadeira com arma**
policial confunde furadeira com arma
- policial confunde saco de pipoca**
policial confunde saco de pipoca
- policia confunde tripe com fuzil**
policia confunde tripe com fuzil
- policial confunde arma con miembro**
policial confunde arma con miembro
- policial confunde biblia com arma**
policial confunde biblia com arma

1.5 Para não dizer que não falei do Racismo - parte III

“I’m here and I’m black but I’m not here to be Black”¹⁴

Ntando Cele.

Acredito que em maior ou menor grau todos nós experimentamos um período na infância onde somos autores de inúmeras histórias. Histórias curtas, sem começo e nem fim, histórias cheias de detalhes mirabolantes ou de uma única personagem, não importa. Sempre acreditei que o que fazia as histórias interessantes era a forma como elas eram contadas do que propriamente o enredo em si. Ao ver uma criança narrando suas histórias inventadas - inventadas durante a narração- o que me encanta é como a criança atravessa e constrói a narrativa.

Eu fui uma criança que adorava imaginar histórias e, embora eu tenha crescido rodeada de crianças da mesma faixa etária, eu também passei um tempo com um pezinho no mundo da lua. O mundo da lua não era muito longe, ficava dentro da minha cabeça e era nesse mundo que eu imaginava inúmeras histórias sem pé nem cabeça, como dizia minha mãe. Mas que criança não fazia o mesmo? - Eu pensava.

As histórias eram recheadas de dramas, chororô e paixões impossíveis, fruto de uma cultura de telenovelas mexicanas predominantes nas casas brasileiras nos anos 2000. Pois é, eu amava todo aquele quiproco e torcia para os vilões.

Dentre as muitas fantasias que faziam morada na minha cabeça, algumas ainda estão frescas na minha memória. Eu passei muito tempo temendo que a escravidão voltasse, eu temia tanto que eu fantasiei cada detalhe em minha mente. Para mim, ou melhor, para a criança que eu era, a escravidão retratada nas telenovelas ou nos livros de história do Brasil era um contexto que poderia, a qualquer momento, voltar a ser realidade.

Eu gastava tempo imaginando como seria minha vida caso a escravidão

batesse à minha porta, afinal, se um dia já fora possível, o que impediria de voltar a acontecer? Era difícil para mim conceber que haveria algo que pudesse me assegurar, que me desse a certeza que tudo isso era uma hipótese incabível. Entre as cenas que eu criava na minha cabeça, lá estava a que eu mais temia: ser afastada da minha mãe.

Nas minhas reuniões escolares duas coisas sempre se repetiam. A primeira coisa eram os inúmeros elogios ao meu desempenho escolar. Os estudos sempre foram um prazer, sempre foram um lugar divertido, embora também representassem alguns desafios. Minha mãe conta - e eu também lembro- que ao contrário das outras crianças que choravam para não ir à escola, eu chorava quando, por algum motivo, precisava faltar.

A segunda coisa era que ao conhecer minha mãe, repetidamente, a reação de surpresa das minhas professoras era a mesma, por algum motivo não acreditavam que aquela mulher era mãe de uma menina como eu. Minha mãe, tentando explicar a uma criança a situação que sempre se repetia, dizia que o espanto se dava pois éramos diferentes.

Eu ouvia que era diferente da minha mãe mas que eu era igual ao meu pai. Aos poucos eu fui assimilando o que isso significava, e quando eu digo aos poucos, eu quero dizer aos poucos mesmo.

Por exemplo, uma outra história muito interessante que eu inventei e por um bom tempo eu acreditei que fosse verdade, era que o que me fazia igual ao meu pai eram os grandes olhos que nós dois compartilhamos. Essa era uma característica marcante do meu pai, que como um carcará, parecia avistar de lá de cima - de cima de seu tamanho de adulto - todos meus pequenos movimentos de criança.

Pois então, eu sabia que meu pai era uma pessoa negra, porque eu ouvia as pessoas dizerem isso, então, se eu era parecida com meu pai e ele era negro, passei um bom tempo pensando que o que tornará meu pai uma pessoa negra eram seus olhos, portanto, todas as pessoas com olhos grandes como os nossos ou até maiores eram pessoas negras também. Simples. Os olhos eram, para mim, uma espécie de porta mas não para a alma, como dizem, mas para uma certa negritude.

Era isso, meu pai era um grande carcará com olhos grandes e eu era uma carcarazinha com olhos grandes também, afinal, filho de carcará, carcarazinho é.

Depois de um tempo, eu comecei uma amizade com uma menina branca com olhos bem grandes e esverdeados. Pensava que os nossos olhos grandes nos tornavam semelhantes, como um laço de parentesco. Quando conheci sua família

que vinha do sul do país, de olhos grandes e esverdeados, cabelos loiros, descendentes de alemães e italianos, percebi que minha hipótese não era fiel a realidade. Por fim, abandonei essa ideia e passei a compreender que o que tornara uma pessoa socialmente lida como negra era muito mais que os olhos.

Voltando às histórias que moravam em minha cabeça, saber da existência de um sistema escravocrata que se replicou em todo o mundo, onde africanos e seus descendentes foram escravizados, fez com que a escravidão assumisse o papel de um bicho papão raptador de crianças, mas ao contrário de uma figura mística inventada para incidir bom comportamento, a escravidão era um monstro real.

Mesmo sem saber o que apartheid¹⁵ significava eu temia um dia viver uma realidade segregada: de um lado minha mãe e de outro eu, meus irmãos e meu pai. Ainda que essas histórias revelem uma criança imaginativa, que construía explicações pouco prováveis em sua tentativa pessoal de atribuir sentido ao que via, percebia e sentia, essas mesmas histórias também revelam os impactos do racismo na construção da subjetividade, deflagrando a violência e o sofrimento psíquico.

Maafa, termo cunhado pela antropóloga africanista Marimba Ani (1994), refere-se ao processo de desumanização e holocausto imposto aos povos africanos durante o projeto imperialista e (neo)colonial europeu. Este termo relaciona-se, em Swahili, à “grande tragédia”, “grande desastre” sendo usado para elucidar o sequestro e o cárcere durante os 500 anos de violência e “de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração.” (NJERI, 2019)

[...] É o genocídio histórico e contemporâneo global contra a saúde física e mental dos povos africanos, afetando - os em todas as áreas de suas vidas: espiritualidade, herança, tradição, cultura, agência, autodeterminação, casamento, identidade, ritos de passagem, economia, política, educação, arte, moral e ética. Desta forma, os africanos sofrem o trauma histórico da sua desumanização e reproduzem as violências, contribuindo- e muitas das vezes facilitando o trabalho - para o genocídio. (NJE-RI, 2019,p.07)

15 Apartheid foi uma política de segregação racial oficializada em 1948 na África do Sul, que dominou a política por mais de quarenta anos. O apartheid impediu o acesso dos negros à propriedade da terra e à participação política e obrigando-os a viver em zonas residenciais segregadas.

É difícil definir quando o racismo surge em minhas memórias quando parece que ele sempre esteve presente, afinal, colhemos todos os dias os traumas dessa travessia transatlântica forçada. Entretanto, como dizia Frantz Fanon, devemos nos fazer três perguntas: Quem sou eu ? Eu sou o que de fato eu sou? E eu estou sendo tudo aquilo que de fato posso ser?

Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente: "Quem sou eu na realidade ?" (FANON.,1961, p.212)

Certamente acredito que é difícil a tarefa de ser diante de uma sociedade racista.

Ao que se refere às minhas produções artísticas sempre perambulei entre a necessidade de falar sobre o racismo e o cansaço de produzir obras que abordam o racismo. É triste perceber que às vezes penso que essa escolha - a escolha sobre o que eu crio - não parece ser totalmente minha. Digo isso porque, mesmo nas vezes que escolhi conscientemente falar sobre o racismo, de fato, essa escolha carrega tantas camadas sociais e políticas que nunca parecia apenas uma escolha pessoal, mas também uma obrigação, um dever.

Por outro lado, me pergunto: o que os grandes olhos veem quando uma atriz negra sobe no palco? Se me enxergam como uma pessoa negra, logo, me pergunto novamente: O que será que esperam que eu fale e porque parece que sempre esperam que eu fale sobre o racismo? Porque parece que o racismo é minha primeira pele? Porque parece que o racismo sempre é um tema grudado ao meu trabalho, independente da pesquisa realizada? E, pior, porque é visto mesmo quando ele não está presente?

O dilema de pertencer a uma identidade racial e tudo que isso representa aos olhos coloniais nos empurra para os estereótipos ainda existentes, que com meias verdades, aprisionam e reduzem as complexidades. Se por um lado as narrativas coloniais e racistas que estão presente em nosso imaginário coletivo criam a sensação de prisão mesmo a tantas possibilidades que um processo criativo apresenta, me fazendo questionar se de fato tenho escolhas ou se estou apenas correspondendo a tais narra-

tivas, por outro lado, continuo buscando por caminhos que sustentem a reconstrução da minha humanidade.

As perguntas sugeridas por Fanon¹⁶ assim como seus estudos lançam um olhar atento aos impactos do colonialismo na psique negra. Quem sou eu, é uma pergunta reflexiva que, ao propor um mergulho, direciona um olhar para nossas estruturas internas. Eu sou o que de fato sou, propõe que o conhecimento sobre nossas estruturas deve perpassar por uma conscientização, um olhar profundo a fim de evidenciar os processos históricos e sociopolíticos que nos compõem, pois, afinal, não podemos nos esquecer dos impactos desses processos em nossas vidas. E por fim, eu estou sendo tudo aquilo que posso ser não seria um convite ousado para pensarmos para além desses processos?

Em 2016 a pensadora portuguesa Grada Kilomba concedeu uma entrevista à revista Carta Capital e quando a li pela primeira vez, imediatamente me reconheci em suas palavras:

O racismo nos coloca fora da condição humana, e isso é muito violento. Muitas vezes nós achamos que alcançar essa humanidade se dá através da idealização. Se o racismo diz que eu não sei, eu vou dizer que sei ainda mais. Pra mim é muito importante desmistificar isso. Eu quero ser eu, não quero ser idealizada nem inferiorizada. Assim como todas as pessoas, quero dizer que há dias em que sei, e dias em que não sei. Às vezes eu choro e às vezes eu rio, às vezes eu quero e às vezes eu não quero. Quero ter essa liberdade humana de ser eu. (Grada Kilomba, em entrevista a Carta Capital, 2016)

Contudo, penso ser necessária uma reflexão sobre quais lógicas nos aprisionam e quais fantasias e idealizações buscamos desesperadamente corresponder. Talvez eu e os demais artistas negros nunca possamos nos livrar de um certo olhar branco vicioso que insiste em rimar a pele negra com dor, que reduz a nossa existência - assim como nossas produções artísticas- à luta contra o racismo, porém, de certo, também tendo a pensar que essas preocupações não deveriam ser o foco.

Afinal, precisamos reconhecer que ao atribuir o foco em como o sujeito negro é visto e interpretado aos olhos e no mundo branco, também estamos reproduzindo uma velha hierarquia colonial de negro-objeto e branco-sujeito. Em outras palavras, constatar as narrativas racistas tem sua importância quando compreendemos a

importância da autodeterminação (LORDE, 1977) a partir dos próprios valores e sentido de mundo, a fim de produzir um recentramento da pessoa africana como agente, ou seja, como sujeito (ASANTE, 2009).

O caminho traçado durante essa pesquisa me apresentou alguns medos, dentre eles, o medo de que o racismo tomasse mais espaço do que meus próprios desejos. Para não dizer que não falei do racismo surge como uma brincadeira irônica para subverter as expectativas daqueles que esperam algo de mim simplesmente por eu ser, dentre outras coisas, uma pessoa negra. Mas também foi um lembrete para mim mesma, para que eu pudesse me lembrar de que, dentre outras coisas, carrego todos os sonhos do mundo, parafraseando o autor Fernando Pessoa.

Por fim, Eu estou aqui e sou negra, mas não estou aqui para ser negra verso da música cantadagritada no ritmo punk pela performer sul africana Ntando Cele em seu trabalho Black off traduz a sensação de que a liberdade de ser, que Grada Kilomba almeja, não se dá na fuga dos estereótipos, mas sim ter a habilidade de anunciar-se independente dessas meias verdades.



**ERA UMA
VEZ
E
NÃO É
MAIS**

2. ERA UMA VEZ E NÃO É MAIS

2.1 Era uma vez Medéia

Era uma vez Medéia, mito grego eternizado pela peça trágica escrita por Eurípedes em 431 a.C e que carrega o mesmo nome da heroína. Medéia, a peça, é considerada uma das grandes tragédias clássicas que foi constantemente revisitada ao longo do tempo, mas na época de sua montagem, no festival Dionísio em 431 a.C, nitidamente causou estranhamento em relação às demais peças apresentadas.

Dessa maneira, a psicologia de Eurípedes teria nascido na coincidência entre a descoberta do mundo subjetivo e o conhecimento racional da realidade, que naquele tempo se desenvolvia com a filosofia grega. Sua poesia seria inconcebível sem a investigação científica. É a primeira vez que, com despreocupado naturalismo, introduz-se no palco a loucura de uma personagem que é aflijida pelo conflito interno entre matar os próprios filhos e abandonar a vingança ao marido traidor. Eurípedes crê que ao gênio tudo é permitido, e assim abre novas possibilidades à tragédia, por meio da representação de enfermidades da alma humana originadas na vida instintiva, e que contribuem para a determinação do destino. Na pintura de caracteres, o dramaturgo é simples e natural. Consegue evocar, em poucos versos, determinadas formas e atitudes. (LOPES, 2008,pg 05)

Ao contrário das peças de seus conterrâneos, na peça escrita por Eurípedes¹⁷ acompanhamos o drama de uma mulher que foi abandonada por seu marido - Jasão - em uma cidade onde era considerada estrangeira, e portanto, não assistida e sem garantias de direitos. Jasão, marido de Medéia, abandona a esposa após se apaixonar pela filha do rei Creonte. Movida pela vingança, está Medéia vibrando entre o amor e o ódio que, por fim, após orquestrar a morte de Creonte e sua filha, mata os dois filhos que tivera com seu ex- marido e foge com o amigo Egeu.

Símbolo de infanticídio, o mito de Medéia é evocado, ao longo do tempo, através de trajetórias de mulheres que embora estivessem imersas em contextos diferentes daquele que encontrava-se a personagem grega, encararam o mesmo dilema trágico: tornaram-se assassinas de seus próprios filhos.

¹⁷ A peça de Eurípedes inicia-se quando Medeia e Jasão estão casados. Antes disso vale ressaltar que o mito detalha a trajetória de que Medeia enfrentou, começando ao ser exilada pelo próprio pai que temia sua magia, além dos sacrifícios e ajudas que a protagonista ofertou a Jasão para que este recuperasse o trono usurpado por seu irmão.

Evoco esse mito pois, ao ler a tragédia escrita por Eurípedes, havia secretamente decidido que aguardaria o momento oportuno para, corajosamente, me aventurar a trabalhar na montagem dessa peça. A vontade se intensificou quando, na leitura do livro *Mulheres, Raças e Classe* de Angela Davis, em 2015, conheci brevemente a história da escravizada Margaret Garner:

[...] Pode-se compreender melhor agora uma pessoa como Margaret Garner, escrava fugitiva que, quando capturada perto de Cincinnati, matou a própria filha e tentou se matar. Ela se comprazia porque a menina estava morta – “assim ela nunca saberá o que uma mulher sofre como escrava” – e implorava para ser julgada por assassinato. “Irei cantando para a força em vez de voltar para a escravidão.(Herbert Aptheker, “The Negro Woman”, cit., p. 11) (DAVIS, 2016, p.104)

Na época, fascinada, comecei a buscar mais informações sobre a vida de Garnet. Em 1856, Margaret e mais 7 membros da sua família fugiram das plantações vizinhas em Kentucky atravessando o rio Ohio que naquele ano estava congelado.¹⁸ Porém, ao chegarem na cabana de seu tio Kite, onde aguardavam serem conduzidos pelas ferrovias subterrâneas ¹⁹, foram surpreendidos pelos guardas da US Marshals. Robert Garner, marido de Margaret, resistiu trocando tiros com os oficiais, mas foi subjugado assim como sua esposa sem antes, é claro, enfrentar o fatídico destino de matar sua filha Mary de dois anos e meio e tentar ferir suas outras crianças, escolhendo a morte de seus filhos ao vê-los voltarem à escravidão.

Segundo Steven Weisenburger, o julgamento de Margaret foi um dos mais dramáticos da época. Diferente dos casos de fugas de escravizados que eram julgados em menos de um dia, o caso dos Garner teve duração de duas semanas, atraindo milhares de pessoas para as audiências. O desafio era estabelecer se o casal seria julgado como pessoas e acusados do assassinato da filha ou como propriedades sob a Lei do Escravo Fugitivo, em vigor na época.

Tanto Robert quanto Margaret mantiveram-se enquanto meros objetos durante o julgamento, como destaca Steven, logo, alguns abolicionistas presentes

18 Uso como base as informações contidas no livro de Steven Weisenburger, *Modern Medea* de 1998

19 A Underground Railroad (ferrovias subterrâneas) foi uma rede de rotas secretas e casas seguras estabelecidas nos Estados Unidos durante o início do século XIX, sendo utilizada por escravizados norte-americanos para fugirem para os Estados livres da escravidão ou para o Canadá.

tentavam argumentar a favor do casal, atentando-se para o contexto que os escravizados enfrentavam no país.

Lucy Stone disse ao tribunal lotado: Os rostos desbotados das crianças negras revelam claramente a que degradação as escravas se submetem. Em vez de dar sua filha àquela vida, ela a matou. Se em seu profundo amor maternal ela sentiu o impulso de mandar seu filho de volta a Deus, para salvá-lo da desgraça que viria, quem diria que ela não tinha o direito de não fazê-lo? Esse desejo tinha sua raiz nos sentimentos mais profundos e sagrados de nossa natureza - implantados em preto e branco igualmente por nosso pai comum. (WEISENBURGER, 1998,pg 05)

Após duas semanas, foi ordenado que os Garners fossem 'devolvidos' para seus respectivos senhores dando continuidade a uma vida servil mesmo em meio a diversas tentativas de recuperação do casal a fim de privá-los da volta a escravidão:

Sabemos que sua estadia na plantação de Benjamin Gaines em Arkansas foi breve - apenas mais um truque no jogo de balas de AK Gaines. Em abril, um dos irmãos Gaines levou os Garners para Nova Orleans, onde foram contratados como empregados domésticos de um conhecido da família. Lá eles permaneceram até o início de 1857, quando AK Gaines finalmente os vendeu para um Mississipiano, DeWitt Clinton Bonham, que dirigia uma considerável plantação de algodão com mais de cento e sessenta escravos, em um local na costa oposta do rio Mississippi e algumas milhas apenas ao sul da plantação de Benjamin Gaines em Arkansas. Por tudo que os Garners sabiam, aqui estava seu destino até a morte [...] Para Margaret, o fim veio no final do verão de 1858, quando uma epidemia de febre tifóide atingiu a Bacia do Mississippi. Era uma maneira difícil de morrer: normalmente, semanas de febres de montanha-russa, furúnculos massivos na pele, terminando com uma infecção pulmonar e morte. Em 1870, Robert Garner disse ao jornal que, antes de morrer, Margaret instou a "nunca mais se casar na escravidão, mas a viver na esperança de liberdade. (WEISENBURGER, 1998,pg 10)

Conhecer a história de Garner definitivamente transformou a forma como eu me relacionava com a peça escrita por Eurípedes, ao ponto de eu não conseguir pensar em Medéia sem primeiro lembrar de Margaret. De maneira diferente de Medéia, o infanticídio cometido por Margaret bagunçou todos os sentidos que amor materno havia um dia representado para mim, afinal, "a travessia transatlântica, foi, sobretudo, uma travessia ontológica, cuja fratura do Ser se faz presente num processo de quebras identitárias e de banzo contínuo." (NJERI, 2019, pg.168).

Portanto, é imprescindível um olhar atento para que não caiamos em universalismo até quando falamos de amor.

Margaret Garner é lembrada em diversos textos literários e memórias abolicionistas, sendo invocada enquanto símbolo na luta pelo fim da Escravidão nos Estados Unidos. Em 1987 a autora norte-americana Toni Morrison²⁰ publica a obra Beloved, traduzido no Brasil como A Amada, inspirada no evento que leu em um recorte de jornal. Como afirma Morrison, Margaret foi “esquecida e desaparecida” historicamente.

Um recorte de jornal em The Black Book [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e de tentar matar os outros) para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor. Ela se transformou numa cause célèbre da luta contra a lei dos Escravos Fugitivos, que determinava que os que escapavam fossem devolvidos a seus donos. O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como a dos jornais. Ela era, sem dúvida, determinada e, a julgar por seus comentários, tinha a inteligência, a ferocidade e a vontade de arriscar tudo por aquilo que, para ela, era a necessidade de liberdade. (MORRISON. 2004, p. 17)

O fascínio pela peça Medéia me fez viajar de uma Grécia em 431 a.C para uma América marcada pelo período colonial em 1856.

Em 2019, durante a disciplina Atuação IV ministrada pelo professor doutor Eduardo Coutinho e pela professora doutora Andréia Nhur²¹, me convenci que meu

projeto artístico abordaria o tema amor e, contrariando o imaginário inerente ao tema, me mantive longe das histórias eternizadas de amores correspondidos e não correspondidos. Ao contrário, percebi que o tema amor era evocado em minha vida, dentre outros motivos, pela memória de Margaret.

De certa maneira, pensar o que seria amor dentro de um contexto onde milhões de africanos e seus descendentes foram submetidos durante a escravidão, pensar amor em um contexto de desumanização promovido pelo projeto co-

20 Primeira autora negra a ganhar o prêmio Nobel de Literatura (1993), a obra Beloved foi ganhadora do prêmio Pulitzer de literatura, virou filme, com o mesmo nome, dirigido por Jonathan Demme, com Oprah Winfrey no papel da mãe que sacrifica a filha.

21 Atuação IV antecipava a disciplina Projeto Teatral, no antigo currículo do curso de Interpretação Teatral.

ional, pensar amor diante do projeto de genocídio em curso desde 1500 e que, tem a pele negra como seu maior alvo, ainda, de certa maneira, era não sucumbir às narrativas hegemônicas. Ainda, de certa maneira, era pensar na promoção de caminhos possíveis para pensar sobre a vida mesmo quando estamos imersos em uma realidade de mortes.

O projeto foi rascunhado em 2019 e seria em 2020 desenvolvido como trabalho final do curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Porém o projeto tomou outros rumos devido à pandemia²² e à situação sanitária enfrentada em todo o mundo e mais gravemente no Brasil, resultando em medidas de isolamento social há quase um ano e seis meses, que afetou definitivamente nossos modos de vida.²³

Apesar disso, o amor continuou a ser um tema sobre o qual venho me debruçando nos últimos dois anos. Seja através da literatura, de poesias ou da filosofia, o amor, visto e vivido a partir de corpos e corações negros, tem navegado e conduzindo essa pesquisa.

Por corpos e corações negros refiro- me a um estudo a partir de referências negras, produzidas dentro de cosmologias negras de mundo e por sujeitos negros. O amor aqui é observado a partir de outras perspectivas, tocado por outras mãos, a fim de colocar luz sob outras formas de amar, outras experiências sobre o amor, marcadas pelo processo colonial, mas também independente dele, pois comprehende-se que embora a colonização e a colonialidade marque a experiência dos povos negros, não podemos cometer o equívoco de nos orientarmos somente dentro desse evento histórico, como querem as narrativas dominantes.

Ao pensar em Margaret, penso: o que ela teria a dizer sobre amor?

2.2 Era uma vez o amor

Em Vivendo de amor, bell hooks²⁴ discute sobre a importância da afetividade na vida da população negra, refletindo de que maneira as experiências do período colonial e pós-colonial ainda impactam na forma como negros e negras experimentam o amor e vivenciam a intimidade.

A partir da análise do contexto da escravidão nas Américas, a autora argumenta que as dificuldades na arte de amar que muitos negros e negras experimentam tem origens em um trauma coletivo, afinal, um contexto de sobrevivência torna o amor 22A pandemia do novo coronavírus (Covid-19) teve início no Brasil em março de 2020 e se estende até o momento da escrita deste trabalho.

