



Renata Carmo Alves

**PERFORMANCES AFRO-ATLÂNTICAS:
inscrições da dinâmica negra como
contracultura para além da modernidade**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador:
Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro,
abril de 2024



RENATA CARMO ALVES

**Performances afro-atlânticas: inscrições da dinâmica
negra como contracultura para além da modernidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

UFRJ

Profa. Claudete Daflon dos Santos

UFF

Profa. Fabiana de Pinho

IFRJ

Profa. Andréa Almeida de Moura Estevão

Pesquisadora Autônoma

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Renata Carmo Alves

Graduou-se em Artes Cênicas - Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006), em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (2002) e em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá (2012). PHD em Telecomunicações pela Universidade Estácio de Sá (2008). Possui mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2019). Parte de sua pesquisa de doutorado foi desenvolvida com bolsa Faperj Nota 10.

Ficha Catalográfica

Alves, Renata Carmo

Performances afro-atlânticas : inscrições da dinâmica negra como contracultura para além da modernidade / Renata Carmo Alves ; orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. – 2024.

136 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Performances afro-atlânticas. 3. Diáspora. 4. Teatro negro. 5. Descolonialidade. I. Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Aos meus amados pais, Orlando (*in memoriam*) e Sueli.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Alexandre Montaury Baptista Coutinho, pelo trabalho dedicado à Academia e estímulo acadêmico.

À Faperj e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

A Rodrigo Santana Pinheiro, funcionário do Departamento de Letras, pela atenção.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora, pela gentileza com que aceitaram o convite para integrá-la.

À minha mãe, Sueli Carmo Alves, pelas orações e afetos, que seguraram meu espírito na dificuldade.

Às companheiras Alessandra Nascimento e Valéria Monã, por segurarem minhas mãos nos desafios e lutas intensas enfrentadas.

À professora Andrea Estevão, pelo carinho.

Às colegas do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio, Marcella Granatiere e Fabiana de Pinho, pelas trocas.

Aos artistas Hilton Cobra, Onisajé, Rodrigo França e, novamente, Valéria Monã, pelas generosas conversas que enriqueceram o processo de pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

ALVES, Renata Carmo Alves; Baptista, Alexandre Montauray. **Performances afro-atlânticas: inscrições da dinâmica negra como contracultura para além da modernidade**. Rio de Janeiro, 2024. 136p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Trata-se de uma reflexão acerca da agencia das performances afro-atlânticas na perspectiva de uma descolonialidade epistêmica. A performance afro-atlântica é um conceito que deve ser compreendido como a maneira pela qual as marcas do oceano Atlântico e seus atravessamentos simbólicos se revelam na cultura, e aqui em específico no teatro negro brasileiro contemporâneo, através da relação com marcadores da colonialidade. O Atlântico é compreendido como espaço fundamental de reflexão para a História da humanidade, através do qual se formulam processos culturais resultantes das imposições relacionadas com a ampliação do mundo (tal como era concebido até então pelo Ocidente), bem como a partir de uma necessidade contínua de reformulações para a memória do trauma colonial. As performances são tomadas então como gestos artísticos que criam fissuras na colonialidade como visão de mundo e são forjados a partir de relações estéticas e conceituais marcadas por rotas atlânticas inacabadas. O estudo vai observar os espetáculos teatrais *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, *Vaga carne e Oboró – masculinidades negras* considerando os marcadores coloniais de tempo, espaço e palavra, numa perspectiva de que são projetos de anticolonialidade.

Palavras-chave

Performances afro-atlânticas; diáspora; teatro negro; descolonialidade.

