

LUIZA DIAS FLORES

**A CENA NEGRA: UMA ETNOGRAFIA SOBRE TEATRO NEGRO EM
PORTO ALEGRE**

ENTRE CORPOS, OBJETOS E ENCONTROS

ORIENTADOR: Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva

Porto Alegre

2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL**

LUIZA DIAS FLORES

**A CENA NEGRA: UMA ETNOGRAFIA SOBRE TEATRO NEGRO EM
PORTO ALEGRE**

ENTRE CORPOS, OBJETOS E ENCONTROS

Fotografia da capa: Kiran León

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia Social como quesito parcial para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Baptista da Silva

Porto Alegre

2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos artistas negros que me fascinam com suas performances e possibilitaram a construção deste trabalho. Agradeço, ainda, pois foi com vocês que aprendi a refletir diariamente sobre o racismo e as desigualdades raciais que infestam este país. Espero que este trabalho contribua de alguma forma para a visibilização da arte negra, e que a amizade criada durante o tempo de pesquisa não mais se desfaça.

Agradeço aos meus familiares pelo apoio dado nesses cinco anos de graduação. Em muitos momentos durante a escrita eu corri para os braços da Luci para recarregar as minhas baterias... Portanto, agradeço a minha sobrinha Luciana, a qual diariamente me alegra com seu sorriso e me diverte com suas ações. A minha mãe, por acreditar e apostar em mim. Agradeço, principalmente, a duas personagens heróicas da minha história, as quais me inspiram nas lutas e nos desejos de mudança social: Nena, pelos silêncios que na época eu fui incapaz de entender, e vô Gagá, cujo exemplo de coragem e hombridade eu levarei sempre comigo. Apesar de não estarem mais neste mundo, sinto vocês em mim.

Agradeço aos meus amigos queridos, que acompanharam as constantes angústias na graduação e na confecção deste trabalho e que fizeram parte das comemorações pelo seu término e pela conquista do mestrado. Especialmente à Polliane Trevisan, Ana Mitchell, Rodrigo Toniol, Fernanda Heberle, Marina Paim, Francieli Ruppenthal, Laura Ferrari, Gabriel Costa, Stéphane Bexiga, Paola Morais, Caetano Sordi, Marcello Múscari, Daniela Ferrugem, Joice Maciel, Lucas Besen, Milena Cassal, Kelly Moraes, Marco Antônio e Fernanda Marques. Agradeço à Rose, amiga da minha família, que realizou a revisão técnica deste trabalho.

Agradeço às pessoas queridas que formam os núcleos de pesquisa NER, NIEM e NACi, por abrirem as portas, de forma acolhedora, durante o tempo de graduação. Foram ótimos os encontros, de muita aprendizagem, os cafezinhos e a partilha de afetos. Agradeço, também, ao professor Dr. Sergio Baptista pelas orientações, pelas compreensões e pelos incentivos.

Há muitos não-humanos que mereceriam agradecimentos... Dentre eles, ressalto dois: o Blues e o Samba. Por nortearem a cadência dos meus passos cotidianos, por me ensinarem a beleza da improvisação e por serem a trilha sonora dos momentos mais fundamentais da minha vida. À dança, minha válvula de escape, pois “eu digo e até posso afirmar, vive melhor quem samba” (Candeia, em *Viver*).

Por fim, agradeço aos artistas Ângelo Flávio, Diego Neimar, Evani Tavares, Jessé Oliveira, Josiane Acosta, Julio Moracen, Lucila Clemente, Ravena Dutra, Rielle Dutra, Silvia Duarte, Sílvio Ramão e Vera Lopes pelos encontros, pelo carinho e pela disposição em contribuir com este trabalho. Este trabalho também é de vocês, sem sobra de dúvida. E desejo muita MERDA, como dizem no teatro, aos futuros projetos artísticos de todos. O mundo precisa de poesia... Poesia negra!

Dedico a todos vocês este trabalho!

RESUMO

Esta monografia se insere nas discussões a cerca da Antropologia da Arte e é pautada pelo trabalho de campo realizado junto ao grupo de teatro negro Caixa Preta, em Porto Alegre/RS. Parto da premissa de que tudo o que há são *encontros*, conceito de Espinosa, trabalhado também por Deleuze. Assim, busco tratar, aqui, das relações estabelecidas entre os integrantes do grupo e o teatro negro, desenvolvendo questões referentes à *agência* dos objetos que compõem a cenografia da peça “O Osso de Mor Lam” e a corporalidade negra visando dissertar, baseado nisto, sobre como ocorrem os *encontros* que produzem este teatro como um *território* negro. Visa, também, pincelar novas propostas para se pensar a arte negra na Antropologia sem cair em reduções ao mercado artístico ou à identidade étnica.

Palavras-chaves: Arte, teatro negro, agência, corporalidade, encontros.

SUMÁRIO

ABRINDO AS CORTINAS	1
1 - TEATRO NEGRO: ENCONTROS	10
<i>Sobre o grupo de teatro Caixa Preta</i>	22
2 - COMO ENCONTRAR O TEATRO NEGRO?	26
3 - A CONSTRUÇÃO DA CENA: ENTRE CORPOS E OBJETOS	36
4 - TÉCNICAS CORPORAIS E PERFORMANCE	54
<i>Dos encantos</i>	61
E AS LUZES SE APAGAM...	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

ABRINDO AS CORTINAS

(...)

 Ouçamos o pipocar do couro retesado

 (ó agadá da transformação)

 rompendo a couraça do insensível mundo

 branco

 na sola dos pés sangrentos

 temos dançado

 o madrigal da escravidão

 o minueto do tráfico

 o fado do racismo

 (...)

 (Abdias do Nascimento)

Este trabalho fala sobre poesia. Não a poesia escrita, mas sobre um estado de poesia, onde corpos, vozes, som dos tambores, cheiro de carne, árvore, osso, arroz, racismo, África, memórias da escravidão, Orixás, Exus, Hospital Psiquiátrico São Pedro, sala Álvaro Moreyra...: tudo se *conecta* e faz emergir algo. Assim como Zumthor (2007) propõe, penso a *performance* como um jogo poético. Jogo que tem cor, assim como os versos de Abdias neste início de conversa. Poesia, aqui, não se refere apenas à linguagem falada, mas ela repousa também, naquilo que Artaud (1993) chama de linguagem concreta, nos gestos negros; poesia que emerge dos muitos anos de silêncio, de sombras, e que rompe, com toda a sua potência, este mundo branco. E este parece ser um dos principais mandamentos do teatro: fazer da ação poesia. Este texto tem como intenção dissertar sobre a prática teatral, principalmente a construção de um espetáculo, com o objetivo de apresentar como se dá a criação cena negra a partir de alguns *encontros*, adentrando mais nas questões referentes à *agência* dos objetos na construção do espetáculo “O Osso de Mor Lam” e à *corporalidade* negra que se forma a partir disto. Este é um trabalho de metodologia qualitativa, onde foram realizadas entrevistas abertas e observação participante. Adoto a idéia de que “os espaços pesquisados passam a ser construídos por conexões específicas, relacionamentos particulares, redes de circulação e fluxos de sentido” (Fleischer, Schuch e Fonseca, 2007, p. 9), ou seja, tal etnografia não é realizada apenas em um lugar (como poderia ser nos ensaios realizados), mas percorre, junto com os atores, outros espaços.

Os estudos nas Ciências Sociais sobre Arte são imensos e não caberia aqui fazer qualquer resgate detalhado frente a isto. Pretendo apenas pontuar alguns autores para poder explicitar o meu lugar de fala, de onde eu parto para falar sobre arte negra. Nathalie Heinich pontua em seu livro *Sociologia da Arte* três grandes momentos dos estudos da arte. O primeiro, que estudava a arte e sociedade, propunha estudar a relação entre estes dois termos partindo do pressuposto de que eles eram coisas dissociadas. O segundo, que estudava a arte na sociedade, se esforçou em contextualizar os fenômenos artísticos em seus espaços-tempos específicos, todavia, caiu-se no erro de considerar a arte como ‘reflexo’ da sociedade, dissociando sociedade e arte. O terceiro momento, o atual, repousa no estudo da arte como sociedade, reconhecendo que a arte é constituída por interações sociais¹. Parto, assim, da idéia de que a arte é social, constituída por relações sociais, e, longe de refletir o todo social, ela *compõe* com este.

Antropólogos clássicos recorreram ao estudo das artes nas comunidades ditas ‘primitivas’ assim como Boas, Levi-Strauss e Geertz, deixando importante legado à disciplina. Arte ligada à organização social, tomando as tatuagens faciais como representação da pessoa social, como Levi-Strauss; arte como um sistema cultural, propondo uma etnografia do gosto, como Geertz, muito em consonância com os escritos do historiador Baxandall e sua preocupação com o modo de ver a arte. Há, também, as contribuições dos sociólogos Norbert Elias, evidenciando a partir de dados históricos como a arte foi se configurando enquanto autônoma no Ocidente. Elias faz uso, principalmente, da vida de Mozart para suas teorizações. Na mesma esteira de Elias, Bourdieu nos brinda com brilhantes idéias sobre arte a partir de seus conceitos-chaves, como *campo* e *habitus*. Bourdieu aborda também a relativa autonomização da arte enquanto portadora de uma dinâmica social específica na busca de distinção e reconhecimento.

Realizei trabalho de campo junto a um grupo de teatro negro a partir de 2009, mas já mantinha contato com o grupo desde 2007. Teatro com direito a palco, atuações, ingressos pagos, lugares para sentar e apreciar o espetáculo. Poderia, sem sombra de dúvidas, fazer usos dos conceitos de *campo* e *habitus* para ‘explicar’, ‘compreender’, ‘explicitar as estruturas que subjazem’ a esta realidade social. Assumo os possíveis descuidos aos modos de produção e

¹ Exposição feita sobre a autora em um seminário realizado com Lorena Muniagurria sobre Antropologia da Arte em 2007, na CORALE.

percepção dos bens culturais frente ao mercado artístico, com o intuito de pensar que até na Arte (esta mesmo, com ‘A’ maiúsculo, legítima) há espaço de criação. Ou seja, meu enfoque não é sobre o mercado artístico, mas sobre as práticas artísticas que produzem uma *subjetividade dissidente*. Isto não implica romantizar a arte – movimento que muitos intelectuais das ciências humanas tendem a desconstruir, e eu estou em completo acordo, pois isto é demasiado etnocêntrico -, mas implica em não aceitar mais a desconstrução (demasiadamente moderna) como a única alternativa de análise. Enfim, ao mesmo tempo em que assumo os erros pela não utilização de alguns autores, assumo os erros, também, pelos possíveis usos de outros...

Não nego, portanto, que haja um mercado artístico com suas lógicas em busca de distinção, um *poder molar* que cria sujeitos a partir daquilo que Guattari chamaria de *subjetivação capitalística*. Mas isto não impede a Antropologia de acompanhar as *revoluções moleculares* que ‘esburacam’ tais lógicas e produzem novos sentidos, novas possibilidades de existências e que, por consequência, poderiam levar a Antropologia a recriar-se. São com o teatro negro e com estas idéias com o qual eu estabeleço *conexões* nesta escrita, a partir das contribuições intelectuais de artistas negros e de produções etnográficas realizadas com ameríndios e movimentos culturais. Portanto, o ponto crucial desta etnografia é negar a imposição das epistemologias acadêmicas frente às epistemologias ‘nativas’, trabalhando dentro daquele movimento intelectual chamado por alguns autores de Pós-social. Sobre isto, Goldman (2008) salienta:

Fomos compreendendo, creio, que só faz sentido empregar o prefixo “pós” quando ele é sinônimo de “pré”. Ou seja, só vale a pena falar em “pós-social” quando já se está pensando em algo ainda por vir, mas que não sabemos e não podemos saber o que é. Este ponto é crucial porque só assim podemos nos livrar dos fantasmas evolucionistas que espreitam expressões como essas: apostamos em um futuro, mas não sabemos e não podemos saber que futuro é esse. (2008, p. 3)

Baseio-me nas etnografias realizadas por Elsje Lagrou e Ana Cláudia Cruz e Silva para a elaboração desta monografia. Elsje Lagrou realizou seu trabalho junto aos Kaxinawa, a partir de 15 anos de pesquisa junto ao grupo, visando apreender etnograficamente as idéias e práticas kaxinawa sobre o poder das imagens, palavras e objetos. Aproximo-me desta autora quando pensa a arte como condensação de relações entre humanos e não-humanos. Aproximo-me, também, quando ela propõe, a luz das teorias perspectivistas e teoria da

agência de Gell, que objetos possuem intenções, *agências*, quando em relação, e devem ser pensados pela antropologia enquanto dotados de pessoalidade, de poder de ação. Os capítulos de seu livro visam trabalhar com os sentidos dados à forma e à pessoa kaxinawa, que faz das discussões acerca da corporalidade central para a sua construção e que aqui também ganham importância. O corpo ameríndio, segundo a autora,

...parece valorizar o acúmulo do conhecimento *encorporado*, uma forma corporal-subjetiva de acumulação, ao invés de uma acumulação de relações através de artefatos [aqui a autora se refere às etnografias realizadas com os melanésios]. Este ‘saber do corpo’ estabelece relações ancoradas numa subjetividade que se constrói a partir do estar e se saber relacionado. (Lagrou, 2007, p. 81)

A etnografia de Ana Cláudia Cruz e Silva foi realizada junto aos blocos afro da cidade baiana de Ilhéus. Aproximo-me de seu trabalho a partir do conceito chave de sua etnografia, o conceito *encontros* de Espinosa, retomado por Deleuze. Silva (2004) aproxima este conceito ao conceito de Guattari de *agenciamentos de fluxos heterogêneos*.

Em muitos momentos deste trabalho, o termo ‘encontros’ será substituído pelo de agenciamentos, tal como no parágrafo acima. Trata-se de um conceito amplamente empregado por Deleuze e Guattari que também diz respeito à idéia de composição e decomposição dos seres. Diz Guattari em seu “Glossário de Esquizoanálise” (1986), que agenciamento é uma “noção mais ampla do que aquela de estrutura, sistema, forma, processo etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto quanto de ordem biológica, social, maquínica, gnoseológica, imaginária.” (:287). Ou seja, uma coisa, qualquer coisa, é produzida pelo e no entrecruzamento de componentes muito diversos, aí incluídos sujeitos, matérias, idéias, climas, representações, linguagens, semióticas... tudo o que entra em jogo na composição de algo. Agenciamentos são as conexões entre os elementos que participam da constituição de alguma coisa. (SILVA, 2004, p. 23)

Segundo a autora, no encontro todas as partes são afetadas. Esta é a idéia que guia seu trabalho: o que há são encontros, o que constitui um ser é seu encontro com outro ser (humano ou não-humano), que também está aí se constituindo. A idéia de que: “O simples entendimento de que tudo o que existe se constitui a partir do encontro, de que cada encontro transforma os corpos, compõe ou decompõe, e até mesmo produz um novo corpo” (2004, p. 22) vai muito de acordo com os apontamentos etnográficos que farei neste trabalho,

centralizando minha escrita nesta composição de um corpo negro a partir das *conexões* diversas estabelecidas e das *agências* em jogo. O *encontro* comporta elementos heterogêneos, é o entrecruzamento de componentes diversos, incluindo práticas, objetos, idéias, signos, espaços, clima, cheiros, e tudo o mais. É no *encontro* que ocorrem as conexões entre os elementos que participam na confecção de alguma coisa: uma subjetividade negra.

Ângelo Flávio, artista negro, ao ministrar uma oficina, disse que para a criação de personagem o ator não pode formatá-lo, exercer suas ações de forma dura, mecanicista, apresentar suas intenções sem senti-las, pois isto é a morte do personagem. Não há teatro que sobreviva a isto, sem *energia*, sem vida. Não pode haver um formato, mas uma forma. Do mesmo modo, não há Antropologia que sobreviva a objetivação do outro, em uma formulação prévia do que seja este ‘outro’ e apenas aplicações de conceitos. Isto é matar o ‘outro’ e, ao matar o ‘outro’, mata a si mesma. O personagem é a possibilidade de outra existência humana, como coloca Grotowski, e esta existência só se constrói na relação que estabelece em cena (com personagens, com a cenografia, entre outros elementos). Obviamente que é precedida de marcações, de um conhecimento técnico que dá forma ao personagem, assim como nós somos precedidos de nossos métodos e teorizações, da nossa técnica, mas isso não implica na formação do personagem, implica em um modo de fazê-lo existir, “libertar o corpo, não aprisioná-lo”, como diz Tavares em relação aos métodos teatrais. Esta postura dos meus informantes me leva a pensar, também, se o conceito analítico de identidade não se configura enquanto uma formação dos “nativos”.

Teatro é ação, é fluxo. A aproximação feita por Ângelo sobre forma e formato, muito me recordou as discussões sobre identidade que vêm sendo travadas nas Ciências Sociais. Ossowicki (2003), em sua dissertação de mestrado, propõe um repensar e problematizar o conceito de etnicidade, e o status que carrega, na Antropologia. Ossowicki parte da crítica a antropologia ao conceito de etnicidade, e identidade étnica, dizendo que este é mais fruto das mentes antropológicas que buscam isto em seus campos do que propriamente dos ditos “nativos”. Em primeiro lugar, Barth² ao pensar grupos étnicos, pressupõe-se que haja

² Friedrich Barth é reconhecido como um dos mais influentes autores sobre etnicidade e identidade étnica. O auge de sua produção foi entre os anos 60 e 70, propondo idéias inovadoras sobre os conceitos de etnicidade e identidade. O autor rejeita a idéia de que a etnicidade é uma propriedade dos grupos culturais e que a cultura é uma entidade fixa, enfatizando as relações e processos, com destaque para a formulação e manutenção de fronteiras. A etnicidade, assim, é tomada como uma organização social, produto histórico de circunstâncias interativas, econômicas e políticas particulares. Assim, as identidades são construídas quando em relação com o

fronteiras delimitando uma unidade étnica, o que nos leva a uma redução em oposições binárias de “nós” e os “outros” e a “redução etnográfica da vida cotidiana à obsessão da criação e manutenção de fronteiras” (Ossowicki, 2003, p. 62).

Nesta crítica feita aos contatualistas o autor diz que os sujeitos são percebidos como indivíduos substanciais, mônadas, orientados por interesses, que formam comunidades, vistas como homogêneas. Esta perspectiva acaba por ignorar outras “categorias flutuantes de inclusão e exclusão moralmente definidas” e que criam subjetividades multifacetadas, em uma variedade de pertencimentos, sem que, por isso sejam hierarquizadas. Isto não quer dizer que grupos não se mobilizem coletivamente em termos políticos e que reconheçam fronteiras na realidade em questão, ou seja, o autor não pretende tornar ilegítimo o conceito de etnicidade, mas propor repensá-la e relativizá-la.

Esta crítica ao conceito de etnicidade e a crítica realizada por Ângelo ao conceito de formato, a meu ver, são próximas. Se no processo de criação de personagem o diretor impõe ao ator uma seqüência de movimentos fechados e que totalizam as relações em cena, o personagem morre. Eis que, muitas vezes, acabamos por formatar a relação que estabelecemos com os sujeitos em trabalho de campo em nome do conceito de identidade étnica, sobrecodificamos as práticas dos sujeitos a partir desta noção fixa, formatada de identidade e etnicidade. Penso que Ângelo concordaria com Viveiros de Castro (2002), que concorda com Deleuze, de que antes de tomar o nativo enquanto sujeito ou objeto, devemos pensá-lo como figura de Outrem, expressão de um mundo possível.

Outrem, porém, não é ninguém, nem sujeito nem objeto, mas uma estrutura ou relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e de objeto por personagens concretos, bem como sua alternância. [...] O possível exprimido está envolvido ou implicado no exprimente, e se acha efetuado na linguagem ou no signo, que é a realidade do possível enquanto tal, o sentido. [...] Que o nativo seja um sujeito, não há a menor dúvida, mas *o que pode ser* um sujeito, eis precisamente o que o nativo obriga o antropólogo a pôr em dúvida. (2002, p. 117-8)

Viveiros de Castro (2002) problematiza as relações entre os conceitos étnicos e ênicos a partir de uma frase de um índio Ese Eja, comunidade indígena da Amazônia boliviana, que afirma que os pecaris são humanos. Tomando tal proposição não implica uma aceitação de

outro, demarcando fronteiras sociais que não são fixas, mas porosas – fazem-se e desfazem-se ao longo do tempo.

olhos fechados por parte do antropólogo, mas propõe uma nova idéia, diferente, sobre o que seja ‘humano’. Devo acreditar? Pergunta ele. Ele mesmo responde, sim e não. Acreditar no sentido de confiar, sim. Mas acreditar no sentido de tomar isto como um valor para si, não necessariamente. No meu caso, meus informantes dizem que fazem um teatro que é negro. Que relação é esta que existe entre pecaris e humanos, ou, no meu caso, teatro e negro?

O negro, do teatro negro, pode ser um termo que etniciza o teatro. E assim o é, sem dúvida. O negro está lá para evidenciar uma identidade étnica, portanto, com intenções de se diferenciar da história hegemônica contada sobre o teatro brasileiro – notadamente branco -, ao mesmo tempo, buscar uma igualdade de direitos perante o Estado, de reconhecimento. Isto é muito visível nas articulações que vêm sendo feitas entre artistas negros no Fórum de Performances Negras que ocorre anualmente em Salvador. Desde o primeiro encontro os artistas vêm demandando ao Estado a criação de Editais direcionados para Artes Afro-brasileiras. Esta demanda foi atendida este ano com a criação do Prêmio Nacional de Expressões Afro-brasileiras³, onde o Caixa Preta foi um dos grupos que conseguiu financiamento, no caso deles, para a criação da peça do Bertold Brecht chamada Mãe Coragem. Mas creio que, com o perdão da brincadeira, há mais coisas entre o céu e a terra (ou seria entre ‘teatro’ e ‘negro’) do que supõe a nossa vã Antropologia.

Volto a Viveiros. Talvez falar que pecaris são humanos não signifique aproximar os pecaris dos humanos, mas diferenciá-los, pois pecaris são humanos, quando humanos são alguma coisa que não humanos. No meu caso, talvez a relação seja diferente, o que não invalida esta tentativa de comparação. Afirmar que o teatro é negro não significa esmiuçar as propriedades do teatro e pensar o “negro” que o acompanha enquanto um diferenciador étnico apenas. Mas, pensar, talvez, que há aí um processo de *singularização* de práticas, de desejos, de corpos. Assim como Viveiros de Castro se questiona sobre o conceito de ‘humano’ posto em algumas proposições, poderia eu me perguntar, também, sobre o conceito de ‘negro’ quando meus informantes afirmam fazer um teatro que é negro. O que é, para eles, negro no teatro negro? A partir disto, e fazendo uso do conceito de *encontros* antes esboçado, elaboro outra questão: como eles fazem o que eles fazem? Como ocorrem os *encontros* na construção desta cena negra?