23 Durante o início da pandemia em 2020, a Universidade de São Paulo suspendeu todas as aulas e eventos do campus durante o primeiro semestre, voltando de forma remota no segundo semestre.

3 Se escreve em minúsculo.

uma tarefa árdua.

Como o amor pode estar presente na realidade daqueles que estão à margem da humanidade?

O artigo de bell hooks chegou até mim através de uma amiga, que, ao lê-lo, o compartilhou por um aplicativo de mensagem. O trajeto de casa até a faculdade era um momento propício para minhas leituras e lembro que ao terminá-la eu já caminhava dentro da Cidade Universitária²⁵ em direção ao prédio onde teria minhas aulas.

As inúmeras árvores presentes nesse trajeto sempre me faziam escorrer pela caminhada, salvo os dias onde o possível atraso fazia do ônibus a melhor alternativa. Era uma caminhada que durava em média 20 minutos e dali fui pensando, em silêncio, sobre o que havia lido. Gosto de pensar que o ato da digestão não se restringe apenas aos alimentos físicos que ingerimos, mas a todos os aspectos da vida.

Assim como cada alimento e cada pessoa tem seu tempo específico de digestão, o mesmo se observa, também, em tudo aquilo com o que interagimos, consumimos, comemos, seja com os olhos, com a boca, através dos ouvidos ou através de milhares de poros presentes em nossa pele.

Quantas vezes uma palavra, dita em uma conversa, despretensiosamente, nos atravessa de tal maneira que ficamos, aos poucos, digerindo-a? Pouco a pouco. Há aqueles que durante esse processo de digestão literária, perdem até o sono ou pior, guardam essas palavras sem que sua digestão esteja finalizada. Aquilo fica ali, parado, e quando menos se percebe, forma as ditas mágoas que nada mais são do que um amontoado de água parada, que ao não ser movimentado, pesa, perdendo sua potência de vida. Má água.

Minha digestão é lenta, na verdade gosto de pensar que ela é lenta pois assim me permito ficar brincando com o tempo, sem pressa, afinal assim consigo aproveitar essa dança digestiva. Mas com Vivendo de amor foi diferente, foi rápido. Terminei e ali senti que deveria odiar aquele texto, deveria sim, pois ele me causava uma sensação horrível, como se cada palavra, ao penetrar minha pele, tomasse a forma de uma faca afiada, fatiando-me por dentro.

No texto, hooks expõe as dificuldades que a população negra, em geral, tem com a vulnerabilidade que o ato de amar exige, sendo muitas vezes associada à fraqueza. Pois bem, não é difícil compreender que para um escravizado esconder

qualquer sinal de fraqueza torna-se uma estratégia necessária à sua sobrevivência, e que mesmo não vivendo mais em uma contexto de escravidão, as contínuas ameaças à vida fazem com que essas estratégias, conscientemente ou não, continuem condicionando a forma pela qual as relações afetivas são construídas dentro da comunidade negra.

A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão. Como o racismo e a supremacia dos brancos não foram eliminados com a abolição da escravatura, os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais. E, de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem. Tradicionalmente, as famílias do Sul do país ensinavam as crianças ainda pequenas que era importante reprimir as emoções. Normalmente as crianças aprendiam a não chorar quando eram espancadas. Expressar os sentimentos poderia significar uma punição ainda maior. Os pais avisavam: “Não quero ver nem uma lágrima”. E se a criança chorava, ameaçavam: “Se não parar, vou te dar mais uma razão para chorar.” Como é possível diferenciar esse comportamento daquele do senhor de engenho que espancava seu escravo sem permitir que ele experimentasse qualquer forma de consolo, ou mesmo que tivesse um espaço para expressar sua dor? E se tantas crianças negras aprenderam desde cedo que expressar as emoções é sinal de fraqueza, como poderiam estar abertas para amar? Muitos negros têm passado essa idéia de geração a geração: se nos deixarmos levar e render pelas emoções, estaremos comprometendo nossa sobrevivência. Eles acreditam que o amor diminui nossa capacidade de desenvolver uma personalidade sólida. (Hooks, 2010, np)

Os incômodos gerados pela leitura denunciam um triste comportamento que ao ser repetido foi naturalizado e internalizado²⁶. Ser uma pessoa aparentemente forte, que não expressa suas emoções, tem facilidade de negar suas necessidades e dificuldade de reconhecer e impor limites eram características que eu conseguia ver presentes em minha vida assim como em relatos de outras mulheres negras próximas a mim. E o mais difícil foi encarar a pergunta: o que sou eu por debaixo dessas performances?

Para conhecermos o amor, primeiro precisamos aprender a res-

26 Aqui faço uma alusão ao pensamento de Marvin Carlson que diz que os modos de comportamentos repetidos e socialmente sancionados criam a possibilidade de que toda a atividade humana possa ser potencialmente considerada enquanto “performance”, ou seja, todo ser humano ao nascer é inserido em um mundo de códigos e ações a serem performadas ao longo da vida -forma de falar, pensar, se vestir, etc.

ponder às nossas necessidades emocionais. Isso pode significar um novo aprendizado, pois fomos condicionadas a achar que essas necessidades não eram importantes. (Hooks, 2010,np)

Às vezes vestimos armaduras que condicionam quem somos por tanto tempo que parece impossível imaginar que há outra forma de ser e viver. O ato de tirar a armadura é como um processo vivido pela lagarta em busca de se tornar uma borboleta. Você já viu como um casulo é formado? A pele rasga-se. É um processo de morte que antecipa uma nova vida.

Dentro do seu casulo-pele, a pequena futura borboleta precisa de coragem para romper sua antiga pele e encarar o mundo que não está apenas do lado de fora, mas sobretudo representado em seu novo corpo. Nasce um novo ser e nasce um novo mundo.

Ser uma pessoa forte não é um problema, a questão é quando essa é a única narrativa possível. O que bell hooks apresenta é que para compreendermos o poder transformador do amor precisaremos corajosamente olhar para muitas feridas históricas que constituem o nosso ser ou, ao menos, aquilo que pensamos que somos. É preciso coragem para admitir a necessidade de amor em nossas vidas, primeiramente para nós mesmos e depois dentro dos nossos círculos sociais.

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (Hooks, 2010, np)

O amor pode ser percebido, portanto, como um catalisador ontológico capaz de promover mudanças na forma como temos experienciado essa realidade, sobretudo as pessoas negras. Agradeço as palavras-facas de bell em Vivendo de amor pois foram, também, como espelhos que me mostraram algumas feridas, assim como mostrou uma possibilidade de transmutação apresentada através do amor, não como um sentimento apenas, mas como um modo de reivindicação e reconstrução de humanidades.

De suas palavras, destaco a definição de amor que a autora inicia suas reflexões:

M. Scott Peck define o amor como “a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa”, sugerindo que o amor é ao mesmo tempo “uma intenção e uma ação. (hooks, 2010, np).

E como diz a poesia de Lande Onawale:

“o amor é coisa que mói muximba
e depois o mesmo o que faz curar”

Seguindo meu caminho na busca por alargar os sentidos atribuídos à palavra amor encontro nessa jornada os ensinamentos de Sobonfu Somé²⁷ , que através de entrevistas e palestras disponíveis na internet, mas principalmente em seu livro Espírito da Intimidade, apresenta que a intimidade assim como os relacionamentos, dentro da filosofia dagara, são construídos dentro do seio da comunidade e alimentado pelo Espírito.

Sobonfu Somé (- 2017) foi escritora e filósofa da etnia Dagara, povo presente na região que correspondente a Gana, Costa do Marfim e Togo, e dedicou sua vida a compartilhar as maneiras de ser, estar e agir de seu povo, contribuindo de forma imensurável para todos aqueles que, como escreveu a autora, foram convidados a ouvir canção do espírito.

Como nos conta Sobonfu, o motivo pelo qual o ocidente superestimou o amor romântico se deve ao fato de que aqui nós experienciamos uma separação com o espírito que seria, dentro da percepção dagara, a energia vital que está presente em todos os seres vivos, ou seja, no ocidente há um afastamento da dimensão espiritual que compõe todos os aspectos de nossas vidas.

[...] Podemos por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja, a força vital daquele animal que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e a manter nossa conexão com o mundo espiritual. O espírito do ser humano é igual. Em nossa tradição cada um de nós é visto como espírito que tomou forma huma-

²⁷Nascida em Burkina Faso, a escritora e filósofa africana fundou a organização Wisdom Spring para ensinar espiritualidade africana aos ocidentais e fornecer água potável a aldeias na África Ocidental .

na, para desempenhar um propósito. Espírito e a energia que nos ajuda a nos unir, que nos ajuda a ver além dos nossos parâmetros racialmente limitados [...] (SOMÉ, 2009, pg.20)

Somé nos ensina que o amor é como uma montanha que deve ser subida e que o fracasso dos relacionamentos deve-se pelo fato de que, no ocidente, começamos essa empreitada no topo da montanha. Mas se já estamos no topo, para onde poderíamos ir? Sem rotas, só nos resta a descida. (NOGUEIRA,2020).

A forma de ser e estar dagara no mundo concebe a comunidade como a luz-guia da tribo, que é composta pelas pessoas assim como pelos ancestrais. O objetivo da comunidade, como relata Somé, é garantir que todas as pessoas sejam ouvidas e acolhidas, assim como assegurar que cada membro consiga se desenvolver e contribuir com seus dons, pois há a compreensão de que a comunidade é responsável pela harmonia e bem estar de cada membro.

Em uma passagem do livro, por exemplo, a escritora conta que na tribo todo dia de manhã alguém pergunta “Você ouviu alguma coisa doce ontem a noite?”. Se a pessoa demorar para responder ou se a resposta for não, isso significa que algo pode estar errado, que algo substituiu o bom e, logo, todos apressam-se para procurar o que há de errado antes que tome maiores proporções. Essa passagem exemplifica como um acontecimento, independentemente da sua origem, impacta e diz respeito a todos.

Nesse sentido, podemos compreender que os relacionamentos dentro da tribo dagara são nutridos e gerados dentro da comunidade e portanto, responsabilidade de todos:

Um dos princípios do conceito dagara de relacionamento é que este não é um assunto privado. Quando falamos sobre o “nossa relação”, na aldeia, a palavra “nossa” não é limitada a dois. E pois que achamos difícil viver um relacionamento em uma cultura moderna, que não tem verdadeira comunidade. Na ausência de comunidade, duas pessoas são forçadas a dizer “este relacionamento é nosso”, quando, na verdade, a comunidade é que deveria estar dizendo isso. (SOMÉ, 2009, pg.31)

não pode ser fragmentada, que não obedece a lógica público e privado que orienta e estrutura nossas relações no mundo ocidental, percebemos que o amor redimensiona as noções de pertencimento e de unidade com a vida, com o Espírito.

O amor é exercido dentro de um espaço de cuidado e é inerente à comunidade, à ancestralidade, ao autoconhecimento. Como ressalta a Sobonfu, o amor é uma emoção coletiva, nunca individual (NOGUEIRA, 2020). Nesse sentido, retomando as ideias de bell hooks e a definição de M. Scott Penks que concebe o amor como uma expansão que possibilita nosso próprio crescimento assim como o crescimento do outro, percebemos no ato de amar a capacidade de criar imaginários saudáveis e, portanto, de concretizar uma realidade onde a vida seja promovida.

Ao primeiro contato, Espírito da Intimidade parece relatar uma realidade distante, e até impossível para aqueles que cresceram dentro das lógicas ocidentais, uma vez que os ensinamentos de Sobonfu bagunçam as caixas onde aprendemos a separar e guardar a vida. E nesse bagunça, nesse caos criado quando estamos diante a outras perspectivas, nasce a possibilidade de compreender a vida de uma maneira mais larga e diversa.

De fato, o livro é uma canção e se você também ouvi-la, por favor, não a ignore. Pare de me ler, e vai ler Espírito da Intimidade, eu sinceramente não me importo, até fico feliz.

Mas se você escolhe ficar, te pergunto: se o amor é uma emoção coletiva, de quais maneiras podemos vivenciar essa experiência juntos, dentro das comunidades que fazemos parte?

É desafiador pensar em comunidade quando a palavra sociedade é tão presente dentro de nossas experiências. Não almejo adentrar as discussões das formações das sociedades e seus impactos na maneira com a qual nos organizamos, vivemos e nos relacionamos. Mas acredito que, ao pensar no amor enquanto catalisador ontológico, estamos almejando uma experiência que diz respeito a uma comunidade e isso implica em pensar de que maneiras podemos criar relações comunitárias.

No encontro chamado Epistemologias Sagradas idealizado pelo programa Afrikafé com as pretas²⁸ apresentado pela filósofa Katiúscia Ribeiro e a multiartista Janamô, a mais velha Vanda Machado²⁹ relatou uma atividade feita pelas crianças

28Programa de entrevistas disponíveis nas plataformas virtuais como Youtube e Spotify onde as apresentadoras abordam temas importantes e atuais a partir da filosofia africana

29 Professora Vanda Machado, é doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestra em Educação pela mesma instituição. É idealizadora do Projeto Político Pedagógico Irê Ayó da Escola Eugênia Anna dos Santos, localizada no candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, propiciando o reconhecimento da instituição como referência nacional pelo Ministério da Educação (MEC). A docente também é referência na elaboração de uma

desenvolvida dentro da Escola Eugênia Anna dos Santos. A atividade utilizava um mito para conversar com as crianças sobre os sonhos:

[...] Querendo falar com suas criaturas que o mundo não estava completo, o criador criou o mensageiro para passar sua mensagem. O mensageiro recebeu vários risos e então o criador deu um trabalho ao mensageiro de sair todos os dias e encontrar, velhos, jovens, crianças e dar-lhes um sonho. O que queremos é que a criança tenha cuidado com o sonho, que ele carregue esse sonho e que ele veja seu sonho realizado. A comunidade tem que cuidar desse sonho. Compreender que o sonho é executável. “a escola tem obrigação de alimentar sonhos” (PINTO, 2021 transcrição nossa)

Pedindo para que as crianças escrevessem seus sonhos, Vanda ressalta a responsabilidade que toda a comunidade tem com o sonho daquela criança. Esse relato exemplifica, portanto, assim como o que Sobonfu apresenta no capítulo *Um abraço da Comunidade*, que nossos modos de nos relacionarmos não dizem respeito apenas aos indivíduos mas a toda comunidade, sendo assim, pensar amor enquanto possibilidade de reconstrução de humanidades, nos conduz a também repensarmos nossas responsabilidades na construção de comunidades.

Escolhendo o amor, também escolhemos viver em comunidade, e isso significa que não temos que mudar apenas por nós mesmas/os. Podemos contar com a afirmação crítica e diálogo com companheiras/os andando por um caminho semelhante. O teólogo afro-americano Howard Thurman acreditava que aprendemos melhor o amor como a prática da liberdade no contexto da comunidade. Comentando este aspecto de seu trabalho no ensaio “Spirituality out on The Deep”, Luther Smith nos lembra que Thurman sentiu que os Estados Unidos foram dados a diversos grupos de pessoas pela força da vida universal, como um local para a construção da comunidade. Parafraseando Thurman, ele escreve: “A verdade se torna verdadeira na comunidade. A ordem social anseia por um centro (isto é, espírito, alma) que lhe conferirá identidade, poder e propósito. Os Estados Unidos, e todas as entidades culturais, estão em busca de uma alma”. Trabalhando dentro da comunidade, seja compartilhando um projeto com outra pessoa, ou com um grupo maior, somos capazes de experimentar alegria na luta. Essa alegria precisa ser documentada. Porque se nos concentrarmos apenas na dor, as dificuldades, que certamente são reais em qualquer processo de transformação, somente mostraremos uma imagem parcial. (hooks, 2006, np.)

Por fim, acredito que falar de amor principalmente no contexto das pessoas negras é uma tarefa necessária porém árdua e que não tenho, ao menos nessa monografia, a intenção e nem condição de aprofundar de forma adequada. A breve reflexão feita busca elucidar as ideias que, ao pairarem sobre minha cabeça, adentraram o meu corpo e fizeram morada.

O amor enquanto um motor de reflexões chegou na minha vida através de bell hooks mas sempre esteve presente, apesar da minha desatenção. Lembro que quando eu era criança, sempre questionava minha mãe e meu pai sobre o amor. Eu perguntava, especialmente para minha mãe, se ela me amava e ela dizia que sim e que ela não sabia expressar porque não aprendera. Desde aquele dia minha mãe me ensinou uma valiosa lição: encontrar o amor em cada gesto e em cada ação.

Escolher falar do amor nessa escrita mesmo quando a pesquisa foi se enveredando para outros mares, foi necessária pois foi através do amor, das tentativas de compreender seus sentidos, de compreender minhas dores, de compreender as dores que não eram minhas, de compreender minha relação familiar, de compreender Medéia, de compreender Margareth, de compreender bell hooks, de compreender Sobonfu e tantos outros e outras, que pude sair do campo da compreensão para o campo da percepção, de outros sentidos de mundo, mas principalmente, da percepção de mim mesma.

O amor, afeto, atravessa esse trabalho porque mudou radicalmente a forma de me ver e olhar minha história.

Volto a imagem da borboleta e a poesia de Lande para dizer que compreender o amor como prática de liberdade (hooks, 2006) possibilitou que eu pudesse rasgar meu corpo-pele de lagarta para compor meu casulo. Ou, utilizando a simbologia das cobras, o amor me permitiu trocar de peles, peles-mortas.

Sigo rastejando.

2.3 Era uma vez Ícaro

Conheci Ícaro Pio quando ele, dois anos depois de mim, foi aprovado no vestibular e como aluno integrou o curso de Artes Cênicas. Ícaro, talvez influenciado pela mitologia grega que ronda seu nome, continua voando cada vez mais alto e também faz seus caminhos na terra, com os pés na terra.

Entre as muitas semelhanças que nos aproximou, o amor foi uma delas. Fomos e ainda somos novos na arte de amar, um pouco medrosos na arte de amar e com muita curiosidade na arte de amar. Não foram poucas as vezes que o amor, que bell, que Audre Lorde, que Abdias do Nascimento, que Angela Davis, que se sentaram ao nosso lado, em nossas refeições, entre uma aula e outra, e participaram acidamente de nossas conversas.

Éramos fascinados na arte da partilha, fazendo do tempo juntos uma aventura pedagógica. Tudo que ele aprendia, me ensinava e vice-versa. Se amor é escuta, amei Ícaro escutando suas aventuras, seja na terra ou no céu. Se amor é escuta, fui amada pelos ouvidos atentos de Ícaro.

Ícaro ouviu meu fascínio sobre amor, sobre Margaret Garner e sobre o desejo de alargar meus sentidos de mundo. Ele compôs essa pesquisa desde 2019, mesmo antes de ser reconhecida como pesquisa, continuou durante o caos de um ano pandêmico e se ausentou em 2021 para voar sob outros céus, caminhar por outras terras. Em 2021, ele também encerrará seu ciclo de voos dentro da Universidade de São Paulo, assim como eu, e decidiu que precisava se dedicar a sua pesquisa na área de Licenciatura.

Em 2019 escolhemos assumir esse processo criativo e começamos a nos encontrar alguns dias a noite. Não fomos muito disciplinados em nossa escolha, com as agendas cheias sempre precisávamos remarcar ou encurtar nossos encontros-ensaios. Apesar de sempre buscarmos praticar a leveza em nossos acordos, de ter um espaço de troca honesta sobre nossos desejos e expectativas, vez ou outra eu estranhava o fato de não ter um processo criativo típico: atores, dramaturgos, um diretor, um iluminador e etc. Mas éramos apenas nós dois. Dois atores, dois jovens.

Naturalmente, os poucos encontros que tivemos dentro de uma sala de ensaio naquele ano, já que o projeto era previsto para ser realizado somente em 2020, tornaram-se espaços de trocas, onde Ícaro e eu compartilhamos as vivências que, separadamente, havíamos experienciado. Na época, Ícaro frequentava, dentre muitos espaços que percorria, as aulas “Corpo em Diáspora” de Luciane Ramos no Espaço Crisantempo, e eu as aulas de Dança Africana com Flávia Mazal e a Trupe Benkady, e juntos, as aulas de Dança Contemporânea ministrada pela professora e doutora Helena Bastos, mas que em parceria com Nathália Freitas propunha as aulas de Ballet do Oeste Africano que, felizmente, eu pude acompanhar durante dois

semestres.

Nosso intuito era compartilhar aquilo que atravessava nosso corpo e, por fim, configurou-se como uma estratégia interessante que nos permitia ter a sensação de estarmos em vários lugares ao mesmo tempo, afinal, a impossibilidade de horários muitas vezes fazia com fosse difícil comparecer juntos a uma mesma atividade. Por fim, resolvemos assim: um de nós ia e ensinava para o outro. Esses eram nossos acordos que nunca foram de fato combinados, apenas praticados, e nisso compartilhamos oficinas de Kemet Yoga, aulas de dança, canções em iorubá, meditações, e tantas outras coisas que, infelizmente, agora, já não me recordo.

Às vezes nossos encontros aconteciam entre uma aula e outra ou no horário do almoço. Na época, eu estava experimentando uma alimentação com mais alimentos crus e rica em frutas que orientou, também, as refeições que fizemos juntos. Era bonito ver como o amor, esse tema tão imenso, nos conduziu a práticas tão afetuosa, como preparar e dividir um alimento. Aos poucos percebemos que nossos encontros nos ajudavam a sermos mais afetuosa e gentis com nós mesmos.

Ouvíamos músicas juntos, víamos vídeo-clipes, Ícaro compartilhou seus vídeos e fotos da viagem para Londres quando participou de um Festival de Performance, eu compartilhei minhas viagens para Salvador, para Recife, compartilhamos textos e poesias autorais. Criamos um espaço onde podíamos nos ver enquanto um corpo no mundo, um corpo na diáspora, que em meio a tantas tristezas, nos fazia ter uma alegria pela vida. E isso era o que o amor significava para nós: estarmos vivos.

Ícaro era enfático quando pensava em como podíamos nos orientar pelas referências de dança que achávamos em nossas pesquisas na internet, propondo que também considerássemos as possibilidades que o mundo virtual nos trazia. Esse questionamento surgiu quando ele trouxe vídeos de dança do estilo Boogie Woogie³⁰ para um de nossos encontros e começamos a nos questionar como poderíamos nos aproximar corporalmente daqueles movimentos dinâmicos recheados de acrobacias, que para nós se assemelhavam às performances que estávamos nos aproximando em nossas outras práticas.

³⁰ Boogie - Woogie corresponde a um estilo musical influenciado pelo blues e também corresponde a uma dança com origens afro-americanas.

Parecia que, de uma forma ou de outra, ele estava prevendo que, infelizmente, meses depois, nossas experiências pedagógicas se dariam exclusivamente intermediadas pela internet. Entretanto, o que Ícaro me lembra era que, como crianças nascidas na metade dos anos 90 e que vivenciamos uma infância e adolescência nos anos 2000, crescemos reproduzindo os movimentos que assimilavámos nos videoclipes musicais que passavam nos canais de música na televisão e posteriormente através da internet.

Se hoje ainda podemos dizer que uma formação em artes continua sendo elitista, naquela época as possibilidades eram mais escassas. Apesar de ter cursado durante dois anos - dos 13 aos 14 anos- aulas de Jazz Clássico³¹ em uma Escola de Dança, as mensalidades e o fato de dança não ser considerado um conhecimento que me prepararia para o mercado de trabalho, tornando-a no mínimo supérflua, fez com que a minha continuidade fosse inviável. E as poucas aulas livres de artes (teatro, dança, artes plásticas, música e canto) oferecidas gratuitamente localizavam-se no centro da cidade, fazendo com que o tempo e dinheiro gastos durante o trajeto impedissem o acesso de pessoas residentes em bairros periféricos.

Portanto, boa parte das referências artísticas que ocuparam meu imaginário e meu corpo advêm principalmente de uma cultura hip hop norte-americana e do rap paulista, que tem como seu principal representante o grupo Racionais MC's. Não é atoa que gosto de pensar que Racionais foram os primeiros filósofos que eu conheci, depois da filosofia que aprendi em casa.³²

Essas referências circulavam entre nossos grupos de convívio, família e escola. Era um hábito ouvir as fitas e posteriormente CD's e DVD's na casa dos primos ou amigos que tinham aparelhos sonoros adequados. Assim que alguém adquiria um novo DVD, ele circulava de mão em mão. Foram as festas de família, principalmente, que para nós se constituíram enquanto espaços onde aprendemos e praticamos passos de dança, tornando-se nossa primeira 'escola'.