Abstract

ALVES, Renata Carmo; Baptista, Alexandre Montauray. **Afro-Atlantic performances: inscriptions of black dynamics beyond modernity**. Rio de Janeiro, 2024. 136p. Doctoral Thesis – Department of Letters, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This is a reflection on the agency of Afro-Atlantic performances from the perspective of epistemic decoloniality. Afro-Atlantic performance is a concept that must be understood as the way in which the marks of the Atlantic Ocean and its symbolic crossings are revealed in culture, and here specifically in contemporary Brazilian black theater, through the relationship with the markers of coloniality. The Atlantic is understood as a fundamental space of reflection for the History of humanity, through which cultural processes are formulated resulting from the impositions related to the expansion of the world (as it was previously conceived by the West), as well as from a continuous need of reformulations for the memory of colonial trauma. The performances are then taken as artistic gestures that create fissures in coloniality as a worldview and are forged from aesthetic and conceptual relationships marked by unfinished Atlantic routes. The study will observe the theatrical performances *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, *Vaga carne* and *Oboró – masculinidades negras* considering the colonial markers of time, space and word/language, from a perspective that they are projects of anti-coloniality.

Keywords

Afro-Atlantic performances; diaspora; black theater; decoloniality.

Sumário

1. Introdução	9
2. Performances afro-atlânticas: inscrições da dinâmica negra através do teatro	16
3. Corpo-palavra: a fundação de uma pátria estética de futuro ancestral em <i>Traga-me a cabeça de Lima Barreto</i>	33
4. Corpo-lugar: identidade e pertencimento no espetáculo <i>Vaga carne</i>	58
5. Corpo-tempo: a gira do tempo no espetáculo <i>Oboró – masculinidades negras</i>	80
6. Considerações finais	106
7. Anexos — Conversas com os realizadores	110
8. Referências bibliográficas	129

1

Introdução

*Sou uma voz, apenas isso.
O que pode uma palavra – que não é tudo.*

Grace Passô, *Vaga carne*

Duas inquietações constantes me moviam todas as vezes que desenvolvia uma conversa sobre obras alicerçadas em uma narrativa negra ou que experienciava uma iniciativa artística elaborada considerando individualidades negras: uma diz respeito à percepção de que corpos afrocentrados conseguem produzir gestos e objetos de arte que, a despeito do tempo histórico em que estejam inseridos na existência humana, parecem se tocar de forma transcendente; a outra se refere à observação de que há uma dificuldade incômoda na leitura da crítica sobre esses gestos.

As respostas a essas reflexões com frequência me frustravam por parecerem redutoras demais, à medida em que diziam respeito exclusivamente à legitimação de uma identidade africana estável na diáspora, não importando a variedade cultural dessas manifestações e nem mesmo seus espaçamentos temporais. A ruptura hierárquica entre razão e emoção, promovida pelo pensamento ocidental, também colapsa neste ponto, já que, a meu ver, há um saber inerente à corporeidade do ser. Há algo imanente à sabedoria do corpo que constantemente evidencia aquilo que é imersão na intangibilidade, que é da ordem da permeabilidade – por isso frui.

Nesse sentido, talvez seja necessário um revisitar (e um duvidar) cotidiano na cisão entre razão (conhecimento) e emoção (corpo), em busca de uma abertura para a afirmativa de que há coisas que você sente ou se fazem sentir, mas para as quais não há explicações fechadas em si mesmas; ou seja, não existe cartesianismo no saber e na memória atrelada ao corpo. Nisto, sentir pode ser considerado um tipo de conhecimento necessário, perpassado pela experiência, pois a palavra limita.

Entendo que para a (escassa) crítica artística contemporânea, uma vez excluído o pilar canônico europeu como juízo de valor que dá centralidade, padroniza e rege a produção filosófica, estética e cognitiva do mundo, torna-se desafiador nomear/qualificar, tendo por base filosófica em sua gênese a ideia de “belo”¹, o que antes era lido, no máximo, como exótico e/ou como algo de menor valor, encapsulado do tempo, permeado por clichês e estereótipos resultantes de uma visão ignorante sobre um mundo que de fato não se conhece.