³ <http://www.premioafro.org/>

Tento, portanto, com todas as dificuldades que envolvem isto, desprender-me de conceitos antropológicos, que mais parecem ferramentas para manter distância daqueles com quem interagimos, e buscar *contagiar-me*, *afetar-me*, com as práticas cotidianas e saberes singulares que compõe um *território existencial* específico, do Teatro Negro. Favret-Saada traz importantes contribuições em seu texto “Ser Afetado” (2005) ao mostrar a relevância da etnografia abrir mão dos parâmetros malinoviskianos e se disponibilizar a ser tomada pela epistemologia nativa. Permitir-se ter a sua existência implicada na relação. *Ser afetado* não pressupõe empatia ou compreensão, pois isto propõe que o antropólogo imagine estar no lugar do nativo. O que ela visa é, realmente, ocupar tal lugar.

Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis (2005, 159).

Este conceito de *ser afetado* pode ser aproximado do conceito de *contágio* trabalhado por Antonin Artaud, teórico do teatro. Artaud (1993) propõe que o teatro deva ser como a peste. Esta corrói os corpos, cria novos orifícios de pus, novas exterioridades do corpo moribundo. O teatro deve contagiar aqueles que dele participam. È através da peste, neste limite entre a vida e a morte, que novas sensações são criadas, outras formas do ser são experimentadas. A peste é um mal que corrói o organismo, assim como o teatro deve ser um mal que corrói os corpos daqueles que participam com o intuito de produzir novas sensibilidades.

É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade (1993, p. 18).

Bom seria se levássemos a sério a proposta do teatro da crueldade e pensássemos, também, uma etnografia da crueldade, pestífera, fétida, que intensificasse as impossibilidades do formalismo acadêmico ao ponto de explodi-lo, para assim multiplicar os seus acessos. Não

afirmo ser este trabalho um exemplo desta proeza, mas sem dúvida é um exercício humilde de descentramento desta que escreve.

No **primeiro capítulo** proponho uma aproximação com as discussões sobre teatro negro, articulando os diferentes fluxos que compõem o teatro do grupo Caixa Preta ao longo do tempo. Aproveito, também, para fazer uma breve trajetória do grupo desde seu surgimento, em 2002. No **segundo capítulo** intento salientar como o racismo é construído no âmbito teatral, a partir dos espaços culturais legítimos da cidade de Porto Alegre, e quais são as linhas de fuga na própria utilização do espaço que o teatro negro aponta. Outrossim, este capítulo visa apresentar que a própria ida ao teatro é um *encontro*, a partir de meu primeiro contato com o campo. No **terceiro capítulo** pondero as relações estabelecidas em cena entre objetos, corpos e imagens que são tecnicamente trabalhadas a partir de uma construção negra, tópico do **quarto capítulo**.

1 - TEATRO NEGRO: ENCONTROS

... Era uma vez um deus grego, Dionísio, senhor da embriaguez, da luxúria e do prazer. Foi assim que minha professora de teatro, quando eu ainda estava no colégio, começou a contar a História Mundial do Teatro. A História de seu surgimento é muito controversa e não é o foco de minha preocupação neste trabalho. A questão é que em muitos livros de História do Teatro encontramos elementos que referenciem suas origens na Grécia Antiga (Berthold, 2008). Na Grécia, o teatro começa com as grandes festas que eram feitas em homenagem ao deus Dionísio (deus do vinho, da vegetação e da procriação – logo se tornou o deus do teatro). Em sua homenagem havia cantos, orgias e exaltação da bebida, em que os atores eram caracterizados por máscaras e roupas. A passagem do culto religioso para a arte teatral iniciou quando Arion, personalidade importante na Grécia Antiga, começou a dirigir tais apresentações de forma mimética, organizada e sincronizada (Berthold, 2008)

Apoiando-se nesta História, o teatro brasileiro construiu-se a partir do Teatro Europeu, principalmente o teatro português e italiano. Na segunda metade do século XVIII até os primeiros anos do século XIX, era conhecido que muitas companhias teatrais eram formadas por escravos libertos, negros e mulatos, que ao interpretar personagens brancas, pintavam seus rostos e mãos de tinta branca. No entanto, seria o mulato quem ocuparia maior parte da profissão de ator. Foi com a consolidação de um teatro nacional que o negro e o mulato (este em menor grau, pois podia ‘disfarçar sua origem’) desapareceram dos palcos como artistas, restando apenas às personagens negras estereotipadas (Mendes, 1993). É com vistas a este histórico marginal e camuflado que o Teatro Experimental do Negro, em 1944 pretendia a revalorização do negro, tanto como personagem quanto como artista, almejando fazer surgir a voz, a raça, a partir da revelação da vida social do negro. No início do Teatro Experimental do Negro, ainda em colaboração com o Teatro do Estudante⁴, houve sérias dificuldades de encontrar uma dramaturgia que se preocupasse com o negro em cena, há tempos esquecido nos palcos brasileiros, como protagonistas.

O teatro brasileiro, no final do século XIX e início de XX, estava muito atrelado a um teatro português voltado às comédias de costume, cujo autor mais conhecido foi Martins

⁴ Criado por Paschoal Carlos Magno, em 1938, no Rio de Janeiro

Pena, caracterizado por tratar de maneira cômica alguns dos acontecimentos do contexto em que se inscreve. Nesta época se “encerrava o longo período em que o teatro [...] reinava soberano, como centro da vida social e artística do Rio de Janeiro, posição que começava a ser ameaçada com o aparecimento de novidades como o gramofone, o esporte e o cinema, com os quais era obrigado a dividir o público espectador” (Mendes, 1993, p. 15). Enquanto a Europa fervia com as inovações estéticas do teatro, iniciada com o naturalismo e pré-simbolismo, o Brasil não possuía uma dramaturgia inovadora, na verdade, nem ao menos tinha consolidado um teatro nacional, contando com algumas apresentações que poucas influências tiveram das produções contemporâneas que a Europa estava experimentando.

A grande crise sentida pelo teatro brasileiro foi em 1912, com a industrialização do cinema norte-americano, o que levou a brusca diminuição de público nos teatros locais e uma nova postura frente ao teatro brasileiro. Este momento, mais precisamente em 1917, foi fundamental para a consolidação do teatro nacional, com a fundação de companhias nacionais, utilizando textos nacionais, interpretados por artistas nacionais, a partir do reflorescimento da comédia de costumes brasileira. Vale situar que nesta época ocorria o auge da Primeira Guerra Mundial, o que dificultava a vinda de companhias européias e possibilitava o surgimento de um teatro nacional mais consolidado, tomando os palcos pelos ideais cívicos e da vida dos brasileiros. A consolidação de uma classe média influiu no aumento de consumidores de teatro, iniciando assim uma maior comercialização do espetáculo teatral.

No palco, evidenciava-se que o “teatro brasileiro” e a sua idéia de nação estavam profundamente relacionados aos interesses da classe média, branca, brasileira, pequeno-burguesa. De modo geral e pouco explorado, este era o cenário que dominava o teatro brasileiro nas décadas de 20 e 30. Neste contexto, pouco se percebe a presença da personagem negra a não ser nas comédias, com a afirmação de estereótipos. A peça *Capital Federal* de Artur Azevedo é um dos textos que explora tais estereótipos com a ‘mulata dengosa’, cria da família; *O Dote*, com a personagem negra Pai João, figurando de ‘negro estúpido’; *O cordão*, com a personagem negra Salustiano, figurando de ‘negro preguiçoso’ e vidrado em carnaval; *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, com a personagem negra Zeferina figurando de ‘mulata cobiçada por todos’. No máximo a personagem negra aparecia como figurante ou exercendo funções subalternas.

Neste teatro, o negro é definido segundo sua invisibilidade, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, e sua indizibilidade, porque a fala que o constitui o reduz a um corpo e a uma voz alienantes (Martins, 1995, p. 40). É a partir da década de 30 que começa a aparecer peças que tratassem do preconceito racial contra negros e mulatos, apesar de ainda restringir as personagens em determinados papéis estigmatizantes, como “fantasmas da escravidão” (Mendes, 1993, p. 37). Interessante ressaltar que as personagens negras eram desempenhadas majoritariamente por artistas brancos pintados de tinta preta, desempenhando papéis de “ignorantes”, “fogosos”, “cômicos”, “malandros”, “desobedientes”, “velhos sábios e bons escravos”. Se havia algum lugar para o negro nos palcos do teatro até então, apesar das leves transformações ocorridas durante a história, era o lugar a margem, não pertencentes à história que estava sendo contada.

Há, no entanto, no final da década de 30 o surgimento de alguns grupos de *teatro de revista*⁵, como o Companhia Negra de Revistas (1926), Companhia Bataclan Negra (1927), Companhia Mulata Brasileira (1930). Segundo Nepomuceno (2006 *apud* Tavares, 2010), as revistas negras atuaram do final do século XIX até por volta de 1950 e foram as primeiras expressões de um teatro negro organizado. No entanto, foi com o Teatro Experimental do Negro (1944), idealizado por Abdias do Nascimento, que o teatro negro teve maior visibilidade e atuação na sociedade brasileira.

O teatro negro do TEN – segundo seus próprios fundadores - nasce, portanto, enquanto forma de resistência aos processos de exclusão que constituíram o negro no teatro e na vida social brasileira (Bastide, 1983; Mendes, 1993; Nascimento, 1961). O teatro negro expressa uma resistência e reivindicação étnica que intenta conseguir espaço para a população negra frequentar e realizar teatro. Seu intuito é a conscientização da população negra, resgatando a negritude enquanto afirmação. Em campo, muito ouvi dos artistas que ‘aprenderam a ser negros’ após a sua entrada no grupo, tendo contato com músicas, cores, formas de arrumar o cabelo (o cabelo ocupa um lugar muito relevante para a estética dos integrantes do grupo), gestualidades, divindades, entre tantos outros elementos. Realizei entrevista com uma atriz do grupo sobre este assunto, onde ela aponta esta questão como

⁵ Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de oferecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. (Dicionário do Teatro Brasileiro – temas formas e conceitos, 2006)

fundamental na sua constituição tanto em cena quanto fora de cena. No dia depois da entrevista, estávamos com os outros atores no Hospital Psiquiátrico para mais um ensaio. Estávamos eu, Josiane e Lucila, conversando. Lucila brincou dizendo que gostaria de ser entrevistada também e Josiane disse que ela havia sido entrevistada porque ela ocupava o lugar de ‘nativa ideal’: mulher, negra, pobre, atriz e moradora da vila. Assim caíram em gargalhadas. Eis que eu percebi. As gargalhadas dadas evidenciaram o papel patético em que eu estava implicada e culminaram em favoráveis coques⁶ dados em mim, (des) aprendiz de antropóloga.

Eis que o leitor-avaliador, pois todo leitor é, de fato, um avaliador, deve estar desconfortável com o meu início de escrita. Será mesmo que o teatro nasceu na Grécia antiga? Será que o teatro negro emerge apenas enquanto resistência a outro teatro (o que, na verdade, legitima a existência deste teatro hegemônico? De onde falo quando assumo esta história? Assim como Josiane demonstrou, em brincadeira, o seu descontentamento: por que operar por estes rótulos que compõe a ‘nativa ideal’? Retomando as perguntas da minha entrevista vi a recorrência da necessidade de eu, pesquisadora, questionar pontos que eu supunha de antemão, em uma tentativa horrorosa de confirmação do que eu pensava saber. Aí eu descobri algo muito importante: eu não sei fazer entrevistas. Ou pior: eu não sabia o que eu gostaria de pesquisar. Ou pior ainda: eu estava impondo categorias minhas naquela entrevista, assim como impus uma História do Teatro no início deste texto. Eu, na maior das ingenuidades – como ainda este texto está cheio -, aderi o lugar de fala “daqueles que olham pela janela”.

Peço licença, então, para contar outra História. Uma História que se coloca enquanto perspectiva outra, que reclama por reconhecimento dentro desta narrativa nacional, mas mais do que isso, gera sujeitos outros, em um devir histórico do próprio teatro. Chimamanda

⁶ Tomo aqui a metáfora utilizada por José Jorge de Carvalho (2001) ao escrever um caso a ele relatado, sobre uma comunidade que teve suas casas queimadas por um grileiro na tentativa de expulsar as famílias de lá. Ele diz: “No momento da queima de todas as casas, executada pelo oficial de justiça, veio a juíza de Monte Alegre exigir que as mulheres abandonassem o povoado destruído. Aí, uma das mulheres se aproximou da juíza e lhe deu um coque na cabeça, um golpe leve, de punho fechado. Isso foi feito para acordá-la da injustiça que ela estava contribuindo para perpetuar. [...] A juíza então chorou ao receber o coque e mudou: instantaneamente determinou que medidas fossem tomadas para cessar as hostilidades contra a comunidade e afastou do horizonte qualquer ameaça de despejo e de legalização da grilagem. No final da luta, Olho D’água dos Grilos alcançou o estatuto, há tanto sonhado por seus habitantes, de reserva extrativista”. “Como o toque do polegar do mestre zen na cabeça do discípulo, que tanto fascinou a Victor Turner quando descreveu o toque do mestre de cerimônia do Chihamba na cabeça dos neófitos ndembu, houve ali uma abertura do terceiro olho, uma passagem a um plano superior da humanidade, que é o exercício da fraternidade, da solidariedade e da justiça. Foi esse o coque que recebi ao entrar em contato com esses relatos. Dou um coque em vocês que me lêem”.

Adichie⁷, escritora e contadora de histórias nigeriana, em sua palestra realizada nos Estados Unidos já nos alerta para os perigos de uma única história: “Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão”. Não é à toa, que depois de anos de atuação de grupos de teatro negro no Brasil ainda assim encontra-se pré-conceitos, medos e discriminações. Alguns desconhecidos disseram que teatro negro é teatro militante, panfletário, com a tentativa de diminuir seu valor frente a outros grupos de teatro. Tal é o desconhecimento que houve caso, relatado por um informante, de gente que teve medo de assistir a peça do Caixa Preta, Hamlet Sincrético, com receio de que houvesse ‘incorporação’ religiosa em cena. Outros desprezam o valor da atuação dos atores, como um comentário infeliz me relatado em campo de um estudante de artes cênicas que diz para uma das atrizes do Caixa Preta: “lá vem a atriz que põe a saia de Orixá e pensa que está atuando”. Em aliança com a prática teatral dos meus informantes, que muito se alia ao olhar pós-colonial traçado por Mignolo (2008) e José Jorge de Carvalho (2001), reintroduzo a História a partir de um deslocamento do lócus de enunciação. O negro não mais como objeto de uma única ‘História’ do teatro, mas sujeito enunciativo de outra História, de outro teatro.

Eis que Abdias do Nascimento, na apresentação de seu livro *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos* (1961), propõe outro olhar sobre a História, apontando que muito antes da Grécia Antiga, o Egito já compunha em seus ritos formas dramáticas de cantos, danças e poemas que cerca de cem mil anos depois foram ser ‘documentadas’ na Grécia Antiga. A diferença entre estas duas expressões, Egito e Grécia, é que a segunda rompeu com a religiosidade, com o culto a Dionísio, e a primeira não. Há segundo Abdias (p. 12), uma negação por parte do branco de reconhecer a produção teatral africana, como os chamados *Koté Komanyaga*, que correspondem a farsas do teatro africano, os teatros de marionetes e as narrações de lendas e fábulas, realizadas pelos *griot*, que interpretam as histórias negras, realizando múltiplos personagens na presença de um só ator. No Brasil, em meio a muitas expressões performáticas negras (candomblé, bumba-meu-boi, samba rural, capoeira, entre tantas outras formas), surge um teatro nacional que exclui estas formas expressivas, categorizadas como folclore.

⁷ Para a visualização da primeira parte da entrevista <http://www.youtube.com/watch?v=O6mbjTEsD58>

O Teatro Negro de Abdias do Nascimento parte da noção de Negritude como uma nova dimensão criadora. “Integrando uma forma e uma substância, uma ética e uma estética, enfim, uma perspectiva, a Negritude é algo de que ‘um branco não poderia falar convenientemente a seu respeito, porquanto não possui experiência interior dela’” (Nascimento, 1961, p. 10). Uma construção ético-estética que ultrapassa o atlântico e bebe da África – e dá uma passada pelos Estados Unidos, a partir das contribuições do *Black Theater* lá desenvolvido, e França, com o Movimento da Negritude -, que desconhece o drama escrito, e dá espaço a uma dramaturgia com uma expressão cultural distintiva, fruto das brutais condições históricas, onde o “teatro de atores que conjuga em seu movimento todo o complexo mecanismo do espetáculo dramático, da transformação emocional e misteriosa que sofre o verbo em cena, quando é acentuado pela mímica do gesticulador” (Idem, p. 13).

Foi em 1944, no Rio de Janeiro, que o Teatro Experimental do Negro foi criado. Esta iniciativa surgiu a partir da experiência de Abdias com o grupo de intelectuais e artistas, chamado Santa Hermandad de La Orquídea⁸, durante o final da década de 30, grupo de jovens preocupados e interessados na inovação da poesia e das artes e que, com este intuito, “navegou todos os continentes e tentou lavrar todas as glebas do saber e do fazer poético”⁹. Foi em uma dessas “navegações”, no Teatro Municipal de Lima - Peru, onde a Santa Hermandad de La Orquídea assistiu ao espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. A peça era encenada por um ator branco pintado de preto para realizar o papel principal da obra. É neste momento que Abdias decide criar um grupo de teatro negro, pois, um protagonista negro sendo representado por um ator branco evidenciava o racismo que permeava o âmbito do teatro ocidental¹⁰ e latino-americano. O Teatro Experimental do Negro seria uma forma de denúncia do racismo e de valorização da cultura africana e afro-brasileira.

A metáfora da navegação vem a calhar com a metáfora do navio utilizada por Paul Gilroy (2008) sobre o Atlântico Negro. O teatro negro, no Brasil, pode ser percebido enquanto uma produção estética imersa nas “estruturas de sentimento, produção, comunicação

⁸ Efraim Tomás Bo, Godofredo Iommi, Juan Raul Young, argentinos, e brasileiros Abdias Nascimento, Napoleão Lopes Filho e Gerardo Mello Mourão.

⁹ http://www.abdias.com.br/santa_hermandad/gerardo.htm

¹⁰ Por Ocidental penso não em termos cartográficos, mas em uma geopolítica do conhecimento. Uma epistemologia ocidental é pautada por valores e formas expressivas que se propõem universais (Mignolo, 2008). Sempre que eu me referir ao Ocidente, trata-se disto.

e memória, a que se tem chamado mundo Atlântico Negro¹¹, cuja imagem do navio que navega por este Atlântico negro é compreendido como um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (Gilroy, 2001, p.35). Foi devido a estas “navegações” – de fluxos de desejos - que muitos dos *encontros* ocorreram. *O Imperador Jones* é um drama, escrito em 1920, baseado num acontecimento da história do Haiti, que mostra a decadência de um ex-cabineiro de trem, Brutus Jones, que foge da prisão para uma ilha do Caribe e lá, dizendo ser um poderoso mágico, se torna Imperador. Este texto foi escrito por Eugene O’neill, autor novaiorquino branco, que, digo apenas por curiosidade e nem tantas coincidências, passou parte de sua vida também em navegações, como marinheiro¹².

Nas décadas de 20 e 30 foi o período de gestação da Negritude: invasão das tropas estadunidenses no Haiti, renascimento negro do Harlem (bairro negro americano), negrismo cubano (poeta Nicolás Guillén), poeta Solano Trindade no Brasil, assim como a expansão da dramaturgia negra cubana, como os autores Eugenio Hernández Espinosa (Havana, 1936), Gerardo Fullea Leon (Santiago de Cuba, 1942) e Fátima Patterson (Santiago de Cuba, 1951), (Alexandre, 2008; Bernd, 1988). Na mesma época, estudantes negros na Europa sofriam o fato de serem diferentes pela sua cor e decidem fazer uma reunião em 1932 onde surge o Manifesto da Legítima Defesa, contra a assimilação do colonizado, onde Cesaire, Senghor e Damas faziam parte, dando início ao Movimento da Negritude (Bernd, 1988). É importante lembrar o surgimento de lideranças negras estadunidenses, em meados da década de 50, como Martin Luther King, Malcom X, além de uma ampla produção cultural negra (Gilroy, 2008; Martins, 1995). Imbricado a tudo isto, está os processos de independência dos países africanos. O TEN, portanto, nasce do *encontro* destes diversos acontecimentos históricos – vinculados ao movimento diaspórico do Atlântico Negro que Gilroy (2001) aponta -, como, também, do encontro com as organizações do Movimento Negro que surgiam no país em meados do século XX, no qual Abdias do Nascimento teve importante papel, por exemplo, na criação da Frente Negra Brasileira.

Além de ter uma forte representatividade no que consiste ao surgimento de um Movimento Negro organizado, o TEN teve importância para o meio teatral brasileiro, apesar

¹¹ Atlântico Negro foi um conceito elaborado por Paul Gilroy para caracterizar redes de relações transnacionais, conformadas pela diáspora africana, muito devido aos processos de escravidão. É um vasto sistema de comunicações e conexões, possibilitando um espaço diaspórico de pertencimento e resistência que não é delimitado pelos Estados nacionais.

¹² <http://www.eoneill.com>

do pouco reconhecimento. Interessado em romper com os estereótipos produzidos nos palcos, tais como personagens de ladrões, escravos, mucamas, corpos negros altamente sexualizados, entre outros estigmas, o TEN visava produzir um teatro que possibilitasse mercado de trabalho para atores/atrizes negros/as e a participação de uma platéia negra, que se identificasse em seus problemas e conflitos diários (Martins, 1995). No entanto, todo o percurso de construção do TEN foi um processo longo e difícil de enfrentamento do racismo que se fez constantemente presente sob os corpos dos militantes e artistas, como de Abdias¹³, e sobre o corpo do próprio movimento que se formava, tal como as dificuldades de angariar fundos para suas produções. Havia, no entanto, uma necessidade por parte do TEN de conscientização da população frente às desigualdades raciais, onde a educação era vista como principal meio de luta no combate contra o racismo (Silva, 2004).

Sobre o teatro negro brasileiro, os primeiros escritos em relação ao assunto foram textos de Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos e Roger Bastide. Bastide (1983) diferencia o teatro negro brasileiro a partir de duas concepções que notadamente vêm persistindo nas análises sobre a temática: um teatro ‘mais engajado’, o *teatro erudito*, e um teatro ‘mais cultural’, o *teatro folclórico*. O teatro engajado seria o realizado pelo TEN (1944), escrito por intelectuais negros, mas que se utilizaria de aspectos semelhantes ao ‘teatro branco’, orientado para o verbo e para o viés político. Esta perspectiva frente ao teatro negro vem a calhar com o discurso do Teatro Experimental do Negro, muito vinculado às lutas políticas do seu contexto, cuja preocupação estava direcionada para a educação da população negra, como já salientado. Passa-se, então, de um teatro negro de valor recreativo para um teatro de valor pedagógico. Segundo o autor, o teatro negro brasileiro se diferencia do teatro negro estadunidense por ter se construído a partir do discurso, ou seja, opera com a mesma ótica do teatro branco e atua muito mais como um tipo estratégico do que como um teatro revolucionário, como o teatro estadunidense que se ocupou de uma práxis negra.