Lembro que no primeiro ano da faculdade um professor nos perguntou qual era nossa relação com a dança. E apesar de não possuir uma formação 'oficializada' em dança, rapidamente respondi: desde de sempre, nasci e cresci vendo a dança em casa, nas festas, nos churrasco no fim de semana, no Natal, no Ano Novo. Qualquer evento era motivo para que, um vizinho emprestasse seu som, um outro ascen-

³¹ Quando fui fazer a matrícula ainda em dúvida de quais aulas gostaria de cursar, pedi uma orientação para a professora responsável pela escola, fui orientada a ir para o jazz pois eu não tinha 'corpo' para as aulas de ballet. Ter um corpo adequado tornou-se uma obsessão durante muitos anos.

³² Ao fazer uso da palavra filosofia, me refiro às reflexões a partir do ser e agir no mundo.

desse a churrasqueira, e um outro convidasse alguém para dançar, varando as noites.

A história do meu nascimento, aliás, é uma história que adoro contar. Quem me contou foi meu pai, e se você se lembra bem, ele tem uma habilidade de inventar, não de mentir. A verdade ou a mentira não só se misturam, mas trocam de lugar, logo, não garantem veracidade, mas sim histórias bonitas que compõem, como cada estrela no céu, o universo das minhas memórias.

Conta minha mãe que eu demorei muito para nascer. Como a bolsa não rompia, depois de uma longa espera, fui convidada a me apressar através de alguns procedimentos médicos. Fico aqui, 25 anos depois, pensando na borboleta em seu casulo e imaginando como o processo de nascer envolve também coragem.

Quando nasci, éramos somente eu e minha mãe no hospital, meu pai estava em casa com meus dois irmãos, Pedro - de pedra, princípio e também o mais velho- e Willian - que nascera um ano antes e dividiria o colo da mãe com a irmã não planejada, assim como ele.

Ao chegar no hospital meu pai descobriu que eu era uma menina e como ele conta, voltou para casa correndo, tanto para cuidar dos meus irmãos quanto para anunciar a minha chegada, a chegada de uma menina, como ele sempre havia desejado. Ele conta que, feliz e eufórico, comprou um engradado de cerveja e saiu distribuindo cerveja para os vizinhos.

Essa história me lembra um nascimento festejado, comemorado e sempre corroço a ela quando a vida parece brigar com a alegria. O gesto do meu pai também permanece até hoje, ele continua dando cervejas, compartilhando comida e dançando, à sua maneira, em todas as festas ou quando seu coração manda. A escolha do nome Fernanda vem de Fernandes, meu pai, que de tanto desejar, teve uma filha.

Por fim, minha relação com a arte é inerente à relação familiar, mesmo que minha família não tivesse nenhum membro que escolheu a arte como ‘profissão’, a arte sempre esteve ali, presente em nossos modos de viver e reinventar a vida.

O que Ícaro me auxiliou a perceber era que nossa formação artística, por assim dizer, ultrapassa os anos dentro da academia, os cursos de dança e teatro, as oficinas e workshops. Ela era fundamentalmente alicerçada nas nossas experiências familiares, através das nossas tias que nos ensinaram desde as coreografias do É o tchan aos passos que elas aprenderam nos famosos bailes nos anos 80, 90. A teatralidade, a corporeidade, o ritmo e a contação de histórias estavam ali e precisávamos reconhecer e compreender isso, para que também pudéssemos reconhecer as estra-

tégias de ensino e aprendizagem que desenvolvemos em meios às impossibilidades.

Dessa forma, embora o receio de ter um contato superficial e afastando nos rondasse, também, viamos potências nessa estratégia de incorporar aquilo que assistimos repetidas vezes. Essa discussão, longe de nos trazer uma certeza de que caminhos seguir, contribuiu para olharmos de forma mais atenta às nossas jornadas e de fato encurtar a falsa distância entre a vida e a arte que não faz nenhum sentido quando pensamos nas experiências africanas e afrobrasileiras.

Como disse, Ícaro escolheu dedicar-se a sua pesquisa de formatura em Licenciatura em Artes Cênicas, aprofundando um olhar sobre as Escolas de sambas e a pedagogia. Durante o ano de 2020 nossos encontros foram intermediados pelas plataformas virtuais e aos poucos fomos compreendendo os novos arranjos. Entre leituras, documentários e séries, fomos tecendo nosso chão, para que pudéssemos nos encontrar, mesmo que virtualmente.

Começamos essa caminhada almejando criar uma peça e graças aos percursos trilhados, as escolhas e as circunstâncias, criamos a coragem necessária para trilhar nossos caminhos, nossas sinas e desejos.

Por fim, Sobonfu Somé ensina que a intimidade é uma canção do Espírito e, mesmo que nós não percebamos, há uma dimensão espiritual em nossos relacionamentos. E, embora a minha relação com Ícaro não tenha se constituído no sentido romântico, agradeço aos inúmeros fatores que nos aproximaram, a todos os motivos e sentidos que fogem da minha compreensão humana.

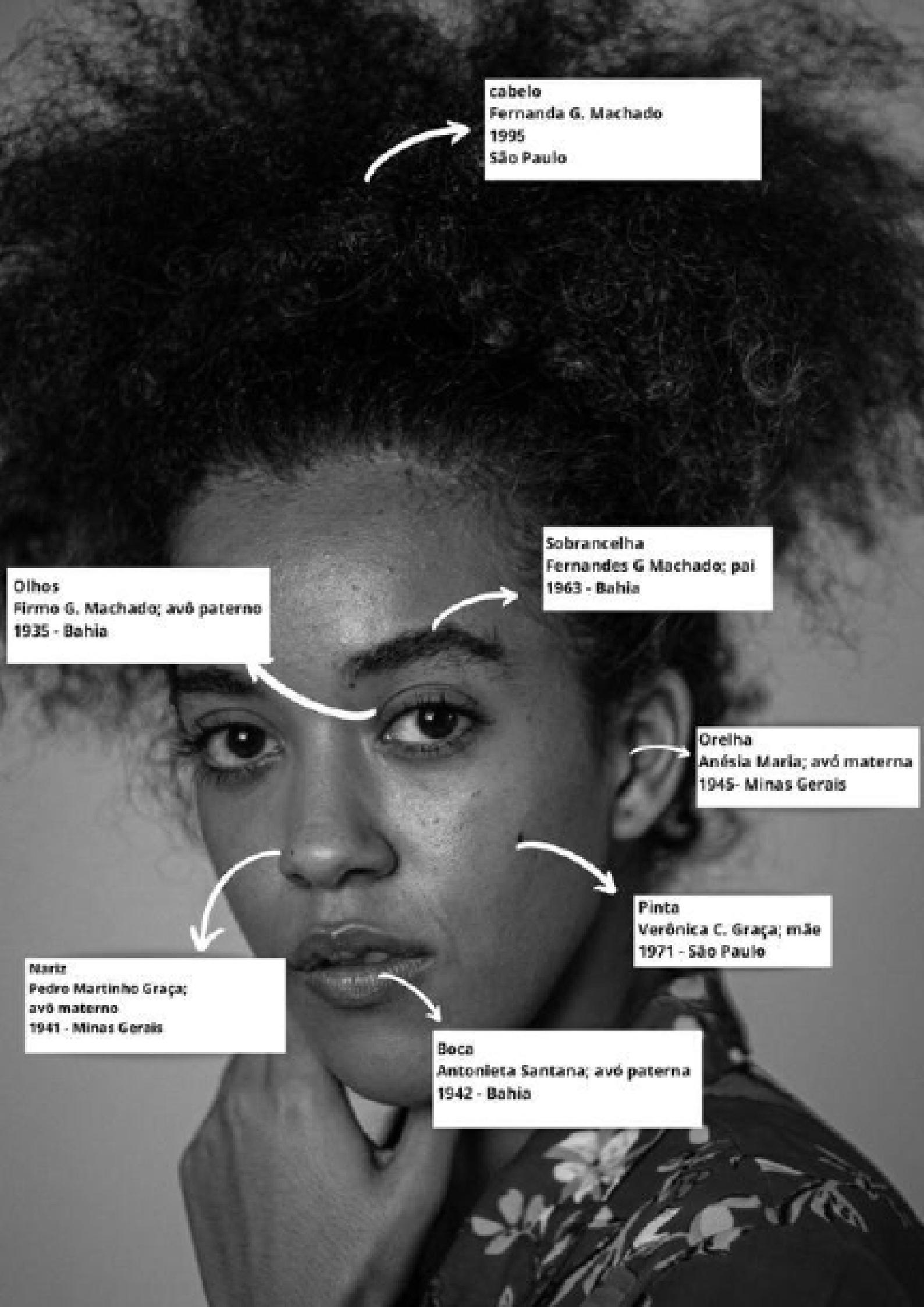
“O papel do espírito é o de guia que orienta nossos relacionamentos para o bem. Seu propósito é nos ajudar a ser pessoas melhores, a nos unir de forma a manter nossa conexão não apenas com nós mesmos, mas também com o além. O espírito nos ajuda a realizar o propósito de nossa própria vida e a manter nossa sanidade”.(SOMÉ, 1997, pg.20)

Obrigada Ícaro e obrigada a todos aqueles que compõem sua comunidade, aqueles que estão aqui no aiê (terra) ou no orun (mundo espiritual).

DE LA

3

PARA CÁ



cabelo
Fernanda G. Machado
1995
São Paulo

Olhos
Firmino G. Machado; avô paterno
1935 - Bahia

Sobrancelha
Fernandes G Machado; pai
1963 - Bahia

Máscara
Pedro Martinho Graça;
avô materno
1941 - Minas Gerais

Orelha
Anésia Maria; avó materna
1945 - Minas Gerais

Pinta
Verônica C. Graça; mãe
1971 - São Paulo

Boca
Antonieca Santana; avô paterno
1942 - Bahia

3. DE LÁ PARA CÁ

“A história do eu está vinculado com a história de seus ancestrais”

Eduardo Oliveira

3.1 De Minas para cá.

O trabalho de Sandra Petit³³ me fez companhia durante o primeiro ano pandêmico. Conheci sua escrita através da professora Fabiane Carneiro durante o Laboratório Tessitura Negras³⁴ que integrei entre julho e outubro de 2020.

Em Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores - Contribuições do Legado Africano para implantação da lei 10.639/03, Sandra inicia seu trabalho apresentando suas raízes maternas e paternas influenciada pelo mestre malinense da tradição oral Hampaté Bâ. Essa delicadeza me atravessou profundamente. Portanto, agradeço pela inspiração e peço agô (licença) para adentrar outros aspectos sobre minha linhagem paterna e materna.

Na África tradicional, o indivíduo é inseparável de sua linhagem, que continua a viver através dele e da qual ele é apenas um prolongamento. [...] Assim, seria impensável para o velho africano que sou, nascido na aurora deste século na aldeia de Bandiagara, no Mali, iniciar o relato de minha vida pessoal sem evocar primeiro, ainda que apenas para situá-las, minhas duas linhagens, a paterna e a materna.(BÂ, 2003, p. 23).

Sempre gostei de ouvir histórias. Onde eu moro é um pequeno bairro isolado da cidade e na adolescência até um certo tempo atrás achava isso um grande obstáculo, já que me via limitada a uma única linha de ônibus e a um bairro ‘atrasado’ em relação aos demais. A região que eu moro é desconhecida até para alguns moradores da cidade, tanto que alguns amigos da escola sempre acabavam inventando piadas dizendo que meu bairro era tão longe que ficava na divisa com o

33 Professora da Universidade Federal do Ceará há 24 anos, trabalha com educação das relações etnicorraciais (ERER) e Educação Popular, essencialmente com os temas: pretagogia, cosmovisão/cosmopercepção africana, filosofia africana, pedagogias afrorreferenciadas, tradição oral africana, sociopoética, educação afrocomunitária e eventos tabanka.

34 Tessituras negras é um ateliê de leituras literárias e práticas pedagógicas coordenado pela Profa. Dra. Fabiana Carneiro da Silva que em 2020 integrou o curso de extensão da Universidade Federal

Estado de Minas Gerais.

Aqui não temos farmácias, mas temos três igrejas, temos um mercadinho pequeno que todos continuam chamando de Mercadinho do Zezé, mesmo quando há mais de 10 anos foi comprado por outra pessoa. Temos um parque com dois lagos, que antes, na época da minha mãe, eram onde toda a redondeza lavava suas roupas e tomavam banho. Também existia uma cachoeira que, infelizmente, foi soterrada quando empresas mudaram-se para a região.

As ruas de casa eram de terra e foram asfaltadas há menos de 26 anos, o que eu considero recente, praticamente a minha idade. Minha casa é localizada em uma parte mais afastada, tanto que quando vamos a rua de cima falamos ‘vamos na vila’ consolidando a ideia que estamos de fato separados, mesmo que geograficamente trate-se de um único bairro. Estamos próximos ao parque - que foi construído a pouco tempo e a obra segue inacabada - que sempre nos referimos como ‘a represa’. É um local cercado de verde, de árvores e de pastos.

Na infância sempre enfrentamos queda de energia elétrica, na verdade isso ainda é muito comum, mas antigamente chegamos a ficar mais de 2 dias sem energia, o que era um grande problema para boa parte dos adultos. Nós crianças, bem, não lembro de reclamarmos, a não ser, é claro, de ter que esquentar a água para tomar banho e do medo de andar pela casa e pelo no terreno em pleno breu. No geral, sempre nos divertimos, brincando com nosso medo.

Nesses momentos pedia para que minha mãe contasse as histórias que conhecia. As histórias sempre eram de um certo terror e suspense sobre a região em que moramos. Havia a história de um conhecido que um dia em lua cheia encontrou um lobisomem, havia histórias de fazendas mal-assombradas pelos espíritos de escravizados, havia até testemunhas vivas que diziam ter ouvido barulhos de correntes vindo da fazenda, que fica no final da rua de casa.

Também adorávamos brincar de formar sombras com qualquer fonte de luz que aparecia, como as velas, era uma espécie de ‘teatro de sombras’ e os personagens eram sempre os mesmos: todos os animais que conseguíamos fazer com nossas mãos.

Meus pais também contavam as histórias que ouviram de seus pais, de seus avós e também narravam as histórias que viveram, daquilo que viram com os próprios olhos. Enfim, foi assim que o gosto por histórias foi alimentado em minha vida e também que pude conhecer um pouco das histórias da família materna e paterna.

Embora tenham se conhecido nesse bairro ‘dos esquecidos’, como minha mãe chama quando está nervosa com algo, meus pais não são daqui. Na verdade, eu e meus irmãos somos a primeira geração a nascer no Estado de São Paulo.

A minha família materna vem de uma cidadezinha em Minas Gerais e minha família paterna vem de uma cidadezinha na Bahia. Eu sempre adorei essa combinação, pois, desde criança percebi que isso me concedia o melhor dos dois mundos culinário: o baiano e o mineiro. Hoje, continuo feliz com as heranças que recebi e recebo, mas com certeza estou aberta e curiosa para experimentar o que outras bocas comem nesse país.

Na década de 60, em Camanducaia, meus avós maternos resolveram fugir, uma vez que os pais de minha avó impediram a filha branca de ter um relacionamento com um negro retinto, meu avô. No entanto, devo lembrar, que o racismo nunca foi assumido abertamente como motivo da desaprovação. Como sabemos, no Brasil todos negam praticar racismo, mas todos também afirmam conhecer alguém que é racista. A conta não fecha.

A fuga, como me contou minha avó, aconteceu a noite. Seus pais eram donos de uma venda e enquanto eles ainda estavam trabalhando, ela aproveitou para deixar a casa e encaminhar-se ao encontro do amante. A fuga, no entanto, foi algo que entristeceu muito sua mãe já que ela, assim como eu, era a mais nova e a única filha de seus pais.

Triste também caminhava minha avó rumo ao desconhecido. Caminhando e chorando, ela ia em meio ao breu, no meio do mato.

Não sei dizer ao certo como e nem onde, mas o fato é que eles foram achados e minha avó, por ser menor de idade na época, voltou para casa dos pais e meu avô, por ser maior de idade, ficou na delegacia por quase uma semana. Segundo minha mãe, minha avó se recusou a voltar para a casa dos pais. As histórias se divergem nesse ponto e não se sabe se eles casaram na delegacia ou se o casamento foi feito dias depois, o que eu sei é que se casaram a contra gosto de meus bisavós. Eles viveram alguns anos em Minas Gerais e depois seguiram rumo a São Paulo. Os filhos mais velhos de minha avó nasceram nessa travessia.

São Paulo foi o destino escolhido por parte da família do meu avô que, há pouco tempo, vinha migrando para a região. Sobre a família paterna da minha mãe, infelizmente, não tenho muitas histórias a não ser poucas informações e suposições devido ao pouco convívio que tivemos. Sabe-se que a mãe de meu avô foi a primeira geração a nascer liberta e também temos suposições sobre a chegada de nossos primeiros antepassados em algum Porto de Pernambuco diante o contexto de

escravidão. Essa é uma parte da minha história que permanece um misterio, como a da maioria dos negros e negras nesse pais.

Algum tempo depois da vinda de minha avó, meus bisavós vieram morar em São Paulo também. Minha avó conta que ela, nos primeiros meses afastada da mãe, chorava dia e noite e meu avô já não sabia o que fazer. Juntos, meu avô e bisavô compraram um terreno onde construíram suas casas aos poucos. A escolha pelo terreno se deu, principalmente, pela proximidade da água garantindo que eles pudessem recriar seus modos de vida em novas terras. Assim, plantavam e criavam alguns animais como galinhas e porcos.

Não lembro de meus bisavós, eles faleceram quando eu tinha cerca de 4 anos, mas a memória deles está presente nas recordações de minha mãe e dos meus outros tios e tias, já que foram eles que passaram a maior parte do tempo cuidando dos netos enquanto a filha trabalhava em uma fábrica da região. E, em contraponto com meu avô, que na época enfrentava um sério problema de alcoolismo, meu bisavô também assumiu, durante um tempo, a função de pai.

A lembrança deles se faz presente também através dos sabores. Até hoje minha mãe se lembra de uma bala de coco que seu avô trazia quando ia ao Mercadão da Lapa³⁵ e lamenta ao lembrar que nunca mais havia encontrado balas iguais àquelas. Entre as muitas receitas que fizeram parte da minha infância está o virado de banana que diferente de outras iguarias mineiras, não é vendido mas guardado e feito em casa, entre a família. Quando eu cresci foi uma surpresa perceber que quase ninguém entre meus amigos sabia o gosto dessa comida tão presente nas minhas manhãs ou fim de tarde. A cozinha sempre me ajudou a me localizar dentro das tradições que perpassam minha história.

O princípio de uma ‘antropologia dos sentidos’ reside essencialmente na ideia de que a percepção sensorial é tanto um ato cultural quanto físico. A vista, o ouvido, o tato, o gosto e o cheiro não servem apenas para apreender os fenômenos físicos, mas podem também assegurar a transmissão de valores culturais (LOPES, 2003, p. 270).

Meus bisavós faleceram em um intervalo de 40 dias entre um e outro e acreditamos que não poderiam viver privados da presença um do outro. Foram juntos, de algum modo, ainda que separados por um curto intervalo de tempo.

O terreno posteriormente foi dividido em dois: uma parte do meu avô e a outra parte do meu bisavô, que por sua vez foi dividida entre seus filhos após sua morte. Não lembro os motivos da briga e se houve briga, apenas me recordo que an-

³⁵ O Mercado da Lapa, conhecido ao menos na minha família como Mercadão da Lapa, é tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico (Conpresp). Recorremos a esse mercado por conseguirmos encontrar comidas e utensílios típicos da cultura nordestina.

tes conseguia andar de bicicleta percorrendo todo o terreno e de um dia para outro um muro separava as duas famílias. Então, meus vizinhos são, enfim, os primos de minha mãe.

Meu avô sempre foi apaixonado pelo plantio e, graças a ele, eu, meus irmãos e meus primos e primas crescemos em um terreno cercado de plantas e árvores frutíferas. Antes dos muros serem construídos tínhamos acesso a um ‘terreno baldio’ que dava acesso à rua de trás, que também era um ‘terreno baldio’ onde brincamos, corremos, fugimos de cachorros, onde construímos um campo de futebol improvisado, onde os meninos empinavam pipa, onde ralamos nossos joelhos.

Nunca soube quem era o dono dessas terras, a única coisa que eu sei é que a pessoa já faleceu e deixou a terra como herança para seus filhos. Um certo dia, vieram, mediram e construíram um muro e nunca mais voltaram. A única coisa entre eles e nós é uma árvore, que desobedecendo as lógicas de nós humanos, cresceu onde bem quis.

Meu avô tinha como profissão a jardinagem e continuou praticando a arte de gestar vida através das mãos até os últimos dias de sua vida, mesmo após sua aposentadoria. Pensando bem, onde vivemos era seu próprio jardim onde ele sempre estava plantando, adubando, mudando, matando e fazendo com que a vida florescesse novamente.

Minha infância foi marcada pelo gosto da acerola que colhíamos no quintal de casa e foi triste quando, em outro belo dia, meu avô decidiu cortar as duas aceroleiras que tínhamos. Naquele ano ele tinha decidido que faria um lago onde criaria algumas carpas e assim o fez. Construiu artificialmente um pequeno lago que mais tarde, quando minha prima Giovana tinha por volta de seus três anos, foi obrigado a desfazer, pois a minha avó temia que a criança se afogasse. Foi-se o lago e as acerolas que por longos dez anos foram os sucos e vitaminas que marcaram minha infância.

Havia também uma pequena horta que, após a sua morte, morreu também. Recebíamos muitas frutas dos vizinhos, na verdade, funcionava como uma espécie de escambo, como uma troca. Hoje temos no terreno, entre muitas plantas, um pé de limão, um pé de goiaba e uma pequena aceroleira que sobreviveu à época do lago mas que só foi dar frutos no último ano.

Apesar de toda essa memória que evoco aqui, alimentei até um tempo atrás uma sensação de inferioridade em relação ao espaço onde cresci e vivo. Desde da infância alimentei o sonho da casa própria e sempre achei que essa era uma morada temporária, e que em algum belo dia, eu e minha família, nos mudaríamos para uma casa apenas nossa. Via o fato de dividir um espaço em comum - com meus parentes - como sinal de inferioridade comparada a outras realidades.

Falar do lugar que eu moro só foi possível quando comecei a reconhecer as potências que esse terreno me proporciona até hoje, tanto pelo contato com a natureza que impacta na minha saúde física e mental tanto pela ancestralidade aqui presente. E minhas percepções mudaram quando comecei a dialogar com cosmologias africanas. Na verdade foi tentando compreender de onde vinham algumas tradições e costumes familiares que me fizeram dialogar com a cosmologia africana. Dialogar com perspectivas africanas e afrobrasileiras só faz sentido para mim porque consigo vê-las, através de rastros, naquilo que aprendi em casa, através das comidas, através de costumes.

Não busco romantizar esse terreno, não busco romantizar minha família, meu avô ou minha avó e muito menos meus pais. Aqui também enfrentamos, ainda, períodos onde a enchente tira o nosso sono e o sonho da casa própria significa, sobretudo, o sonho de morar em uma casa mais confortável, maior, sem infiltrações ou mofo.

A romantização e a negação apenas nos conduz aos estereótipos, onde nenhuma humanidade pode existir.

Nossas histórias são complexas, se fazem e refazem em uma encruizada, como nos lembra a mais velha Leda Maria, onde a dor dos traumas da colonização, a dor das desigualdades, a dor das perdas diárias rasgam nossa carne. Mas é também aqui onde recriamos diariamente nossa vida, marcada pela dor, sim, mas também pela habilidade de reconstrução, marcada pela alegria.

Quando Racionais Mc's arrastou milhares de “favelados descendentes de escravizados que não tiveram direito a indenização”³⁶ em seus shows, não estariam eles construindo um grito-flecha coletivo que, sobretudo, retratava uma vivência comum que todos os favelados, os negros favelados, compactuam no Brasil, fazendo com que os corpos daqueles milhares de pretos e pardos³⁷ vibrassem ao reconhecerem nas duras poesias um pouco de suas narrativas, um pouquinho, ao menos, da história de suas favelas, de suas casas, de seus sonhos?