Por outro lado, há o receio do julgamento coletivo em relação à abordagem que um corpo não racializado pode produzir, uma vez que seu pensamento crítico está edificado em bases epistemológicas norteadas pelo projeto colonizador e racista. Neste ponto, muitas vezes, na abstenção ou no julgamento, o racismo e a fragilidade branca (conforme Robin DiAngelo)² conseguem se camuflar de forma estratégica nas brechas do uso utilitário e vazio da expressão amplamente divulgada como “lugar de fala”³ – uma redução complexa.

Já a reflexão de que individualidades negras gestam formas estéticas que dialogam com outras em tempos distintos reforça a ideia de rastro e rasura⁴ como formulação de seu próprio pensamento; podendo ser algumas vezes de forma não consciente, porém produzindo ecos dentro de um campo metafísico. A arte surge então como veículo possível de uma ativação que aqui passo a chamar de ancestralidade⁵, dentro da qual é possível experienciá-la mais plenamente ao entender que os atravessamentos que ela provoca conjura parâmetros não ocidentais na interpretação de mundo e uma cosmovisão outra que passa a ser reivindicada.

¹ O “belo” aqui associa-se à arte ligada a uma concepção eurocêntrica de mundo, que norteou, e ainda norteia, como valor superior, a arte clássica e o corpo branco como padrão de beleza. Hoje, o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa define o belo como algo “que tem forma ou aparência agradável, perfeita, harmoniosa. Que desperta sentimentos de admiração, de grandeza, de nobreza, de prazer, de perfeição”.

² Robin DiAngelo, em *White fragility* (2011), traduzido por Anelise Angeli De Carli para *Fragilidade branca* (2018), faz uma análise sobre a dificuldade de sujeitos brancos em falar sobre racismo. DiAngelo é uma autora americana que trabalha nas áreas de análise crítica do discurso e estudos de branquitude. Foi professora titular de educação multicultural na Westfield State University e professora associada de educação da Universidade de Washington.

³ No Brasil, o termo passou a ser mais amplamente discutido quando sistematizado pela filósofa Djamila Ribeiro no livro *O que é lugar de fala?* (2017).

⁴ Stuart Hall (2003) entende a identidade como um conceito sob rasura.

⁵ A ancestralidade estabelece conexão entre passado, presente e futuro, conectando e pondo em relação as gerações e as humanidades. Dessa maneira, transcende as temporalidades: as ideias de passado, presente e futuro. Fonte de conhecimento, sabedoria, pertencimento, identidade, criatividade e da própria vida. Nesse sentido, as concepções de futuro e suas distintas possibilidades são fomentadas em relação com a ancestralidade.

Por enquanto, arrisco dizer que: um, o ser diaspórico busca, através da sua experiência, reconstituir sua ancestralidade desvirtuada; dois, a ancestralidade é tempo presente, inerente à vivência cotidiana, e se constitui como um pilar de compreensão da cosmovisão africana, muitas vezes acessada para fins de retomada de um ser e estar no mundo, de um desenvolvimento impedido no que tange à espiritualidade, às formas de organização social e política, à educação, bem como em conhecimentos tecnológicos e filosóficos.

Dentro da perspectiva da ancestralidade como força fundante do pensamento criativo que o sujeito diaspórico acaba por religar para além do Atlântico, é possível ainda questionar sua complexidade paradoxal, já que ela está atravessada por infinitas descontinuidades, cortes, apagamentos, metanarrativas – todos os crimes e invenções do capitalismo primitivo através das navegações e do tráfico negreiro. A realidade do desterro com todos os seus desdobramentos e práticas quis eliminar o eixo civilizatório do indivíduo, onde o conjunto de formas de operar no mundo, que entendemos por cosmovisão, se desconfigura para confirmar o domínio colonial. Portanto, a ideia mesma de terra de origem se torna uma ficção a partir do grande sequestro, uma reelaboração onde o desastre moderno é inaugurado a partir do trauma – violências físicas e simbólicas, extermínios, separações, pilhagem e apagamentos.