O teatro folclórico seria como o samba rural e o candomblé, que não sendo formatadas segundo um modelo Ocidental de teatro, são fruto das ‘formas expressivas negras diaspóricas’. Estas formas carregam como característica a capacidade inventiva do africano de criar o que ele chama de ‘código da ambiguidade’ (p. 144). O autor usa como exemplo o

¹³ Ver Contins, Lideranças Negras, 2005.

samba rural, que se apresenta como um enigma proposto ao coro e que o corifeu¹⁴ deve resolver. O branco que assiste ao jogo não entende o sentido do enigma, que por sinal é dirigido contra ele. Este é, por exemplo, o que Bastide fala sobre o código da ambigüidade, constituindo o teatro dos negros enquanto um teatro do segredo.

Martins (1995) traz o conceito de encruzilhada, conceito das religiões de matriz africana, para descrever este lugar ocupado pelas performances negras. O senhor da encruzilhada é Exu, “principio estrutural significante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua intersecção cultural nos novos mundos” (p. 56). Esta entidade representa a própria encruzilhada semiótica em que a cultura negra se encontra de dupla fala, em um jogo de ocultar e revelar, de segredo e resistência “constituindo um *entrelugar* que marca a diferença negra e preserva sua alteridade” (p. 58). É a partir desta ótica que a cultura negra resiste aos processos culturais hegemônicos; não constituindo uma assimilação cultural, ou sincretismo, mas em um jogo de signos, onde a diferença impera. Ela não se dissolve - talvez apenas para o branco que, com seu olhar ‘de fora’, não entende o enigma do samba rural e deseje palpitar sobre algo -, ela reina.

A autora enfoca sua análise do teatro negro no caráter estético da cena, pensando o negro enquanto um signo. Fala-se de uma subjetividade historicamente construída, que constitui sensibilidades e experiências. Fala-se, portanto, de um sujeito de enunciação que se constrói e é construído enquanto signo de representação, tanto em termos cotidianos quanto em termos dramáticos (Martins, 1995). O teatro negro não se configura, entretanto, somente pela participação de artistas negros, público negro, texto escrito por negro, mas por um “texto performantivo” (p. 27) que resgata uma lógica pré ou, até mesmo, antidiscursiva. Outrossim, segundo Martins, o Teatro – *strictu sensu* – configura-se como uma rede de relações que não estão vinculadas à negrura – cor da pele – como fator essencialista, mas como um conceito semiótico, definida por redes de relações. Assim sendo, teatro negro refere-se à forma particular de manipulação de signos, que se afirma como discurso político a partir de uma encruzilhada, um entrelugar sígnico de mascaramento, como “um jogo de ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica” (Martins, 1995, p. 55). É um discurso que não se esgota na fala, no texto, mas se faz presente em corpos, vozes, formas e sons. Segundo a autora:

¹⁴ Na tragédia e comédia gregas, principal figura do coro.

A partir desta teatralidade, dos seus signos constitutivos e de reconhecimento, pode-se repensar o sentido de um teatro que não se subordina ao texto dramático convencional e, acima de tudo, pode-se rever a percepção do próprio texto dramático, que se destina à representação em um palco convencional. Pensar em Teatro Negro, em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial. (Martins, 1995, p. 65).

Evani Tavares (2010) em sua tese de doutorado argumenta que, para ela, o teatro negro abarcaria três formas de se fazer teatro: teatro que contenha a presença de atores negros ou de um diretor negro; performances negras em geral – como capoeira, samba rural, entre outras; e o teatro engajado negro, que seria segundo os moldes ocidentais, mas que contenha uma forma expressiva negra. Segundo a autora:

Assim, na perspectiva do presente estudo, entenda-se: aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política. (Tavares, 2010, p. 36).

Julio Moracen amplia a idéia de teatro, antes colocadas em “níveis” diferentes, abarcando “todas as representações/recriações negras produzidas a título de reinvenção/reificação de sua cultura. Estariam aí incluídas todas as esferas de manifestações espetaculares – música, dança, drama, rituais” (Tavares, 2010, p. 38). Ou seja, para Moracen o teatro negro é compreendido em termos de ‘espetacularidade’, como estudado pela Etnocenologia¹⁵, referindo-se aquilo que se destaca do cotidiano, o extra-cotidiano,

¹⁵ Etnocenologia - disciplina criada em 1999, definida como o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Espetaculares Organizados – PCHEO (em francês PCHSO), o que compreende a análise das

imprimindo ao termo teatro uma dimensão muito próxima, segundo ele, a como é utilizada na África. Assim, o teatro negro não seria apenas uma diferenciação de cor ou de signos trabalhados nos palcos tradicionais Ocidentais, mas sim um conceito de teatro diferenciado, todos os teatros *do negro*.

[Este] conceito pode vir a comportar, por exemplo, expressões que extrapolam a caixa e algumas convenções cênicas mais referendadas no teatro de orientação ocidental, particularmente, a greco-romana. Por essa razão, torna-se possível considerar manifestações como a capoeira, a congada, o balé folclórico Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, como faces distintas de um mesmo teatro – o teatro *do negro*. (Moracen *apud* Tavares, 2010, p. 35)

O que me parece interessante de pensar a partir do trabalho de Julio Moracen é que ele explode com a dicotomia analítica feita por Bastide, que ao diferenciar os teatros acaba, também, por assumir uma postura do que seja o “teatro” a partir de uma ótica europeia. Fala do teatro erudito diferente do teatro folclórico. Mas é importante salientar que em campo o termo ‘teatro’ é constantemente questionado, refletido e contextualmente criado de modos diferentes.

Apesar de o Teatro Experimental do Negro ter fim na década de 70, passando por certas dificuldades, tais como a falta de apoio do Governo Federal para a participação no I Festival Mundial de Artes Negras de Dacar (1966) e no II Festival do negro (1977), surge com maior força na década de 80 outros movimentos e articulações na criação de novos grupos de teatro negro. É dentro desta nova configuração que nascem as recentes produções intelectuais, como os autores já citados Julio Moracen, Evani Tavares e Leda Maria Martins. Vera Lopes, atriz negra e ex-integrante do Caixa Preta, em entrevista a mim concedida, ao relatar sobre a sua trajetória dentro do teatro diz ter ido morar em Salvador no início dos anos 80. Salvador era visto enquanto o lugar por excelência deste movimento da negritude. Vera acompanhou a formação do Olodum, com os seus primeiros ensaios, com João Jorge como presidente, todos lá com seus vinte e poucos anos. Foi, contudo, no final da década de 80 que o grupo de teatro Bando de Teatro Olodum surgiu. Esta movimentação também está em

modalidades segundo as quais as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados se inserem em seu contexto sociocultural; o estudo dos elementos que constituem os modelos sistêmicos das práticas e dos comportamentos espetaculares organizados; e a abordagem das estratégias cognitivas que sustentam a emergência dos comportamentos e das práticas.

confluência com os fluxos apontados por Silva (2004) com a estetização negra do *reggae* jamaicano, com o *hip-hop* e *soul music* norte-americanos. Eis que os ‘ventos de lá’ *encontram-se* com os ‘ventos de cá’ e, também, influem na constituição de um teatro negro brasileiro.

Vera contou que em 88, quando passou o carnaval em Salvador, estava na Praça Castro Alves (local onde antes ficavam os grupos de trio-elétricos). Lá os blocos afros não podiam passar, eles deveriam fazer uma volta para chegar a Campo Grande, onde estava ocorrendo outro desfile. Mas, naquele ano o Olodum resolveu passar pela Praça Castro Alves, ‘doesse a quem doesse’, e o cantor da época cantou e fez um discurso que encantou Vera¹⁶. Eram desejos que se encontravam. Vera trouxe de Salvador muitos LP’s com músicas do Olodum com o forte intuito de que essas músicas fossem tocadas nos rádios daqui, mas suas tentativas foram em vão. E assim ela foi conversando com outras pessoas que compartilhavam com ela de um mesmo desejo de mudança social, de apreciação de outra estética corporal, musical, artística... E eis que surge um grupo de teatro negro aqui em Porto Alegre, formado apenas por mulheres: o Iadudu¹⁷.

Mesmo vinte anos depois, em 2007, em uma festa realizada pelo Caixa Preta na Cia de Artes, situada na Rua dos Andradas, local onde ocorrem apresentações teatrais e musicais, além de exposições de jovens artistas, os sons que orquestram os nossos corpos circulam entre o *soul music*, o *hip-hop*, o *candombe uruguaio* e o *samba*. Ou, daria pra dizer, que os movimentos orquestrados pelas músicas circulam entre gingas de capoeira, movimentos das danças dos Orixás, requebrados do samba e do candombe, movimentos do *street dance*. Os fluxos de ‘lá’, seja de fora do Brasil, de outros estados brasileiros ou das caixas de som da Cia. de Artes, se *encontram* com fluxos de ‘cá’, seja referentes a religiosidade de matriz africana, o Batuque, seja com as atuações do movimento negro, seja com a arte negra em geral, seja com os corpos que dançam. Entrecruzam-se os desejos de mudança social, com vistas ao fim da desigualdade racial, de valorização das ‘heranças africanas’ e da África, da afirmação da diferença. Não uma diferença que se constitui enquanto resistência a uma noção hegemônica de teatro, mas uma diferença que se propõe agente, que performaticamente age e

¹⁶ Vera lembra, principalmente, da música cantada, *Raça Negra*, composição de Walmir/gibi.

¹⁷ É importante dizer que houve outros tantos grupos de Teatro Negro em Porto Alegre. Infelizmente, não encontrei documentos que registrem tais grupos, as peças apresentadas, os artistas envolvidos, entre outros elementos. Fica registrado aqui a importância histórica de levantar estes dados com o objetivo de visibilizar o teatro negro porto-alegrense.

transforma o conhecimento daqueles que praticam e daqueles que assistem. Diferença que produz uma *subjetividade dissidente* a partir de uma série de agenciamentos e que almeja ser reconhecida em sua singularidade. É, portanto, nesta vontade de diferir, na confluência destes muitos encontros, que emergem as produções estéticas e intelectuais dos artistas do teatro negro, em especial, aqui, o grupo Caixa Preta.

Sobre o grupo de teatro Caixa Preta

O Caixa Preta é um grupo de teatro negro de Porto Alegre fundado em 2002, por iniciativa de alguns artistas negros que desejavam algo em comum: fazer teatro negro. Vera Lopes e Jessé Oliveira foram alguns dos idealizadores do grupo com o qual eu tive contato, juntamente com Toninho e Márcio, com quem, infelizmente, eu não realizei contato. Na época, segundo entrevista com Vera Lopes e conversas com Jessé Oliveira, Marcelo de Paula e o Márcio Oliveira, amigos que se conheciam através do movimento negro, estavam querendo montar um espetáculo escrito por Cuti, chamado Transegum. A primeira vez que ela soube disto foi em um encontro com seus amigos na Cia. de Arte¹⁸. Depois, em uma atividade no Floresta Aurora¹⁹, o trio de amigos, junto com o poeta Oliveira Silveira²⁰, novamente se encontram e reafirmam o interesse em formar um grupo de atores negros para montar o espetáculo escrito por Cuti e, para isso, iriam submeter um projeto para o FUMPROARTE²¹.

Foi através de um encontro de Márcio Oliveira e Jessé Oliveira, que já se conheciam dos meios teatrais, que aquele convidou este para participar do grupo como diretor. Jessé, que já tinha experiência com a submissão de projetos para o FUMPROARTE ficou responsável pela escrita. Segundo Jessé, ele já vinha com interesse em trabalhar com atores negros, pois sempre trabalhou apenas com atores brancos. Este interesse deu-se devido a um encontro que ele foi convidado para participar, junto com diretores africanos, em que não havia nenhum

¹⁸ Espaço cultural na Av. dos Andradas em Porto Alegre.

¹⁹ Importante espaço social e cultural para população negra em Porto Alegre fundado ainda no século XIX que até hoje esta em funcionamento.

²⁰ Importante referência do Movimento Negro e participante da Fundação Palmares, falecido em 2008. Oliveira Silveira foi um dos responsáveis pelo dia da consciência negra, comemorado dia 20 de novembro.

²¹ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre. O FUMPROARTE é um financiamento de apoio as práticas artísticas da prefeitura de Porto Alegre.

diretor negro, exceto ele. Vera Lopes conheceu Jessé Oliveira nesta época, quando Jessé estava formulando o projeto do espetáculo. Ambos já se conheciam, mas apenas de vista, não eram pessoas próximas até a formulação do Caixa Preta, que até então não tinha nome.

O projeto foi aprovado e iniciaram-se as buscas por artistas negros em Porto Alegre. Primeiramente, era necessário que este grupo de pessoas que se reuniam para fazer teatro tivesse um nome. Eles iriam apresentar no Teatro de Câmara e uma amiga do Jessé, chamada Margarida, tinha um grupo de teatro chamado Caixa Preta. Jessé conversou com Margarida para ceder o nome de seu grupo para este grupo de pessoas negras e assim ela fez. Caixa Preta é um nome que guarda muitos significados para o grupo. Ele significa o espaço físico onde se faz teatro; significa um sistema de registro que existe nos aviões que guardaria muitos dos segredos de funcionamento do avião; significa, também, uma unidade – uma caixa, um grupo – negra, feito por pessoas negras.

Onde encontrar artistas negros? Tinha quem dissesse que não havia no Rio Grande do Sul. A proposta inicial do Caixa Preta foi mostrar que há sim muitos artistas negros, com ótimas formações, mas com poucas propostas de trabalho para desempenhar. O quarteto inicial foi acionando seus contatos para juntar artistas negros que desejassem fazer teatro negro. Jessé já havia trabalhado com a Glau Barros e a convidou para participar. Vera Lopes convidou o Anderson Simões, com quem trabalhou no filme “Neto perde sua alma”, e Nina Fola, amiga de militância que participava do coral do CECUNE e que já trabalhava com Vera Lopes em recitais de poesia. Glau Barros contatou seu amigo Paulo Adriane, único ator branco da peça, com quem já havia trabalhado antes. A Adriana Rodrigues era da Cia de Artes e conheceu o grupo porque eles ensaiavam naquele espaço. Junto com este grupo, houve o envolvimento do maestro do CECUNE, Luis André, que até hoje auxilia a parte musical dos espetáculos do Caixa Preta. Em 2003, dentro de um projeto de resgate da dramaturgia afro-brasileira, então, montaram a sua primeira peça, intitulada “Transegun”, do escritor paulista e negro Cuti (Luiz Silva).

Em 2005 estrearam a premiada peça “Hamlet Sincrético”, que mescla ao clássico de William Shakespeare elementos culturais e religiosos afro-brasileiros. Havia, no projeto de execução desta peça, uma previsão orçamentária para o aluguel do espaço de ensaio, todavia, o grupo conseguiu ensaiar no Hospital Psiquiátrico São Pedro, no espaço antes utilizado por outro grupo que havia se desfeito. Foi neste momento que o Caixa Preta começou a cuidar da

ocupação. O grupo faz uso, junto com outros quatro grupos de teatro, do espaço do Hospital Psiquiátrico São Pedro, iniciado pela ocupação do pavilhão nº 6 em 2002 pelo grupo “Falos & Stercus”. No momento, o prédio está tombado pelos governos estadual e municipal e localiza-se em uma área de 43 mil metros quadrados, no bairro Partenon. Atualmente, o governo do Estado impediu a utilização deste espaço pelos grupos teatrais para a realização de espetáculos, apenas para ensaios.

O mesmo grupo de atores da primeira peça se mobilizou para realizar o Hamlet Sincrético, com apenas algumas mudanças. Menerosa saiu do grupo e Juliano Barros entrou em seu lugar através de convite de Jessé Oliveira. Saíram também Paulo Adriane e Márcio Oliveira. O Juliano, por sua vez, trouxe Éder Santos, que trouxe Wagner Santos, seu irmão. O Kdoo Guerreiro entrou, pois já ensaiava em outro grupo no Hospital Psiquiátrico São Pedro e acabou integrando o Caixa. O poeta Sidinei Borges Silva, estava tentando um trabalho ligado à dramaturgia no início do processo do Hamlet Sincrético e convidou seu cunhado, Silvio Ramão para assistir aos ensaios. Silvio já conhecia Nina e Luis André, pois havia participado do CECUNE e conhecia Vera Lopes por circular pelo Movimento Negro. Acabou, também integrando o grupo.

Leandro Daitx, único ator branco da peça, entrou para o grupo através de sua esposa, Glau Barros. Flávio Oyá Tundê chegou ao Caixa Preta através do terreiro do Baba Dyba, no qual é filho de santo e *alabê* (tamboreiro). Diego Neimar ingressou no grupo como *alabê*, mesmo não tendo preparação em terreiro, a convite de Wagner. Depois de dois anos e meio, Vera Lopes saiu do grupo, sendo substituída por Sílvia Duarte, a contato de Jessé Oliveira. Em 2006 realizou nova temporada de “Hamlet Sincrético” e estreou o monólogo “Madrugada, me proteja”, do escritor Cuti. Neste mesmo ano, realizou o I Encontro de Arte de Matriz Africana em Porto Alegre, contando com a participação de outros tantos artistas negros. Em 2007 o grupo novamente apresentou “Hamlet Sincrético” em Ribeirão Preto – SP e em Montevidéu – Uruguai, onde foi premiado²². O espetáculo Hamlet Sincrético também contou com o financiamento do FUMPROARTE.

²² Hamlet Sincrético conferiu ao grupo o Prêmio Açorianos de Teatro em 2006 na categoria Trilha Sonora, além de cinco indicações: Melhor Espetáculo, Direção (Jessé Oliveira), Trilha Sonora (Luiz André da Silva), Ator Coadjuvante (Silvio Ramão), Atriz Coadjuvante (Glau Barros) e Figurinos (Adriana Rodrigues e Gil Collares). Foi premiado, também, com o Troféu RBS de Melhor Espetáculo concedido pelo júri popular. Em dezembro de 2007, foi agraciado com o Prêmio Florêncio de Melhor Espetáculo Teatral de 2007 – Categoria Espetáculo

Neste mesmo ano foi realizado o II encontro de Arte de Matriz Africana e, no início de 2008, estreou no Theatro São Pedro a peça “Antígona BR”, tragédia grega de Sófocles contada a partir de uma perspectiva afro-brasileira. O espetáculo recebeu financiamento pelo prêmio Myriam Muniz²³ em 2007. O elenco de Antígona BR também foi alterado, contando com a participação de Glau Barros, Silvio Ramão, Adriana Rodrigues, Eder Santos, Leandro Daitx, Wagner Santos, Silvia Duarte, Flávio Oya Tundê, Ravena Dutra, Lucila Clemente, Josiane Acosta e Diego Neimar. Lucila Clemente, Josiane Acosta e Ravena Dutra, as novas integrantes do grupo, entraram para o Caixa Preta para compor o elenco. No segundo semestre de 2008 houve o III Encontro de Arte de Matriz Africana, realizado pelo grupo.

No segundo semestre de 2009 houve a IV edição do Encontro de Arte de matriz Africana, onde o grupo apresentou um Ensaio sobre o Osso de Mor Lam, contando com comentários dos diversos artistas convidados a participar do evento. Durante este mesmo período Josiane Acosta se afastou do grupo e Rielle Dutra, irmã de Ravena, iniciou suas participações nos ensaios. Em 2010 o grupo apresentou a peça “O Osso de Mor Lam”, do senegalês Birago Diop, na sala Álvaro Moreyra. Sob a direção de Jessé Oliveira, a última formação do elenco foi composta pelos artistas Silvio Ramão, Ravena Dutra, Lucila Clemente, Diego Neimar, Sílvia Duarte e Rielle Dutra. Em uma breve apresentação dos artistas: Jessé Oliveira é diretor teatral formado pelo Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, com especialização em Teoria do Teatro Contemporâneo e atual mestrando pela mesma instituição. Silvio Ramão é advogado formado pela UNISINOS, estudante de Educação Física pelo IPA e ator com carreira de aproximadamente 15 anos. Ravena Dutra é estudante de Educação Física pelo IPA e atriz, iniciando sua formação com o grupo de atores “Ói nós aqui travez” na Terreira da Tribo. Lucila Clemente é atriz formada pelo Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS. Diego Neimar é músico, iniciando sua formação em teatro junto ao grupo Caixa Preta. Sílvia Duarte é produtora de eventos e atriz com vasta experiência profissional. Rielle Dutra, por fim, é a mais nova atriz do grupo e iniciou sua formação na Terreira da Tribo, tal como sua irmã. Foi com esta última formação do grupo, em 2009 que iniciei meu campo. Todavia, já conhecia o Caixa Preta a partir de outros percursos, de outros encontros, pelo ano de 2007, que abordarei no capítulo seguinte.

Estrangeiro concedido pela Associação de Críticos Teatrais do Uruguai. (<http://ocupacaocenica.blogspot.com/2008/11/grupo-caixa-preta.html>)

²³ Premiação realizada pelo Ministério da Cultura.

2 - COMO ENCONTRAR O TEATRO NEGRO?

Quando se deseja saber sobre as peças que estão em cartaz, nos dirigimos aos meios de comunicação, como jornais e sites na internet ou, mais recorrente na minha experiência, aos amigos artistas que nos indicam as peças mais adoradas por eles – o famoso boca a boca. As apresentações ganham mais quórum, sem dúvida, quando Porto Alegre realiza os dois eventos mais conhecidos: Porto Alegre em Cena e Porto Verão Alegre, ambos organizados e financiados pela Prefeitura da cidade. Portanto, se este trabalho tem como idéia fundamental dissertar sobre os *encontros*, a questão primeira a surgir é: como encontrar o teatro? É disto que tratarei neste capítulo. É possível encontrá-lo? Quais os pontos de encontro?

É inerente a qualquer forma de Antropologia feita na cidade levar em consideração que a cidade é ‘organizada’ sob um formato específico de localização: localização de ruas, CEPs, números de prédios e apartamentos. Vale lembrar que até a ‘organização’ da cidade carrega um ponto de vista recheado de interesses, práticas e modos de vida de alguns. No entanto, é sobre este sistema de localização e de agenda, numa relação de espaço e tempo, que podemos nos dirigir a algum teatro, em algum dia específico, para assistir alguma peça. São estes os elementos centrais que encontramos nos meios de comunicação e divulgação de espetáculos. Mas o meu interesse particular nesta discussão repousa sobre outro prisma: sob as formas de percorrer, de conhecer, de mapear a cidade.

Para uma moradora de Porto Alegre e interessada em teatro/cinema, como eu, o mapa artístico configura-se enquanto um dado, naturalizado, de onde ir para bons assistir filmes ou de quais lugares percorrer para assistir uma peça teatral. Constituindo-me a partir deste modo de percepção, é que eu soube sobre o Teatro Negro. Estava eu, no início do segundo semestre de 2007, tomando café na Casa de Cultura Mário Quintana com uma amiga antiga que foi minha professora de teatro, a Fernanda, e uma amiga de DAD/UFRGS – Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS – dela, a Silvana. O assunto não poderia ser outro: teatro. Fernanda falava sobre seus planos de trabalho de conclusão, cujo interesse estava em juntar as artes visuais (sua primeira formação) com a *performance*. Silvana já havia concluído o curso e havia feito seu TCC com um grupo de Teatro Negro de Porto Alegre, o Caixa Preta. O interesse principal da Silvana derivava do fato de ela ser uma artista negra e via no teatro do

Caixa Preta maior possibilidade de trabalho para os artistas negros. Resgatando na memória, lembrei que Fernanda já havia comentado comigo sobre o grupo quando estrearam seu primeiro trabalho, o Transegum, mas esta foi daquelas informações que passam por nós e repousam silenciosas no fundo de uma das gavetas empoeiradas da memória.