E também não estariam constituindo um lugar comum onde fosse possível reconhecer nossas dores assim como também conectar os códigos e valores criados dentro dessas comunidades?

As histórias que atravessam minha vida foram escolhidas porque de certa forma revelam valores de mundo sustentados pela ancestralidade. Afinal, reconheço nas escolhas do meu avô uma estratégia de organização social muito similar as quais vemos dentro das sociedades bantu, - primeiro grupo étnico a chegar no Brasil na condição de escravos. Essas memórias sobre o cultivo, da organização financeira para a compra de um terreno, das trocas, da contação, das plantas medicinais planta-

36 Fala do rapper Mano Brown presente no DVD Mil trutas e Mil tretas do grupo Racionais Mc's.

37 para melhor adequar as rimas do grupo.

das ao lado das casas, das plantas de proteção apontam para as heranças africanas que constituem os valores civilizatórios afro-brasileiros.

Que possamos lembrar que não devemos esconder a dor mas também perceber para além dela.

3.2 De Bahia para cá

Meus avós paternos viveram na minha imaginação por um longo tempo até que, finalmente, eu pudesse conhecê-los. O ano era 2006 e naquela época pendurávamos bandeirinhas verde-amarelo entre uma casa e outra, desenhávamos a bandeira do Brasil nas ruas e acordávamos bem cedo para acompanhar os jogos da Copa do Mundo que acontecia na Alemanha. Era uma época onde o verde-amarelo, ao menos para mim, significava simplesmente que o Brasil entraria em campo em busca do tão sonhado Hexa. Já hoje, as cores da bandeira ganharam outros significados.

Costumávamos assistir aos jogos juntos. Certo dia o Brasil ganhara, mas, sinceramente, não me lembro do jogo, apenas me lembro de acordar cedo, tomar um pouco de café e com cobertas nas costas ir para fora de casa assistir o jogo com meus parentes. Eram mais de 10 pessoas, sem contar as crianças, assistindo ao jogo em uma televisão de 29 polegadas.

Nessa mesma época meu pai decidiu que iríamos para Bahia. Minha mãe não gostou da ideia. Já nós, eu e meus irmãos, ficamos muito animados. A Bahia era um mundo ficcional que eu construí durante 10 anos através das histórias de meu pai e agora, finalmente, eu ia conhecê-la de verdade.

Até hoje nutro uma relação mística com Salvador devido às primeiras memórias que eu tenho com esse território.

Até meus 10 anos tudo o que sabia sobre meus avós era através de histórias, das cartas que trocamos e também das fotografias que uma vez recebemos dentro das cartas. Ah, e havia os presentes, que não eram muitos, na verdade existiram apenas dois: uma pulseira e um vestido jeans que minha avó mandou através de uma tia que a visitou:

- Mande para Filha do Fernandes - Eu imaginava minha avó dizendo.
- Sua avó mandou um presente pra você - Minha tia disse

Ser lembrada me fazia sentir amada.

A primeira lembrança que eu tenho da minha avó foi muito antes de eu nascer. Uma vez minha mãe me contou que a época que descobriu que estava grávida de mim foi a mesma época em que minha avó viera passar um tempo em São

Paulo. Visitas de parentes eram bem comuns. Conheci muitos tios e tias, assim como minha bisavó e meu bisavô antes mesmo de conhecer meus avós presencialmente, porque era comum os parentes que moravam em São Paulo receberem durante 1 ou 2 meses os parentes que moravam na Bahia.

Durante esse tempo, o parente baiano ficava um tempo na casa de cada familiar para dar tempo de visitar todos e também para evitar fuxico, pois para minha família, era um desafogo ser ignorado durante essas visitas. Poderia significar, quem sabe, algum desentendimento. Ninguém era obrigado a dormir na casa de ninguém, mas ao menos passar o dia na casa. Ah, isso era assim, e se não sentasse à mesa durante um almoço era sinal de desrespeito. Meu pai sempre diz: Eu não gosto de comer sozinho. E a alegria dele é essa: comer rodeado de gente em uma mesa cheia de comida, rindo e contando histórias. E esse costume permeia quase todos da família.

Com as visitas também vinham as iguarias da culinária baiana, uma rapadura, uma garrafada, molho de pimenta, mel para ajudar na imunidade das crianças, carne de sol, requeijão, bolachas, castanhas colhidas e torradas no quintal de casa e pingas.

Minha avó não ficou em São Paulo até meu nascimento, ela foi embora meses antes, mas como conta minha mãe, ficou hospedada em casa por um tempo enquanto eu nadava dentro do ventre dela. Naquela época minha mãe já tinha dois filhos e eu vinha completar o trio que deixaria seus cabelos em pé.

Um dia minha avó pousou sua mão sobre a barriga de minha mãe e disse que a criança seria uma menina. Gosto de pensar que Dona Antonieta me anunciou ao mundo. Aliás, o nome da minha avó é Antonieta e ela não se parece em nada com nenhuma rainha da França.

Cresci com essa memória como se fosse minha (e, de fato, é) e eu sempre me atrevia a falar da minha avó como alguém que estivesse fisicamente presente. Era uma avó mística que ainda vive nas minhas memórias. Que, como meu pai, tinha olhos de águia e conseguia acompanhar lá de cima - do sertão baiano - minha vida aqui embaixo - nas terras paulistas.

Quando saímos de São Paulo o Brasil entraria em campo e durante o caminho ficávamos imaginando o placar. A viagem foi de carro e em quase 1 dia e meio atravessamos Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e finalmente chegamos na Bahia. Até hoje lembro de algumas paisagens, do desconforto de ficar dentro de um carro durante horas, do meu pai cansado de dirigir, da curiosidade de me deparar com um Brasil vivo entre aquelas rodovias, e principalmente, das comidas. Meus horizontes se alargaram enquanto o Brasil perdia no jogo.

Quando chegamos lembro que minha avó segurou minha cabeça por

alguns minutos e entre beijos e sorrisos, exclamou admirada pelo meu tamanho, pelos meus traços. Foi desconfortável. Eu não entendia porque ela estava tão eufórica. Anos depois, em 2019, em uma conversa com meu primo que mora em Salvador, ele me disse que muitas vezes minha avó pega as várias fotos de seus netos e filhos e fica olhando durante horas, e, às vezes, até chorava. Na sua sala, até hoje, tem uma foto minha com cerca de 12 anos na formatura da escola.

Acredito que ficamos cerca de duas semanas, o que para a minha avó foi um desrespeito, pois, na sua visão, deveríamos ficar mais dias. Até hoje na minha família dizem que meu pai viaja como quem vai buscar fogo.

Meus avós vivem em uma espécie de vilarejo onde as casas ficam muito afastadas, ou seja, os vizinhos não são como nossos vizinhos daqui que estão praticamente grudados em nossa parede. Quem mora perto - cerca de 1km de distância - são os filhos que, ao se casarem, receberam a permissão de construir uma casa no terreno da família. É difícil de falar de distância nesse contexto, porque logo ali para minha avó dentro dos meus parâmetros era muito longe. O terreno é grande, onde criam animais - bois e vacas, porco e galinha - mas não é como as grandes fazendas no centro do Brasil.

Tinha também muitas árvores e uma horta atrás da casa. Lá não tem portão, apenas pequenas cercas que delimitam a extensão do terreno. Quando chegamos era época de chuva, o que significava época de colheita, mas também significava longos dias dentro de casa. Sorte a nossa que meu avô possui uma espécie de vendinha, onde vende bebidas, algumas carnes e doces. E embora todos os filhos o aconselhem a se desfazer de um negócio que não gera lucro, ele o mantém meio que por gosto. Foi dentro daquele pequeno cômodo que junto de primos e primas passamos as férias brincando de dominó, apostando os doces que não eram nossos.

Como era junho, imaginávamos como seria as comidas das festas juninas. As festas de São João aconteciam em Rafael Jambeiro, a cidade mais próxima da casa da minha avó. Porém não tinha arroz doce ou canjica, e nem mesmo pipoca, mas havia muito forró, o que não era nada atrativo para uma criança. Fiquei pensando como eu era sortuda por conhecer as festas juninas de São Paulo. Expliquei para meus primos e primas como eram as comidas nas festas juninas na minha cidade, mas eles não fizeram muita questão.

Uma vez minha prima, que tinha a mesma idade que eu, me perguntou porque eu falava do jeito que eu falava. Segundo ela, eu falava engraçado pois ao invés de dizer “Avise Willian” eu dizia “Avise o Willian”. Eu não sabia explicar para ela o porquê eu falava colocando o artigo na frente e então justifiquei dizendo que na escola ensinavam assim, mas ela respondeu que em sua escola não aprendera dessa maneira.

Foi a primeira vez que pensei que talvez nem todas as escolas ensinassem a mesma coisa, o que era estranho porque significava que cada pedaço do Brasil falava um português diferente. Passei os próximos dias reparando como eles comiam o artigo, tentei comer também, mas foi difícil.

Durante nossa curta viagem visitamos muitos parentes para garantir que ninguém ficasse ofendido quando soubesse que o Fernandes viajou para a Bahia, mas não havia visitado sua casa e também era uma oportunidade única de conhecer mais parentes, assim como amigos antigos e lugares que eu só conhecia pelas histórias de meu pai.

Conheci as professoras do meu pai e também as ex-namoradas que meu pai havia iludido prometendo voltar após a ida para São Paulo. Bem, ele voltou, quase 22 anos depois, casado e com três filhos. Se havia ressentimento, ele estava muito bem guardado porque eu só ouvia gargalhadas e mais histórias antigas.

Na volta para casa o Brasil entrou em campo mais uma vez e descobrimos, ao chegarmos em São Paulo, que havia perdido e sido eliminado da Copa do Mundo. Ironicamente, minha mãe diz que demos uma espécie de mau agouro com a nossa viagem. Talvez se tivéssemos ficado em casa e torcido juntos como de costume, o Brasil teria ganho.

Naquela época passava um programa de televisão chamado “De volta para minha terra” e, apesar de hoje perceber a espetacularização do sofrimento psicossocial que famílias que haviam migrado para o Sudeste enfrentavam como sendo emblemático, assistíamos fielmente todos os programas e sentíamos que fazíamos parte daquelas histórias também.

Enfim, a viagem de 2006 foi a primeira vez que meu pai reviu sua família e amigos. Salvo uma vez que, quando eu ainda era bebeê, ele viajou sozinho de avião para Bahia, mas não aguentou de saudades dos filhos e voltou um dia depois.

Quando meu pai chegou em São Paulo tinha cerca de 18 anos e veio morar na casa dos tios, a menos de 200 metros da casa da minha mãe. Na verdade, a idade do meu pai é controversa. A cada aniversário meu pai mantém a mania de diminuir sua idade, sempre achei que isso era uma estratégia para se fazer mais novo até que um dia ele me contou uma história.

Com cerca de 15 anos de idade ele queria muito vir morar em São Paulo, mas para isso precisaria ser maior de idade. Então teve a ideia de ir até o cartório mais próximo, o que significava percorrer a pé uma longa distância, para alegar que havia perdido os documentos e aproveitar e mudar algumas informações de seu registro.

As mudanças feitas foram a idade e o nome. Ele não gostava do nome

dado a ele pelos pais, então resolveu colocar outro e também acrescentar alguns anos, tornando-se mais velho do que realmente era. A história inventada foi que perdesse os documentos em um incêndio e o procedimento era muito simples: levar os novos documentos para meus avós assinarem. O problema era que ele se esqueceu quantos anos ele havia acrescentado, e com isso esquecido sua idade.

Apesar de acreditarmos que essa história seja invenção que meu pai usa para justificar seu desejo de ser mais novo, minha mãe conta que quando começou a namorá-lo alguns parentes do meu pai o chamava por um outro nome, e ela nunca entendera o porquê.

3.3 De São Paulo para cá

Minha mãe e meu pai se conheceram em 1989. Meu pai conta que ele era a única pessoa da vila a possuir um carro, um chevette da cor marrom, o que o tornara uma espécie de celebridade, sendo chamado em todas as circunstâncias, seja para festas ou para emergências. Para o meu pai, dirigir é algo que todas as pessoas deveriam saber por questão de sobrevivência e desde quando eu completei dezoito anos ele insistia em me convencer a aprender a dirigir.

Por sorte dele, eu havia feito uma lista das coisas que eu tinha medo e aos poucos combinado comigo mesma de encará-los. O primeiro foi o medo que eu tinha das águas. O segundo foi de altura. E o terceiro de dirigir.

Foi em uma dessas emergências que meus pais se conheceram. Minha avó pediu ajuda do meu pai para levar a minha mãe para o médico. Isso aconteceu algumas vezes e, de repente, em uma dessas caronas, meu pai pediu minha mãe em namoro.

O pedido soou estranho para minha mãe que depois de passar um bom tempo pensando pediu para alguém avisar meu pai que aceitava. Mas acontece que quando meu pai recebeu o recado, ele já nem lembrava que havia feito o pedido. Devo dizer que meu pai era muito namorador, como se dizia antigamente, então provavelmente esperou a resposta nas várias festas que ia no final de semana.

Entre o namoro e o primeiro filho foram cerca de 3 anos. Em decorrência da gravidez não planejada, resolveram construir uma casa temporária em um terreno onde moramos até hoje, mostrando que o temporário, às vezes, dura mais tempo do que o imaginado.

Meu pai e meu avô materno foram os únicos homens negros com os quais convivi durante minha infância. Havia também, é claro, os irmãos do meu pai que sempre vinham nos visitar. Aliás, eu tenho dois tios que são gêmeos idênticos e sempre foi difícil distingui-los na infância.

Por mais que não seja algo conversado abertamente, o namoro dos meus pais não foi muito aceito durante um tempo pela família da minha mãe. O motivo, supõe-se, era o racismo. Diferente da minha avó, minha mãe não escolheu fugir e igual a minha avó, cresceu ao lado da mãe e se casou com um homem parecido com o pai.

Se meu avô gerava vida através das mãos, meu pai sustentava o teto sobre nossas cabeças. Meu pai trabalha construindo casas ou qualquer coisa que pareça com uma casa. Ele começou como pedreiro em pequenas obras quando chegou em São Paulo, e continua até hoje nesse ramo. Ele sempre me disse que ser atriz e ser pedreiro é a mesma coisa, e eu acredito no fundo que seja mesmo.

Minha mãe trabalhou fora de casa pontualmente, mas boa parte da minha vida ela trabalhou dentro de casa. Minha mãe é uma ótima cozinheira e desde muito nova eu aprendi alguns segredos da cozinha observando-a e obtive outros ensinamentos que a arte de preparar um alimento esconde. Ela aprendera muito nova a cuidar da casa já que assumiu essa função quando ainda era uma criança, cuidando dos irmãos mais novos enquanto a mãe trabalhava.

Também teve a época onde minha mãe começou a fazer diversos ‘artsanatos’. Até hoje lembro de duas técnicas: uma com jornal e outra com minúsculas bolinhas de plástico. Com o jornal ela confeccionava bijuterias e com as bolinhas construía paisagens em quadros. Às vezes ela me dava a tarefa de sair de porta em porta vendendo suas artes, deixando que eu usasse as que não vendiam.

Duas coisas eram muito preciosas dentro da minha casa. A primeira era a importância da família e a segunda a importância dos estudos. Estudar na minha casa significava não apenas a possibilidade de um futuro melhor, significava ter acesso a um espaço de educação formal aos quais meus pais não tiveram na infância. E meus pais faziam questão de nos lembrar disso todas as vezes que achavam necessário. Quando meu pai começava a frase com as palavras ‘na minha época’ já sabíamos que lá vinha alguma história com a intenção de nos fazer valorizar as oportunidades que tínhamos.

Meus pais nunca permitiram que eu e meus irmãos brigássemos. Brigas levianas eram aceitas, afinal, eram normais, mas quando percebiam que estávamos brigados por um longo tempo, que não estávamos nos falando ou que estávamos com raiva um do outro, éramos obrigados a fazer as pazes e ainda escutar pela milésima vez a mesma história de sempre.

Primeiro meu pai dizia que mesmo com 10 irmãos ele não era brigado com nenhum e que isso o fazia sentir orgulho, e depois ele contava a história de quando meu primo faleceu.

Nos anos que meu pai morou na casa dos tios ele acompanhou o nas-

cimento e crescimento de seus primos e mesmo quando veio morar com minha mãe, continuou presente na vida das crianças as quais ele era muito apegado. Quando eu tinha por volta de 9 anos meu primo de 19 anos foi assassinado em frente a escola onde eu estudava.

Na verdade, quase todos estudavam naquela escola, inclusive meu pai que naquele ano frequentava o EJA - programa de ensino para jovens e adultos - no período da noite. Quando meu primo faleceu, meu pai já estava em casa. Um intervalo curto de tempo separou sua morte e o término da aula, preservando meu pai de testemunhar esse triste episódio. Talvez tenha sido uma forma de evitar que meu pai sentisse mais dor.

Na ausência dos meus tios, que estavam inconformados pela perda do filho, meu pai ajudou em cada detalhe do enterro ou, ao menos, naquilo que pode. O que ele sempre narrava ao voltar a essa história era como foi triste perceber que não poderia assinar os papéis para a liberação do corpo do seu primo no IML, que apenas reconhecia legalmente os familiares de primeiro grau.

Para meu pai foi difícil reconhecer que era incapaz de realizar o último gesto ao primo que ajudou a criar. A contragosto, meu tio assinou, uma vez que minha tia estava desolada e meus primos eram menores de idade.

Toda vez que meu pai nos contava essa história ele nos lembrava de que, independente de onde cada um de nós estivéssemos, independente de qual era nossa profissão ou qual era nossa casa, ou de quanto dinheiro tivéssemos em nosso bolso, na hora da morte, ainda assim, iríamos precisar de alguém, não um alguém qualquer, precisaríamos de nossos familiares. Portanto, era inaceitável, dentro das regras da nossa casa, que ficássemos brigados por um longo tempo.

Sem perceber, essa história que meu pai nos contava reflete, em alguns aspectos, o mito de Antígona - tragédia grega que eu conheceria nos primeiros anos da faculdade. A peça retrata a luta da irmã que ao contrariar as regras do Rei Creonte e enterrar o corpo do irmão, é condenada a uma morte cruel. Antígona, como o significado de seu nome indica, é aquela que preza as tradições familiares, escolhendo praticar o culto aos mortos mesmo que isso significasse a sua morte.

Sem perceber, eu também aprendia a importância e responsabilidade de pertencer a uma família, o que não significava ausência de conflitos, mas significava ter que me empenhar para ter uma boa conduta e convivência com todos. Por mais que meus pais não fossem muito afetuosos em suas palavras, em suas ações, desde muito cedo, compreendemos que não estávamos sozinhos no mundo e essa era uma maneira de dizer que eles nos amavam e, mais que isso, que eles estimavam nossa existência:

A concepção africana de muntu (pessoa) é carregada de um significado profundo. Para alguns círculos africanos, o muntu não pode existir fora da comunidade, ele só tem valor e significado quando encontrado é compreendido na sua comunidade. Menkiti concebe-o a partir da famosa expressão “I am because we are...” (Eu sou porque nós somos, MENKITI apud BONO: 2014, 88). Para Menkiti o ser pessoa não é uma realidade inata, mas adquirimo-lo na comunidade na medida em que agimos intencionalmente, desta forma as crianças e os jovens ainda não são pessoas, pois não têm uma intencionalidade moral. Não estão inseridos na comunidade e, não têm responsabilidade total como aquela que comporta uma pessoa adulta. É a comunidade que confere o estatuto de pessoa. [...] É que a noção de comunidade é tão presente na vida do africano que até o morto precisa da comunidade para sepultá-lo. Desde o berço se aprende a vida comunitária. A criança pode ficar com outro membro da comunidade, enquanto a mãe estiver ocupada de outras tarefas. Desta forma, não se comprehende alguém sem família. Assim ninguém nasce pessoa, a comunidade é que faz a pessoa. Nascemos enquanto Homem, mas a pessoa é a complexidade dos actos, isto é, o que fazemos ou deixamos de fazer é que nos torna pessoas. “Ser pessoa vai para além de ser Homem porque é algo ligado ao bom comportamento, à moralidade e à boa convivência. (SILVA, C. F. 2017,pg.06)

Outro costume que aprendemos dentro de casa e que me fez perceber que definitivamente a minha família carregava tradições bem diferentes da família das minhas amigas da escola, era o costume de pedir a benção³⁸. Aqui pedimos a benção quando acordamos e quando vamos dormir aos nossos pais e também pedimos a benção para todos os mais velhos da nossa família que temos a sorte de cruzar no meio do caminho.

Minha mãe nos ensinou que era sinal de respeito que tínhamos que ter com nossos pais, nossos avós, tios, tias e todos os mais velhos da família. O gesto é muito simples, é como uma reverência onde, como um cumprimento de mãos, pedimos a benção e o mais velho responde “Deus te Abençoe” “Deus te dê sorte”.

Quando criança eu achava que esse costume era algum resquício de uma educação católica e, apenas mais tarde, dei-me conta de que por trás do gesto incorporado, havia um ensinamento que refletia sentidos africanos, presente também em terreiros de religiosidades de matrizes africanas, como o Candomblé. Esse valor sustenta e organiza as relações em torno da ancestralidade.

[....] A ancestralidade, no entanto, como categoria coletiva, atinge seu ápice na vida comunitária na medida em que o indivíduo vence as etapas de sua vida (nascimento, trabalho, iniciações, casamento, filhos) e torna-se um ancião. “Tornar-se ancião é o maior bem que se pode alcançar. O ancião vai se tornando por-

tador de sabedoria, que se revela na sua espiritualidade, generosidade, discrição, simplicidade, bravura. Por isso, o valor do respeito aos mais velhos é um valor supremo" (Silva, 2000, p. 81) (OLIVEIRA, 2005,pg 276)

O mergulho em minhas memórias, nos costumes da minha família e nos sabores e cheiros presentes dentro de casa ajudam a extraír marcadores da cosmo-percepção³⁹ africana (PETIT, 2015).

O processo de me tornar tia, de deixar de ser a mais nova do núcleo familiar para dar espaço a uma criança, fez com que eu buscassem compreender esses sentidos-gestos incorporados não só no meu corpo, mas no corpo familiar ao qual pertenço. Quando meu sobrinho foi introduzido no costume de pedir a benção aos seus mais velhos fez com que eu me enxergasse como sua mais velha e isso me assustou.

Esse pequeno gesto realizado por uma criança de dois anos, que trocava a mão direita pela mão esquerda, me fez não somente procurar pela primeira vez que eu realizei aquele mesmo gesto, mas, sobretudo, como um rito de passagem, fez com que eu me deparasse com as responsabilidades inerentes a constituir aquela família, só que dessa vez ocupando uma função diferente.

Bryan, que agora tem 4 anos, continua fazendo com que muitas verdades cristalizadas que eu carrego sobre o mundo se dissolvam em poucos instantes. A sua chegada e seu espírito inquieto me mobilizou para uma construção de uma relação de parentesco afetiva, compreendendo afeto como conceito que "implica tanto para o corpo como para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir"⁴⁰

Busco dissolver nessa relação a noção de hierarquia associada aos sentidos de superioridade e inferioridade, trocando o medo e o castigo que estão impregnados em nossas maneiras educar, refletindo modos operantes colonialista, por uma guiança, por uma segurança de pertencer a uma família. Não que seja simples. Esse é um caminho que todos dias apresentam desafios e surpresas, mas se um dia ele puder compreender que nunca está sozinho, que seu sonhos é sonhado e sustado pela sua comunidade, acredito que teremos feito um bom trabalho como mais velhos.

[...] O axé, entretanto, é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas também ao mesmo tempo pré individual e impersonal [...] Na comunidade litúrgica, a autoridade, isto é, o diferencial afetivo de experiência ética ou sabedoria (valores, conhecimentos práticos e místicos etc) dos mais velhos é essencial a transmissão da potência renovadora do axé. [...] (SODRÉ, 2017 pg 135)

39 Influenciada pelo pensamento de Oyérónké Oyéwùmí, escolho utilizar o termo cosmopercepção ao invés do termo cosmovisão, pela primeira possibilitar uma percepção com todos os sentidos.

40 DELEUZE, G. Espinoza - Filosofia prática. Editora Escuta, 2002, p.92

3.4 Breves considerações sobre Oralidade Africana

Durante o início da pandemia no Brasil, a presença de uma criança em casa trouxe um pouco mais de leveza aos dias incertos e confusos diante dos inúmeros desafios sociais e políticos.