Incorporar, portanto, a rasura, na consciência de uma existência afro-atlântica, é também uma forma de saudar a memória em uma ação contínua de restauro no tempo, com duplas entradas moventes. Desta maneira, compreensões sobre o tempo, o espaço e a palavra (palavra como linguagem, como discurso) se dinamizam no corpo político diaspórico de uma forma distinta do padrão ocidental. Leituras sobre/e através desses pilares encontram formas de manifestação e reivindicação através da arte.

Nas iniciativas artísticas dos sujeitos contemporâneos passo a observar seus assentamentos fundantes recorrentes, pilares que enraízam suas narrativas e expandem suas ideias tomando por base uma memória secular, confundida com a experiência e ressoante no corpo, como lugar de linguagem e conhecimento, e não mais uma memória encapsulada apenas pela palavra, que toma por marco instaurador as navegações modernas.

Nas performances criativas se inserem ritmos, movimentos, costumes, cultura, lembranças, temáticas, reivindicações, reverências às forças da natureza

na perspectiva divina e atemporal dos Orixás, mas não apenas isso. São múltiplas as manifestações e expressões artísticas dos corpos negros e mesmo no recorte do teatro, como é o caso de nossa perspectiva, tais inserções são identificáveis. Configuram mais do que a negociação de uma identidade afro, sendo um gesto de inscrição negra no tempo presente, que reivindica ao mesmo tempo individualidades e coletividades. Por vezes dialogando com o ontem, por vezes mirando o amanhã. Assim, as recuperações e desdobramentos que daí reverberam possibilitam inúmeras discussões epistemológicas capazes de produzir um campo de resistência estética – são, nesta medida, projetos de anticolonialidade.

A ciência estética se aventura, como sabemos, a investigar a beleza nas manifestações da natureza e em manifestações artísticas. Questionamentos de base ética podem ser levantados dentro de uma abordagem estética quando temos no centro das observações um corpo racializado. Para além disso, quando pensamos o corpo, ele não é apenas físico, mas também mental, o que gere sentido no campo da produção de ideias. Assim, para fazer certas leituras críticas é preciso levar em consideração esse outro *ethos* orientador e essa desobediência ao sistema de desumanização contínua a que indivíduos negros são impostos.

Se faz necessário pontuar ainda que meu corpo não está ausente nesta reflexão, mas implicado nela. Não há abstenção total da pesquisadora neste lugar, pois a escrita é também uma busca de se saber e de se fazer saber, criticamente. Me sei mulher e mulher negra brasileira, latino-americana, e isto está implicado nas leituras que faço do mundo e nesta produção, que bebe no ensaio aqui e ali.

Nós, indivíduos diaspóricos, dentro da ocidentalidade, estamos afastados de tal maneira do tempo ancestral original que estamos desligados de uma pedagogia do corpo, havendo dificuldade de enunciação sobre o campo do sensível, além de uma resistência/incoerência/desassossego quanto à sabedoria do corpo, que é muscular e transcendente, não decodificável posto que não plenamente racional. Este incômodo é parte do processo que tateio nesta investigação.

Apenas o discurso oral não dá conta de um sensível divergente pulsante, mas o sensível encontra formas e camadas para se comunicar, tornando-se empírico. Em processo, no movimento. O princípio deste corpo que se coloca em cena é o movimento e não a inércia; nele está implicado o tempo, o lugar e a história, traduzida na linguagem – dele procedem as dinâmicas de compreensão/elaboração sobre territorialidade, mensagem e vivências. Pontos estes que elaboram

imaginários e possibilitam novas leituras de mundo, que dialogam com o tempo e o espaço.

Como a memória, a ética é pilar importante da cosmovisão africana, se manifestando na arte de formas variadas, revelando-se ainda como prática cotidiana. Assim, na leitura dos gestos artísticos produzidos por sujeitos racializados, é necessária uma investida de leitura estética descolonial, comprometida com um campo de investigação inquieto e em desobediência, que vislumbre tais aspectos com bases importantes dos processos do saber.