Mas, ocasionalmente, naquele momento de café entre amigas o assunto me interessou. Afinal, o que seria teatro negro? Havia, aliás, alguns motivos extras pelo interesse no assunto. O ano de 2007 foi um período muito conturbado devido às calorosas discussões sobre Ações Afirmativas que estavam acontecendo na Universidade e que cobravam de todos da academia, seja aluno do primeiro semestre ou pós-doutor, uma posição em relação às disputas políticas que naquele momento tornaram-se mais evidentes – pelo menos para mim. Foi neste contexto histórico que tomávamos café e conversávamos sobre teatro negro. Meses após o encontro entre amigas, soube via televisão que o grupo Caixa Preta estava organizando o II Encontro de Arte de Matriz Africana em Porto Alegre e resolvi participar. Sem pestanejar e sem precisar recorrer ao ‘Googlemaps’ me dirigi ao Teatro de Arena, situado nas escadarias da Borges de Medeiros, para prestigiar o primeiro dia do Encontro.

Na sala de espera, sozinha, eu observava. No meio da sala havia uma exposição com fotografias de pessoas negras. Não havia muita gente a espera do espetáculo – seria uma leitura dramática de um dos textos de Abdias do Nascimento (Sortilégio Negro) –, mas todas que ali estavam se conheciam e se cumprimentavam. Eu era uma das poucas pessoas brancas que estavam lá e que não conhecia ninguém – não havia nem aqueles semi-conhecidos que comumente cumprimentamos com um meio sorriso encabulado. Apesar do Teatro de Arena ser um lugar familiar para mim, naquele momento não era. Eu era o legítimo ‘peixe fora d’água’. Havia mulheres que entravam na sala de espera com turbantes na cabeça, outras tinham seus cabelos trançados ou com canecalon. Algumas pessoas vestiam roupas com tecidos africanos²⁴. Dentre todos, havia um senhor que estava recebendo muitos cumprimentos – depois soube que era o poeta gaúcho Oliveira Silveira, que seria homenageado naquela noite e que até então, assumo minha ignorância, eu não tinha a mínima idéia de quem era. Dentre o suposto saber encontrar o teatro, eu me sentia perdida. No mesmo

²⁴ Gostaria de deixar claro que o uso de roupas e da forma de arrumar o cabelo que ponho aqui está longe de expressar uma essencialização do que seja “negro”, mas uma forma de afirmação, de desejo de ser negro que estabelece conexões com uma estética corporal negra diaspórica. Isso não implica em dizer que alguns negros são mais negros que outros, mas em salientar como a negritude é construída nestes espaços de circulação proporcionados pelo campo.

espaço onde dias atrás assisti uma apresentação musical, constituía-se outro espaço, outras lógicas de relações e de afinidades. Eis que eu estava em outro *território*²⁵.

O texto de Tim Ingold (2005) é interessante para pensar isto. Preocupado com as discussões sobre mapas, localizações e navegações travadas por Frake e Gell, Ingold elabora uma nova tese em relação ao ato de mapear. O principal foco do debate estabelecido entre os três autores refere-se à universalidade objetiva do mapa como forma presente em diversas culturas. Para Frake, trabalhando com as navegações medievais e as formas de localização dos navegadores, a essência da cognição é dada pela capacidade do navegador de ir além da informação dada (o mapa artefato), ou seja, a formulação mental de um mapa, o *mental map*. Enquanto Frake defendia arduamente a racionalidade do navegador medieval, Gell questionava como o navegador se localizava a partir das coisas mais banais da vida cotidiana. Seria o sujeito cognitivo, racional, a todo o momento? Gell propõe, então, três níveis para a compreensão das “práticas de encontrar caminhos”, chamadas por ele de *wayfinding*: a) o território; b) o mapa do território e c) imagens do território, que faz a correlação do primeiro com o segundo.

A questão que Ingold coloca para a discussão é que tanto as posições defendidas por Gell como as defendidas por Frake carregam como pressuposto a construção de um mapa mental fixo, onde se supõe que o sujeito conheça o território inteiro e se situe, a partir da geração de imagens dadas, em um ponto de localização. Assim, ao estar frente a uma determinada paisagem, o sujeito abstraía para então figurar, por via de gerações de imagens, e assim localize-se sob um mapa mental. Ingold vai propor outra forma de pensar o espaço e o tempo na ação de mapear, onde o ato de ‘encontrar-se’ está muito mais vinculado a uma idéia de conhecer, de perceber, do que de produzir um mapa mental. Esta concepção de *mental map* pressupõe, erroneamente, que a construção de mapas (tanto objetos quanto mapas mentais) é destituída de um ponto de vista e, portanto, imparcial. Ingold salienta:

(...) elaborar um mapa elimina, ou “extrai”, os movimentos de pessoas enquanto vão ou vêm entre lugares (descobrir-caminho), e também a

²⁵ Guattari aponta: “A noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos”. (2005, p. 388)

recapitulação desses movimentos ou gestos de inscrição (mapear). Cria, desse modo, a aparência de que a estrutura do mapa surge diretamente da estrutura do mundo, como se o mapeador servisse meramente para mediar uma transcrição para outra. Chamo isso ilusão cartográfica. Um aspecto dessa ilusão reside na suposição de que a estrutura do mundo, tanto quanto a do mapa que pretende representá-la, esteja fixa, sem considerar o movimento dos seus habitantes. Como um palco de teatro, do qual todos os atores misteriosamente desapareceram, o mundo – como é representado no mapa – parece deserto, destituído de vida. (Ingold, 2005, p. 96)

O ato de mapear, portanto vincula-se ao caso do indivíduo estar no mundo, cujo foco está no movimento. Isto implica em dizer que nos encontrarmos em algum lugar está de acordo com o fato dos lugares terem histórias e não pontos de localizações. Então, há uma relação intrínseca de espaço-tempo no ato de mapear e não apenas de localização espacial, mas de localização temporal. Encontrar o teatro não significa ir ao encontro de um ponto fixo e localizável espacialmente. Apesar de conhecer, como a palma da minha mão, os lugares comuns e legitimados de onde se apresentam peças teatrais, ir ao encontro do Teatro de Arena para o evento organizado pelo Caixa Preta, significa movimentar-me sobre paisagens que resguardam histórias passadas, como o café entre amigas, e criar novas histórias, como o mundo que eu acabara de encontrar. Significa um constante conhecer, um eterno mapear. E mais, significa constantemente criar novas conexões e relações.

A questão é que mesmo dominando os circuitos teatrais a percepção do espaço muda. O espaço já não era o mesmo antes mapeado, pois era outro território – com roupas, imagens, poemas, memórias compartilhadas e relações diferentes. Mesmo, supostamente, sabendo como encontrar o lugar (Teatro de Arena), eu não conhecia o que eu havia encontrado, mas, sem dúvida, fluxos diversos me levaram a conhecer (como as discussões sobre as cotas raciais, café entre amigas, etc). Portanto, será mesmo que eu sei encontrar o lugar, visto que maior ‘peixe fora d’água’ do que eu não havia naquela sala de espera? Concordo com Ingold quando propõe uma intrínseca relação de espaço-tempo no ato de encontrar caminhos, mas acrescento, muito baseado nas contribuições de Guattari (1992), que não existe um espaço e um tempo, mas uma multiplicidades de espaços e tempos no ato de percorrer caminhos, no meu caso, percorrer caminhos que me levassem ao teatro. Espaços e tempos vividos através

de um devir-criança²⁶, num devir-música, relação com espíritos ou de algum processo criativo teatral, são desdobramentos do tempo e do espaço que constantemente nos arrebatam ao percorrer uma cidade, pois cada prédio, cada rua, cada construção operam enquanto máquinas enunciativas. Guattari nos diz:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. (1992, p. 157-8)

Durante o tempo de campo participei dos ensaios do Caixa Preta para a peça “O Osso de Mor Lam”, do escritor senegalês Birago Diop. Os ensaios ocorriam no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Durante o tempo que fui ao Hospital para realizar observação, sempre sentia um arrepio na espinha, desde que fui a primeira vez para assistir uma leitura dramática de amigos. Meu percurso era sempre o mesmo. Caminhava pela rua de paralelepípedos que me conduzia a uma antiga construção, datada de 1879, cujas histórias eu me reservo a um respeitoso e temeroso silêncio. Não pensava sobre, entretanto sentia um pouco dos mistérios que aquelas paredes antes-branca-agora-cinza são compostas. As paredes acinzentadas, úmidas, sujas, são entrecortadas por rachaduras de formas e tamanhos variados, que expõem aquilo que a sustentam: tijolo e argamassa. As janelas, que mais parecem buracos negros, são esquadrihadas por ferros carcomidos e pedaços de vidros empoeirados. Tempos depois, ouvi de uma atriz do grupo de que não se pode olhar demais para as janelas, pois vemos sempre aquilo que tememos...

²⁶ No livro *Caosmose*, escrito por Guattari, este fala em memória, como se a memória fosse, em si, um devir. No entanto, no platô dedicado ao Devir, Guattari e Deleuze salientam para o fato de terem utilizado devir como memória em outros escritos de forma equivocada. “O sistema-linha (ou bloco) do devir opõe-se ao sistema-ponto da memória. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma anti-memória. [...] Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância: “uma” criança molecular é produzida... “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos — contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. “Será a infância, mas não deve ser minha infância”, escreve Virgínia Woolf. [...] Cada vez que empregamos a palavra “lembrança” nas páginas precedentes foi, portanto, erroneamente, queríamos dizer “devir”, diríamos devir” (p. 81)

Outra pessoa disse-me que ali vagava o espírito de uma senhora negra, velhinha, de pano branco na cabeça e que com frequência ela aparecia para alguns de nós, os “vivos”. Ela era uma ex-escrava, pois muitos escravos morreram ali, disse-me o segurança do Hospital. Desdobra-se outro tempo, o tempo dos escravos, a partir daquela construção – não uma lembrança, mas uma existência concreta, pois a senhora continua a vagar por aquele espaço. Desdobra-se outras existências, como o caso da senhora negra, ex-escrava, que vaga por aqueles pavilhões. Desdobra-se outras experiências, como o fato relatado por outro segurança de cair sobre ele uma bola de fogo, vinda do alto da construção. Portanto, a ida ao encontro com o teatro torna-se muito mais intensa quando tomamos a própria *ida* como constituída de *encontros*. Estabelecemos conexões no decorrer do percurso com ruas, prédios e demais construções, pessoas, cafezinhos, espíritos, que nos arrebatam, os tais *agenciamentos de subjetivação*, que desencadeiam desdobramentos espaciais, temporais e corporais.

Cada teatro é um teatro. Ir ao Theatro São Pedro, a sala Álvaro Moreyra, ao Salão de Atos da UFRGS ou ao Auditório Dante Barone da Assembléia Legislativa, não é a mesma coisa, apesar de todos serem espaços propícios às apresentações teatrais. Cada qual tem uma estrutura particular de disposição do palco e da platéia – seja de acordo com o teatro italiano ou de arena; com o formato arredondado ou quadrangular; com as cadeiras de madeira ou estofadas; entre outros elementos estruturais. Estas diferenças são visíveis até mesmo nos nomes que carregam. Theatro São Pedro é tão relíquia, e, portanto, de status elevado, que se escreve com ‘Th’. Não é a toa que os espetáculos mais importantes da cidade ocorram lá, e que de tão rostificado carrega o nome de um santo e sombras de um passado colonial, sendo este o nome dado a província rio-grandense no período colonial e escravagista.

Definitivamente, assistir um espetáculo do Theatro São Pedro e um espetáculo na Sala Álvaro Moreyra são encontros muito diferentes. A começar pelos nomes evocados: São Pedro e Álvaro Moreyra. Talvez o leitor nem saiba quem foi este último (ou onde se localiza a tal sala), mas com certeza carrega uma vaga idéia de quem tenha sido (ou o que tenha feito) São Pedro – independente se for católico ou não. Pois eu vos digo: Álvaro Moreyra foi um poeta e jornalista porto-alegrense, amante das artes cênicas, que nomeia umas das salas de teatro no Centro Municipal de Cultura. Importante salientar que os nomes dados aos teatros, normalmente, não em todos os casos, carregam um nome próprio, como forma de prestar

homenagem à pessoa. Freire (2008), ao tratar sobre seu trabalho de campo realizado no Rio de Janeiro, diz:

O que os nomes de teatro/edifício oferecem neste momento é a diferenciação de nomes próprios, de nomes de pessoas, ou de nomes artísticos, não diferenciados por qualquer plano jurídico, mas pela constituição da relação fama/anonimato. É possível ser anônimo mesmo tendo um nome. E o nome anônimo é um problema aos que querem ser assistidos, uma vez que se não é um nome importante é irrelevante, indiferenciado, por quem se há de manifestar assistência, isto é, quem é digno? Qual é a diferença entre Heitor e Villa-Lobos? Não imagino qualquer medida para esta pergunta, que é absurda, mas um edifício grande que comporta três salas de espetáculo (uma delas de dimensões suficientes para comportar uma quantidade de pessoas contabilizadas como uma das melhores bilheterias de 2006; vide figura 01) e uma bela escadaria em endereço nobre, a dois quarteirões da praia de Copacabana permite afirmar que uma diferença possível, além da composição alfabética, é o batizado de um teatro/edifício. Ao que parece, Villa-Lobos é mais diferente (distinto?) do que Heitor. Mesmo morto, há poder de ação por via de seu nome, que classifica o endereço em um plano de relações. (2008, p. 52)

Ou seja, a ida ao teatro, significa muito mais do que um encontro com uma estrutura particular – que também derivam forças -, mas também é um encontro com tais poderes de ação que emanam do nome que carregam (a Casa de Cultura Mário Quintana não é qualquer casa de cultura!). Há, portanto, um ato de nomear que, ao prestar homenagem a alguém, também informa sobre condutas ético-estéticas valorizadas que, vale sempre lembrar, são portadoras de um rosto. Espaços revestidos de brancura: boa parte dos palcos é baseada no teatro italiano; salas nomeadas por intelectuais brasileiros brancos; concepções de belo brancas – com seus artistas consagrados e textos dramáticos. Porta-se, enfim, um rosto: espaços caras-pálidas.

É, neste sentido, que Deleuze (2008) fala sobre a máquina da rostidade.

Os ‘primitivos’ podem ter as cabeças mais humanas, mais belas, mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele. [...] O rosto não é universal, nem mesmo é o do homem branco; é o próprio Homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo. O rosto é o europeu típico. [...] Não é universal, mas *facies totius universi*. Jesus *superstar*: ele inventa a rostificação de todo o corpo e a transmite por toda a parte. [...] O rosto é assim uma idéia completamente particular em sua

natureza, o que não o impede de ter adquirido e de exercer uma função mais geral. É uma função de biunivocização, de binarização. (2008, p. 43-44)

A rostidade carrega como correlato o racismo, em uma hierarquização de rostos que não precedem de exclusão das formas desviantes, mas sim pela atribuição de um determinado lugar ao rosto desviante, “a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado” (Deleuze, 2008, p. 45). Silva (2004) lembra que a inclusão hierarquizada é típica da *subjetivação capitalística* que não prevê a existência de um “outro” que fuja a seu poder de nomeação. Eis uma forma de organização do poder.

Quando se fala de espaço geográfico e relações raciais, é inevitável lembrar que os espaços são racializados. São tão racializados que, se prestarmos atenção, encontramos poucos negros freqüentando os espaços legitimados pelo saber artístico dominante, isso não significa dizer que não haja artistas negros, mas pouco eles aparecem na cena hegemônica teatral. Muito devido a isto é que falei da sensação de estar deslocada no Teatro de Arena quando ocorria o II Encontro de Arte de Matriz Africana, pois nunca havia me questionado sobre a ausência de atores negros nos palcos da vida. Jamais me esquecerei do espetáculo final do Encontro, Hamlet Sincrético, onde na cena dos coveiros duas personagens/atrizes negras olham para o único personagem/ator branco e dizem: “nossa! Tu é tão branco, mas tão branco, que mais parece um fantasma!”. E, assim, caem em gargalhadas, acompanhadas de risos da platéia. Eis que alguém me lembra – sou branca em um território, geográfico, afetivo, temporal, existencial negro.

É dentro desta oposição binária hierarquizada que se configura a racialização dos espaços sociais. Em carta aberta aos docentes contrários às cotas raciais da UFRGS, o professor José Carlos dos Anjos coloca:

O carnaval se aproxima. Nossos sentidos estão adequados a uma partição de fenótipos por espaços sociais. Lemos rostos todos os dias, em cada lugar, como lemos nossos livros e desconfiamos de algumas proposições. Se sairmos de uma sala de aulas da UFRGS numa sexta à noite para irmos a uma quadra de escola de samba, nossa ontologia racial se impõe numa evidência: um fracionamento de espaços sociais por raças como se o território da universidade fosse dos brancos (daí meu mal estar cotidiano) e a quadra pertencesse aos negros (como reclama com sustentável dignidade, o passista). É evidente que são poucos negros em uma sala de

aula da UFRGS para muito poucos brancos na escola de samba. (via internet).

“Sabe, Luiza, eu estou cansado dos pesquisadores brancos virem falar comigo querendo trabalhar com a gente, pensando que nós somos tipo uns bichinhos de circo, como se a gente não pudesse falar por nós mesmos e ainda mais que, depois, viram as costas e vão embora!”. Essa frase foi pronunciada no momento da minha apresentação em campo, quando tempos atrás eu fui procurar Jessé Oliveira, diretor do Grupo de Teatro Caixa Preta, com o intuito de fazer minha pesquisa com eles. Foram estas palavras receptivas que martelaram em minha cabeça. Eu, branca e pesquisadora, ele, negro e artista. Mais adiante, durante o IV Encontro de Matriz Africana, conversei com Julio Moracen, diretor de teatro e antropólogo cubano. Ao falar que gostaria de trabalhar com teatro negro, ele disse: “Mas... você tem consciência, né?” Eu não havia entendido a que ele se referia e questionei. Ele respondeu: “De que você é uma branquinha!” E isso, segundo ele, faria com que eu tivesse alguns problemas em estudar as relações raciais. Foi sobre o meu corpo que a acusação se fez presente, através da branquitude da minha pele, sob a denúncia legítima dos meus interlocutores, que mais uma vez se evidenciou o binarismo da oposição de cores, de raças, de rostos.

* * *

Querer encontrar o teatro nos leva a outras perguntas: que teatro queremos encontrar? O teatro de que falo é negro. Há, portanto, uma relação muito intrínseca entre teatro e negro. Há um intenso desejo de diferir. Diferir do teatro-nacional e, neste caso, a concepção de Atlântico negro de Paul Gilroy (2008) é muito relevante, pois carrega a idéia de uma negrura que ultrapassa as barreiras do Estado-nação em uma partilha de signos e expressões culturais em diferentes lugares da diáspora africana. Isto, sem dúvida, pode ser visto na intensa correspondência entre grupos de teatro negro do Caribe e do Brasil que, por sinal, levaram o diretor Jessé e o bailarino Robson Duarte a apresentar um espetáculo em Cuba, neste ano de 2010. Constituindo-se deste intenso desejo de *singularidade* é que constantemente os integrantes assumem a sua negritude²⁷ - e a pertença a um grupo de teatro negro, como o

²⁷ Negritude foi um termo cunhado, primeiro, por Aimé Césaire, um dos principais personagens do Movimento da Negritude em 1934, na França. Bernd traz as palavras de Césaire: “Se me perguntarem como concebo a negritude, eu direi que a negritude é, primeiramente, uma tomada de consciência concreta e não abstrata. É muito importante o que acabei de referir, isto é, a atmosfera na qual vivíamos, ou seja, a atmosfera de assimilação (cultural) onde o negro tinha vergonha de si mesmo” (Bernd, 1988). No entanto, vale alertar para a polissemia do

Caixa Preta, tem relevância nisto. Conversando com duas atrizes, em momentos diferentes, ambas afirmaram que aprenderam a ser negras depois de terem entrado para o grupo. Não sentiam mais vergonha de seus cabelos “cheiões”, de usar roupas com cores fortes, de trançar seus cabelos, de freqüentar casas de religião de matriz africana, de assumir uma ‘identidade negra’ que antes não era tão assumido. Pois “até os negros, diziam os Black Panthers, terão que devir-negro. Até as mulheres terão que devir-mulher”²⁸ (2008, 77). E até as mulheres negras terão que devir-mulher negra.

Dentro da própria utilização dos espaços podemos perceber este desejo de singularizar-se. Expressões do teatro negro acompanhados aqui em Porto Alegre expandem os muros dos teatros ‘legítimos’ e apresentam-se, também, em outros lugares, como no Ilê Axé Yemonjá Omi Olodô, Casa de Religião liderada pelo Baba Diba de Yemonjá; em eventos do movimento negro, como “Africanidades e Pensamento Negro: repensando o conceito de Negritude de Aimé Césaire”, palestrado por Carlos Moore, intelectual e militante negro cubano; ou em homenagens, como a realizada postumamente ao poeta negro Oliveira Silveira em um evento na Casa de Cultura Mário Quintana; ou em apresentações teatrais realizadas em quilombos urbanos e rurais. É no meio – pois só existe o meio - destes muitos espaços sociais, de circuitos culturais na cidade, que uma nova estética teatral emerge, uma nova corporalidade é criada, novos *agenciamentos* produzidos. Corpos outros, desejos outros. A diferença cria a cena.

termo (movimento cultural, tomada de consciência, se reconhecer ou ser reconhecido como pertencente à raça negra).

²⁸ Devir: termo de Deleuze e Guattari da ordem do desejo: “É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. (...) Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (...) O ator De Niro, numa seqüência de filme, anda ‘como’ um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo.” (Deleuze e Guattari 1997:64-67). (retirado de Silva, 2004)

3 - A CONSTRUÇÃO DA CENA: ENTRE CORPOS E OBJETOS



Cartaz de divulgação da peça

A cena é um *agenciamento*. Ela comporta elementos de naturezas diferentes que se relacionam. Portanto, a cena também é um *encontro*, ela condensa relações, tal como aquelas apresentadas nos capítulos anteriores. Tais elementos que compõem a cena incluem o lugar de apresentação da peça, a disposição das cadeiras e do palco, os cheiros, os sons, as luzes, os objetos e os corpos que, relacionados, produzem uma subjetividade negra. Neste capítulo, meu interesse é baseado no questionamento de quais são as possibilidades de ação de um objeto, circunscrito contextualmente, no caso em uma peça de teatro, que interfere, diretamente, nos corpos e ações de outros. Descrevo, aqui, objetos tal como definido por Gell (Lagrou, 2007), quando este propõe que:

...qualquer coisa poderia ser pensada como objeto de arte de um ponto de vista antropológico, incluindo-se aí pessoas vivas, porque uma teoria antropológica da arte (que podemos definir em grandes linhas como ‘as relações sociais na vizinhança de objetos que mediam agência social’) se funde sem problemas com a antropologia social das pessoas e seus corpos. (Gell *apud* Lagrou, p. 48).