Eu estava na praia com meus irmãos, com minhas cunhadas e meu sobrinho quando os primeiros casos do novo coronavírus foram confirmados no Brasil e, ganhando destaque nas mídias, endossou a importância da adoção da quarentena em todo o Estado de São Paulo. As poucas notícias que eu acompanhei, entre um mergulho no mar e outro, fizeram com que eu concluísse que tudo não passaria de um grande exagero.

O tempo, infelizmente, e a má gestão do governo federal diante de uma crise sanitária, mostraram para todos aqueles que pensavam como eu, que estávamos enganados pela nossa completa ignorância do que iríamos enfrentar.

A impossibilidade de me locomover pela cidade, de ir para faculdade, de trabalhar, de viajar, de ir até a rua de casa ou de abraçar uma amigo ou amiga fez com que os livros e as pessoas que moravam dentro da minha casa fossem as únicas pessoas que eu teria contato por longos meses. E foi nesse dilema que a oralidade africana adentrou essa pesquisa, sem antes, é claro, adentrar em minha vida.

A dificuldade de cuidar de uma criança entre quatro paredes fez com que eu recorresse às minhas memórias em busca de pistas que me fizessem recordar de alguma brincadeira que pudesse ser interessante. Entre brincadeiras infantis típicas, prática de yoga e jogos teatrais, fui percebendo que tudo que meu sobrinho parecia desejar era atenção e companhia.

Então, eu lembrei de como ouvir histórias era uma dos eventos mais divertidos e simbólicos que mobilizaram a ludicidade, a imaginação, a escuta, a fala entre muitos outros sentidos na minha infância. Foi então que aos poucos fui praticando o ato de contar histórias para meu sobrinho, histórias inventadas, histórias baseadas em algum acontecimento do nosso cotidiano ou histórias do universo infantil.

O seu gosto pelas histórias foi imediato e muitas vezes me fazia lembrar da sensação de estar no palco apresentando alguma peça. Contar e ouvir histórias era algo divertido, e aos poucos, ele foi revisando com a tia a função, ora era contador ora era um ouvinte perspicaz. E quando não éramos nós dois, convocamos seu pai, seu tio ou seus avós - meus irmãos e meus pais - para brincarem de “era uma vez” conosco. Bryan inventa histórias que acabam tão rápido quanto seu desejo de ouvir uma nova narração.

Hampaté Bâ (1901 -1991), um mais velho que já fez sua passagem, foi um escritor, historiador, memorialista e genealogista que atuou na coleta, tradução

e transcrição da memória tradicional africana. Seu trabalho, assim como de outros autores, tinha como propósito preservar e reconhecer a tradição oral presente no continente africano enquanto fonte legítima de conhecimento.

Segundo Petit (2015) há várias concepções de tradição oral:

Uma bastante divulgada é o sentido dado por Vansina como o “[...] testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra” (1982, p. 159) Isso inclui as genealogias, os depoimentos e as crônicas reais e toda a literatura que descreve acontecimentos passados, uma parte sendo esotérica e secreta - privilégio de grupos restritos, conhecedores de práticas rituais e religiosas; outra parte sendo exotérica, isto é, de visibilidade pública. [...] (PETIT, 2015. pg. 111)

Bâ (2010) concebe a tradição oral de forma mais ampla e filosófica. Concebida enquanto grande ‘escala da vida’ a tradição oral organiza a forma como os conhecimentos são transmitidos e ensinados e como a realidade é vivenciada dentro do seio da comunidade africana, não se limitando, como o autor afirma, a histórias e lendas, ou a relatos mitológicos ou históricos.

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “E o conhecimento total” [...] A tradição oral e a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. [...] (Bâ, 2010. pg. 169)

Portanto, a tradição oral “é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação” (Bâ, 2010). Podemos compreender a tradição oral como um instrumento comunicacional audiovisual de caráter pedagógico com forte teor artístico que carrega e sustenta o universo material, espiritual e simbólico de uma sociedade. E, como Petit aponta em seus estudos, ao considerarmos as formas atualizadas das obras literárias orais, abrangem-se um grande leque de tradições, como demonstra a seguinte relação estudada por Altuna (1993, p. 37-38):

Fórmulas rituais: orações, invocações, juramentos, bênçãos, maldições, fórmulas mágicas, títulos, divisas. Textos Didáticos: provérbios, adivinhas, fórmulas didáticas, cânticos e poesias

para crianças

Histórias Etiológicas: explicações populares do porquê das coisas, evoluções das coisas até ao estado atual.

Contos Populares: história só para divertir.

Mitos: todas as formas literárias que utilizam símbolos [...].

Poesia variada: amor, compaixão, caça, trabalho, prosperidade, oração.

Poesia Oficial: histórica, privada (religiosa, individual) comemorativa (panegírica), poesia culta, ligada às casas aristocráticas e senhoriais; poesia sagrada cantadas nos ritos religiosos e mágicos, em cerimônias de sociedades secretas, em ritos fúnebres, poesia que interpreta os mistérios da vida e da morte; poesia popular, cantada nos jogos a volta do fogo, transmissora de ensinamentos morais e históricos.

Narrações Históricas: listas de pessoas e lugares, genealogias, histórias universais, locais e familiares, comentários jurídicos, explicativos, esporádicos e ocasionais.

Para compreender como a oralidade organiza as relações nas sociedades africanas deve-se compreender a dimensão que a palavra ocupa.

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita e a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo em nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. Tierno Bokar⁴¹

Em um contexto onde a escrita tem prevalência sobre a oralidade nas nações modernas, onde as bibliotecas e os museus foram constituídos como locais de memória, por muito tempo prevaleceu a noção de que a oralidade seria um indício de inferioridade evolutiva. Ou seja, a oralidade seria um estágio anterior e primitivo quando comparado à escrita, relegando às sociedades que têm como tradição a oralidade um caráter “atrasado” ou “não-desenvolvidos”.

Porém, como aponta Hampate Bâ, nas sociedades orais não somente a função da memória é mais desenvolvida, “mas também a ligação do homem com a palavra é mais forte”(2010,pg.168). Ressaltando que para aqueles que conferem críticas referente a legitimidade dos testemunhos orais em relação à escrita, devemos recordar que “o testemunho, seja ele oral ou escrito, vale o mesmo que o homem vale”(2010,pg.168). E que documentos escritos nunca conseguiram se manter intactos de falsificações, modificações e alterações, sejam elas intencionais ou acidentais, “ao passarem pelas mãos dos copistas - fenômeno que originou, entre outras, as contro-

41 Trecho retirado do livro A tradição viva Hampaté Bâ, editado por J.KI-Zerbo e publicado em História geral da África I - Metodologia e pré-história da África, pela Unesco em parceria com o Ministério da Educação do Brasil e a Universidade Federal de São Carlos. Nota do autor: “ Tierno Bokar Salif, falecido em 1940, passou toda a sua vida em Bandiagara (Mali). Grande Mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya, foi igualmente tradicionalista em assuntos africanos. Cf. HAMPATÉ BÂ. A e CARDIAIRE, M. 1957.” (Baâ, 2010, pg. 167)

vérsias sobre as “Sagradas Escrituras” (2010,pg. 168).

Nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. as crônicas das guerras modernas servem para mostrar que, como se diz (na África), cada partido ou nação “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” - através do prisma das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda; da avidez em justificar um ponto de vista. [...] Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado a palavra que profere, está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. (Bâ, 2010. pg. 169)

Portanto, o autor aponta os sentidos éticos, morais e espirituais que a palavra estabelece para o africano. Bâ relaciona o caráter sagrado da palavra devido a sua origem divina e suas fontes ocultas.

Dentro da tradição bambara do Komo⁴², o mito da criação do universo e do homem revela que Maa Ngala (Criador de todas as coisas) ansiava por um interlocutor, então criou Maa, o primeiro homem. O ser humano é a simbiose de todas as 20 criaturas existentes que foram unidas juntamente com uma centelha do próprio Hálito de Maa Ngala, transmitindo para o homem, portanto, o dom da mente e da palavra.

A palavra, portanto, deriva do Ser Supremo, logo, é divina. Porém ao ter contato com a corporeidade, a palavra perde seu caráter divino, mantendo-se sagrada. “A tradição africana concebe a fala como um dom de Deus. Ela é, ao mesmo tempo, divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente.” (BÂ,2010, pg.172).

A partir disso a palavra na tradição africana será tratada a partir da sua capacidade de criar, destruir e estabelecer, ou seja, como fonte de poder, sendo concebida como mobilizadora de força cósmica capaz de animar, de imbuir movimento, sendo praticada na magia africana como princípio ativo. A palavra é ação.

Em fulfulde, a palavra que designa “fala” (haala) deriva da raiz verbal hal, cuja ideia é “dar força” e, por extensão, “materializar”. A tradição peul ensina que Gueno, o Ser Supremo, conferiu força a Kiiakala, o primeiro homem, falando com ele. “Foi a conversa com Deus que fez Kiiakala forte”, dizem os Silatigui (ou mestre iniciados peul). Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (yaa-warta, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem, como veremos adiante ao falarmos sobre os ofícios tradicionais. [...] A imagem da fala de Maa Ngala, da qual é um eco, a fala humana coloca em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas por ela, como um homem que se levanta e se volta ao ouvir seu nome. A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. E

como o fogo, Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. Diz o adágio malinês: “ O que e que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranjar, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala. (BÂ,2010, pg.172).

A mentira, nesse sentido, ou seja, a falta de palavra, é como uma doença contagiosa. O mentiroso ao mentir separa-se de si mesmo, e da sua comunidade, matando sua pessoa civil, religiosa e oculta. Essa relação ética com a palavra se relaciona fortemente com a autenticidade da transmissão.

Se acontecesse de uma tradicionalista - doma revelar-se um mentiroso, jamais voltaria a receber a confiança de alguém em qualquer domínio e sua função desaparecia imediatamente. De modo geral, a tradição africana abomina a mentira. Diz-se: “Cuida-te para não te separares de ti mesmo, é melhor que o mundo fique separado de ti do que tu separado de ti mesmo”. [...] A proibição da mentira deve-se ao fato de que se um oficiante mentisse, estaria corrompendo os atos rituais. Não mais preencheria o conjunto das condições necessárias à realização do ato sagrado, sendo a principal estar ele próprio em harmonia antes de manipular as forças da vida. [...] Citarei o caso de um Mestre da faca dogon, do país de Pignatari (departamento de Bandiagara) que conheci na juventude e que, certa vez, foi forçado a mentir a fim de salvar a vida de uma mulher procurada que ele havia escondido em sua casa. Após o incidente, renunciou espontaneamente ao cargo, supondo que já não mais preenchia as condições rituais para assumi-lo lidimamente. (BÂ,2010, pg.178).

Tradicionalistas são as grandes ‘bibliotecas vivas’ que carregam a herança oral, são a própria Memória viva da África. São conhecedores ou generalizadores, que foram iniciados e portanto reconhecidos como mestres. Em Bambara são chamados de Doma ou Soma. “O artesão tradicional, imitando Maa Ngala, [...] realiza não um trabalho no sentido puramente econômico da palavra, mas uma função sagrada que emprega as forças fundamentais da vida e que se aplica a todo o seu ser” (BÂ,2010, pg. 188).

Porém, como o autor avisa, “não se deve confundir os tradicionalistas-doma, que sabem ensinar enquanto divertem” com os “trovadores, contadores de histórias e animadores públicos, que em geral pertencem a castas dos Dieli (griots) ou dos Woloso (“cativos da casa”)” (2010, pág. 178). E são as figuras dos Griots⁴³ que nos interessam neste trabalho.

43 Sendo também designados como *jali* (em mandês), *guewel* (em wolof), *iggawen* (em hassania) ou *arokin* (em iorubá)

O nome dieli em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou vivem os conflitos através das palavras e das canções. (BÂ,2010, pg.172).

Enquanto a formação tradicionalista não permite a dúvida da veracidade da fala proferida por um tradicionalista-doma, aos griots é permitido ter “duas línguas”, gozando de grande liberdade ao falar. “Podem se manifestar à vontade, até mesmo imprudentemente e, às vezes, chegam a troçar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves consequências” (BÂ. 2010, pg. 193). Isso, de certa maneira, me lembra a habilidade de meu pai, que entre a mentira e a invenção, sempre garante algumas gargalhadas.

Os griots, são classificados em três categorias (BÂ. 2010, pg. 193):

os griots músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música e, além disso, compositores.

Os griots “embaixadores” e cortesãos, responsáveis pela mediação entre uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.

Os griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de histórias e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

No contexto brasileiro os mestres das culturas de tradição oral recebem o nome de griôs, que seria uma adaptação da palavra francesa griot, e assim como as figuras presentes na tradição oral africana, comprometem-se com a preservação e transmissão dos saberes e da cultura oral. Com enfoque na tradição oral - forma como os conhecimentos têm sido organizados e transmitidos através de geração a geração - algumas propostas metodológicas surgem como possibilidade de interlocução com a tradição escrita presente no ensino formal, tais como: a Pedagogia Griô⁴⁴, a Pretagogia⁴⁵, Pedagogia da Encruzilhada⁴⁶ e a Pedagoginga⁴⁷.

44 A pedagogia griô foi criada pela educadora Lillian Pacheco, a partir da sua prática pedagógica no Grãos de Luz e Griô, em Lençóis - Bahia.

45 Proposta elaborada por Sandra Petit, está associada aos valores da cosmopercepção africana, tais como: a tradição oral, ancestralidade, religiosidade e circularidade, assim como o corpo como fonte espiritual.

46 Proposta por Luiz Rufino, a Pedagogia da Encruzilhada assume Exu como princípio cosmológico, organizando cruzamentos das sabedorias praticadas na diáspora negra.

47 Proposta por Alan da Rosa, a partir da experiência da Educação Popular nas periferias de São Paulo, a Pedagoginga nutre-se e traz uma reflexão sobre o que convencionalmente chamamos de cultura negra.

Como podemos observar, a oralidade é um marcador cultural brasileiro que alude à tradição oral das culturas de povos tradicionais. Na 12ª edição da Bienal do Livro de Pernambuco em 2019, por exemplo, o convidado Muniz Sodré ressaltou a importância do escritor Solano Trindade⁴⁸, um dos celebrados do evento, para compreendermos a figura do griô no Brasil, por ser alguém, como muitos, tais como Abdiás Nascimento, Nei Lopes e Martinho da Vila, que repercutem a sabedoria coletiva. Destacando assim os atributos artísticos, intelectuais e políticos inerentes ao escritor e também a figura presente na tradição oral.

Neste trabalho, não temos o objetivo de fazer uma aproximação direta da figura do ator e da atriz no ocidente com a figura do griots dentro da tradição oral africana, ou de fazer uso de algum procedimento ensinada por algum Mestre Africano que mantém viva a tradição. A figura do griot é invocada porque, primeiro, inspirou um olhar atento sobre como essa função desempenhada dentro das sociedades africanas se manifesta em solo brasileiro e, segundo, porque alargou os conceitos do que seria arte, as possibilidades artísticas, e sua função social.

Segundo a classificação proposta por Bâ, os griots genealogistas por serem especialistas em histórias familiares, sendo dotado por uma memória prodigiosa, “tornaram-se naturalmente, por assim dizer, os arquivistas da sociedade africana e, ocasionalmente, grandes historiadores” (BÂ, 2010, pg. 197). E mesmo sob influências das formas teatrais produzidas pelo ocidente, o teatro africano mantém um papel central dentro da comunidade.

O dramaturgo e o ator africanos, assim, não são homens isolados de seu povo, produzindo um material obscuro para uma plateia intelectual, elitista, mas, ao contrário, eles continuam a tradição [...] griot, como um cronista da história do povo, uma voz da consciência do povo, o estimulador de ideias e atividades. E este é um papel familiar, tanto para o dramaturgo quanto para a plateia (BANHAM e WAKE, 1976, p.23)

A partir dessa descrição, e pela compreensão da função social desempenhada pelos griots e compreendendo como os ambientes de memória constituem as textualidades de povos africanos e indígenas (MARTINS,2003), as figuras dos griots foram centrais, neste trabalho, para o entendimento das possibilidades de arqueologias presentes nas formas orais e corporais já exercitadas dentro da múltipla experiência negra nas Américas.

Dessa forma, a figura dos griots e a oralidade africana nos inspiraram a investigar, de forma artística, um modo de ser, presente dentro das práticas afro-brasileiras, de coletar e contar histórias familiares, de comunidades e ou territórios. Nos levando a nos debruçar sobre estudos acerca do corpo enquanto ambiente da memória.

Ao adentrarmos, ainda que de modo afastado e, portanto, superficial, no universo que os griots ocupam na tradição africana, observamos o reconhecimento da oralidade e da figura griô no contexto brasileiro como fontes de conhecimento legítimo e de preservação de costumes e da cultura em geral, contribuindo para a uma investigação alicerçada dentro dos costumes e histórias familiares.

A fala, compreendida dentro desse contexto não apenas na sua possibilidade verbal, mas imbuída de força e poder oculto, capaz de invocar memórias, cheiros, som e movimento nos levou a investigar as possibilidades de contação de histórias, onde, assim como na oralidade, o corpo também é convocado.

O breve estudo sobre a tradição oral africana e da figura dos griots africanos orientado pelo Mestre Hampaté Bâ possibilitou uma percepção mais atenta acerca das figuras mais velhas dentro da minha comunidade familiar que preservaram grande parte dos seus conhecimentos através da oralidade e que sempre se fizeram presente dentro da minha formação enquanto pessoa. Possibilitou, também, uma reflexão sobre minha experiência e prática teatral e minhas vivências em cursos livres de dança-afro e ballet do Oeste Africano, auxiliando a traçar um caminho de volta (Sankofa)⁴⁹, de retomada onde a arte não é concebida longe do convívio social, e portanto, não está cindida da vida.

A tradição oral, nesta pesquisa, é também invocada como um grande tronco de uma árvore, feito o baobá, onde as artes negras africanas e na diáspora encontram seu devir, fazem seu caminho de volta e também continuam no movimento espiral rumo ao grande infinito. Seja através do Rap, da narração, do avô jardineiro que ensina sobre o tempo através do plantio, seja na dança, seja na avó benzedeira - que mobiliza a cura através da palavra -, seja a tia que ensina o sobrinho a reverenciar a lua e as plantas, seja na capoeira, da contação de história e da parteira, mobilizam formas de manter o conhecimento vivo no corpo coletivo da comunidade.

A todos os mestres,
Obrigada.

⁴⁹ O Sankofa, parte de um conjunto de ideogramas chamados adinkra, representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda. O símbolo é traduzido como uma ideia de voltar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro. A ideia de “O futuro é ancestral” é concebida dentro dos princípios de Sankofa, onde o passado não é compreendido como algo a ser superado e nem estático mas como fonte de inspiração e sabedoria.

4

ANCE



4. PORQUE EU DANCEI

4.1 Porque eu dancei o corpo-guerra

“eu quero me partir, me quebrar, ser moldada à força, eu quero abrir onde sou fechada
encontrar a porta secreta, me deixar sair de mim, eu quero alguma coisa [...]”

Rupi Kaur

A dança preenchia um espaço ambíguo em minha vida, se ora significava motivo de alegria por estar associada a momentos de comemoração, também, por muito tempo, esteve associada a um modelo de corpo inalcançável.

Na adolescência frequentei aulas de Jazz por dois anos acompanhada da minha melhor amiga e da minha prima, em uma escola de Dança que ficava há alguns bairros de casa, cerca de 10 minutos de ônibus. Nossas aulas aconteciam todos os sábados no período da manhã, e por volta das 13h da tarde já estávamos voltando para casa.

O que eu mais gostava dessa época era que a passagem de ônibus custava cerca de dois reais e que a escola ficava no segundo andar de um sobrado e no primeiro andar, embaixo da escola, havia uma sorveteria onde nos dirigíamos após as aulas nos dias de calor.

As roupas consideradas adequadas para as aulas eram um collant preto, meia-calça cor de rosa e sapatilha, podendo ser da cor rosa ou preta. Vestir aquelas roupas despertava um sentimento de realização tão grande que eu mal me lembrava do desconforto de usá-las.

Na primeira aula lembro de sentar no chão de madeira ao fundo da sala e olhar para o espaço admirando o grande espelho que ocupava a sala toda. Por longos dois anos eles me serviram para, constantemente, me lembrar de procurar pelos meus erros.

As alunas que já frequentavam as aulas há mais tempo começaram a se aquecer antes da chegada da professora e eu fui tentando acompanhá-las. Quando a professora chegou, pediu para todas ficarem na posição de “borboleta”, que diferente da analogia ao processo de morte e renascimento que utilizamos nessa pesquisa, referia-se a uma posição onde, sentadas e com os pés unidos, balançávamos nossas pernas suavemente, com o intuito de aquecer/alongar a articulação do quadril.

Aos poucos comprehendi que quanto mais próximas as pernas estavam

do chão, mais flexível o corpo era e portanto, mais adequado. Então, a professora ia passando por cada aluna e utilizando seu peso, aos poucos forçava a articulação do nosso quadril com o objetivo de que com o procedimento, conquistaríamos uma maior flexibilidade, o que acreditei ser uma característica necessária para um bailarino.

Como minhas pernas estavam longe de tocarem o chão, a professora achou adequado subir em cima delas. Apoiando suas mãos em minha costas, colocou os pés sobre minhas pernas, forçando-as a encostarem no chão. Na época, eu tinha 12 ou 13 anos e a professora estava grávida de 6 meses. Foram longos minutos aguentando uma dor sobre um pretexto de uma flexibilidade enquanto eu ouvia, em meio as risadas das minhas colegas, que a dor, a partir daquele momento, tornava-se minha melhor amiga.

Essa frase foi tantas vezes repetida entre nós que tornou-se um mantra.

Durante esses anos o que eu aprenderia, além de algumas coreografias e rotinas de alongamentos, e que eu carregaria como uma verdade impressa no corpo por um longo tempo, foi projetar um modelo de corpo a ser perseguido que quando alcançado me daria um aval, uma permissão para dançar. Assim, de forma inconsciente, o corpo tornou-se um obstáculo para a realização de um desejo.

Travei uma guerra contra meu corpo. A guerra começou no território do meu quadril que insistiam em manter-se inflexíveis e largos, mais tarde invadiu minhas coxas grossas e seguiu avançando até meus joelhos e finalmente chegou em meus pés, que com o tempo cederam, tornando-se flexíveis, e concedendo-me uma bela meia-ponta como um troféu, simbolizando minha dedicação e empenho nessa batalha. Porém, ainda havia muito território-corpo a ser conquistado.

A guerra corporal percorreu todo meu corpo e contornando-o chegou em minhas nádegas, subiu até minha coluna e desceu até meus seios que, como um soldado invadindo um território inimigo, antecipando seu movimento, permaneceu em posição defensiva. Por fim, a guerra estava declarada e a cada pequena batalha vencida, uma nova, maior e difícil, aparecia.

Diziam ser a genética, que meninas negras raramente tinham um corpo apropriado para a dança clássica ou a dança moderna. Com o pouco que eu compreendi, deduzi que deveria ter a haver com meu pai, já que também diziam que eu era a “cara” dele, será que o corpo também era? E se fosse dele, como eu poderia fazer com que esse corpo fosse meu? Que obedecesse, que se curvasse, alongasse, flexionasse, que o peito murchasse, que o quadril cedesse, que a bunda diminuísse. Como?

- É possível travar uma guerra com a genética? Mas quem era essa genética? - Pensei. A genética parecia ser a verdadeira dona do meu corpo, delimitando o que ele era capaz de fazer, delimitando seus movimentos e seus desejos.

- Maldita genética! Intrusa genética ! Quem te convidaste a entrar? Quem te abriu a porta? Quem te convidaste a se juntar a mim? Não percebes que não é bem vinda? Retire-se ! Vá embora ! Deixe-me ! Liberte-me do seu destino. Ó genética, bendita e tão maldita és tu. Como devo te chamar ? De irmã? Irmã sim, irmã. Irmã genética que como uma sina me acompanha, ora enfadonha, ora chegando antes de mim, ora sendo minha companhia.

4.2 Porque eu dancei o corpo- bambu

“Sejamos como o bambu,
um corpo-bambu.”