Portanto, tomo humanos e não-humanos de uma mesma forma: objetos são percebidos enquanto dotados de agência, de personalidade. Afasto-me de Gell quando este propõe uma análise da arte a partir da produção, decoração, usos e circulação de objeto de arte, visto que o interesse nesta descrição é compreender as ações dos objetos contextualmente delimitados. Meu enfoque é em como os objetos são portadores de agencialidade em cena, na constituição

de uma peça. Poderia pensar, todavia, a peça enquanto um objeto artístico, mas esta não é a perspectiva deste trabalho. Contudo, ressalto aqui como possibilidade analítica para outros momentos.

“O Osso de Mor Lam”, do autor senegalês Birago Diop, produzido em 1977, foi escrito devido à recorrência de muitos países africanos, visitados por Diop, contarem uma mesma fábula. Birago Diop hoje é conhecido como um dos mais influentes poetas e escritores de fábulas senegaleses²⁹. Vale lembrar, também, que Diop tornou-se ativista e amigo próximo dos intelectuais africanos do Movimento da Negritude, residentes na época em Paris, quando foi estudar Veterinária na Universidade de Toulouse. Diop faleceu em 1989 e, infelizmente, sua obra é pouco referenciada em estudos aqui no Brasil. Esta fábula é a primeira peça africana encenada pelo Grupo Caixa Preta e a segunda peça encenada por eles escrita por um intelectual negro. Vale dizer, também, que sua execução não foi contemplada com nenhum financiamento, sendo produto das disponibilidades financeiras dos integrantes do grupo, diferente das demais peças que contaram com financiamentos diversos.

Para a elaboração de uma peça é necessário pensar cada objeto em cena, seu lugar respectivo, e qual a relação que estabelecerá tanto com os personagens como com o resto da cenografia. Não apenas a colocação dos objetos em cena, mas a retirada também é pensada, cronometrada, sendo seguida ou precedida de outras ações. Cada movimento, portanto, segue uma marcação intensa que localiza os atores e objetos em quais ações devem realizar ou não. Há uma harmonia desejada frente à distribuição dos objetos no palco, com vistas a não tornar os espaços com muita concentração de objetos cênicos. Isto foi motivo de discussão na construção do espetáculo “O Osso de Mor Lam”, onde havia maior agrupamento de objetos e pessoas em um canto do cenário e em outro não e foi necessário, portanto, uma remodelação do espaço – recolocação dos objetos, novas marcações necessárias. O processo criativo ocorre a partir destas constantes marcações e não é uniforme. Nas reuniões do grupo que pude participar, as idéias vinham de muitas vozes (e de muitas práticas), em discordâncias ou em acréscimos de idéias, até se chegar a um (quase) consenso. Tais idéias, todavia, não se fundavam na fala. Era necessário experimentar vozes, experimentar disposições cenográficas e figurinos para que a idéia fosse tomada enquanto factível.

²⁹ Referências retiradas de biografias da internet: <http://biography.jrank.org/pages/2799/Diop-Birago.html>; <http://www.kirjasto.sci.fi/bdiop.htm>;

Um exemplo disto, como os atores me relataram, foi a utilização do arroz para compor o cenário, tendo em vista que a peça se passa em uma região litorânea em Senegal, o arroz traria a idéia de areia para o espetáculo. Outros pensavam que poderiam ser feitos montes de arroz, como dunas de areia. Uma idéia foi levando a outra até se encontrar com o fato de esta peça já ter sido encenada pelo diretor inglês Peter Brook no final dos anos 70, idealizador de uma técnica chamada *tapet show*. Assim, se realiza um imenso tapete de arroz aonde a peça irá se desenrolar, em um entrecruzamento de idéias entre Peter Brook e seu *tapet show*, litoral senegalês da história e uma montagem brasileira da peça. Peter Brook desenvolveu muitas peças a partir desta técnica (*tapet show*), chamado por ele de zona especial, apresentando espetáculos tanto em caixa preta como teatros de rua. O autor, em *Fios do Tempo*, diz (2000):

Desde o início o nosso tapete era o desconhecido. Ele tornou-se a expressão mais simples e direta da diferença entre o teatro e a vida cotidiana. Uma vez sobre o tapete, eram instantaneamente necessárias uma nova intensidade, uma nova concentração, uma nova liberdade. Os atores tornavam-se cada vez mais vividamente conscientes desse desafio que sempre se repetia. No momento em que davam o primeiro passo em direção ao tapete, eles aceitavam a responsabilidade que se estenderia durante todo o período em que estivessem nessa zona especial (BROOK, 2000, p. 252).

No espetáculo “O Osso de Mor Lam” não há saída dos atores para algum espaço onde a platéia não possa ver. As trocas de figurino acontecem ali, na nossa frente. O que limita o espaço de atuação – e difere do espaço ‘fora de cena’ - é o amplo tapete de arroz, a ‘zona especial’ de atuação. A peça inicia quando os artistas, posicionados fora da demarcação feita com arroz, pisam, lentamente, dentro do tapete de grão. É o corpo quando pisa no arroz que inicia a cena e provoca uma transmutação do arroz em areia. É a interação com o arroz que aciona toda uma memória negra, de ancestralidade africana, que irá ser resgatada e vivida em atos, falas, cheiros, interações e sons. Quando perguntei o porquê do arroz, Jessé disse ser este um jogo cênico que ele tinha interesse de trabalhar, dando concretude à premissa teatral de que “no teatro um objeto pode conter vários objetos”. Por isso se pensou em um cenário simples – vasilhas, panos – que são também figurinos - e arroz – que se metamorfoseia em comida, areia, água, cachaça. Sílvio e outros atores destacam, também, o arroz enquanto um signo de brasilidade, junto ao feijão – que, de início, foi pensado ser utilizado. Isso ressaltaria um fato caro ao grupo inteiro de que ao encenar um texto africano não se pretende representar

a realidade africana, mas se contar uma fábula ‘de lá’ a partir de uma realidade, uma perspectiva negra ‘de cá’.

O arroz também assume papel central no jogo rítmico, de percussão, realizado pelos artistas com fôrmas de pizza, jogando arroz para cima e aguardando sua queda, enquanto Sílvio colocava mais arroz em cada bandeja. Assim, este som ia se intensificando. Não sei bem se era o som que se intensificava ou se o movimento de Sílvio, que com o tempo começava a correr esbaforido para despejar mais arroz nas bandejas, era o que intensificava a minha percepção do som. O arroz também assume outros papéis no espetáculo, como sendo terra, onde a árvore do esquecimento, objeto colocado bem na frente do palco, na ‘boca de cena’, será plantada, ou terra onde Mor Lam irá enterrar o seu osso; água, colocada em bacia, onde as mulheres lavam suas roupas ou se banham; cachaça, posta em garrafas, e pedaços de carne, colocados em um pote, compartilhados na cena dos anciões ao redor da fogueira, etc. O arroz assume muitas formas, metamorfoseando-se de acordo com cada ação realizada e *agindo* sobre outros corpos de forma contextual, pois é ele quem embebeda o trabalhador, é ele quem banha os corpos e é ele quem sustenta a árvore do esquecimento.

Há uma cena, onde os atores juntam-se a boca de cena e montam, com suas fôrmas de pizza de metal, uma cachoeira com o arroz que Diego, aos poucos, derrubava³⁰. A enxurrada de arroz fazia um movimento de zigue-zague até cair por completo no chão, onde seria plantada a árvore do esquecimento. No momento em que o arroz caía, Silvia – que estava mais abaixo, mais próxima do chão – tentava esconder o seu rosto dos grãos, pois eles provocavam mal-estar – batiam no rosto, provocando dor, além de soltar muito pó, provocando espirros. Jessé disse para Silvia que ela precisava apreciar aquele momento, pois aquilo era água e refrescante, além de ser divertido, pois o que eles estavam fazendo era algo prazeroso – brincando e se divertindo com seus amigos. Logo, logo, a expressão de Silvia muda. Não é mais arroz que está sendo derrubado, é água. E logo que encontra o tapete deixa de ser água para tornar-se areia. É com o arroz que os velhos da aldeia lavam o corpo de Mor Lam, preparando-o para ser enterrado, com que Aua prepara o caldo do osso do marido na panela e com que os três personagens lavam as mãos e o rosto para rezar, visto serem todos muçulmanos. Parece-me que “a vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que são capazes de invocar e condensar” (Lagrou, 2008, p. 50).

³⁰ Esta é a cena que está na fotografia da capa.

O arroz passa a existir como um dos elementos cênicos principais no desenrolar da história que só ganha sentido nos contextos onde está colocado, de acordo com as relações específicas que estabelece tanto com os personagens quanto com os demais objetos em cena. Mas dentre todas estas questões, sem dúvida a que mais salta aos olhos do espectador é a contraposição feita entre a brancura do arroz e das roupas utilizadas pelos atores, roupas brancas, com a cor da pele dos atores, negra. Segundo os artistas, o branco na cultura nigeriana é a cor da morte. A oposição de cores torna-se mais evidente quando uma das atrizes, representando o anjo da morte, sopra farinha (também elemento branco) sob o seu rosto e sai em busca de Mor Lam para levá-lo. A morte será feita soprando farinha sob Mor Lam e agredindo-o com um pano branco enquanto ele corre em círculos. Em um dos ensaios ouvi muitos comentários jocosos dizendo: “vamos matar o Mor Lam, vamos torná-lo branco”. Joga-se, portanto, com a oposição de cores, branco e preto, enquanto elemento estético-político, destacando e enfatizando a negrura da pele dos artistas. Ou seja, os corpos dos atores são levados a sério, sua singularidade é respeitada enquanto corpo que é signo constituinte da estética teatral proposta, que é ressaltado pelo arroz, pelas roupas e pela farinha utilizada pelo anjo da morte. O corpo, nesta relação, não deixa de ser construído enquanto corpo negro, por exemplo, na medida em que a cor da pele é ressaltada como signo estético da peça.

Este corpo negro é construído, também, na medida em que conta uma fábula africana, a partir de uma leitura afro-brasileira. Como por exemplo, quando os atores atuando enquanto trabalhadores do porto, em uma cena inicial, param o trabalho para começar a sambar. Poderia ser qualquer outro ritmo, qualquer outra dança... Por que o samba? O samba é reconhecido pelos artistas enquanto um ritmo e uma dança afro-brasileira e elemento constituinte de uma estética e uma corporalidade negra. E são estes signos de brasilidade negra que são constantemente acrescentados no texto de Birago Diop. A questão é que há um forte desejo por parte do grupo de que o público conheça a produção teatral africana. A África é signo constituinte de uma memória negra brasileira, cujo passado de escravidão se imprime nos corpos daqueles que contam esta história. Retornar a África enquanto dramaturgia é mais um movimento de *singularização*.

A peça narra uma fábula africana, onde a comunidade a beira-mar, que vive de peixe, por muito tempo não comia carne vermelha. Mor Lam, entretanto, consegue com a aldeia participar de uma partilha da carne vermelha, que com muito custo a comunidade havia

conseguido, e escolhe o seu pedaço para levar para casa: um osso suculento, cheio de tutano. A peça toda é contada a partir do desejo de Mor Lam em saborear o osso, que fica sob os cuidados de preparo de sua esposa, Aua. Tudo o que Mor Lam mais desejava era ficar sozinho para saborear seu osso. No entanto, uma visita inesperada, e interminável, o surpreende: Mussa, um amigo, de infância aparece em sua casa. A trama, então, se desenvolve entre o desejo de Mor Lam em comer o osso, sua mulher preparando-o e ambos tentando esconder o osso da visita. O que decorre disto são situações cômicas entre os personagens, que se enredam, cada vez mais, em mentiras e confusões. Portanto, o fio condutor da trama é o desejo pelo osso (Mor Lam desejando; Aua preparando; ambos escondendo e, no final, descobrimos de forma cômica, que Mussa veio em busca do osso). O osso, assim, aparece como centro no desenrolar da fábula.

No tempo da fábula, a carne era de difícil acesso e cada pedaço da partilha da carne vermelha era cobiçado por todos. As mulheres sonhavam com o dia em que as crianças provariam o gosto da carne vermelha que elas puderam provar apenas quando pequenas. O osso, portanto, é um bem precioso, desejado, que não deve ser compartilhado com os demais, que não deve ser consumido. Se consumido, mata-se a trama, acaba-se com a força das relações estabelecida pelos personagens que agem a partir do desejo causado pelo osso. O osso incide sobre os corpos como puro desejo. Isto é tão forte na peça que o diálogo essencial e insistente entre Aua e seu marido é:

Mor Lam: Aua! Aua! Onde está o osso?

Aua: O osso está lá?

Mor Lam: Está amolecido?

Aua: Está amolecendo!

Este diálogo, repetido inúmeras vezes no decorrer da peça, é que torna a trama cômica, acompanhada pela composição corporal na atuação de Mor Lam e pelos exageros corporais de sua esposa, Aua. Mor Lam dá muitas voltas ao redor da árvore do esquecimento, corre ao redor de outros personagens, corre atrás de si mesmo. Às vezes anda de quatro, lambe a mão de sua esposa – quando esta lhe oferece comida -, coça-se com uma de suas pernas e grita o nome de sua mulher: “Aua! Aua!”, como se estivesse latindo. Mor Lam não é um cachorro, não se pressupõe o formato cachorro, nem a sua representação, mas uma maneira de ser cachorro de Mor Lam, ou, nos termos de Ângelo Flávio, uma forma cachorro. Em cena, este

homem-cachorro é perpassado e construído pelo desejo de comer o osso. Esta parece que é a intensidade que povoa as relações da trama e que leva Mor Lam a morte.

Nas primeiras ações da peça a partilha da carne vermelha já é assunto entre Aua e sua amiga e, também, motivo para Mor Lam esconder seu osso de possíveis interessados. O osso é, sem dúvida, o motor de toda a narrativa, de toda a fábula contada por Birago Diop. As cenas sucedem por conta deste desejo, causado tanto nos personagens como na própria platéia – aqui uso a minha experiência pessoal enquanto espectadora. Em determinados momentos da peça uma das atrizes começa a queimar um pedaço de carne³¹, atizando os desejos da carne vermelha como um possível desejo da própria platéia. Pelo menos foi esta a resposta que o meu corpo deu na estréia do espetáculo, ocorrido na sala Álvaro Moreyra. Eu acompanhei muitos ensaios do grupo no Hospital Psiquiátrico São Pedro, mas nunca havia sentido o cheiro de carne como senti naquele momento de estréia. Eis que surge uma questão: este devir-cachorro parece extrapolar a atuação, convidando a própria platéia para tal experimentação. A manifestação cachorro não surge apenas na relação com o osso, mas na relação com Aua, que trata seu marido como um ‘bom menino’, na relação com as galinhas (quando Aua está alimentando-as e Mor Lam começa a rosnar para elas), na relação com o arroz (quando Mor Lam lava seu rosto colocando a cara inteira dentro do pote), na relação com a árvore, quando dá muitas voltas ao seu redor.

Mas eu volto ao osso enquanto desejo. Tanto é assim que Jessé afirma ser a melhor imagem do osso a sua ausência. O desejo pela carne vermelha não aparece na trama enquanto carência, fome ou algo do tipo. É um desejo que é positivo, cerne no desenrolar da fábula, nunca saciável, aliás, nem é desejado que seja saciado. O desejo é o desejo e mais nada. Não é fome, enquanto carência de algo, que está em jogo. Não se trata também, de provocar o desejo como motor da peça para, no fim, saciá-lo (estilo final feliz dos filmes hollywoodiano). Ou seja, não implica retardar a ingestão do alimento para ter algum “motivo” para o desenvolvimento da trama, pois nem na cena final o osso é ingerido. Aliás, termina-se a peça e o que nos resta, enquanto platéia, é apenas desejo (por ver o osso ser comido ou por comer o

³¹ Estes são elementos utilizados pelo teatro com vistas a desestabilizar a relação distanciada entre público e artistas, provocando a platéia a partir de outros sentidos que não apenas o visual.

osso – que mesmo sendo duas ações diferentes parecem implicadas sob uma mesma intensidade, um mesmo fluxo de energia – relação de *contágio*³² Artoniana).

São ondas degustativas, dos prazeres da carne – literalmente falando –, do osso, que constituem e povoam tais relações. Enquanto as mulheres lavam roupa, Mor Lam está dormindo. Foi apenas comentarem sobre a partilha da carne vermelha que Mor Lam desperta rapidamente, como um cão atento e bravo, pois alguém está no seu território (a amiga de sua mulher), falando sobre algo que apenas ele poderia falar: a partilha. Parece ser o assunto da partilha que o faz acordar. Ele desperta e fica de quatro. Enquanto elas comentam sobre a partilha, ele bebe água, colocando toda a sua cara na vasilha de água-arroz, assim como um cachorro sedento. Depois de pedir para a visita se retirar, ele esbraveja dizendo ser ele quem manda em sua casa, ele que é o dono do seu território. Logo Aua grita seu nome, com um pouco de comida-farinha sob sua mão. Mor Lam vem correndo e lambe com intensidade a mão de sua esposa. Ela, por fim, bate sobre a cabeça de seu marido – ele é um ‘bom menino’ -, demonstrando para a platéia, com um tom jocoso, que é ela quem está no comando.

O público que assiste interage com as cenas, muito principalmente devido ao riso, pois há uma comicidade presente em toda a trama. A peça foi apresentada, ainda em construção, no IV Encontro de Arte Matriz Africana. Após a apresentação houve uma conversa com os demais participantes sobre os trabalhos apresentados durante o Encontro. Hilton Cobra, diretor do grupo de teatro negro do Rio de Janeiro, Cia. Dos Comuns, e idealizador do Fórum de Performances Negras que ocorre em Salvador todo ano, comentou que sentia um grande potencial da peça em explorar a comicidade, algo que ainda estava muito incipiente. Eis uma dificuldade, diz ele, da dramaturgia do “Osso de Mor Lam”: rir. O grupo, portanto, tentou explorar mais a jocosidade em seus ensaios, sem esvaziar os personagens de sua

³² O conceito artoniano de contágio surge a partir da comparação feita por ele entre o Teatro e a Peste. “Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia”. Assim como um corpo que é contagiado pela peste e faz deste corpo um corpo outro criar novos orifícios de putrefação, o teatro carrega esta mesma característica: “É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade” (p. 18).

complexidade, e os resultados que obtiveram na estréia pareceram satisfatórios, visto a recepção da platéia.

A platéia ria, principalmente as crianças, interagiam com a peça, pedindo a Mor Lam, por exemplo, para se deitar e se fingir de morto, pois Mussa estava chegando ao quarto em que Mor Lam estava. O senhor que estava ao meu lado, perguntava inúmeras vezes rindo (antes que houvesse ocorrido isso em cena): “Onde está o osso?” E percebi que, de acordo com a reação da platéia, os atores faziam dos seus gestos mais exagerados e cômicos, provocando mais risos, mais diversão. Mesmo todas as marcações serem fortemente salientadas em todos os ensaios, isso não implica fechar-se para a improvisação, bem pelo contrário. É a partir destas fortes marcações que a improvisação é acionada, sem “matar” a cena, ou seja, ela deve ser direcionada para provocar o desejado na platéia. Como disse Bolognesi (2003) em relação ao melodrama circense: “A graça e o riso [...] se efetivam, predominantemente, por meio do jogo corporal improvisado” (pag. 155). O riso, portanto, é uma das maneiras como a platéia interage com a peça.

O cômico, aqui, pressupõe ações exageradas: o falso choro de Aua pela morte de seu marido, as mulheres de voz agudas que chegam na casa de Aua para convidá-la a ir ao poço buscar água – que, segundo o senhor que estava ao meu lado, eram mulheres histéricas – Mor Lam com seus trejeitos de cachorro, a recorrência das perguntas de Mor Lam pelo o osso, entre outros. Apesar de a comicidade ganhar importância na peça, a estrutura cenográfica e os figurinos dos atores não seguiam esta ordem do exagero. Seus rostos não portavam maquiagem e suas roupas eram brancas, lisas. O exagero era posto totalmente na gestualidade dos artistas. As risadas também são acionadas pelas mentiras que vão constituindo as relações da peça. O desejo pelo osso e o riso parecem ser elementos principais na interação com a platéia.

Quando Mussa, amigo de infância de Mor Lam, chega a sua casa, o casal tenta de todas as formas esconder o osso para não provocar interesse na visita. Mussa relembra fatos da infância com Mor Lam (gesticulando de forma a reproduzir fatos do passado), senta na esteira de seu amigo, e fica ao lado de Aua quando Mor Lam finge estar doente. O que Mor Lam não sabe, mas a platéia sim, é que Mussa havia conversado com os velhos da aldeia – apresentados, na cena, como velhos mendigos ao redor de uma fogueira, com o intuito de ressaltar como os velhos são tratados aqui no Brasil – e sabia que Mor Lam estava em sua

casa com um pedaço da partilha da carne, mas em momento algum a visita toca neste assunto. Mussa é o elemento de interferência à normalidade dos fatos. Parece haver, portanto, uma relação intensa entre Mor Lam, Aua, a visita e o osso. Parece que o alvo do desejo não é o osso em si, mas é o desejo de desejar o osso sozinho, sem a presença de Mussa; o cheiro de carne (de banha) que toma o ambiente da peça e que provoca essa vontade de comer carne intensifica este fato. Menos é o osso e mais as notícias que Aua traz sobre a feitura deste: “Ele está amolecendo!” ou “Ele está amolecido de derreter na boca!”: diálogos contínuos, repetidos, insistidos, jocosos e desejosos. Como disse Jessé: “O osso é o único objeto real, mas é o único objeto que não existe. A melhor imagem é não ver o osso”³³. O osso se encontra com demais personagens, objetos e platéia como desejo que produz ações... Ações estas que atravessam o Atlântico, através da árvore do esquecimento, e que presentifica em cena uma subjetividade negra que retorna a África, pois como diz Abdias do Nascimento “... As raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana” (Nascimento, 1961, p. 10).

Eis que no meio do palco, próximo à boca de cena é posta uma pequena árvore: a árvore do esquecimento. As primeiras palavras ditas em cena, logo depois que a árvore é plantada, são de uma poesia, declamada por Sílvia.

“Ó árvore do esquecimento;
 Símbolo de todo o meu tormento.
 Por que nasceste à beira mar?
 Por que nasceste?
 Cruzei os mares sem te ver, meu Benin;
 Fui arrancado do teu colo, minha mãe-terra;
 Quiseram roubar-me as lembranças de ti,
 Violentaram meu corpo e minha dignidade,
 Mas minha alma e meu coração estão intactos. Deixei-os aí.
 Só tocaram o que podiam ver;
 O que não podiam, permaneceu puro.
 Quantas vezes quis te reencontrar, chão pátrio;
 Terra dos meus ancestrais, lar dos meus pais,
 Para aonde retorno todas as noites quando o corpo descansa”³⁴.

³³ Em entrevista concedida a mim.

³⁴ Autoria de Cleber Menezes. Poesia completa disponível em http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=587.

Segundo os artistas, há uma história que vem sendo contada, ao longo das gerações das famílias negras, de que antes de embarcar para o Brasil os africanos escravizados eram obrigados a dar voltas ao redor de uma árvore de grosso tronco, um Baobá, para esquecerem sua história, de sua identidade e assim, poderiam ser convertidos pela igreja católica. A centralidade da árvore no espaço cênico já comunica toda a sua importância no desenrolar da peça. Ironicamente, antes de a árvore ser plantada, Sílvio traz uma camiseta da seleção brasileira, beijando-a e colocando-a torcida no chão, para sustentar o arroz que será derramado. É sob a camiseta do Brasil que a árvore do esquecimento é plantada. E é sobre a sua presença que toda a história se desenrolará.

Vale lembrar que a árvore não existe no texto de Birago Diop. Segundo os artistas, sua colocação no palco foi pensada para salientar que a história será contada a partir de uma perspectiva afro-brasileira e não em uma tentativa de reprodução do que acontece na África. A árvore é a ponte da África para o Brasil, é nela que os africanos trazidos ao Brasil tiveram que “esquecer de seu passado e de sua cultura”. É a partir desta ponte que serão trabalhados alguns signos que vão definir o espetáculo, como por exemplo, o trabalhador que bebe cachaça, a malandragem do samba e do gingado das mulheres, o visual de mendigos dos velhos ao redor da fogueira – segundo o grupo, os velhos na África são muito respeitados enquanto autoridade, mas aqui no Brasil infelizmente eles se tornam a escória da sociedade. Portanto, penso que a árvore presentifica um tempo-espaco outro, africano, em relação ao hoje brasileiro, com uma “proximidade constante com os terrores indizíveis da experiência escrava” (Gilroy, 2008, p. 158) que não falada explicitamente na peça, mas está lá, diluída em todas as relações e centralizada através da árvore do esquecimento. A árvore como perspectiva.

Depois de a árvore ser posta em seu lugar e a poesia ser declamada, Sílvio dá muitos giros ao redor da árvore, ficando tonto e se dirigindo, cambaleante, para o fundo do cenário. Assim a história de Mor Lam inicia. Apesar das cenas de interação com a árvore serem apenas no início do espetáculo, ela parece presente no desenvolver de toda a peça como um pano de fundo onde se projetam as cenas de Mor Lam, desejoso de comer seu osso. A sua centralidade no cenário não é à toa. Ela presentifica e demarca materialmente a cena como um território

negro, levando o espectador a um tempo-espaço³⁵ outro, que, sugiro, seja mais do que uma ponte para a África, mas uma ponte para a perspectiva afro-brasileira que ali se expressa. Árvore, osso, arroz, Mor Lam, trabalhadores, poesia, cheiro de carne, barulho da cachoeira de arroz, personagens, farinha, corpos negros, roupas brancas, tapete, vasilha, platéia, Brasil, Senegal, França, Inglaterra: *encontros. Agenciamentos de fluxos* que traçam e preenchem um *campo de imanência do desejo*. Desejo de negritude.

Interessante é ressaltar os jogos de imagem criados na peça e que são conectados por determinadas ações. Por exemplo, quando os atores entram em cena eles atuam como trabalhadores do porto que trabalham feito animais, duas atrizes tornam-se burros de carga nesta cena, e que se divertem com o samba e com os banhos tomados. Juntos, formam o monte de arroz onde será plantada a árvore do esquecimento, acionada a partir da poesia declamada por Silvia e a partir das muitas voltas dadas por Sílvia ao seu redor. Isto é uma imagem, um espaço-tempo específico, que gerará a imagem seguinte, onde a história do Osso será contada. Mas gera, também, outra imagem, a partir da poesia declamada e da árvore plantada: uma imagem dos tempos da escravidão. Ou seja, há um desencadeamento de imagens acionadas internas (como quando Mussa relembra a infância ao lado de Mor Lam gestualizando esta lembrança) ou que tangenciam a narrativa da peça (como as lembranças da escravidão) que ali se fazem presentes, e também constituem a peça, este *agenciamento*, mas que por motivos teóricos eu não tenho competência aqui de desenvolver de forma mais detalhada.

Constituição cênica e estética de um desejo de diferenciação, singularização. Mas não é um desejo apenas de afirmação da negritude através do teatro, mas de um teatro que é afro-brasileiro, de afirmação da negritude *do* teatro, visíveis nestes agenciamentos descritos, através destas combinações realizadas na geração desta nova forma teatral exposta na peça “O

³⁵ Segundo Silva (2005): “conforme sugeriu Schechner, durante uma performance também a ‘audiência’ é ‘transportada’, pois o ator social, na posição de platéia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana [...] Ele poderá se sentir mais ‘livre’ para explorar com ousadia o repertório variado de papéis sociais em assim, expressar, sem receio, as suas emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto, etc.; ou, ainda, ser instigado a ‘conversar consigo mesmo’, a parar e a refletir sobre as relações de poder e dominação ou os ‘problemas não resolvidos’ que permeiam a sociedade – então, o despertar para uma ‘consciência crítica’” (Silva, p. 50). Fico, aqui, apenas desejosa de dissertar mais sobre a temática da temporalidade e da participação na platéia frente a isso, visto que não possuo material etnográfico suficiente para tal questão.

Osso de Mor Lam”, que opera em um processo de *desterritorialização* deste ‘teatro brasileiro’ rostificado. Leda Maria Martins (1995) diz:

O processo de desterritorialização, conforme Deleuze e Guattari, implica um descentramento que maximiza o que seria ulterior, estranho e estrangeiro em uma determinada língua ou cultura. A Literatura Menor, segundo esses autores, não é, portanto, ‘a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior’, que é ‘aí modificada por um forte coeficiente de desterritorialização’. O Teatro Negro, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, constitui um destes territórios culturais que descentram um modelo ficcional e, num percurso às vezes antropofágico, impõe sua singularidade como um traço positivo de reconhecimento. Nesse sentido, o Teatro Negro procura romper a cena especular do teatro convencional, não apenas dissolvendo os mitemas que moldam a imagem negativa do negro, mas fundamentalmente, decompondo o valor de significância acoplado ao signo negro pelo imaginário ideológico coletivo, erigindo, no seu anverso, um punjante efeito de diferença. (1995, p. 49)

Gostaria, agora, de desenvolver melhor o que já estava sendo pincelado neste capítulo. Gostaria de falar sobre o corpo negro. Em primeiro lugar é impensável falar de negritude sem retomar o conceito de raça e como o corpo negro foi construído historicamente como palco da dominação colonial. Historicamente o conceito de raça serviu como forma de legitimação das relações de dominação e sujeição, sem que denotasse diferenciações fenotípicas. Anjos (2005), a partir de Foucault, mostra-nos que até o século XVI a idéia fora operacionalizada pelos povos para contrapor aquelas pessoas que pertenciam ao território em relação às pessoas que estavam invadindo, configurando, portanto, uma guerra de raças, uma contraposição de raças sem um sentido biologizante. É em meados do século XVIII e XIX que o conceito de raça é absorvido sobre pressupostos fenotípicos, principalmente através da formação dos Estados Nacionais, como meio de legitimar a dominação imposta pela colonização.

Como aponta Munaga (2003), o problema gerado pelos naturalistas do século XIX não foram em classificar os seres humanos por raças, mas em hierarquizar essas classificações, hierarquização que se difundiu pelo tecido social, construindo a branquitude com todo o conteúdo de sacralidade que o reveste, sustentáculo da ideologia do branqueamento. Esta hierarquização sustentou-se durante séculos na sociedade brasileira e, de poucos anos para cá, com os cientistas biológicos clamando a inexistência da raça, pensa-se que tal hierarquização possa ser apagada, tal como o conceito biológico, em uma tentativa de aplainar as diferenças

raciais, que durante séculos foram sendo construídas. Sabemos, pois, que a raça foi um dos pilares da construção da nação brasileira, sobre o já tão falado mito da mistura das três raças e da democracia racial.

Raça, portanto, é uma construção puramente histórica e social, mas que não menos se enraíza no corpo. É construído de forma diferente em sociedades diversas, não tendo o caráter universal que pretendia o conceito de raça no sentido biológico. Neste sentido, apesar de raça ser uma construção mental, não é menos real, pois é uma arma de subjetivação, sendo historicamente pensada como expressão da dominação colonial. Não foram poucos os relatos de racismo, de violência racial, de constrangimentos sofridos, a mim ditos. Quando eu recém estava me aproximando do Caixa Preta, encontrei Josiane Acosta, Silvio Ramão e Ravena Dutra em uma confeitaria próxima ao Hospital Psiquiátrico São Pedro. Conversávamos sobre teatro e questões raciais e muitos relatos ouvi, até que Sílvia diz: ‘Tu, branca, pode levantar da cama todo o dia e não te perguntar quem tu és, porque tu já sabe: tu é branca. Eu, negro, preciso constantemente estar me lembrando disso, cada dia em que eu me olho no espelho’. A raça é sentida diariamente, o racismo é vivenciado ‘cada dia em que se olha o espelho’, o fenótipo ‘agride’, pois é atribuído a ele o caráter desviante. Neste sentido, são diferenças biológicas – construídas socialmente - que subjazem os sistemas de classificação, associado muitas vezes à cor, operacionalizados no cotidiano brasileiro (Anjos, 2005). Rostos, rostos em toda a parte, rostos autoritários, hierarquizantes. Não há um rosto em um corpo, há rostificação de todo o corpo. Deleuze salienta:

É porque o muro branco do significante, o buraco negro da subjetividade, a máquina de rosto são impasses, a medida de nossas submissões, de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles, e é aí que devemos nos debater. Não no sentido de um momento necessário, mas no sentido de um instrumento para o qual é preciso inventar um novo uso. É somente através do muro do significante que se fará passar as linhas de assígnificância que anulam toda recordação, toda remissão, toda significação possível e toda interpretação que possa ser dada. É somente no buraco negro da consciência e da paixão subjetivas que se descobrirão as partículas capturadas, sufocadas, transformadas, que é preciso relançar para um amor vivo, não subjetivo, no qual cada um se conecte com os espaços desconhecidos do outro sem entrar neles nem conquistá-los, no qual as linhas se compõem como linhas partidas. É somente no interior do rosto, do fundo do seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade

poderam ser liberados, como os pássaros; não voltar a uma cabeça primitiva, mas inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem, com traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmos liberados de seus respectivos códigos. (Deleuze, 1997 59-60).

Não se trata, aqui, de dizer que o Teatro Negro está livre de toda institucionalização do que seja Arte, que também é rostificada, como já salientado. Bem pelo contrário, ele está inserido naquilo que, analiticamente, poderia ser chamado de *campo artístico*, estruturado, com lógicas específicas. Não nego que a arte, enquanto instituição relativamente autônoma exista. Mas, sem dúvida, o Teatro Negro aponta para conexões, *linhas de fuga* – seja estabelecendo novos *encontros* com outros lugares de apresentações das suas peças (quilombos, terreiros, associações negras, eventos do movimento negro), como relatado no capítulo 2, seja propondo novas *conexões* em cena. Seja apresentando um novo corpo, em cena e fora de cena. Um corpo negro. Um corpo que não é somente lócus do poder - passivo a ele -, mas é um *agente*, produtor de novas formas de significação, de práticas, de *agenciamentos* outros.

Portanto, o corpo negro é reconhecido socialmente enquanto negro a partir de sua aparência fenotípica. Não apenas reconhecido, mas esquadrihado dentro da lógica da rostidade. Assim como disse Césaire, “nenhum branco poderia falar sobre a negritude, pois não possui a experiência desta”. A negritude é uma perspectiva e é no corpo que esta perspectiva se expressa. É por isto que é tão importante que sejam negros os artistas que fazem o teatro negro. É para além do “discurso político de militante”, como alguns insistem em reduzir tal prática artística; e também não é uma segregação racial realizada pelos próprios artistas, como outros afirmam. O corpo negro é um signo construído socialmente e há diferenças estéticas quando um corpo negro ou um corpo branco realiza determinadas ações cênicas. Portanto, o corpo é um signo que compõe este *agenciamento*, compõe com a cena. O corpo, em cena, é um corpo negro que se quer negro, pois se constrói como negro a partir do conhecimento *encorporado* das relações estabelecidas.

O corpo, em cena, é central para o teatro negro também para que haja visibilidade dos artistas negros existentes, que trabalham com competência no âmbito teatral e que, na maior parte, são esquecidos pelos produtores e organizadores de comerciais, filmes, peças, etc. O corpo negro quer ser visto, quer ser reconhecido na sua competência e quer falar como um

corpo negro teatral – eis a diferença entre um negro ministrando uma oficina de teatro e um branco. Mas a questão também não é apenas querer ser visto e reconhecido. Como havia falado, o corpo negro compõe com a estética do teatro negro (vide o exemplo já citado sobre o “O Osso de Mor Lam” onde a pele negra é contrastada com a brancura do arroz e das roupas). O corpo negro enquanto um signo construído a partir de discursos que o hierarquizam, que é ressignificado com o teatro negro a partir de sua proposta estética. A questão é que é através do corpo que se conhece o mundo, portanto o mundo que se conhece passa pela cor da pele – “vista a minha pele”, já sugeriu Joel Zito Araújo. Portanto, o mundo que se quer expressar em cena parte, também, da pele. É uma perspectiva negra cujo fenótipo negro se conecta.

Isto não se opõe ao fato do teatro negro ser um território pelo qual outras raças possam circular. É o caso, por exemplo, do artista branco que participou de dois espetáculos do Caixa Preta. É o caso, também, das técnicas corporais que falarei no próximo capítulo poderem ser trabalhadas em grupos teatrais não negros. Esta dimensão de territorialidade não se sobrepõe a dimensão racial; elas se cruzam, sem serem diluídas³⁶, potencializando o desejo de diferir. Vale dizer que este tópico é muito discutido entre os participantes do teatro negro que assumem posturas diversas em relação a isto. Tento afirmar, aqui, que esta territorialidade negra vai além da cor da pele – sem deixar de se relacionar com ela – e tanto é assim que duas atrizes, fisicamente negras, dizem ter “aprendido a ser negra” após a entrada no Caixa Preta. A racialidade, portanto, como aponta Anjos (2006, p. 23) é uma “intensidade histórica que se faz corpo”. Pode ser percebido, também, com Baba Dyba, que muito auxiliou as construções dos personagens nas peças do grupo, que é uma liderança religiosa “fisicamente” branca, mas que se auto-identifica como negro, devido a dimensão religiosa do qual faz parte.

Em 29 de agosto de 2009 estava saindo da Casa de Cultura Mário Quintana quando encontrei Lucila, que estava se dirigindo ao Gasômetro, onde apresentaria um monólogo, trabalho de faculdade. Conversando sobre Teatro Negro e o Caixa Preta, Lucila comenta de uma experiência em cena que teve com outro ator negro. Ela, concordando com as palavras que Jessé disse a ela naquele momento, afirma que se fossem artistas brancos seria muito

³⁶ Retomei esta idéia a partir da releitura do livro *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*, escrita por Anjos (2006). Obviamente as diferenças são muitas entre o teatro negro e a religião de matriz africana. Anjos propõe em seu trabalho uma aproximação entre a filosofia da diferença afro-brasileira à filosofia da diferença ocidental de Deleuze e Guattari. O argumento do autor, no qual eu me refiro aqui, é desenvolvido a partir da premissa de que o “terreiro faz das raças e nações espaços de percursos nômades, desessencializados” que produzem conseqüências para as lutas por definições de políticas públicas refletidas em seu campo.

diferente, pois são energias diferentes. O negro tem uma expressão corporal diferente do branco e, por isso, seriam peças totalmente diferentes, apesar do mesmo texto e mesma direção. Relatou, também, o quanto a entrada no Caixa Preta modificou a relação que ela estabelecia com as questões negras e com o próprio corpo. Um exemplo desta transformação que ela diz sentir foi com o cabelo: antes ela andava sempre com o cabelo preso ou com trancinhas e hoje ela não sente mais vergonha em andar com os cabelos soltos. Josiane e Diego, em momentos diferentes, atribuem ao cabelo um dos elementos principais da sua estética corporal negra. Diego comenta que logo que entrou no grupo achou muito legal o cabelo de Sílvio Ramão e de outros artistas e, logo, viu um artista negro na televisão que havia trançado o cabelo com lã e resolveu fazer igual. Josiane também comenta a importância que ela começou a dar a seu cabelo depois da entrada no Caixa Preta. Como aponta Gomes (2003), em seu trabalho sobre os salões étnicos, em relação à época da escravatura:

Dentre as muitas formas de violência impostas ao escravo e à escrava estava a raspagem do cabelo. Para o africano escravizado esse ato tinha um significado singular. Ele correspondia a uma mutilação, uma vez que o cabelo, para muitas etnias africanas, era considerado uma marca de identidade e dignidade. Esse significado social do cabelo do negro atravessou o tempo, adquiriu novos contornos e continua com muita força entre os negros e as negras da atualidade. A existência dos salões étnicos é uma prova disso [...] Cabelo crespo e corpo negro, colocados nessa ordem, são expressões de negritude. Por isso não podem ser pensados separadamente. (7-8)

O cabelo, portanto, é um dos principais elementos corporais negros, de resistência a uma concepção branca de beleza e de agência na forma de se colocar no mundo, para o grupo com o qual realizei campo. O preconceituoso ‘cabelo ruim’ torna-se a afirmação do ‘cabelo bom’. Isto, porque, durante anos, os salões étnicos elaboraram técnicas (extremamente prejudiciais ao cabelo negro) de alisamento do cabelo pixaim tanto aqui no Brasil como nos Estados Unidos, compondo mais um exemplo de idéia de belo vinculado a branquitude (Hooks, 2005). Afirmação do cabelo pixaim, portanto, enquanto política. O cabelo também age.

Em outro momento Josiane afirma ter ‘aprendido a ser negra’ após a entrada no Caixa Preta. Mas este ‘aprender a ser negra’ vai além da importância dada ao cabelo.

Quando eu comecei a fazer o Antígona, comecei a conhecer um monte de história da cultura afro, comecei a conhecer musica, comecei a conhecer as danças, comecei a... Como tinha um momento em que a gente tinha que pesquisar as personalidades negras, eu comecei a voltar esse olhar mais pra isso. Comecei conhecer mais, acho que daí sim comecei a estudar a cultura negra. E isso eu fui levando para as cenas. Que a gente tem que trabalhar a partir dos gestos dos orixás, como seria essa Antígona. Essa Antígona não vai agir como uma Antígona branca, ela é uma Antígona negra. Como vai ser essa maneira de se posicionar, essa maneira de falar, como é esse corpo. Então foi sempre essa busca assim. [...] E aí aos poucos eu fui me apropriando mais daquela dança [refere-se a dança de Iansã, Orixá principal para a construção da personagem Antígona] e ah, o salto assim, acho que expressivo, de dança, de corpo, eu tive dentro do Caixa Preta pra fazer a dança dos Orixás foi muito grande, sabe. Eu senti meu corpo diferente. (entrevista com Josiane, 24 anos)

No capítulo seguinte desenvolverei mais sobre o momento *pré-expressivo* da cena e sobre as técnicas corporais utilizadas no teatro para formar este corpo negro. O corpo negro é central para o teatro negro a partir do momento em que o conhecimento é do corpo, é um conhecimento *encorporado*. Neste sentido, penso que os artistas do teatro negro concordariam com Lagrou quando afirma que esta “forma corporal-subjetiva de acumulação de conhecimento estabelece relações ancoradas numa subjetividade de se constrói a partir do estar e se perceber relacionado”. Estar e se perceber relacionado com todos estes fluxos antes esboçados. É o arroz que ressalta a cor da pele dos artistas, é o samba que se manifesta durante o trabalho no porto, é a poesia, que aciona a árvore – e o corpo cambaleante de Mor Lam pelas voltas dadas -, em uma ancestralidade africana, é o desejo de osso, motor de uma dramaturgia negro-africana, é a farinha, que torna o corpo de Mor Lam branco e, assim, o mata. O cabelo parece fazer parte, também, deste conhecimento *encorporado*, nas formas de arrumar e pentear. As técnicas corporais teatrais, descobertas gestuais, parecem compor este corpo negro, que ultrapassa a simples construção de um personagem, mas constrói uma afirmação negra, um corpo negro também cotidiano que se quer diferente.

4 - TÉCNICAS CORPORAIS E PERFORMANCE

O corpo, no teatro, é concebido enquanto um corpo extra-cotidiano que informa, comunica, algo. Para haver tal comunicação o corpo é arduamente treinado através de *técnicas corporais*. No dia-a-dia do ator há uma forte presença de métodos de trabalho que informam, também, sobre a estética no qual o artista está vinculado. As técnicas corporais para o teatro, no entanto, não tem a finalidade de aprisionar o corpo, moldá-lo, formatá-lo, mas construir condições para ‘libertar’ o corpo das formas sociais que lhe condicionam. Para Mauss (2003), as *técnicas corporais* implicam em dizer que o corpo é um instrumento que desempenha tais técnicas – para este autor a separação corpo e mente está como pressuposto básico na sua elaboração teórica – resultado de valores e práticas socialmente convencionalizadas, denominado por ele de *habitus*. Para o teatro parece ser um sentido diferente dado às *técnicas corporais*. Não é o ‘social’ – homogêneo e abstrato - formatando um corpo, mas o modo como um corpo se permite ser outro. Há muitos modos, muitas formas para isto, que depende dos objetivos dos artistas em questão e das técnicas por ele adotadas.

Definitivamente, o teatro é uma convenção social com suas inúmeras técnicas corporais específicas – de aquecimento, de memorização de falas, de disposição cenográfica, visto que o corpo também é um objeto cênico –, que não está desvinculado das relações sociais, para além do grupo específico de teatro, do qual faz parte. No entanto, gostaria de pensar, aqui, o corpo não enquanto um instrumento, onde o conhecimento é incorporado – como se o conhecimento fosse dado fora do corpo e fosse impresso nele -, mas como conhecimento *encorporado*: saber do corpo. Não há conhecimento que seja fora dele.

Descreverei uma experiência que tive na oficina de construção de personagem ministrada por Ângelo Flávio, no IV Encontro de Matriz Africana. Na técnica proposta por Ângelo Flávio há um desdobramento do corpo em três etapas: corpo cênico, corpo contemplativo e forma, que tentarei descrever aqui.

* * *

Eu estava tomada por uma fúria, vontade de esbravejar, meu corpo chegava a tremer de cólera. Ímpetos de lamentação. Tapo o rosto, agacho-me. Quero me esconder. Acho que eu estava meio corcunda, rosto voltado para o chão. Pulsos cerrados, corpo contraído. Tudo

começou quando eu estava apenas caminhando, em ritmo normal. Ângelo aciona nossos corpos com um estalar de dedos. Aumenta a nossa velocidade e a diminuí através da fala. Faz-nos andar e parar através de palmas. Viramos de costas, fechamos os olhos e caminhamos. Pouco nos batíamos uns nos outros, pouco nos encostamos. No final da atividade andamos muito rápido. Corremos. Caímos no chão. Pulamos por cima de colegas que estavam parados. Jogamos-nos contra as paredes, pulando, para obter maior velocidade. Improvisamos. Rodamos. Assim a aula acabou.

No dia seguinte nos encontramos na mesma sala para mais um dia de oficina. Desta vez iríamos criar um personagem. Após realizar o aquecimento – onde cada aluno propunha um exercício diferente –, começamos a caminhar pela sala, em silêncio, onde criávamos um ponto fixo e dirigíamos até lá. Ao chegar direcionávamos o nosso olhar para outro ponto fixo e nos dirigíamos até lá. Novamente a velocidade dos nossos passos aumentava, nossos corpos se *expandiam* – a dita *tridimensionalidade*, onde acionamos o nosso corpo em todos os seus sentidos e direções –, sentíamos a *energia* dos corpos dos nossos colegas a ponto de saber onde eles estavam sem precisar vê-los. Iniciamos o processo de criação. Totalmente tomados pela *energia* e atenção que nossos corpos produziam, apenas seguimos as instruções de Ângelo de quais ações realizar. Ele pediu para soltarmos nossa voz e criarmos uma língua ininteligível. E assim fizemos. E assim ficamos. Conversávamos uns com os outros a partir desta língua, cantávamos, falávamos sozinhos.