Nunca plantei bambu e não sei como se planta. O ato de plantar, ao meu corpo⁵⁰ , incute a prática da paciência. Há um ditado árabe que diz: “Quem planta tâmaras não colhe tâmaras” pois, a tamareira, árvore que produz a tâmara, levava cerca de 80 a 100 anos para gerar o primeiro fruto, hoje, com alguns adventos da tecnologia, o tempo da primeira colheita leva cerca de 10 anos.

As mangueiras, cerejeiras doces, e a árvore de mamão papaia levam em torno de 7 anos, ameixeiras levam 6 anos, as cerejeiras azedas, as macieiras e as árvores de damasco levam uma média de 2 a 5 anos, o café em torno de 2 anos após o plantio e o alface depois de 45 dias.

Já o bambu leva cerca de 5 anos expandindo suas raízes no solo para, após esse período, expandir seu corpo em direção ao céu, podendo chegar a até 25 metros de altura. Há quem diga que o bambu, símbolo de resiliência, ao ser plantado permanece um longo tempo sem dar sinal de sua germinação na terra, exercitando além da paciência, nosso músculo da confiança desatrelada ao campo visual.

O bambu foi usado como metáfora durante uma aula da professora Maria Thaís, que, percebendo um padrão bidimensional presente no corpo dos alunos, propunha práticas corporais que trabalhassem as torções, espirais e flexibilidade da coluna.

Suas aulas nos convidaram a compreender e trabalhar os sentidos opositos presentes nos movimentos. Para crescer, era necessário afundar, fincar os pés na terra (chão) pois, assim como o bambu que tem raízes profundas e que estão diretamente ligadas com a possibilidade de um corpo longo e maleável, nós precisávamos

50 ao invés de ‘ao meus olhos’, para dar a perceber com todos os sentidos.

nos lembrar da conexão entre os pés (chão) e a coluna (céu).

Pensar o trabalho corporal a partir da relação terra-céu, concebida como oposta e complementar, alimentava uma percepção do corpo como possibilidade, que de acordo com cada história corporal, se manifestava de maneira única. Assim, não havia modelos, mas sim princípios que podiam ser observados em todos os corpos, serem trabalhados em todos os corpos e habitado por todos os corpos.

Durante aquele primeiro semestre o corpo-bambu adentrou- me de tal maneira que eu o tornei uma ideia-princípio que eu tentava relacionar não apenas no corpo, como em cena - desenhando uma ética enquanto artista - e na vida. Para ilustrar essa minha ideia-princípio, escolhi desenhar uma girafa nas capas dos meus cadernos-diários onde eu fazia anotações sobre os processos que enfrentávamos nas aulas. A girafa simbolizava um corpo onde eu encontrava a relação terra-céu.

Hoje escolheria a imagem de uma árvore para ilustrar não apenas essa pesquisa, a relação com meu corpo e um princípio-concepção de corpo mas principalmente o percurso que atravessei desde a afetação pelo bambu até aqui.

Ora a árvore simboliza a possibilidade de corpo compreendido a partir da conexão com a terra que alimenta, sustenta, possibilita a circulação da energia e o crescimento, ora lembra as filiações teórico-prática-artísticas formadas, nos lembrando de nosso lugar-galho que são nutridos pelo mesmo tronco.

“Eu sou uma árvore bonita
Eu sou um pé de fruta-fé
Posso ter até um gosto qualquer
Às vezes fruta-sonho”.

Eu sou uma árvore bonita - Luedji Luna

4.3 Porque eu dancei o amor.

Mencionamos até aqui que o trabalho foi concebido em torno do desejo de elaborarmos artisticamente nossas reflexões acerca do amor dentro das narrativas e vivências da comunidade negra. Entretanto, esse desejo foi percebido de forma secundária diante de outras pulsões, que chamo carinhosamente de desejos do corpo.

No ano anterior à elaboração do primeiro projeto desta pesquisa (2018) tive a oportunidade de adentrar as aulas de ballet do Oeste Africano ministrada pela bailarina pesquisadora Nathália Freitas em parceria com a disciplina Dança Contemporânea IV ministrada pela professora Helena Barros dentro do Departamento de

Os atravessamentos que essa prática provocou em meu corpo me mobilizou na busca por saberes e práticas corporais negras de maneira mais acentuada, ao, como já discutido, perceber os impactos que os planos perversos de apagamento orientado pelo eurocentrismo orquestraram em minhas práticas e no meu pensamento artístico.

Os desejos do corpo, aqui nomeado, correspondem à tentativa de compreender a pulsão pela dança que convidava meu corpo a mover-se. No círculo teatral, ao menos há dez anos, era comum a justificativa de as pessoas que seguiram seus caminhos no teatro foram picadas pelo bichinho da arte. Apesar de ser uma brincadeira usada para explicar a paixão que mantiveram pessoas em suas empreitadas artísticas mesmo diante a tantas adversidades, uso-a aqui para explicar essa pulsão. Diante do desejo, sem explicações, sem motivo aparente e sem rotas, fui atrás de matar minha fome.

Com sorte, antes do isolamento social, os próximos dois anos foram recheados de bons encontros, onde tive a oportunidade de frequentar aulas contínuas de Ballet do Oeste africano com Flávia Mazal e Trupe Benkady, algumas oficinas pontuais de Kemetic Yoga com Coletivo Rekhet Yoga, e Workshops com os Mestres dos Balés tradicionais da Guiné-CONACRI como : Youssouf Kouumbassa, Djankó Camara, Oumar N'diaye, dentre outros encontros.

Lembro que em uma das aulas que pude estar na presença do Mestre Youssouf Kouumbassa, testemunhei a alegria e emoção de profissionais da dança, que relataram a felicidade de poder fazer uma aula presencial com o mestre com quem tinham contato somente de forma indireta (por meio de pesquisas acadêmicas, oficinas com um bailarino que esteve na presença do mestre e de aulas gravadas em DVDs).

Durante as falas, o que ficava evidenciado era, primeiro o meu lugar diante a uma caminhada que me antecede - aqui resgato o símbolo da árvore, pois nesse momento me percebi como uma folha pertencente a um galho, que por sua vez era ramificação de um imenso tronco. E segundo, a importância daquele encontro para a trajetória coletiva.

Percebi, portanto, que como corpo-folha, eu havia florido em um tempo certeiro.

Eu, sem perceber na época, estava dando passos importantes na minha formação artística, em meu letramento corporal e sobretudo trilhava um caminho de reencontro com um corpo que anos antes fora território de guerra. O desejos do corpo me ajudaram a formular uma pergunta suleadora⁵¹ nessa pesquisa: Quais eram minhas concepções de corpo até aquele momento? E como eu podia observá-las em

51 Inspirada pelo movimento ao sul, empresto o termo de Katiúscia Ribeiro.

minhas práticas?

Do corpo-impossível, que impelia meus desejos, ao corpo-bambu, corpo-árvore haviam muitos nós, que, ainda, pareciam me manter em uma dicotomia, em uma separação, em um conflito.

O lugar do corpo parecia ainda concebido diante limitações oriundos de uma experiência colonialista e de uma percepção cindida de corpo, que me fazia concebê-lo enquanto ferramenta, enquanto local de dor que eu almejava superar, além, é claro, da hierarquização de sentidos.

Por isso dançar tornou-se a ação necessária, na verdade, a única ação que meu corpo desejava, pois em movimento podia articular e dialogar com conceitos teóricos como a descolonização de forma incorporada desde dentro. Logo, escolhi que meu projeto de conclusão de curso debruçaria em minhas vivências em dança, principalmente dentro das aulas de Nathalia Freitas e Flávia Mazal com a Trupe Benkady. Havia um interesse de elaborar uma prática e uma reflexão sobre os açãoamentos e sentidos de mundo que a cultura de corpo afro referenciadas evocavam.

Além disso, a ausência das culturas de corpo afro-brasileiras e africanas dentro da grade curricular em um curso que forma artistas da cena, nutriu uma curiosidade acerca das possibilidades de inscrições cênicas que poderiam brotar dessas matrizes poéticas.

O amor surge, portanto, de forma secundária, não pela sua insignificância, mas pela ordem de aparecimento dos desejos. Como elucidado, a pesquisa percorreu outros caminhos. Dançar dentro do novo cenário instaurado diante do isolamento social tornou-se, de certa forma, um desafio e também uma maneira de exercitar o equilíbrio. Desafio porque sem a presença física, o corpo sozinho intermediado por uma tela parece perder-se, mostrando que a ausência de tantos outros corpos tornava essa vivência diferente, um pouco mais triste, por assim dizer.

Antes de adentrar as reflexões construídas a partir das concepções de corpo que sustentam esse trabalho, preciso contar-lhes uma história. Essa história talvez seja a última a ser narrada e escrita por entre essas linhas. Digo talvez porque, se como leitores não sabemos o que nos espera na próxima página, como autores ficamos ainda mais surpresos ao nos depararmos com as palavras que nasceram de nossos corpos, chegando a nos questionar sobre sua autoria:

-Foi eu mesma que escrevi isso?

4.4 Porque eu dancei a dor

Parecia incompreensível para meus pais que, ao acordar em pleno sábado, a primeira coisa que passou na minha cabeça seria ir para a aula de dança africana. Embora as aulas de dança africana de sábado de manhã fosse um hábito, reforçado pelas aulas nas terças e quintas-feiras à noite, aquele dia tudo parecia fora de lugar, na verdade, tudo parecia não ter lugar. As coisas, misteriosamente, tanto para mim como para eles haviam ganhado dimensões diferentes.

Algumas ficaram tão pequenas que passaram despercebidas, como o barulho do caminhão de coleta de lixo que passava todos os sábados de manhã, assim como a dança, e que só voltaria a circular novamente na terça-feira de manhã ou quinta-feira de manhã. Assim como a conversa sobre o almoço de domingo, que religiosamente era decidido coletivamente, e às vezes nem tanto, de acordo com a vontade da família.

Comeríamos qualquer coisa, e qualquer coisa significa algo muito ruim apesar de ser quase impossível que as mãos de minha mãe cozinhem comidas com gosto duvidoso. Qualquer coisa significava que estávamos indisponíveis para dialogar sobre o que gostaríamos de comer juntos e isso era algo muito ruim.

O celular também perdera seu lugar, estava em algum lugar perdido entre a pequena casa. Não entendi. Procurei e nada. Assim como minhas memórias, que insistiam em se esconder. Precisava ir dançar, voltar, seguir, mover a vida para uma direção que fizesse sentido e também sentir. E sentia muito, queria sentir. Pensava.

Mas não poderia ir, disse a mãe, inconformada com a filha ter sequer pensado que a dança seria, naquele momento, uma possibilidade. Indignada, ficou a filha, ao perceber que a mãe não via que a dança era a única possibilidade. Foi-se então para fora de casa, andar de bicicleta no terreno que, na sua memória de quando seu corpo era de uma criança, não passando de dez anos, e que andava de bicicleta, também aos sábados, em um terreno largo e completo e que não era dividido por um muro cinza e esquisito.

Não andou muito, lá estava a mãe atrás dela, pedindo para que voltasse para dentro de casa, pedindo para que trocasse de roupa, para que parasse, para que entrasse, para que ficasse quieta. Parecia que de repente eu havia voltado a ser uma criança pequena que era impedida de se aventurar pelos medos da mãe projetados em seu corpo. Não entendeu mas voltou.

O pai já estava no banho, um irmão ainda deitado, o outro havia viajado para praia, mesmo após o ocorrido, e o celular ainda seguia desaparecido. Se não fosse para a aula de dança, para onde iria? Para o mercado convocou a mãe.

Foi então para o mercado, sem entender e sem querer. Gostava era de feira, dos feirantes, da cor das frutas, de poder cheirar e experimentar, de ver o sobe desce das pessoas e suas sacolas, de sentir cheiro de caldo de cana, de desviar de uma abelha e de procurar um lugar para sentar. Isso me fazia lembrar da aula de dança que acabava a tempo da feira, que ficava a poucas ruas, e que sempre frequentava, já que, acompanhada de outros corpos dançantes, gostava tanto de feira e feirante.

Voltou para casa e em uma conversa esquisita com seus pais compreendeu que só sairia de casa após uma consulta médica, para verificar se estava tudo bem. Mas não era nítido que estava tudo bem? Não era nítido que precisava sair? Não era nítido que sair e ficar bem eram ações inerentes ?

O acordo foi esse, só poderia sair após consulta médica, que só poderia ser marcada apenas na segunda-feira, já que era sábado e tudo aconteceria na sexta, tornando o fim de semana um intervalo-espera.

Encontrou o celular, não tinha tantas mensagens como acreditava que teria. Foi então que teve a ideia de abrir um cofre amarelo que estava enchendo de moedas desde o ano anterior, e, apesar de não ser o plano, a vida já parecia tão inesperada, que não parecia ser de todo ruim abrir seu cofre para contar quanto dinheiro havia ali, apenas por diversão.

Abriu, contou e guardou. Contar moedas era como um calmante natural, estranho, mas a fazia ter uma atenção plena, focada em uma única atividade, em uma única tarefa. Além disso, separar cada moeda de um real, de cinquenta centavos, de vinte e cinco, dez e cinco centavos a relaxava, trazendo uma sensação de dever cumprido a cada fileirinha de moeda erguida.

Quando perguntada porque fazia aquilo, disse que não importava, fazia porque queria, fazia porque não significava nada. Ainda, simplesmente, estava imersa dentro de um monte de coisas que perdera o sentido. Aquele cofre era um exemplo disso. Ela-eu não conseguia mais compreender qual era a finalidade daquele dinheiro, ou do dinheiro em si, se quando ela precisou nenhum dinheiro guardado estava ao seu alcance. Valia mesmo era o que eu-ela trazemos no corpo.

Naquela atividade de contar, percebeu que ainda era boa com os números, que era gostoso e ainda divertido. Que bom.

De noite, recebeu um novo convite da mãe, que insistiu para que a filha fosse até a missa com ela. Na verdade nem se quer insistiu ou convidou, ela intimou e eu fui, sem entender e sem querer. Chegando lá, diante da missa, sentiu medo. Para onde seus olhos guiavam sua percepção, lá estava a figura de Jesus em completo sofrimento. Procurou por um outro Jesus, sem dor, sem cruz, sem machucados mas não encontrou. Jesus nos lembrava da dor e a dor era o que gostaríamos de esquecer.

No fim da missa, sua mãe disse que o padre iria recebê-la, e que talvez conversar com ele pudesse ajudar, a contragosto, fui, sem entender e sem querer. Como todos, o padre insistia para ouvir o que havia acontecido, e contamos a ele, assim como contamos a todos, e como todos, o padre ainda continuava fazendo perguntas que nós não podíamos responder. Não sabíamos o que tinha acontecido, sabíamos, no entanto, de algumas informações, que juntas formavam uma imagem distorcida.

Sai dali e encontrei com minha mãe em frente a igreja e acometida por uma raiva de quem foi orientada a rezar e impedida de dançar, alertou a mãe, que assim como Maya Angelou, se fosse perguntada novamente sobre o que aconteceu, ficaria muda para sempre. A mãe não conhecia Maya Angelou, mas com certeza conhecia a filha que tinha.

No domingo, algumas memórias começaram a penetrar meu corpo e pude ir preenchendo alguns buracos. Mas no geral tudo aquilo parecia uma história absurda escrita por autores distintos.

Na segunda encontrou nas mãos da mãe o seu prontuário médico e o que leu ali a fez encontrar algumas memórias. Longe dos efeitos dos medicamentos que tomara na sexta, e que aos poucos, durante o fim de semana, iam abandonando seu corpo, o que justificava a cor de sua urina, sua memória, assim como sua raiva e revolta, estavam voltando.

No entanto, ainda assim, não compreendia ou não queria compreender, não lembrava ou preferia fingir que esquecera.

Olhava para o prontuário médico e não se reconhecia naquelas palavras, naquelas descrições. Tinha medo do papel, como se ele tivesse autoridade sobre quem ela era. Fiquei pensando, então, quem escrevera aquilo, e porque aquilo parecia ser crucial para a forma como eu me via. Parecia que aquelas palavras produziram uma separação entre um corpo que buscava se encontrar.

De um lado o eu e de outro ela, a possível inadequação, a possível doença, a possível fuga à norma, o possível problema.

Com a consulta marcada para o próximo dia, procurava o que poderia fazer dentro de casa, logo, que estava impossibilitada de sair. Vasculhando sua memória que voltava aos poucos, foi tratar de resolver suas pendências mesmo a distância. Mas não teve jeito, ela não queria estar ali, e todos os pedacinhos que a compunham não queriam também. Já havia perdido o último ensaio e a apresentação de uma leitura cênica e a aula de dança, porque deveria ficar mais tempo ali, sendo olhada e cuidada?

Preferia que ninguém olhasse, que ninguém cuidasse, que todos voltassem ao ritmo incessante da cidade. Queria cruzar a cidade ouvindo suas músicas

favoritas, procurar o bilhete do ônibus apressadamente dentro da bolsa, enquanto se desculpava com os outros passageiros pela demora. Queria sentir que aqueles 10 segundos entre sua procura e a espera do cobrador eram importantes. Queria sentir o alívio de achar o bilhete, de ouvir o sinal da máquina permitindo que a catraca girasse. Queria girar, andar, se camuflar na multidão à espera do trem.

Queria perigosamente cruzar a faixa amarela, olhar para a direção dos trilhos em busca do trem. Queria calcular a melhor estratégia para quando a porta abrisse, agilmente, encontrar um assento livre para as próximas 5 estações. E quando não conseguia, queria lembrar que só seriam apenas 5 estações.

Queria desembarcar, cruzar uma pequena multidão, que como ela, queria também procurar um assento livre e por isso mal deixava que ela saísse do trem. Queria subir as escadas da estação ouvindo Beyoncé enquanto dançava como se estivesse dentro de um clipe. Queria cruzar a ponte, pegar o semáforo aberto para os pedestres e passar por outra catraca, passar pela guarita e cumprimentar o guarda. Queria sentir a dúvida se deveria esperar o ônibus ou caminhar até o Teatro, e finalmente, queria estar dentro da sala de ensaio, ensaiando para a apresentação que aconteceria no próximo sábado.

No próximo sábado, depois de sexta, que era depois de quinta, que ficava depois de quarta, que era depois de terça, e terça que seria amanhã. Com todas as coisas que aconteceram na sexta e que na verdade começou na quinta a noite, mal tinha tido tempo para ensaiar, para combinar luz, para combinar o cenário, para resolver carreto, para fazer divulgação, para procurar o figurino, para estudar o texto, para ensaiar com a música, para ligar para Afonso, para conversar com Guilherme.

Pensou em todas as coisas que deveria fazer e achou conveniente rabiscar um papel com todas suas tarefas sem sequer duvidar que iria realizar aquela apresentação. Desenhou o cenário, e pediu para Guilherme ajudá-la pois, como uma extensão de seu corpo, ele se ocuparia de percorrer as distâncias que seu corpo naquele momento era impossibilitado de realizar. Mandou o mesmo desenho para Afonso, para que, como Guilherme, ele pudesse fazer longe dela, o que ela não conseguia fazer sozinha.

O plano era esse: apresentar, mesmo que isso significasse apresentar sem nenhum ensaio, sem nenhuma passagem técnica da peça. É que, como quem já tinha perdido muitas coisas, era difícil abrir mão daquele festival, não só difícil, era impossível.

Falou com os amigos-ajudantes como se nada tivesse acontecido e sentiu que para eles nada havia de fato acontecido. Isso a deixou feliz, pois era a primeira vez que estava em uma conversa onde não se sentia especial porque algo ruim havia acontecido. É que ela não gostava daquela atenção que todos dão quando algo de

ruim acontece. Claro, sabia que a atenção não era de todo ruim, afinal, era a forma das pessoas demonstrarem que se importavam, mas ainda assim preferia fingir que nada havia acontecido.

Entre um fingimento e outro, começou a se questionar até quando ela e os amigos iam continuar naquela encenação. Gostava de encenar e gostava também de não receber atenção, de rir, de fazer piadas entre uma dúvida e outra sobre a peça que iria ser apresentada. Porém, ao contrário do que pensou, fingir não fez sua silenciosa dor desaparecer ou sequer diminuir. Ela crescia, ficava ali como uma sombra.

Pensou em introduzir o assunto mas como falaria que sem entender e nem querer havia sido levada para um ambulatório de psiquiatria, que sem entender e nem querer teve uma crise que só piorou quando foi obrigada a passar por um atendimento que não entendia e nem desejava. Que sem entender e nem querer gritou, quis fugir, e sentiu medo enquanto estava sendo medicada.

Como ela seria capaz de explicar o que ela mesma não entendia? E se eles também não entendessem? Se eles também ficassem confusos como os pais, como a tia, a avó e o padre? E como iria explicar que a mãe achou que falar com um padre ajudaria? Será que iriam rir dela? Considerá-la fanática? Será que iam ver apenas uma pessoa desorientada tentando colocar em suas grandes asas de mãe seu filhote que, como todo filhote, às vezes acha que não precisa mais dos pais, até precisar?

E como explicar que seu pai não permitia que saísse de casa até que uma médica autorizasse? E se não autorizasse, como tudo ficaria? E como explicar que chegou no ambulatório sem entender que era um ambulatório, que quis embora sem entender que não podia ir embora? E se eles percebessem que algo sério aconteceu, não algo ruim, algo sério, tão sério que me fazia acordar de noite com a imagem daquele enfermeiro que em meio aos remédios, aos banhos frios, as roupas cinzas, perguntou: Você é tão bonita, o que fez para estar aqui?

E como explicar que desde esse dia não se olhava mais no espelho porque tinha medo de não se vê, de não se reconhecer, ou pior, de só ver a dor e não mais a beleza. Ou pior ainda, tinha medo de não ver a dor e só ver a suposta beleza, aquela beleza atrelada a uma certa fantasia colonial que seu corpo despertava na imaginação do enfermeiro.

Como falar que não se sentia mais ela, que pensava nela como se houvesse duas dela, uma antes e uma depois. Talvez houvesse uma terceira, a que ficou no durante. A que acordou, ficou ali, chorou ali, esperou ali. A que foi aconselhada a rezar, não pelo padre, mas por um senhor que estava ali com ela, com a mesma roupa cinza, descalço como ela, e dizia baixinho:

- Aqui você tem que dizer amém, diz amém que passa.

E disse amém e esperou que passasse. Achou que fosse um sonho, que talvez fosse uma brincadeira de mal gosto por parte dos amigos e da namorada ou do próprio Deus. Será que Deus era surdo ou só iria se manifestar no dia do Julgamento Final? Na dúvida ficou brava com todos. Na raiva sentia saudades de todos. Gritou amem, gritou amem, gritou amém. Outros gritaram com ela. E ela ficou sem entender nada.

Talvez não fosse uma boa ideia contar - pensamos. Talvez fosse melhor abreviar a história, não contar todos os detalhes para ninguém, manter tudo dentro de uma caixinha que só ela teria acesso, lá no fundo do corpo dela. Talvez, a Terceira, a que ficou no durante, pudesse fazer um sacrifício para o bem das outras duas. Talvez pudesse fazer votos de silêncio, ficar muda como a Maya Angelou.

As pessoas gostam de ouvir histórias tristes e gostam mais ainda das pessoas que superam as injustiças, que superam a dor, que superam uma tragédia, que superam uma perda.

Talvez ela pudesse superar de uma vez. Tão depressa que todos iriam esquecer que um dia ela já havia se desrido da sua performance de mulher forte. Talvez ela pudesse encarar aquilo como um lembrete para nunca mais confiar em ninguém mesmo quando as intenções são boas, mesmo quando querem ajudar. Talvez fosse um lembrete de como ela precisava cuidar mais de si.

Por fim, achou melhor não falar nada. Não puxar nenhuma conversa. Não mencionar nenhuma dor. Pegou o fio de alegria que ainda guardava no fundo de seu corpo que, como um telefone sem fio, tentava passar a mensagem certa.

Porém, a única certeza que tinha era que iria se apresentar, mesmo sem saber como, mesmo sem entender porque, mesmo estando cada vez mais longe de si, mesmo achando que seria uma péssima ideia e mesmo acreditando que poderia ser uma boa ideia.

O que descobriria mais tarde é que não existiam duas e nem três dela e que uma hora ou outra precisaria recolher os pedaços de si e que não precisaria fazer isso sozinha. Não estava sozinha. Mas entre não estar sozinha e se sentir sozinha cabe um mundo. Talvez era só isso que precisava entender. Entender não, romper.