Ângelo pegou a lata de lixo e começou a produzir um ritmo. Inevitavelmente, meus passos começaram a seguir aquela batida. Aquela batida compunha minha linguagem, meu corpo. Minha voz, que alguns momentos eu sentia como se eu estivesse cantando, irrompia em altos bravejos e em baixas lamentações tristonhas que acompanhavam as fortes ou fracas batidas da lata de lixo. Algumas pessoas riam alto e me assustavam. E eu xingava, cá com os meus botões e a minha linguagem estranha. Nosso corpo se expandia. Pulávamos, encolhíamos. Nada mais importava a mim naquele momento, apenas a atenção redobrada dada a minha voz, ao meu corpo, naquele espaço compartilhado, naquela *energia* que emanava dos diferentes corpos que se formavam – não apenas os corpos, mas os objetos, como a lata de lixo que virou tambor. Eis que eu me encolho, agachada, com as mãos cobrindo o meu rosto e aguardo os mandos do diretor. A sala fica silenciosa... Nem por isso, calada, pois a energia produzida ainda rondava cada corpo, cada objeto, e faziam irromper

vozes e bravejos na minha mente. Eu não sei bem o que Ângelo estava fazendo, eu só pensava no sentimento criado e que deveria ser realimentado constantemente.

Aos poucos, com o tempo, apesar de Ângelo dizer para nós continuarmos alimentando tal energia em nossos corpos, eu fui me desfazendo desta concentração e prestando atenção no que estava acontecendo. Duas atrizes entram em relação a partir dos sons e posturas corporais que vinham desenvolvendo. Ângelo vai norteando a relação, inserindo intenções e sentimentos que relacionasse as duas pessoas. O segundo grupo a apresentar foi uma atriz e um ator. Ele andava muito devagar, triste, com os ombros curvados. Pouco falava. Parecia perdido. Ela emanava ódio no olhar. A sala toda em silêncio, apenas os dois interagindo sob o comando do diretor. Ela caminhava, lentamente, na direção dele. Olhava fundo nos olhos dele, com a cabeça levemente inclinada para baixo. As mãos estavam tensas. Ela falava. Ele fugia com o olhar. Ela pedia atenção. Tão grande foi a *energia* que materializou-se no corpo da atriz lágrimas. Em mim também. Acabou. Era a minha vez, mas eu já havia perdido o fio condutor da minha fala, do meu corpo e do meu sentimento. Infelizmente, não consegui prosseguir com a atividade. Eis a diferença entre um artista e uma antropóloga metida entre artistas – a competência, a técnica, é diferente.

Ângelo Flávio é ator e diretor baiano, do grupo CAN- Coletivo de atores Negros Abdias do Nascimento. A oficina fez parte do IV Encontro de Arte de Matriz Africana organizada pelo grupo Caixa Preta. A oficina aconteceu em uma sala do Centro Municipal de Cultura, à tarde. Éramos entre sete participantes. Todos tinham experiência com teatro, menos eu, que me apresentei como estudante de Ciências Sociais. Em um primeiro momento, Ângelo deu uma palavrinha sobre o que é o Teatro Negro e depois falou sobre a Tríade da Cena, reflexão teórica com o qual ele trabalha. Estávamos em uma sala pequena, as paredes eram todas brancas. Enquanto estávamos sentados em roda oicineiro pediu para nos apresentarmos. Lucélia Sérgio e Sidney Santiago eram dois atores da Cia. Os Crespos que participavam da oficina. Patricia (que, por sinal, era uma amiga minha que trabalhou comigo na Bienal do Mercosul) e mais duas meninas eram atrizes e outra moça era professora de teatro, e mais um homem, ator amador e estudante do DAD, - estes últimos brancos - compunham o grupo. Todos tinham entre 20 a 30 anos, contando com Ângelo Flávio. Diego, membro do Caixa-Preta, ficou de fora apenas olhando. Depois de termos nos apresentado

Ângelo Flávio começa a falar sobre o teatro negro e sua proposta de trabalho, que poderia ser utilizada enquanto metodologia por demais grupos de teatro que não o teatro negro.

Ângelo disse-nos de que o processo de criação de um personagem dá-se quando o corpo está livre, é um corpo fluido. O ator é um verdadeiro aventureiro, aquele que não tem medo de viver emoções, se arriscar em sensações. É como se o ator entrasse em um transe, um transe dirigido. Não há perda de consciência, há apenas a *disponibilidade de poesia*, como disse Artaud, de tornar-se poesia, de *outra existência humana* como propõe Grotowski. Viver um processo inacabado, desistir dele antes de sua finalização é chamado pelo diretor de ‘desequilíbrio criativo’, que muito acomete os artistas que iniciam com um processo e desistem em prol de outro. O processo que acabei de descrever é chamado pelo diretor de Tríade na construção da cena. A tríade é formada por três partes: O Corpo Cênico – conhecer o nosso corpo, quando tomamos consciência sobre cada parte do nosso corpo; O Corpo Contemplativo – olhar com outro olhar que não o cotidiano; e a Forma, que não é formato, pois se o ator acha que o personagem está acabado, o personagem morreu.

O corpo cênico implica em conhecer e sentir a existência de cada parte do nosso corpo, implica em ter controle sobre ele. Saber que, agora, a musculatura do meu pé, da minha perna inteira, está contraída para, lentamente, encontrar o chão onde receberá todo o peso do meu corpo para que eu possa realizar semelhante movimento de deslocamento. Ângelo pedia para acionarmos nosso corpo cênico, as vezes, até nos momentos de aquecimento. O corpo contemplativo é um corpo tridimensional, é um corpo energético, ativo, diferente do corpo cotidiano. Existe, portanto, um controle motor, um ritmo, uma musicalidade do corpo. Ele não tem um formato, ele tem um condicionamento. O corpo contemplativo passa por um processo religioso, onde o ator entrega seu corpo ao diretor. Mas isso requer cuidado, pois se formatar demais o corpo é como se fosse empalhar o fogo – fica algo chato, monótono, já conhecido. Assim, toda a metodologia de processos são metodologias, não são fôrmas fechadas. Dão formas, mas não são fôrmas.

Naquela sala pequena, de paredes brancas, não apenas os nossos corpos se expandiram como a própria noção de tempo e espaço. Uma das colegas de oficina, ao finalizar os trabalhos, comentou que havia se sentido uma xamã indígena, que estava falando para o seu povo sobre algo, a partir da forma como o corpo dela havia sido construído, que nem ela sabe como se deu esta construção. Eis um espaço-outro, eis um corpo-outro. Um espaço que não é

representado, pois não havia o que representar! Não existia texto a que devêssemos nos curvar, nem cenas a desempenhar, nem intenções propostas pelo diretor – apenas no final as intenções foram postas. Não havia personagem, pois ele estava sendo construído. Era apenas atuação. Ela ocorria em corpos, não em idéias fechadas. Ela emanava de entonações de vozes, de lágrimas, de risadas doentias. É o corpo que se disponibiliza a metamorfosear, e assim o faz. O tempo, singularizado em cada atuação, assim como o espaço, era outro. As três horas de oficinas foram multiplicadas pela eternidade da relação entre o olhar raivoso e os suspiros em passos lentos dos meus colegas de oficina, no meu encolhimento a espera dos mandos do diretor, no xamã atuado em outra colega. Há, portanto, um processo técnico de ‘acionar’ o corpo em corpo cênico e corpo contemplativo, segundo a proposta de Ângelo Flávio, situados em um momento *pré-expressivo*, ou seja, anterior ao palco, processo de criação de personagem.

Esta experiência me aproximou dos meus informantes, na medida em que eu pude sentir alguns dos conceitos trabalhados por eles que não portam a mesma força se fosse somente descritos verbalmente, como, por exemplo, o conceito de *energia*. Energia, segundo Tavares (2002) – retomando Barba – é qualidade de presença, produzida pelo ator e visível aos olhos do espectador, responsável pelo poder de atração que exerce quando este está em cena. Há, também, como dito na oficina realizada, um jogo energético entre os atores. Se cada corpo produz *energia* e, produz esta qualidade de presença no momento em que o corpo cênico e contemplativo são acionados, o corpo percebe, através de sua *tridimensionalidade* os outros corpos – mesmo estando de olhos fechados, mesmo estando de costas. As energias dos outros corpos são sentidas, no momento em que o nosso corpo está disponível a isto, está ‘acionado’. Esta sensação é tátil – lembro quando eu estava andando de costas senti o vento de alguém se locomovendo atrás de mim e, instantaneamente, parei. Esta energia é trabalhada constantemente a partir de técnicas, anterior a criação de um personagem, “que levaria o ator, através de uma mobilização física, a encontrar uma organicidade que lhe emprestaria uma existência distinta” (Tavares, p. 97).

No mesmo momento em que eu estava fazendo esta oficina, a atriz Evani Tavares estava ministrando outra oficina da “Capoeira Angola como treinamento para o Ator”. Tavares é mestre em Artes Cênicas pela UFBA e doutora pela Unicamp. Sua pesquisa de mestrado foi referente à Capoeira Angola e qual a contribuição desta para o trabalho do ator.

Ao propor uma aproximação entre atuação e capoeira, a autora salienta a *multi-dimensionalidade*, também destacada por Frigério (1992), da capoeira que se desdobra em dança, luta, jogo e música com muita facilidade exigindo do capoeirista uma série de atenções corporais, como agilidade, para responder a ação do outro em um *jogo de capoeira*³⁷, flexibilidade, força, equilíbrio, impulsão e improvisação. A Capoeira Angola, portanto, como método de trabalho, neste momento *pré-expressivo*, antes do palco e antes da criação do personagem, para o ator.

Outra oficina realizada no Encontro foi com Toni Edson, natural do Sergipe, ator, dramaturgo, compositor, arte-educador e pesquisador de cultura africana no Brasil. Formado em Artes Cênicas pela Udesc, cursa o mestrado em literatura brasileira na UFSC e integra os grupos Africatarina e Cachola no Caixote. Toni realizou oficina com o mesmo nome de seu espetáculo, também apresentado no Encontro: Afrocontos, Afrocantos. Nesta oficina, Toni baseou-se nas performances dos *griot*, os contadores de história africanos. Contar história não conta com nada além do corpo do contador em cena. O contador não é apenas um, mas muitos. Em cada atuação, dependendo dos personagens, sua presença corporal se transforma, sua voz muda. Assim Toni canta, Toni conta, Toni encanta. Em seu espetáculo, as mudanças de temporalidade foram realizadas a partir de um giro do contador e de um barulho feito com as mãos e com a boca, acompanhados, também, de mudança na luz do cenário.

Sobre os espetáculos do Caixa Preta, também convém lembrar de que nos espetáculos Hamlet Sincrético e Antígona BR o aquecimento, algumas vezes, eram realizados com a dança dos Orixás. A composição dos personagens também era feita a partir dos gestos de cada Orixá. Como Josiane afirmou em entrevista, em relação a sua personagem em Antígona BR, ‘esta Antígona não vai agir como uma Antígona branca, ela é uma Antígona negra’. Josiane fala sobre a construção desta personagem negra:

³⁷ Segundo a autora: “Capoeira é uma prática corpora, jogo/luta de ataque e defesa que utiliza pernas, pés, cabeças e ocasionalmente, braços e mãos como instrumento. Esta prática trabalha, sobretudo no sentido de desequilibrar, levando ao chão, e atingir o adversário através de golpes em locais desprotegidos de seu corpo. Essa prática tem na esquiwa sua maior forma de escapar ao golpe do adversário e utiliza-se de movimentos complementares de modo que um movimento de jogador provoca um movimento no outro, sendo que todo movimento contém uma defesa e um ataque e vice-versa. É uma prática corporal que prima pela inter-relação de um conjunto ode elementos (música, jogo, luta e dança) simultaneamente” (p. 45) O jogo de capoeira é um espaço de interação onde o jogador é sempre posto a prova través do improviso. Tal jogo acontece em roda, onde conta co a participação daqueles que tocam a música e de outros participantes da roda. Qualquer pessoa pode participar de um jogo de capoeira.

[...] Porque a gente trabalha com o ritual da Iansã. A Antígona trabalhava com o ritual da Iansã. Então a Iansã é uma guerreira, então ela tem uma dança, têm varias danças, e uma das danças é que ela trabalha com a saia e bota a mão na cintura de uma maneira firme, assim [mostra como se faz]. Então às vezes quando ela tava indignada ela fazia isso [mostra com as mãos, batendo uma mão esticada, na vertical, na outra mão], entende? Então é trabalhar com os movimentos que tinha desta dança. Não vou fazer o gesto da dança, mas em que momento eu posso fazer isso. Porque ela dança fazendo assim, sabe, e tem um momento em que ela não quer ouvir ela vai fazer assim [mostra, levantando as mãos com as palmas abertas]. Aí são essas coisas que a gente ta trabalhando. E isso foi muito importante, assim, pra mim, acho que estando ali acho que eu não aprendi só a fazer a dança dos Orixás acho que pra mim, *aprendi a ser negra* porque eu aprendi a dança dos Orixás, aprendi a história dos Orixás, eu aprendi os cantos iorubás com o Baba Dyba, eu peguei uns livros de música, uns polígrafos de música que o Luiz André levou que falava sobre essa questão do negro, o negro e a música, então, tudo isso, tudo contribuiu. Aí o Jessé levava vídeo que falava sobre o personagem negro no Brasil, acho que era “A Negação do Brasil”, um documentário. Aí eu comecei a ver, aí eu comecei a me dar conta de... Aí comecei a olhar televisão, comecei a olhar as coisas de outra forma, aí eu fui ver que realmente a gente sempre tinha papéis pré-determinados.

O corpo negro do teatro negro emerge de *encontros* entre estas tantas formas expressivas – teorias do teatro, capoeira, religião de matriz africana – mas cabe salientar que inúmeras formas de explorar o corpo negro. Vale lembrar, novamente, que há muitas discordâncias e disputas internas ao teatro negro também no que se refere ao corpo. Há trabalhos, como, por exemplo, de Luis de Abreu, dançarino negro baiano, que explora em suas performances a nudez do corpo negro, trabalhando esta nudez a partir da ironia. Um exemplo disto pode ser visto no vídeo da performance *Samba do Crioulo Doido*³⁸ em que o artista ironiza o imaginário brasileiro da mulata que é exportado para os demais países. A forma como Luis de Abreu trabalha com o corpo é diferente da forma apresentada aqui, do corpo construído no Caixa Preta. No entanto, ambos compartilham um mesmo conhecimento corporal da negritude. Esta se baseia nos princípios históricos de discriminação e em um conhecimento positivo do que foi historicamente pensado enquanto ‘cultura negra’, em que “estes gestos articulam uma memória da história pré-escravidão que pode, por sua vez, operar

³⁸ O vídeo pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=5xp26ettIys&feature=related>

como mecanismo para destilar e focalizar o contrapoder daqueles mantidos em servidão e seus descendentes” (Gilroy, 2001, p. 130).

Dos encantos

Meu intuito, neste capítulo, é apreender como o teatro, enquanto performance *encantadora* - a partir da leitura de Gell (2005) e Zumthor (2007) -, é construído a partir destas relações e como a técnica posta nesta produção possui caráter de *agência*³⁹, no sentido de *eficácia* frente ao espectador. Minha intenção, assim, é pensar quais são as relações formadas entre humanos e não-humanos nesta confecção *performativa* geradora de *encantos*.

Soube de alguns casos ocorridos nos espetáculos Hamlet Sincrético e Antígona BR, relatados pelos meus informantes, que gostaria de compartilhar neste texto. Vale ressaltar que eu não estava presente quando eles aconteceram. No espetáculo Hamlet Sincrético os personagens são baseados na mitologia dos Orixás. Para a construção destes corpos-Orixás o grupo contou com a colaboração da liderança religiosa Baba Diba de Yemonjá. Tanto no espetáculo Hamlet Sincrético como no espetáculo Antígona BR Baba Diba foi colaborador, auxiliando a construção dos personagens a partir dos gestos, danças e dos *axós*, roupas dos Orixás. Na peça Hamlet Sincrético o grupo se propôs o figurino muito semelhante às roupas utilizadas na religião de matriz africana, que contou muito com o apoio do pai-de-santo. Apesar de estar presente na confecção do espetáculo, ocorreu um fato interessante quando Baba Diba assistiu sua estréia, demonstrando sua participação não apenas em termos teológicos, mas também como participante no processo criativo da peça enquanto pessoa religiosa.

Na peça a personagem Gertrudes, mãe de Hamlet, foi construída e baseada nas características de Iemanjá – um dos Orixás do panteão africano – e Orixá consagrado no *ori* (cabeça) de Baba Dyba. Em um dos últimos ensaios da peça, na cena em que Laertes luta com Hamlet e faz um acordo com Cláudio – tio de Hamlet – de que este deveria morrer, é

³⁹ Gell não pontua isso em seu texto “Tecnologia do encanto e encanto da tecnologia”, no entanto Elsje Lagrou aponta em seu livro que este texto já antecipava seu livro “Art and Agency”, ao propor o objeto artístico como portador de uma eficácia ritual, arte como possuidora de uma função nas relações estabelecidas entre os agentes sociais. Ela salienta que, mesmo antecipando sua principal obra, o autor ainda fica preso a idéia de que só se identifica a arte nos fenômenos mágicos, extraordinários.

Gertrudes quem entregou a taça envenenada para seu filho. É neste momento que a *guia*⁴⁰ – colar de proteção e identificação, segundo a cor, dos Orixás – de Baba Dyba se partiu, causando a ele um enorme desconforto – relatado para o diretor do grupo -, mas sem saber ao certo o que estava causando esta sensação. Um detalhe que, segundo o diretor, pouco influenciava o desenrolar da peça. No outro dia, Baba Dyba novamente foi ao ensaio, mas a cena foi invertida pelo grupo. Não era a Gertrudes que entregava a taça ao filho e, quando este ia beber, ela tomava a taça de sua mão e bebia. Ela morre no lugar do filho. Naquele dia Baba Dyba não sentiu mais desconforto algum. A forma de contribuição do pai-de-santo às vezes era assim, meramente intuitiva, sem ter isto percebido intelectualmente nem pelo grupo, nem pelo pai-de-santo, segundo afirma Jessé.

Semelhante episódio se repetiu no espetáculo Antígona BR – terceira peça apresentada pelo grupo -, quando os artistas estavam desempenhando em cena a chamada “Balança de Xangô”⁴¹ – realizada em rituais de religião de matriz africana. Em conversa com Jessé este dizia que teatralmente se for feito um semi-círculo em cena se entende que visa à representação de um círculo fechado, mas Baba Dyba advertiu que a balança de Xangô deve ser feita com um círculo fechado, pois se rompida prevê a morte de alguém do *Ylê* (casa de religião). O grupo adota esta forma cênica de idéia de quebra do círculo, pois isto prevê o que irá acontecer, visto que Antígona é uma tragédia e haverá casos de morte.

Nos três espetáculos apresentados, menos n’ “O Osso de Mor Lam”, o grupo foi ao terreiro do Baba Diba para fazer trabalhos de limpeza e, também, *ebós* (oferendas feitas para os Orixás), por respeito à religião e às divindades com o qual estavam trabalhando. É notável que a relação entre religião e teatro, nestes dois espetáculos, foi intensa, tanto por parte dos religiosos assistindo a peça, quanto por parte dos atores envolvidos que acreditam na religião ou do público que, alheia à proposta do Teatro Negro, se nega a assistir as peças por receio de que haja incorporação, como casos relatados pelos informantes. Segundo Jessé, “estes foram os dois momentos [os descritos acima], para mim, que ocorrem em outro campo criativo que não a mera transposição de um fenômeno religioso para ali. Ele tinha significado e a gente

⁴⁰ A guia que se partiu era da cor azul, cor de Iemanjá.

⁴¹ Assim como muitos rituais e fundamentos das religiões de matriz africana comportam muitas histórias e versões, trarei aqui o sentido da Balança de Xangô para os meus informantes. Apenas podem participar da Balança quem possui os Orixás assentados. Esta é uma cerimônia realizada nas festas de Batuque que tenham sacrificado animais de quatro pés. Assim como esta roda traz Orixás, também pode levar pessoas participantes da roda se rompida. As pessoas dão as mãos e avançam e recuam para o centro da roda, girando no sentido anti-horário.

não compreendeu este significado de forma racional. Ele nos chegou de forma intuitiva” (em entrevista).

Se partirmos da premissa de que a Antropologia Social é, necessária e essencialmente, anti-arte, ou seja, contrário a sacralização que a arte carrega em nossa sociedade ‘ocidentalizada’ e, portanto, em uma postura anti-etnocêntrica, poderemos pensar a arte enquanto componente da *tecnologia*; tecnologia esta que produz *encanto*. Assim como a utilização de ornamentos nas tábuas de proa das canoas utilizadas no Kula têm a intenção de fazer com que os parceiros do além-mar abandonem a cautela e ofereçam os mais belos braceletes e colares para estes que estão chegando, as peças do Caixa Preta produziram sob aqueles que assistiram *encanto*, nem que seja na incerteza momentânea e contextual do que é teatro e do que é religião. É, portanto, nesta incerteza, indefinição, em que opera o *encanto*⁴².

Não pretendo vincular esta concepção mágica que Gell aponta apenas ao caso religioso. Poderia pensar, também, do efeito da estréia do espetáculo “O Osso de Mor Lam” sobre mim mesma. Mesmo participando da construção do espetáculo “O Osso de Mor Lam”, foi na estréia que senti o cheiro da carne vermelha e fiquei com muita vontade de comer carne vermelha. Perguntei para os atores se aquela havia sido uma idéia nova, logo antes do espetáculo, que eles tiveram, e Lucila disse que não, que já fazia tempo que eles queimavam banha (para dar o cheiro) nos ensaios do grupo. Eu nunca havia sentido. Na verdade, os ensaios nunca produziram em mim vontade de comer carne vermelha, ou de experimentar o osso de Mor Lam, “cheio de tutano”, como ele mesmo diz. Situações engraçadas talvez, mas que me fizeram pensar algumas coisas sobre este *encanto*. Segundo Gell (2005) este *encanto*, visto como fruto do poder oculto que o artista possui, é produto de um sistema técnico, cuja magia manifestada no espectador é uma reflexão da magia que é manifestada na obra, o milagre técnico que realiza a transsubstancialização de gestos, objetos, figurinos, falas e sons em outra coisa, capaz de romper *guias* e causar desejos. A proposta que se segue é pensar a arte enquanto um sistema técnico chamado pelo autor de *tecnologia do encanto*. A obra de arte é resultado de um processo técnico, no qual os artistas são peritos, que engendram um

⁴² Lagrou aponta que Gell se afasta dos critérios estéticos para pensar a eficácia ritual de uma proa decorada que não se quer bonita, mas poderosa, ou seja, visa uma agência. Lagrou, no entanto, ressalta o fato deste texto do autor ainda se prender aos fenômenos extraordinários (ditos mágicos) “que fogem a compreensão humana e demonstram um domínio técnico tão excepcional que parecem não terem sido feitos por seres humanos” (p. 43).

encantamento sobre aquele que vê a obra, onde a *tecnologia do encanto* é fundada no *encanto da tecnologia* (p. 45).

* * *

Está tudo escuro e silencioso. As cadeiras estão colocadas de frente para o palco. Ainda há pessoas chegando para o início da peça. No palco há um vasto tapete de arroz onde os objetos estão colocados. Os artistas estão posicionados de lado para a platéia e de frente para o imenso tapete de arroz. Há três de um lado e três do outro, todos vestidos com roupas brancas e de pano branco na cabeça, onde sustentam latas de metal. Sílvia é o primeiro a caminhar pelo tapete, com seus passos rápidos entrecortados por bruscas paradas e olhares desconfiados. Para no meio do cenário, olha para a platéia, olha de um lado para outro. Volta a caminhar. É a vez da Sílvia, que começa a caminhar pelo lado contrário a Sílvia. Ela caminha com passos lentos, rebolados, sem olhar para a platéia. Ravena entra, desvia de Sílvia, anda em câmera lenta, seguida de Diego e Rielle. Todos se cruzam, sem interagirem um com os outros. São muitos os tempos de caminhada em um mesmo cenário. Os corpos são precisos, marcados, cronometrados e harmonicamente distribuídos no espaço de atuação. É quando Sílvia bate com uma das latas que todos tiram as latas das suas cabeças para começar a trabalhar: cada um toma uma das fôrmas de pizza e, alinhados de frente para o público, começam a jogar o arroz para cima, produzindo um som característico⁴³.

Assisti este início de espetáculo inúmeras vezes. Acompanhei os processos de mudanças de lugares dos objetos e atores, confecções das latas (as latas de azeite foram queimadas para ficarem escurecidas), treinamentos – principalmente nos aquecimentos – em andar com as latas sobre as cabeças, escolhas de movimentos a serem feitos e tudo mais. Acompanhei, também, uma aula de percussão que os atores tiveram com o músico Luis André da Silva, a partir de seus instrumentos em cena: arroz, latas de metal, fôrmas de pizza, garrafas, entre outros. De fato, este *encanto* produzido pelo teatro é baseado em uma *tecnologia*, em uma manufatura dos gestos, que implica muitos dias de ensaio, alguns beirando às onze horas da noite. Pressupõe, também, um olhar crítico do grupo frente às posições de cada objeto em cena, localizações de cada um e dos momentos de entrada e saída de cada ator e objeto, pois tudo em cena comunica. Por exemplo, os tambores, nas casas de religião, quando não estão sendo tocados devem permanecer deitados para não chamar os

⁴³ Início do espetáculo “O Osso de Mor Lam”.

eguns (pessoas já mortas). E é sob esta mesma lógica que os tambores no espetáculo Hamlet Sincrético permanecem deitados, quando não tocados. Portanto, os objetos também comunicam.

A investida do corpo, nesta tecnologia, também é fundamental. Evani Tavares (2002) retoma as reflexões de Eugênio Barba no que consiste a *pré-expressividade*. Segundo o autor, haveria uma separação entre palco e coxia, sendo o primeiro *locus* da expressão, visível ao espectador, e a coxia o *locus* da pré-expressão.

O *pré-expressivo* na concepção do autor [Eugênio Barba] encerra ao mesmo tempo, um universo referente ao estágio de preparação e especulação do ator e uma não organização de seus resultados em função de um olhar ou de uma suposta significação disto diante do espectador. Este procedimento procura obedecer à lógica do processo, que obedece a leis internas de sua organização e não a uma lógica de resultados, relacionadas a uma organização preocupada com o que possa significar frente ao olhar do espectador (Barba, 1994, pp. 154-155). Destaca-se nesta noção de *pré-expressivo*, pertinente a este estudo, o fato de ser na instância deste nível que se opera a lapidação da *energia* do ator. Essa *energia* seria a qualidade da *presença*, uma qualidade energética inequívoca apresentada pelo ator, visível aos olhos do espectador e responsável pelo poder de atração que exerce quando está em cena. Essa *presença* seria atingida através de um treinamento contínuo, independente de personagem, caso do nível *pré-expressivo*, que levaria o ator, através de uma mobilização física, a encontrar uma organicidade que lhe emprestaria uma existência distinta. (Tavares, 2002, 97)

Sem levantar grandes discussões sobre o assunto, pois meus informantes sabem muito melhor do que eu conduzir esta discussão, aproximarei aqui, teatro do sentido dado por Zumthor (2007) ao termo *teatralidade performancial*, enquanto um ato comunicacional que pressupõe a presença de um, ou mais de um, corpo, que implica competência por parte do atuante e conhecimento do espectador da *intenção de teatro* em sua direção. Para Zumthor competência, na performance, é *saber-ser*. “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (p. 31). Um conhecimento *encorporado*. Penso que a competência compõe a idéia que Gell traz de saber técnico, pois para este último, a maneira como a obra é feita é a fonte de seu poder mágico. A questão, talvez, é *como* esta ordem de valores encarna-se em um corpo vivo.

Este *como* é trabalhado e pensado de diversas formas entre os artistas. Alguns tomando a atuação enquanto transe ou enquanto *gestus*⁴⁴ a ser trabalhado pelo artista, como salientou Sílvia. Em conversa com os integrantes do grupo sobre a peça Hamlet Sincrético, me relataram, como já dito, que os tambores, nas casas de religião, quando não estão sendo tocados devem permanecer deitados para não chamar os *eguns* (os mortos). Dois dos *alabês* (tamboreiros) que participaram do espetáculo e tocaram tambor são filhos de casas de religião e os outros dois freqüentaram casas de religião por um bom tempo. Josiane salienta o fato de que viver em contato com algum ambiente qualquer influencia a competência do ator, pois tal vivência opera enquanto um laboratório de aprendizagem gestual, a partir de um conhecimento *encorporado* que será trabalhado segundo as necessidades do ator para a peça. Sem esta troca, segundo a atriz, é uma “mimese reprodutiva, que para longo prazo enfraquece o trabalho do ator”.

A vivência e o conhecimento a cerca da gestualidade religiosa é fundamental nesta tecnologia que produz encanto, não no sentido de réplica, mimese do que é, mas no sentido de ação, atuação, que provoca a cena. Quero dizer com isso que a crença religiosa, segundo meus informantes, pouco interfere na construção dos personagens. Entretanto, o conhecimento *encorporado* de dadas gestualidades, sim. Todavia, estas gestualidades não devem ser apenas reproduzidas mimeticamente, mas sentidas pulsar no interior da peça. Para a construção dos personagens houve uma intensa pesquisa da história e da gestualidade das divindades do panteão africano, assim como de outros grupos que permeiam a construção da peça, mas não se estabelecem enquanto centrais (movimento hip hop, igrejas evangélicas, entre outros).

Esta *tecnologia* permeia os mínimos detalhes na construção de uma peça. Nos ensaios do espetáculo “O osso de Mor Lam” foram constantemente trabalhados vozes, objetos e ações, sincronizadas nos mínimos detalhes, como, por exemplo, a utilização ou não de um pano vermelho que, segundo eles, destoava visualmente de todo o espetáculo devido não a sua cor, mas ao brilho do tecido. Ou a sincronia entre os atores em tornar-se velhos e juntar-se ao redor de uma fogueira, posto no meio da cena. Visto que todas as ações ocorrem em cena, ficaria um tanto quanto ‘estranho’ se alguns atores tornarem-se velhos e outros não, ou esta ação acontecer em tempos diferentes. São estas pequenas preocupações dos artistas que fazem

⁴⁴ Conceito Brechtiano: ele consiste no sentido de criação de uma condição ou postura física (que pode incluir a palavra) e que torna evidente o ser ou o modo de ser da personagem dentro da ação dramática.

deles ‘um pouco técnicos’ e ‘um pouco místicos’, por deterem um *saber-ser* capaz de produzir *encantos*.

Ao comunicar algo, este corpo *afeta*. Afeta, por exemplo, o próprio ator que, a partir do trabalho de construção de seu personagem, se sente negro. Isto é, afirmação da diferença, desejo da diferença, pois até os negros terão que devir-negro. O corpo negro *afeta* quando produz na audiência risos, desejos, rompimentos de *guias*. *Afeta* porque se relaciona com divindades, platéia, objetos, textos, cheiros, cores e sons; ou seja, porque também é afetado. Afeta, pois modifica o conhecimento. Um conhecimento de si – de quem atua –, um conhecimento do outro – de quem assiste. Como diz Zumthor (2007, p.32): “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é, simplesmente, um meio de comunicação: comunicando, ela marca”.

Obviamente esta *tecnologia* do *encanto* é circunscrita socialmente, visto que para alguém distante destas realidades colocadas os signos utilizados serão desconhecidos, para alguém que não conhece nada sobre as religiões de matriz africana pouco importa se a personagem Ofélia-Iansã está vestida de amarelo ou de azul, ou se os tambores estão deitados ou não, ou o que é a árvore do esquecimento posta na boca de cena no espetáculo “O Osso de Mor Lam”. Há, portanto, uma técnica teatral baseada na ‘cultura negra’, com roupas, acessórios, textos e memórias negras e que, portanto, é produzida e é produtora de determinadas relações sociais⁴⁵, de uma subjetividade específica. Isto não implica em dizer que teatro negro deve ser visto e consumido apenas por negros ou simpatizantes da causa negra. Talvez alguns integrantes do teatro negro afirmassem isto, mas não é o caso dos integrantes do grupo Caixa Preta. O que não se pode deixar de salientar é que o Teatro Negro dirige-se, sim, para uma platéia negra a partir dos signos que utiliza, refletindo sonhos, memórias, esperanças e valores compartilhados. Ou seja, não implica a exclusão do branco como espectador, bem pelo contrário, convida-o a ver o mundo a partir da perspectiva negra. Há, portanto, um convite ao branco a descentrar-se, deslocar-se. Não há racismo ao contrário, há apenas desejo da diferença: negritude como uma perspectiva ética-estética.

* * *

⁴⁵ Compreendo relações sociais aqui não enquanto nome de um domínio específico que separa em caixinhas o social do biológico, econômico, material. Entendo relações sociais enquanto movimento, associações contextuais entre humanos e não-humanos. Nada fixo. Nada estável. Assim como propõe Latour (2008).

O corpo em cena fala. Ele comunica algo no momento da performance, em consonância com os objetos em cena, com texto apresentado, poesias declamadas, cheiros sentidos. Mendes (1993) comenta sobre um diretor de teatro que ficou encantado com a forma de caminhar de um ator negro. Gostaria muito de tê-lo em cena. Mas, quando este subiu no palco, sua forma gestual tornou-se branca. Isso não implica essencialização do que é ser negro, “coisa de militante”, como propuseram alguns colegas na universidade, enquanto eu relatava meu campo. Implica em dizer que o corpo negro é fruto de *encontros*, de conexões estabelecidas em cena e fora de cena que são diferentes da forma como um corpo branco é construído. Isso não significa que um negro é menos negro que outros. Obviamente a cor da pele evidencia, como já dito em relação à raça, e a sociedade reconhece e julga. Mas há para além da cor da pele, uma construção do corpo que se quer negro. Técnicas que se querem negras, gestuais que se pretendem negras, objetos que se querem negros, textos que se querem negros. Negro, aqui, para além da substância – o texto pode ser escrito por um branco, e, até onde eu sei, não está evidenciado em lugar algum que árvore, em si, tem cor! -, mas um modo de ser: fluxos, relações, movimentos, ações negras.

E AS LUZES SE APAGAM...

Partindo da idéia de que a própria escrita etnográfica é parcial, e que não existe uma ‘totalidade’ a ser ‘compreendida’ – até porque eu não penso que exista uma totalidade, e sim perspectivas – é possível, e desejável, que outro pesquisador saliente pontos não contemplados pela minha discussão. Gostaria, também, de salientar nesta finalização de Trabalho de Conclusão que a escolha de objetos, de retiradas de falas e ações na construção da peça, é resultado de relações de poder; e que existem, no interior do grupo, múltiplas teorias sobre o teatro negro – como tentei salientar no trabalho -, motivo de imensos desconfortos que geraram tanto o afastamento de uma das artistas como a sua reestruturação, mais recentemente, e que não foi abordado com densidade nesta etnografia. Portanto, esta etnografia está longe de pensar o grupo como homogêneo, mas sim construído a partir de disputas, relações de poder.

Saliento, também, que esta monografia foi uma tentativa de aproximar a literatura sobre Antropologia da Arte trabalhada com os ameríndios com a arte negra, imersa, em parte, nos parâmetros ditos “ocidentais”, realizada pelo grupo Caixa Preta. Isso implica em assumir os erros desta escrita, ao mesmo tempo em que incentiva pesquisas mais aprofundadas sobre o assunto. Gostaria de demarcar, para que não haja dúvidas, que este texto está longe de argumentar a África enquanto mítica para os meus informantes, em momento algum esta idéia permeou a construção deste texto, bem pelo contrário. Meu argumento foi de que não há um começo. Não há um “mito fundador”, mas o que há são *encontros* que tomam a África como vivida, é parte das práticas e criações desta forma identitária negra que se formou na diáspora. África, aqui, está vinculada à afirmação, ao *devir*.

Sigo o meu argumento dizendo que a corporalidade negra é construída a partir de um ‘saber do corpo’. A racialidade aparece enquanto intensidade capaz de percorrer corpos “fisicamente” não negros, mas que participam de práticas negras, como o caso do Baba Dyba e do ator branco (que, como diz a atriz entrevistada, participava também das danças dos Orixás e das gestualidades que estavam sendo pesquisadas). Ela percorre, da mesma forma, corpos “fisicamente” negros que “aprenderam a ser negros”. Afirmar a raça negra como intensidade não implica em negar a sua construção histórica e seu reconhecimento social

esquadrinhado pela *rostidade*, pois não impede um *dever* histórico das raças, como bem aponta Anjos (2006) e um *dever* estético, se é que eu posso propor nestes termos, como colocado aqui. Portanto, o corpo fenotipicamente negro é, sim, relevante e fundamental na construção da estética negra, o que não impede que haja corpos fenotipicamente brancos que pertençam a esta territorialidade negra. Gostaria de salientar também que posso não ter dado conta de outros tantos complexos *encontros* na formação deste teatro negro – e, como já dito, nem haveria de dar – mas tentei pensar como são agenciados certos elementos reconhecidos pelo grupo como pertencentes a ‘cultura negra’ na formulação da cena teatral com vistas a criação e afirmação do conceito de negro no teatro.

Iniciei minha descrição a partir dos diversos encontros que possibilitaram o surgimento do teatro negro do Caixa Preta, tentando salientar como emerge esta nova forma de criar e viver o mundo. O capítulo segundo foi dedicado a apresentação do teatro negro em Porto Alegre, evidenciando a minha aproximação com este teatro tanto em termos de início de campo, como, também, em termos de perspectiva, tentando apreender a lógica rostificada no qual o teatro porto-alegrense é construído e as linhas de fuga propostas pelo teatro negro. No terceiro capítulo tentei descrever quais são as possibilidades de ação de determinados objetos, circunscritos contextualmente, no caso em uma peça de teatro, que interferem, diretamente, nos corpos e cenas. Aqui, tentei descrever a cena enquanto um *agenciamento* cujos signos são afetados uns pelos outros na produção de uma subjetividade negra. Por fim, no último capítulo discuti sobre as técnicas corporais utilizadas no teatro negro, pensado o conhecimento como um ‘saber do corpo’, e os *encantos* produzidos pelas *performances*, a partir da leitura de Gell.

O argumento principal desta seqüência de capítulos visa afirmar que o teatro negro é uma forma de expressar um desejo de ser diferente, de experimentar um mundo outro e de propor formas alternativas de se pensar a Arte – como propõe Julio Moracen, expandir o sentido do termo “teatro” para outras formas expressivas não inseridas na noção de teatro ocidentalizada. Ou seja, desejo de *singularidade*. Este desejo de singularidade implica, também, o reconhecimento do outro. Fiz uso do conceito de rostidade no decorrer deste trabalho, que implica em dizer que os rostos diferentes são sempre vistos como desviantes, e não percebidos em suas diferenças. Portanto, a diferença é sempre esquadrinhada por um rosto, “Jesus *superstar*”. Afirmar que o teatro negro do Caixa Preta é uma forma de expressar

um desejo de singularidade é, também, afirmar que se deseja ser reconhecido enquanto diferente. Mas este desejo vai muito além do reconhecimento pelo outro, plano *molar* da discussão – para usar um palavreado de Guattari -, mas implica em dizer que há uma subjetividade outra – revoluções moleculares – que surge destas práticas. Neste sentido, reduzir o teatro negro a uma forma expressiva inserida no mercado artístico ou reduzir o teatro negro como uma forma de fazer política nos termos molarizantes, como por exemplo, ferramenta do Movimento Negro ‘politizado’, *reduz sua potência*⁴⁶ enquanto prática artística que produz sujeitos outros, *subjetividade dissidente*, criação. Assim, sendo, meu interesse foi apreender como ocorrem os *encontros* que formam tal *território* negro, esta subjetividade singular, desde os *fluxos* vindos de diversas partes do mundo, dos *agenciamentos* estabelecidos quando se percorre os espaços urbanos, das *conexões* estabelecidas em cena. Assim emerge a cena negra.

Finalizo esta escrita sabendo que, na verdade, o “fim” necessário nesta monografia é só uma expressão das nossas dificuldades lingüísticas de lidar com o sempre meio, *encontro*. Vale dizer, também, que meu desejo de escrita não se concretizou... Pois falo de poesia sem que a poesia tenha *contagiado*, nos termos de Artaud, o texto etnográfico. Ressalto isto com pesar ao mesmo tempo em que me impulsiona a refletir sobre isto em trabalhos futuros. Pois acredito que o texto etnográfico deva estar em *disponibilidade de poesia*, disponibilidade de ser atravessado por desejos que não possuem início ou fim, mas apenas meio, passagem. O que há são apenas *encontros*. E, aqui, tentei propor um novo *encontro*: poesia negra que se *encontra* com a etnografia branca. E neste meio, eu ainda sinto cheiro da carne vermelha e me pergunto:

Aua, Aua! Onde está o osso?!

⁴⁶ Não sei se entendi bem o conceito de potência em Deleuze, mas utilizo aqui pensando potência como sugerido em seu texto sobre *Vontade de Potência e Eterno Retorno*, sobre a filosofia do Nietzsche. “Em última instância, não há, salvo a vontade de potência, que é potência de metamorfose. [...] A vontade de potência não é uma vontade que quer a potência ou que deseja dominar. [...] Querer a potência é a imagem que os impotentes constroem para si da vontade de potência. [...] Não consiste em cobiçar e nem mesmo em tomar, mas em dar e criar. [...] A potência não é o que a vontade quer, mas quem quer na vontade, isto é, Dionísio. A vontade de potência é afirmação, afirmação da diferença, jogo, prazer, dom, criação da distância. (Deleuze, 2010, p. 158)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana. In: AletriA. Vol. 17, p. 141-153, 2008.
- ANJOS, José Carlos Gomes. Os Cientistas Sociais e a questão racial. In: Revista Humanas: Cidadania, Democracia e Políticas Públicas. Vol 26/27, nº 1/2, ano 2004/2005. Porto Alegre, UFRGS, p. 89-98
- _____. No Território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.
- _____. Se raças não existem, é inegável que insistem! In: <http://afrobrasileira.multiply.com/journal/item/33>. Porto Alegre: 2007.
- ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BASTIDE, R. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In QUEIROZ, M. I (org). Roger Bastide: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983. (Grandes cientistas sociais; 37).
- BERND, Z. O que é negritude. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, Coleção primeiros passos.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo faz a diferença. In: Palhaços. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- BROOK, Peter. Fios do Tempo : memórias. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2000
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. Horiz. antropológicos. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2001, vol.7, n.15, pp. 107-147.
- DELEUZE, Gilles. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno [1967]. In: A ilha deserta. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1730 — devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. Coleção Trans.
- _____. Ano Zero - Rostidade. In: Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1997. Coleção Trans.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser Afetado”. In: Cadernos de Campo. n. 13: 155-161, 2005.
- FLEISCHER, Soraya; SCHUCH, Patrice; FONSECA, Cláudia. Antropólogos em ação: experimentos de pesquisa em direitos humanos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- FREIRE, Bernardo Curvelano. Teatro Disperso, Pontos de Encontro: pequena etnografia dramática (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, PPGSA, 2008.
- FRIGÉRIO, Alejandro. Un Análisis de la Performance Artística Afroamericana y sus Raíces Africanas. Supplementa Ethnologica – Africa, Temas de Etnologia e Historia, 1992.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. In: Revista Concinnitas, Ano 6, Vol.1, N.8, 2005.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

- GOLDMAN, Márcio. Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. *Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia*. In: *Revista de Antropologia, São Paulo*, v. 46, n. 2, p. 445-476, 2004.
- _____. Os Tambores do Antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. In: *Revista Ponto Urbe. Ano 2, v. 3, 2008*. Acessado em: <http://n-a-u.org/pontourbe03/artigos3.html>
- GOMES, Nilma. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Acessado em: www.rizoma.ufsc.br/pdfs/641-of1-st1.pdf
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUATTARI, Félix. O novo paradigma estético e Espaço e corporeidade. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HOOKS, Bell. *Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba*, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos.
- INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação. In: *Revista Religião e Sociedade vol 25/ n° 1, RJ, 2005*.
- LAGROU, Elsje. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, TopBooks, 2007.
- LATOUR, Bruno. Tercera fuente de incertidumbre: los objetos tambien tienen capacidad de agencia In: *Reensamblar el social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro: (entre 1889 e 1982)*. 1º Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008
- MUNANGA, Kabengele. Uma Abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ, 2003. Acessado em: http://www.geledes.org.br/attachments/1973_Uma%20abordagem%20conceitual%20das%20no%C3%A7%C3%B5es%20de%20ra%C3%A7a,%20racismo,%20identidade%20e%20etnia.pdf
- NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- OSSOWICKI, Tomas Martin. *Ser e pertencer: além da etnicidade*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional – PPGAS, 2003.

ROSA, Josiane Acosta da. “Encontrei minhas origens”: um olhar do ator sobre a construção da identidade negra a partir do grupo de teatro Caixa-Preta. (Monografia de Conclusão de Curso) UFRJ/DAD, 2009.

SILVA, Ana Cláudia Cruz da. Agenciamentos coletivos, territórios existenciais e capturas: uma etnografia de movimentos negros em Ilhéus. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional – PPGAS, 2004

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. In: Horizontes Antropológicos, n. 24, 2005.

TAVARES, Evani. Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. (Tese de Doutorado). Campinas: Unicamp – PPG-IA, 2010.

_____. Capoeira Angola como treinamento para o ator (Dissertação de Mestrado). Salvador: UFBA/ PPGAC, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002.

Verbete REVISTA (TEATRO DE) - Dicionário do Teatro Brasileiro - Temas, formas e conceitos. Coordenação: J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima. Ed. Perspectiva/ SESC-SP, 2006.

ZUMTHOR, Paul. Em torno da idéia de performance e Performance e recepção. In: Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.