Romper com estereótipo da mulher forte. Romper com as expectativas. Romper com os pactos colonialistas. Romper com o hábito de chorar sozinha. Romper com o medo de cair. Romper com o medo de pedir ajuda. Romper com a raiva de não estar bem. Romper com o medo da morte a cada esquina. Romper com a violência. Romper com o estresse. Romper. Romper. Romper. Quantos rompimentos um corpo

suporta?

O primeiro rompimento seria com o controle, deixaria ele de lado mesmo contrariando as recomendações dos enfermeiros e médicos.

Ao sair do ambulatório viu o assistente social dando aos pais uma receita para a compra de um medicamento que a manteria controlada, já que seus pais insistiram em tirá-la daquele espaço mesmo quando os médicos recomendaram que ela permanecesse ali, por mais um, dois, três dias. Mas como a mãe a deixaria ali quando nem entendia como ela foi parar naquele lugar, e porque a filha havia permanecido ali há tanto tempo sem que a família soubesse, ou soubesse tão tarde? E como escolher a opinião dos médicos quando viu a filha chorando desorientada pedindo para ir para casa?

A filha não tinha costume de chorar, nem na infância, na verdade foram poucas as vezes que viu a filha chorando. E o pior não era o choro, era o desespero impresso nos olhos enormes que pareciam ter perdido um pouco da imensidão da vida. A última vez que tinha visto a filha, na noite anterior, ela estava bem, agitada como sempre e com suas roupas, com seus colares, com a guia, com os brincos. Agora onde tudo aquilo estava?

A filha só pedia casa e os médicos falavam em possíveis diagnósticos. Perguntavam sobre casos de transtornos mentais na família, falavam em esquizofrenia ou bipolaridade. Que diacho era isso? Porque o diagnóstico era tão rápido? Porque não tinham a mesma rapidez nas filas no pronto socorro perto de sua casa? Porque não atenderam rapidamente o pai que faleceu de infarto? Porque precisavam tanto que assinassem papéis para a filha ficar? E porque era perigoso a filha ir?

Lembrou de quando nasceram bolhas misteriosas na cabeça da filha, que na época mal havia completado dois anos de idade. O pediatra disse que precisaria operar, sedar o corpo da criança e abrir bolha por bolha para verificar o que havia dentro. A mãe ficou apavorada, indignada. Como abrir a cabeça da criança poderia ajudar? Recusou de imediato e pediu por outra alternativa.

O médico descrente deu uma receita de um antibiótico avisando que de nada ajudaria. Mas a mãe sabia aquilo que não ensinavam nas faculdades de medicina. Deu o remédio mas primeiro rezou, e antes de rezar levou a filha para tomar a benção da avó e de um ramo de arruda. A filha sarou. A receita foi levada para casa mas nunca foi usada.

Me recusei a tomar, me recusei a aceitar qualquer medicamento que me tirasse a sensação de estar viva.

Não era um calmante, parecia um remédio que fazia com que todas as emoções, toda a raiva, todo medo, toda angústia, toda felicidade, toda confusão ficasse dentro dela. Era um remédio-prisão. Queria gritar, não conseguia, queria correr,

não conseguia, queria lembrar e não conseguia. O corpo controle então deveria dar a escolha de seu corpo para outra pessoa logo que ela já não conseguia fazer nada que gostaria de fazer. Ser controlada era doloroso, porque sempre achou que era no corpo que poderia experimentar o sabor da liberdade.

Então sentiu um medo incontrolável de ser controlada. E sentiu que se fosse descontrolada daria motivos para ser controlada e ser controlada significava ausência de liberdade, e se não podia sentir liberdade no seu próprio corpo, onde mais sentiria? Talvez Mbembe esteja certo - pensamos. Talvez a peste branca tenha começado pela colonização de povos não brancos, mas agora tenha o objetivo de tornar a vida e a morte tão inseparáveis que a única possibilidade para alguns seja viverem como mortos-vivos, afinal, mal sentia tesão pela vida.

Aos poucos todos os sentimentos que vinham visitar seu corpo era sinal de perigo. Não podia e nem queria sentir nada que pudesse ser suspeito. Não podia sentir raiva porque tinha medo de que a raiva a fizesse parecer descontrolada ou parecer perigosa. Não podia sentir tristeza, porque tinha medo de parecer deprimida. Não podia sentir-se injustiçada porque não queria parecer vítima de nada. Foi guardando os sentimentos dentro do corpo e esperando que o corpo soubesse o que fazer com todos esses medos.

Parecia uma Matrioshka mas ao invés de ser um conjunto de adoráveis bonecas russas de porcelana, intactas, ela tinha versões dela mesma, quebradas. Um corpo dentro de um outro corpo, que estava dentro de um outro corpo e lá no fundo outro corpo e lá no fundo outro corpo.

Segurava um prontuário que a apontava como alguém excêntrica. E ser excêntrica não era uma novidade, já sabia que não estava no centro de nada. Mas aquilo lhe fazia duvidar dela mesma, a fazia suspeitar que a forma como ela era podia ser um sintoma. E ela nunca havia olhado para seu corpo como um corpo-doente. Havia o medo da loucura. Parecia que aquele pedaço de papel tinha poder sobre ela, e então precisava de um outro papel para provar que ela podia ser ela mesma. Uma espécie de alforria para que ela pudesse viver despreocupada dentro do seu próprio corpo, dentro de si.

Tinha medo da patologização da vida. Tinha medo do pré diagnóstico fosse diagnóstico e que ela entrasse para mais uma estatística, que ela recebesse mais estereótipos, que ela recebesse mais medicamentos, que sua criatividade e suas criações fossem desvalidadas.

Talvez Foucault estivesse certo - pensamos. Talvez a loucura fosse uma construção histórica, que caminha lado a lado na construção do sujeito soberano, aquele que pensa e produz conhecimento. Mas se por tanto tempo, aos olhos da ciência, seu corpo fora privado da capacidade de produzir conhecimento, sendo con-

siderado um ser irracional, que possibilidades de humanidade ela tinha dentro dessas análises, e mesmo que tivesse, como ela poderia se sentir confortável diante das narrativas que a ciência havia sustentado séculos antes?

Talvez ela estivesse mais próxima dos ditos loucos já que a loucura era um contraponto necessário na construção da racionalidade. Porém, pensar dessa forma não a fez se sentir mais leve. Ela tinha raiva porque ainda tinha um pedaço de papel escrito por alguém que nem olhou em seus olhos, que não havia falado com ela. Como escrever sobre alguém dessa forma?

O compromisso com a narrativa era algo importante não só para ela. E aquele papel simbolizava que a narrativa que importava já não era mais a dela, mesmo se tratando da sua própria vida. Se sentia amordaçada, esperando que alguém decidesse qual era a síndrome que ela carregava.

Ser uma pessoa negra no Brasil já não é o bastante? Será que as mãos daqueles que escrevem prontuários médicos sobre os rostos negros desconhecidos não conseguiam perceber que o racismo adoece? Que o racismo tem tantos tentáculos, parece um bicho que caça na esquina, na vaga de emprego, no ponto de ônibus, na cadeia, na escola, na clínica psiquiátrica...

Não sabia o que fazer com todas essas perguntas. Não sabia o que fazer com o papel também, pensou em queimar em uma grande fogueira junto de todas suas versões-corpos-quebrados e verificar se o mito da fênix era verdade. Talvez fosse uma oportunidade de renascimento, e ficou pensando se a cobra também sentia dor a cada troca de pele.

Lembrou de um texto que havia lido há um tempo que dizia que para uma construção psíquica harmoniosa o corpo precisava ser vivido enquanto local de vida e fonte de prazer. Então, por um bom tempo se comprometeu a compreender o que lhe trazia vitalidade, o que a nutria.

Buscou, fez terapia, fez listas, leu livros, fez yoga, conversou com a lua, conversou com lemanjá. Fez uma viagem para Bahia só para lavar a cabeça, só para conversar sozinha com o mar.

E porque ela dançou? Talvez porque era a única forma de não se sentir partida.

Gostava de lembrar de uma entrevista que a psicóloga Debora Noal havia dado a Eliane Brum. Entretanto, não lembrava da psicóloga, lembrava da história de Marie, uma senhora congolesa que Noal conheceu em uma missão que participou no Médicos sem Fronteiras no Congo. Marie havia sido estuprada e visto sua família, marido e 5 filhos, serem mortos, por isso chegou até Noal dizendo que não tinha mais motivo para viver. Durante um atendimento a psicóloga perguntou se ela se lembrava da última vez que foi feliz. Marie não respondeu, ficou pensando por alguns dias até

se lembrar:

- Foi quando eu dancei.

Débora – E aquilo ficou... dançou, tá bom. Eu fiquei pensando em como montar um grupo terapêutico, porque a Marie foi só a primeira. Como ela, nessa missão, houve mais de 200 mulheres que eu atendi, sozinha, num espaço de um mês e meio, dois meses. Mulheres e meninas violentadas. Meninas de dois anos de idade, de três anos de idade, de 10, 15, que eram violentadas, estupradas, mutiladas. E eu lembro que o grupo terapêutico nessa comunidade foi de dança. Elas dançavam e com a dança elas contavam a sua história. Era muito bonito. Eu não entendia nada da música, mas eu sabia que a música tinha um conteúdo muito triste. Elas dançavam sempre numa roda e junto com a música cada uma contava a sua história. E choravam e se abraçavam e continuavam contando sua história e dançando. Para mim, cada dia era um ensinamento diferente. Ok, o sofrimento existe, a dor é frequente, a dor é permanente, mas quando a gente está no coletivo isso tudo é dividido. E a dança mostrava isso: a gente não pode parar. E velhinhos de 70, 80 anos, dançavam e saltavam indo até o chão e levantando de novo, porque as danças são muito expressivas. Nessa época, eu já tinha uma tradutora. Ela falou: “Vou te contar uma das músicas”. E era assim: “Quando eu cheguei aqui razão nenhuma eu tinha para viver, agora eu tenho não só uma razão, mas tenho uma família de novo. Tudo eu perdi, mas se Deus quis que assim eu tivesse uma comunidade e uma nova família, então eu fui aceita, e assim eu aceito. E assim agora tenho uma nova vida, uma nova razão para viver”. (BRUM,2011)

ENTÃO, POR FAVOR, DEPOIS DE LER, DANCE.



*De tanto temer destruir
Fui tentando controlar a raiva
De tanto querer ser calma
Fui minando em mim a agitação
Me tornei apática
Menos sabia
Porque fui destruindo dentro de mim
Aquilo que me era mais íntimo
Só um tolo taca fogo em sua própria
Biblioteca*

De frente pro mar
Ela fala de amor
Do meio das pedrinhas que disfarçam a falta de areia
Ela deixa cair todas seus medos e dores
Quem diria que um sorriso
Naquela pele negra
Que reluz tão bem o sol
Que anda com toda graça e alegria
Cuj o nome significa ousadia
Traria atrás do sorriso
Escondido por detrás da língua
Pendurado da garganta
Dores tão finas sobre o amor
Ou sobre a falta dele.



Ela

Que é meio subjetiva demais
Conversa com o vento e olha pro céu para ouvir as estrelas

O sol e os ancestrais

Ainda diz que crê

Mesmo depois de todas as ilusões

Ela diz que crê e que a cada queda chega mais perto

Desse amor

Que ela sente

a cada vez que olha pro mar

E fala de amor

E chora amor

E grita amor

E sai rindo de amor

Inconformado

E com mais vontade de amar

*No fundo do mar
Eu me vi refletida
O mar era eu*



ESTUDOS SOBRE CORPO

5. ESTUDOS SOBRE O CORPO

5.1 Breves considerações sobre Teatro Negro

“A lembrança escrita pelo corpo é uma lembrança inesquecível”
Beatriz Nascimento.⁵²

Um dos sentidos suleadores desse trabalho como já visto foi os estudados em oralidade africana, na maneira pela qual a cultura é vivenciada e como percebemos essas reverberações nas experiências afro-brasileiras. O que vamos aprofundar nesse capítulo refere-se, portanto, as concepções de corpo que como os ventos do sul que movem moinhos⁵³, também impulsionam os moveres deste trabalho.

Nas aulas de ballet africano⁵⁴, algo que me encantou desde o início foi como éramos convidadas a cantar antes ou durante a dança. Os músicos ficavam na frente da sala e em fila íamos percorrendo o espaço, indo ao encontro da música. Às vezes quem ia na frente eram aqueles que dançavam a mais tempo, mas no geral não havia regras.

A presença do canto em uma aula de dança desorientou e bagunçou as caixinhas internas que o corpo estava sendo pensado e vivido, principalmente dentro das minhas práticas artísticas. Apesar de ter vivenciado diversas conduções durante as aulas práticas⁵⁵ do curso de Artes Cênicas que desarticulavam com as lógicas cindidas de corpo, isto é, que rompiam com uma visão utilitária e fragmentada do corpo, no geral, enquanto aluna, a percepção era que a grade curricular como um todo articula-se em torno de uma formação fragmentada do conhecimento.

Embora o pensamento pedagógico não seja o foco desta análise, e que demandaria um estudo mais adequado, penso ser fundamental apontar as formas com as lógicas hegemônicas afetam e constituem os modos de ensinar e aprender. Dessa maneira, o contato com os balles africanos despertaram o desejo de compreender as

52 Do filme *Ori*

53 em contraponto aos ventos do norte que não movem moinhos, uma brincadeira com a música Sangue Latino de Ney Matogrosso

54 Dança africana é o nome dado às aulas de Flávia Mazal e a Trupe Benkady e referem-se às danças da África do Oeste que se tornaram referências no mundo a partir da criação das companhias de repertórios composto por dança, teatro e músicas, chamadas *balés nacionais*. As companhias foram idealizadas nos períodos de independência de diversas nações africanas que tinham intuito de promover e valorizar as culturas locais. Tanto Flavia Mazal como as aulas de Nathalia Freitas estabelecem um vínculo com as danças e sonoridades do Balé da Guiné.

55 Disciplinas como *poéticas do corpo e da voz, dança contemporânea, práticas da cena, música* entre outras.

concepções de corpo dentro das culturas africanas e afro-brasileiras, nos levando a um primeiro mergulho nas cosmologias e cosmopercepções africanas, por acreditar ser uma valiosa contribuição para a prática e formação - nunca completa - de atrizes e atores.

Contudo, nos pareceu razoável iniciarmos essa discussão a partir de *Cenas em Sombras* (1995) já que, como aponta a mais velha Leda Maria Martins, para compreendermos o teatro africano precisamos mergulhar no cosmo africano e compreender o que significa ser uma pessoa dentro dessa percepção de mundo. O mesmo também poderíamos afirmar sobre os estudos sobre Teatro Negro realizado pela autora. Ou seja, verificamos que, essa forma de expressão negra nos palcos é inerente, também, a noções de corpo constituídas na diáspora nas Américas e que revelam os laços com as cosmologias africanas.

A análise desse teatro reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente a cor, ao fenótipo ou a etnia do dramaturgo, ator ou diretor, como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar experiência, a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente [...] Para tanto, afirma ainda, os que produzem esse teatro deveriam buscar "uma imersão espiritual e intelectual em formas autênticas de expressão negra. (MARTINS. 1995 pg. 84)

O Teatro Negro, portanto, não se constitui somente pela quantidade de sujeitos negros presentes em uma obra mas principalmente a partir de uma articulação com as práticas ritualísticas afros:

Ao apoiar-se nos rituais religiosos afros como intertextos constitutivos do discurso cênico-dramático; ao compor o texto escrito e o tecido da representação como um desenho ritual, na sua intenção político-pedagógica; na sua concepção cenográfica e metafísica; na interação que busca entre o palco e a plateia, na sua natureza de palavra invocativa, o Teatro Negro fecunda a cena ritualisticamente, recuperando, no teatro secular do ocidente, uma das funções há muito ablitterada e ofuscada: a afirmação de uma consciência cultural coletiva. Nessa vereda, esse teatro sublinha algumas formas de expressão africanas originárias, ostenta um sistema de valor e um modo de apreensão do cosmo diferenciado, retecendo a história de construção do negro e da cultura negra em territórios americanos. Em sua concepção estética e filosófica, em seu movimento ritual, o Teatro Negro sincroniza a fala e a memória do passado com as questões, projetos e discursos do presente, perenizando, assim o sentido primevo da função teatral - sua natureza simbólica de ato originário, cotidiano, seu gesto de expressão metopéiaca do

O Teatro Negro cunhado por Martins é fundamental para compreendermos as reinvenções da artes das cenas orquestradas por artistas negros que, justamente, trouxeram para cena ocidental um vigor, uma inscrição do gesto e da fala fundamentalmente inerentes as manifestações africanas e afrodiáspericas. Uma evidência disso é como os encenadores do século XX mergulham em culturas tradicionais e modulam novos parâmetros para as artes dramáticas. Sendo assim, olhar para as práticas de corpo que carregam as cosmologias africanas e afro-brasileiras nos parece basilar uma vez que discutir decolonialidade perpassa por compreender os impactos da colonialidade dentro da formação e da prática artístico-pedagógica.

5.2 Breve contribuições sobre noções de corpo para os nagôs

Segundo Sodré (2017) em algumas línguas africanas, como por exemplo a kimeru⁵⁶, a palavra usada para dizer “música” tem o mesmo sentido de canto e dança. Se pensarmos na oralidade africana não apenas enquanto histórias contadas ao redor de uma fogueira - símbolo presente em nosso imaginário - mas também como um leque de possibilidades de grafar e transmitir o conhecimento através da expressividades corporais, nos permite compreender que não há uma distinção e hierarquização dessas expressividades, demonstrado, como no exemplo apontado por Sodré, que no campo da linguagem dança, música e canto corresponde a mesma palavra, tudo é fala e também conhecimento sustentado no corpo.

Em contraponto às ideias dualistas que integram a noção de corpo na civilização cristã do Ocidente, concebendo o corpo enquanto um objeto separado da consciência e que tardivamente culminaram nas ideias de distinção de dois domínios (domínio da realidade mental e domínio do corpo físico) sustentadas por Descartes que afirmava a prevalência do pensamento, que para ele, não reside no corpo (SODRÉ, 2017), as noções de corpo presente dentro da arkhé africana são inerentes ao cosmo e aos princípios cosmológicos:

Seja na entre os nagôs ou entre os hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades. O corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segundo a qual “corpo e a carne possuída pelas palavras que nele habitam” [...] Hoje é consensual que, na realidade, nós não “temos” simplesmente um corpo, pois “somos” igualmente corpo [...]” (SODRÉ, 2017, pg.101)

Compreendendo os princípios cosmológicos que as divindades assumem dentro da cosmologia africana e como esses princípios regem as noções de corpo, faz necessário, portanto, atentar-se às noções de sagrado vinculadas ao corpo, entendendo que o sagrado e a religião são coisas distintas⁵⁷.

No sistema nagô, a pessoa é formada por uma parte matéria chamada de ara (o corpo) e por uma parte imaterial chamada de emi (respiração ou princípio vital) :

Um mito cosmológico atribui a lama enquanto protomatéria a origem do corpo. A sua modelagem humana foi realizada por um princípio criador (Orixanlá, Obatalá) mas foi outro princípio de criação (Olodumaré) lhe instilou o sopro da vida (emi), materializado na respiração. Emi olojá ninu ara , “ a respiração é a rainha do corpo”, diz-se. O corpo compõe-se de duas partes inseparáveis, que são a cabeça (ori) e o suporte (aperê). O homem é indivíduo-corpo com elementos singulares e intransferíveis na cabeça, ligados ao seu destino pessoal.(SODRÉ, 2017, pg.117)

Nesse sentido podemos conceber que o corpo se constitui de materiais coletivos, como aponta Sodré, uma vez que procede das entidades genitoras (as divindades) e dos ancestrais e também de uma combinação única de materiais que irá constituir sua singularidade. Ao mesmo tempo o corpo é duplo já que para os nagôs o universo divide-se em dois planos: o mundo terreno chamado de aiê, onde os humanos habitam e vivem, e o mundo extra-humano (o orun), habitado pelas entidades - os ancestrais, orixás e os espíritos destituídos de um corpo. Mesmo diante dessa divisão, comprehende-se que os dois planos são vividos pela cotidianidade dos ritos.

Na concepção nagô, o corpo é configurado como um “objeto ativo”, tal como se definem os objetos compostos de um amalgama de elementos heteroclitos (animais, vegetais, minerais). Além de sujeito, o homem é objeto, no sentido de que partilha uma condição comum a animais, minerais e vegetais, assim como as divindades, investidas de idênticos elementos. O corpo possibilita ao homem pensar a matéria, admitindo-se “a coisa” em relação com o meio ambiente e com os mortos. Por outro lado, a coisa diz respeito aquilo que resiste a qualquer relacionamento do sujeito (perceber, agir, ver), portanto, aquilo de que o homem não pode prescindir na identificação do mundo, por consistir numa unidade de resistência a variação ou a heterogeneidade. ou seja, uma irreduzibilidade que garante a permanência de arkhé (SODRÉ, 2017, pg.118)

Outro aspecto analisado por Muniz Sodré refere-se ao corpo dentro da ritualística nagô. O corpo é concebido como um “microcosmo do espaço amplo (o

57 SODRÉ, M. *Claros e escuros - Identidade, povo, e mídia no Brasil*. Ed. Vozes. 1999.

cosmo, a região, a aldeia, a casa)" e, para além do físico, o corpo "e suas representações (portanto, a corporeidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais" (SODRÉ, 2017), o corpo, portanto, enquanto ponto de confluência, de encontro.

5.3 Breves contribuições sobre noções de corpo refeitos na Diáspora

O corpo é inteligente, é preciso confiar nele
Soutigui Kouyaté

Outra possibilidade de noção de corpo apresentada nos estudos de Rufino (2016) aponta Exu como saber praticado na encruzilhada e presente nos afro-saberes. O autor utiliza Exú Bara (o dono do corpo) e também Exu Elegbara (senhor do poder mágico) para convocar leituras capazes de embaralhar a colonialidade presente no corpo. Exu, portanto, como nas leituras de Sodré, é compreendido como princípio cosmológico presente na diáspora.

Exu é Bara, o dono do corpo, o princípio que fundamenta os suportes físicos e individualiza os seres. Exu é também Elegbara, o senhor do poder mágico e do movimento como um todo, o princípio que fundamenta todas as potências que baixam nos suportes físicos. Exu é o múltiplo no uno, por isso é por excelência o senhor das encruzilhadas, símbolo máximo dos caminhos enquanto possibilidades. Se o colonialismo elegeu o território corporal como primeiro lugar de investimento de seus ataques, o "desate do nó" não poderia emergir de outro lugar, é na retomada do corpo como assentamento de sabedorias múltiplas que emergem os contragolpes. O corpo como o território primeiro de cada um dos seres no mundo. O corpo de múltiplas potências e sabedorias. O corpo que tudo dá! Será através da perspectiva dos saberes corporais (Tavares, 2014), enquanto ações de fresta, que alinhavo a minha reflexão. (RUFINO, 2016, pg 70)

Segundo o autor, o corpo é o primeiro a ser atacado pelo colonialismo, ou seja, o corpo opera e manifesta a colonialidade, mas também é através do corpo que podemos açãoar ações contra-coloniais.

A partir de Exu enquanto ser cosmológico, entende-se que não há separação de corpo e mente. Todo saber necessita de um suporte físico para se manifestar, logo o saber é incorporado, assim o suporte físico faz parte do saber, ou seja, não há separação entre eles. "O suporte físico - corpo humano ou outra materialidade- é incorporado por um efeito, um poder que o monta." A noção de incorporação caminha

com a ideia de que são “formas de sapiência do corpo vibrando nos tons de magia e do encantamento”. (RUFINO, pg. 86.2018) “Assim, fazendo uso dos termos dos campos pesquisados, ter a cabeça (ori) deslocada do corpo (Bara) é um indicativo de má sorte” (RUFINO, pg. 72.2016)

Penso que, a dicotomia (mente-corpo) seria facilmente superada ao ser considerado outros sentidos de mundo assim como ser incorporado outros saberes e práticas. Ao colocarmos em voga outras perspectivas de mundo que apontam outras concepções de corpo, de sujeito, como a nagô por exemplo, podemos compreender que a hierarquização de um elemento sobre o outro provoca um desequilíbrio pois se comprehende o sujeito, a pessoa, enquanto ser integral.

Nesse sentido, a noção de sujeitos centralizadas na racionalidade opera a partir do desequilíbrio, daquilo que não está alinhado, e essa noção é conflitante se pensarmos que os ‘civilizados’ e os ‘primitivos’ foram criados a partir de uma falsa ideia de superioridade racional atribuída a uma noção evolutiva. Desse modo, a leitura africana de corpo está desalinhada com a leitura que restringe o saber e o conhecimento apenas enquanto um acontecimento inerente ao pensamento, produzida por uma parte específica e separada.

Leda Martins (2003) discute sua hipótese de que o corpo em performance não seria simplesmente a expressão ou representação de uma ação, mas que é principalmente local de inscrição de conhecimento, ‘conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos, da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem’ (2003. p. 66)

A autora argumenta que as textualidades de povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender foram postos à margem pelo colonizador. O domínio da escrita seria a síntese da natureza do conhecimento, como aponta a autora, alçada e centralizada na visão e concretizada na letra. Ou seja, a natureza do conhecimento se restringia quase que majoritariamente ao campo da visão.

Em contraponto aos locais de memórias escolhidos pelo ocidente como as bibliotecas e museus, as performances do corpo atualizam e preservam os saberes:

Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. [...] Nessa perspectiva e sentido, como afirma ainda Roach, “as performances revelam o que os textos escondem”. Afinal, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos

oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (milieux mémoire), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes. (MARTINS, 2003,).

Oralitura, conceito cunhado por Leda Martins, assimila que os gestos inscritos pela voz e pelo corpo concretiza de forma singular a inscrição cultural, revelando a enunciação do sujeito e sua coletividade.

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete unicamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mais especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (MARTINS, 2003, pg.77)

Até o momento, partindo de sentidos de mundo africanos e afro diaspóricos aplicados a concepções de corpo, constatamos que o corpo e o conhecimento são indissociáveis. O saber se manifesta, reinventa e é transmitido através do corpo e do corpo em performance. Portanto, ao contrário de uma percepção racionalista que encarcera o corpo, o conhecimento não é inerente a processos mentais e racionais somente. O gesto e a voz, assim como o movimento são grafias que constituem e fazem parte do processo de produção de saber. Assim, o corpo e a corporeidade revelam e/ou refletem formas de pensar.

Desse modo, apontamos que as noções de corpo presentes nas cosmológias africanas e inscritas nas expressões afro brasileiras - seja elas manifestações religiosas ou artísticas - são valiosas contribuições para as formação não somente de dançarinos, mas para a formação de artistas da cena em geral, para atores e atrizes.

Por exemplo, o lugar da fala e da palavra, observado em diferentes expressões negras, têm orientado criações de poéticas negras dentro das artes cênicas, entre elas aponto os estudos de Teatro Hip Hop realizado por Roberta Estrela D'alva, que emerge da cultura hip hop (do Rap e do Slam) uma poética do ator e também o trabalho da atriz, diretora e dramaturga Grace Passô.

Se o Teatro Negro não se define somente pela cor dos integrantes que o compõem mas sim pela sua relação e reinvenções dos ritos e modos de ser dentro do palco, pensar uma atuação negra requer, portanto, ir além das temáticas abordadas, mas sim observar as articulações dos elementos narrativos, dos signos, e dos gestos, e isso, mobiliza, portanto, as práticas que alimentam esse corpo-atuante.

Pensar nas modos como atrizes e atores negros reiventam seu ofício, de

longe busca ignorar ou ocupar o lugar de algum sistema de atuação já posto, ao contrário, busca compreender de que maneira essas reinvenções e esses cruzamentos são feitos e sobretudo, busca romper com a invisibilização das riquezas herdadas das artes africanas e indígenas tão presentes nas artes afrobrasileiras, ou seja, a busca por reconhecer que esse ofício, ao menos no Brasil, também está a mercê do senhor da encruzilhada, que “engole de um jeito para cuspir de outra forma totalmente transformada.” (RUFINO.2016, p. 61)

O Teatro Negro de maneira genérica é uma Artes potente, pois, agregador de outras linguagens de Artes (música, escultura, dança, mimica, audiovisual etc) ao produzir suas performances, possibilita a prática dos valores afrocivilizatórios (TRINDADE,2008) que auxiliam no processo de recarrilamento ontológico e reumanizacão. Logo, nas performances teatrais pode-se encontrar a musicalidade, corporeidade, cooperatividade, circularidade, oralidade e, acima de tudo, a Energia Vital oriunda o Axé de Exu, o Senhor das Artes Performáticas. Exu é a energia primordial da Vida força motriz do universo (RUFINO,2019, p.67), senhor da comunicação; está nos limites, uma entidade limítrofe e das frestas (RUFINO,2019), que dialoga com o mundo por meio espeteza e da experiência do ará (corpo). (NJERI,2020. p.209)

Por fim, destaco que as danças negras (africanas e as da diáspora) devem adentrar os espaços de formação de artistas da cena, não somente pela possibilidades enquanto preparação corporal, mas principalmente por dar a perceber uma ética e sentido de mundo que alargam os sentidos atribuídos ao fazer artístico, a ser um artista e também, por alagar, portando, os sistemas do trabalho de ator em voga na atualidade. Seja pela diversidade de gestos e da dimensão da palavra, seja pela evocação dos mitos, seja pelos estados de presença, continuam multiplicando ao infinito as possibilidades do fazer teatral.



DESAGUA- RES

6. DESAGUARES

6.1 Os (meus) desaguares

“A capoeira é tudo que a boca come e tudo que o corpo dá”

Mestre Padilha.

Primeiramente, quero agradecer você, pessoa, boca e olhos que me lê. Como avisado desde o início, caminhamos por muitas voltas para encontrar nenhuma resposta. Entre um caminho e outro, histórias foram contadas. Algumas planejadas e outras foram surpresas tanto para mim como para você, minha leitora e meu leitor.

A imagem usada dentro dessa construção de escrita foi de um rio que a cada curva caminhava em direção ao mar. Desejava percorrer seu caminho com intuito de voltar à unidade, sem antes, é claro, fertilizar e promover a vida em cada pedaço de terra com quem se enamorava.

Esse rio às vezes transbordou, inundou-me, lembrando que somos água, majoritariamente água, e que a água precisa mover-se, assim como os corpos e as memórias. A cada território uma escrita brotava, uma lembrança era revisitada e alianças convocadas.

Às vezes o rio brotava da cabeça e caminhava em direção às mãos, outras vezes se demorava percorrendo o corpo todo, desaguando na fala, na dificuldade da escrita. Outras vezes era chuva fina que nascia dos olhos e aos poucos pincelava letra por letra, mostrando pouco a pouco os caminhos de construção de cada palavra. Escrever é uma responsabilidade, penso. Uma responsabilidade afetiva, tendo o afeto, assim como o amor, um princípio de ação, de incutir força e alimentar o corpo.

Essa pesquisa teve um caráter teórico-reflexivo acerca da atuação e práticas negras de escritas de si, em meio a escolha da não criação de um experimento cênico virtual diante do isolamento social, e principalmente diante da segunda onda que acometeu o Brasil no primeiro trimestre do ano de 2021.

A pesquisa limitou-se, portanto, ao um estudo teórico atravessado pelas práticas já vivenciadas nos anos anteriores, porém, aos poucos, em uma tentativa de

performar o conhecimento, inspirada por Grada Kilomba, fui dando vazão às pequenas experimentações durante abril-julho, onde pude ser orientada pela professora Helena e sustentada pelos meus colegas de turma, Carolina, Felipe, Guiga, Luana e Marina.

Como um rio, então, fui desaguando em possibilidades de incorporar o conhecimento, de escorrer os pensamentos, as ideias, os sentires, a saudade, os estudos e as práticas corporais que me sustentaram nesse momento de isolamento.

6.2 Primeiro Meando⁵⁸

A contação de histórias juntamente com entrelaçamentos teóricos foi um método desenvolvido durante o curto e último semestre letivo, para compartilhar os rumos da pesquisa a cada mês. Assim, revelou-se um traço específico de evocar as narrativas e de criar interlocuções, o que desembocou na maneira como esse trabalho foi escrito.

As contações de histórias, como já mencionado, é presente dentro da minha família e aos poucos fui compreendendo, através desse trabalho, as maneiras como essas histórias carregavam marcadores cosmológicos afrobrasileiros e africanos mas era a possibilidade de conhecer pessoas dentro da minha linhagem, mesmo quando, seus nomes e rostos me foram sistematicamente negados.

As histórias revelavam, portanto, aspectos da ancestralidade, dos costumes e tradições presente assim como maneiras pelas quais a memória era evocada, permitindo, portanto, que eu reconhecesse que em casa, no âmbito familiar, havia traços de teatralidade que eu podia acoplar tanto na minha escrita, como na formas de narração.

Essa escuta foi então um método de coleta dessas histórias assim como a contação método de apreensão, ou melhor, de inscrição dessas histórias em minha memória, permitindo, em curto espaço, que eu incorporasse na escrita e na fala, a minha maneira de revisitar cada evento.

Durante esse processo uma questão apresentou-se: Quais eram as possibilidades de recontar essas histórias?

Inspirada pela compreensão de corpo como ambiente da memória, comecei a me debruçar sobre outras maneiras que o corpo poderia habitar minhas memórias, além, é claro, da escrita e da fala. Considerando as possibilidades apresentadas pela linguagem audiovisual e a fotografia, a imagem pareceu-me uma maneira viável onde quase sozinha, utilizando os auto-retratos, eu poderia me debruçar sobre as possibilidades de evocar memórias gravadas no corpo a partir de imagens.

58 Meandro é nome dado a curva do curso d'água do rio

Digo quase sozinha já que durante o percurso contei com a ajuda da minha prima Giovana, que com muita empolgação no auge dos seus 12 anos, auxiliou- me nas fotografias.

Por fim, fui intuindo uma espécie de álbum com as imagens criadas a partir das histórias e memórias, vinculando a cada membro da minha família. Até o momento, configura-se como uma tentativa inacabada, em curso. A ideia do álbum vem como uma construção de narrativa contrária às dificuldades encontradas na feitura da árvore genealógica de pessoas negras. É uma forma lúdica, talvez, de escrita de si junto de alguns nós.

6.3 Segundo Meando

Em meio ao cenário de isolamento social percebi privada de uma prática que presente durante os últimos 2 anos: a dança. Embora eu tenha participado de encontros virtuais durante esse período, a saudade era de estar dentro de uma sala dançando junto de demais corpos. Tinha saudades de suar junto e de rir junto. Tinha saudade dos outros corpos que junto ao meu, compunham um coletivo dançante.

Então, por um longo período, a dança permaneceu como algo impossível dentro dessa pesquisa, embora ainda presente como prática de estudo pessoal, assim como o yoga. A impossibilidade se dava pela saudade mas também pelo receio de me ver como um corpo dançante, havia uma dificuldade em me autorizar a dançar.

Em diálogo com os estudos de Luciane Ramos (2016) em sua tese de doutorado e com *Estudos Para Conjura*⁵⁹, nos últimos meses desta pesquisa, por uma vontade do corpo, passei a legitimar a história corporal presente no meu corpo, a romper com alguns estereótipos inerentes ao que seria dança negra e/ou dança afro e compreender que a espera pela autorização poderia, de certo, enclausurar o corpo, suas vontades e desejos.

Reconheço o meu lugar de iniciante, e não excluo a necessidade da técnica, da prática contínua e da disciplina, mas esse lugar de iniciante, não deve ser confundido como lugar de inferioridade diante dos saberes. Na verdade, comprehendo esse lugar a partir da ideia do saber incorporado, que para tal precisa ser praticado para assentá-lo.

⁵⁹ Ação do projeto Amor Catastrófico, projeto concebido por Luciane Ramos-Silva acompanhada da Coletividade e contemplado pela 29a edição do Fomento a Dança da cidade de São Paulo. A ação realizada de maio a junho de 2021 contava com 7 encontros que trouxeram para a roda profissionais referência da dança, teatro e performance e das ciências humanas, com pesquisas e práticas ligadas às discussões das estéticas e políticas afro-diaspóricas.

Uma das preocupações imediatas no caminho de concepção do Corpo em Diáspora foi a abordagem do treinamento para além de adestramento e imposição de disciplina, enfatizando o aprendizado na aliança entre princípios de motricidade e referenciais simbólicos para a percepção do corpo em movimento e os contextos ao redor, incentivando a desconstrução de esquemas normalizados de percepção de si e a valorização das camadas de histórias próprias. Assim, nosso treinamento não seria uma forma de adentrar o corpo de maneira exaustiva, em uma perspectiva serial, mas um mergulho em universos de entendimento para o conhecimento e ampliação de histórias corporais próprias. Aqui a técnica serve para ampliar o acesso à consciência corporal, atuando como recursos para a construção da dança desejada. (RAMOS,2016, p. 127)

Logo, reconhecer a minha história corporal ajudou a sair do lugar da falta, que muitas vezes fazia com que eu não reconhecesse as potencialidades presentes. As aulas de dança africana e práticas pontuais de Yoga Kemetic (todas de forma remota) sustentaram um método simples: o improviso. Eu dançava porque gostava, dançava como forma de pensar, de formular entendimentos dos estudos teóricos, dançava como forma de existir, sem que o propósito a priori fosse criar um experimento ou ‘obra’ para ser apresentada.

Entre um improviso e outro, intui uma ideia simples que foi conduzindo os próximos improvisos. Pensei como seria uma dança dos cabelos. Essa ideia de ter um cabelo dançante me visitou durante a residência artística Inter Pretas, uma ação pedagógica oferecida pela MIT+ (Mostra Internacional de Teatro virtual), orientada pela artista sul africana Ntando Cele. A residência aconteceu durante 4 dias no mês de março deste ano (2021), onde 15 artistas negras de diversas partes do Brasil se reuniram virtualmente para, em um espaço de acolhimento, pudéssemos compartilhar nossas criações, nossos anseios enquanto artistas e mulheres negras.

Ntando Cele tinha um condução aberta e assertiva, recheando as conversas com perguntas que instigaram cada uma a compartilhar suas percepções e vivências. Uma dessas perguntas causou uma reflexão sobre como nós éramos vistas, como nós nos víamos, e o como poderíamos utilizar aquilo que vemos como falhas para ser mais do que achávamos que somos. Por fim, Cele aconselhava “Alimente seu lado faminto”.

Em um dos muitos compartilhamentos comecei a olhar para a minha prática artística, para os últimos 5 anos de produção dentro da universidade e reconhecer os pensamentos, os desejos, a fome que alimentava e sustentava tais criações. Comecei, então, a pensar como poderia trabalhar a partir do afeto também, a criar a partir de uma ideia de afeto. Nisso, o cabelo - dança surgiu como uma forma de trabalhar com uma parte do meu corpo, a partir da ideia de afeto, de aproximação, de mover a partir de um desejo de relacionar-se a partir do afeto.

Registra-se aqui, entretanto, uma sutil diferença entre afecção, como um conceito referido diretamente ao corpo e sua ideia, e o afeto (affectus), “que implica tanto para o corpo para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir. (SODRÉ, 2017. p.135)

O cabelo também faz parte de um pesquisa que iniciei em 2020, por interesse pessoal em fazer um levantamento histórico sobre as diversas maneiras que o corpo era vivido nas culturas tradicionais africanas. Em um acervo com fotos e video encontradas, fui percebendo as múltiplas possibilidades e funções que o cabelo tinha em diferentes etnias. apesar de ser uma pesquisa inicial, e portanto rasa, comecei a perceber que aquelas imagens faz florir no meu imaginário, imagens, sentidos e relações afetivas com meu cabelo ao contraponto da relação que enfrentei na infância e adolescência.

Cabelo - dançante é um experimento sobre formas de mover com afeto desde dentro.

6.4 Últimas considerações

Eis que chegamos no mar, em uma Foz onde esse rio segue seu encontro com outras águas. Das várias surpresas e desafios que esse percurso nos revelou, não limitando a esse trabalho mas também a jornada que a graduação representa, quero destacar alguns pontos brevemente.

Uma das questões que sempre me acompanha quando penso no ofício de ser atriz e que de imediato apareceu nesta pesquisa refere-se a pensar nos métodos de trabalho em si, isto é, nos estudos voltados ao aprimoramento e autoconhecimento. E isso me levou a questionar quais práticas sustentam esse ofício para mim, ou seja, quais práticas favoreciam um mergulho que ampliasse meu entendimento do meu corpo e das minhas habilidades.

Acredito que cada processo criativo estabelece um universo único onde elementos são dispostos e como artistas temos a possibilidade de seguir expandindo nossas percepções. Os processos criativos são também processos pedagógicos, onde temos a oportunidade de seguir na arte de aprender. O que aponto como trabalho de si, não se contrapõe, portanto, a expansão e contínuo aprimoramento que um processo criativo possibilita, mas penso na necessidade de estabelecer vínculos com práticas de forma autônoma, de cruzar sistemas e procedimentos que alimentem, que nutram esse ofício.

Diante disso, saio de uma instituição de aprendizado formal preparada

para continuar estudando, não pela insuficiência daquilo que me foi dado, ao contrário, pelo zelo daquilo que me foi passado, mostrado e compartilhado.

Escrever esse trabalho me causou diversos movimentos internos, tantos movimentos que só consegui finalizá-lo porque dançava entre uma linha e outra. Percebo que, talvez, o trabalho tenha ficado abrangente, sem um objeto de pesquisa bem definido, isso se deu por dois motivos: uma dificuldade de compreender a pesquisa acadêmica e também uma dificuldade de escolha. Escolhi, portanto, seguir dançando entre um conceito e outro.

Perspectivas negras para pensar Atuação e Escrita de si, antes de mais nada é um lembrete para um jovem atriz, para que ela e todos aqueles que se sentirem convidados a repensar suas práticas, convidados a dialogar com outras formas de conceber arte, se lembrem de continuar a alargar seus horizontes, a expandir as possibilidades de perceber seu ofício.

Este trabalho é o primeiro passo.

Sigo caminhando e por vezes fluindo para onde o rio da vida desejar.
Agradeço por chegar até aqui,
Desejo boas viagens.

Com carinho, Fernanda.



*Para minha avó Antonieta
quando criança
beijava as cartas que te enviava
para que meu beijo atravessasse o Brasil
e chegasse até você*





*Para meu
colhendo o que
achei novos modos*

avô Pedro.
e você plantou,
os de me perceber

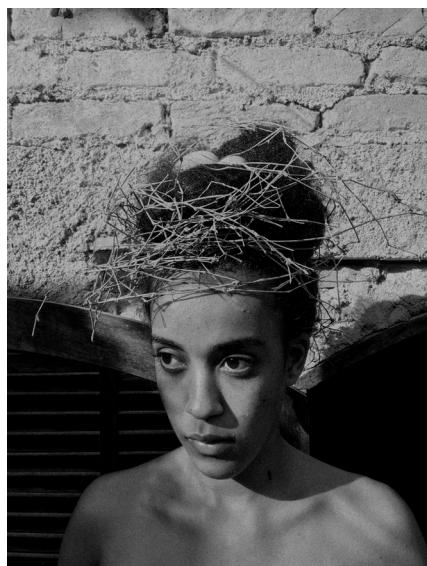






LINKS PARA EXPERIMENTOS

CLIQUE NA IMAGEM ABAIXO



REFERÊNCIAS

AFRIKAFÉ, Afrikafé. Sagrada Epistemologia com Vanda Machado. Youtube, [S. I.], p. 1, 1 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JrO9B98uV64&t=1s>. Acesso em: 2 ago. 2021.

ALSCHITZ, Jurij. A vertical do papel, 1 ed. São Paulo. Perspectiva, 2014.

ANI, Marimba. Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior. Trenton: África World Press, 1994. Tradução coletiva Esta Hora Real Disponível em: <<https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimbaani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>>> Acesso em 15 jul. 2021.

ASANTE. MOLEFI. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. Tradução de Carlos Alberto Medeiro. São Paulo: Selo Negro, 2009, p 93-110

BA, A. Hampatê. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J.. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed.. Brasília: UNESCO, 2010. p.167-212.

BRUM, Eliane. Minhas raízes são áreas. ÉPOCA, São Paulo, 2011, 25 abr. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI228050-15230,00-MINHAS+RAIZES+SAO+AEREAS.html>> acesso em 20 de ju de 2021

CARNEIRO, Sueli, A construção do outro como não ser como fundamento do ser, 2005. 250f. Tese de doutorado em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Trad. Eunice Rocha Juiz de fora: Editora UFJF, 2005.

_____. Pele negras, Máscaras brancas. Trad. Lucy Magalhães Salvador: Edu-fba, 2008.

GUEDES, Diogo. Muniz Sodré fala sobre ancestralidade e poesia de Solano Trindade. Jornal Digital, Recife, p. 1, 30 set. 2019. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/09/30/muniz-sodre-fala-sobre-ancestralidade-e-poesia-de-solano-trindade-389345.php>> acesso em 15 de jul. de 2021

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdU-FMG, 2003b.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir. Trad. Marcelo Cipolla. São Paulo, Martins Fontes, 2017.

_____. Vivendo de amor. Tradução de Maísa Mendonça. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>> acesso 01 ago, 2021.

_____. Tudo sobre o amor -NOVAS PERSPECTIVAS. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021. v. 1.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 103-118, 1995/1996.

LOPES, Giovanna dos Santos. Medéia, de Eurípedes: um olhar sobre tradição e ruptura, na tragédia grega. Revista Urutágua - Revista acadêmica multidisciplinar (DSC/ UEM), Paraná, n. 14, , 4 dez. 2007.

MARIANO, Agnes. Caruru de Cosme e Damião. Histórias do povo negro, [s. l.], 25 out. 2010. Disponível em: <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/fe-2/caruru-de-cosme-e-damiao/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

MARTINS, Leda Maria. “Performances da oralitura: corpo, lugar de memória”. Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, Santa Maria, UFSM, n. 26, jun. 2003.

_____. A Cena em Sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE - Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.

NJERI, Aza. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 31: mai.-out./2019, p. 4-17.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. Ítaca – Espe-

cial Filosofia Africana UFRJ, Rio de Janeiro, n. 36, p. 226, 2020.

NOGUEIRA, Renato. Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

_____. Cosmovisão Africana. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2011.

PATROCÍNIO, Stela do. O Reino dos Bichos e dos Animais é o meu nome. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001. 160 p.

PELE NEGRA, Estudos em Teatro negro: Socialização entre os artistas/pesquisadoras negras e negros, com Alexandra Dumas, Denise Carrascosa e Juliana Monique. Youtube, 28 abril, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=va4n7WDAY9M>> acesso em 30 de maio de 2020.

PETIT, Sandra Haydée. Pretagogia: pertencimento, corpo-dança e tradição oral africana na formação de professoras e professores -Contribuições do legado africano para a implementação da Lei no 10.639/2003. Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

POMPERMAIE, Paulo Henrique. Vozes subterrâneas. CULT, [s. l.], 9 maio de 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/stela-do-patrocínio-vozes-subterraneas/>> Acesso em: 14 jul. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. Anuario Mariateguiano, Lima, v. 9, n. 9, 1997.

_____. Colonialidade, poder, globalização e democracia. Novos Rumos, n. 37, p. 4-28, 2002.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Clacso:2005.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. Capítulos: O arrebatamento do corpo e a ênfase no saber corporal e Corpo encruzilhada: das humilhações ao enfrentamento mandingueiro.

_____. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir

de exu e suas encruzilhadas. In Revista Antropolítica, n.40, Niterói, p.54-80,1.sem, 2016.

SANTANA, Tiganá. Diálogos Ausentes: O negro na música. Youtube, 21 set, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EdzCORcQDPM&t=27s>> acesso em 26 jul. 2021

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SILVA, C. F. O humanismo perdido e a contribuição da cultura bantu. *Ensaios Filosóficos*, Volume XV – Julho/2017

SILVA, Luciane. Corpos diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Dissertação. UNICAMP. São Paulo. 2016

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOMÉ, Sobonfu. O Espírito da Intimidade: Ensinamentos Ancestrais Africanos Sobre Maneiras de Se Relacionar. 1. ed. [S. I.]: Odysseus, 2009. 145 p.

WEISENBURGER, Steven. Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child Murder from the Old South. Nova York: Hill e Wang, 1998.

_____. A HISTORICAL MARGARET GARNER. Detroit Opera House, Texas, p. 10, 10 out. 1998.

DOCUMENTÁRIOS:

Ori. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 1989. 100'.