Nesta perspectiva, um: a manifestação artística se apresenta como gesto político, por estar inserida na vida e não à parte dela; dois: a ordem social como a conhecemos “forma”, e a experiência sensível “deforma”. Interessa, pois, aquilo que escapa, vaza, desorienta, questiona, traveste – aquilo que desautoriza (e como desautoriza) a ordem vigente, esta que anula a possibilidade de existências plurais. À reflexão, soma-se a compreensão de que o Ocidente hierarquizou e normatizou as formas de existir no mundo, se concentrando na palavra escrita como regra regulatória, matando o corpo. Esse corpo (racializado) precisa ser, na lógica instituída pela visão de mundo branca e eurocêntrica, construída de acordo com a catequese colonial, continuamente matável⁶ e de lógica imutável. A categoria na qual ele está enquadrado dentro desta elaboração cognitiva produz horror, espanto, medo. Nela não há beleza, sutileza ou fragilidade.

Nas leituras sobre produções de corpos racializados há uma desculpa consciente, até uma torção do discurso, para aquilo que é ameaçador, não mais (apenas) porque o sujeito racializado causa assombro, mas porque a interferência que ele produz na visão de mundo conhecida é ameaçadora, produtora de mutabilidade. A performance negra engloba todas as reflexões levantadas e incorpora outras, em uma dinâmica em que se recupera e avança, conforme a própria gênese da experiência oral a que se atrela. O movimento se desdobra e se atualiza, na medida de sua oralitura (conforme Leda Maria Martins)⁷, onde a oralidade é uma importante produtora de conhecimento.

⁶ Aqui estamos em diálogo com as ideias de Michel Foucault (1987), Frantz Fanon (2008 e 2015) e Achille Mbembe (2018).

⁷ O conceito de “oralitura” é desenvolvido por Leda Maria Martins e fundamenta a oralidade como tendo a mesma força da palavra escrita, conforme discutido no artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória” (2003).

Essa gama de reflexões, essa precisão de África, essa consciência do desterro e de uma existência diaspórica, está presente na produção de sentido dos gestos artísticos, sejam eles movidos na individualidade ou em coletividade. Essas camadas estão presentes como uma verve norteadora, uma base filosófica, uma cosmogonia, que sustenta uma visão e estrutura de pensamento.

Assim, os parâmetros para certas leituras alteram as interpretações das mesmas. Visto que as narrativas de interesse no âmbito desse estudo interferem na estrutura de poder vertical que é o racismo, a continua investigação dessas formas possibilitam a produção de fissuras desejáveis nas disposições de mundo como o conhecemos hoje. Entender as dimensões da apreciação da obra artística é ainda recuperar a naturalidade na compreensão do lugar político da arte. Estética e política não estão dissociadas porque não existem, nesta perspectiva, arte fora da ética.

Para um corpo-mente afrocentrado, recuperar aquilo que quiseram fazer esquecer e ressignificar o que foi uma tentativa de limitar ou negar é uma necessidade de construção dentro da própria existência. Vivo, por isso resisto. Milito, porque busco – inclusive afetos e risos. Portanto, importa aqui dizer que o sujeito racializado encontra na arte um lugar de formulação de sua “identidade” negada, antes e no pós-abolição. Talvez por isso, no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, da Cia dos Comuns, o escritor/personagem clame por sua pátria estética: é através dela que se constitui verdadeiro o seu direito à existência e à sua possibilidade de existir, no sentido amplo do termo.

O início dessa reflexão aponta que parecem redutoras as elaborações relacionadas às inquietações sobre os variados gestos artísticos de criadores afrodiaspóricos. Ao avançar para o campo da argumentação, isto passa a me parecer igualmente redutor. Afinal, somos lidos por uma sociedade e por pares que continuamente aniquilam nossas subjetividades e dimensões humanas, imersos no racismo que sequer reconhecem, e na colonialidade como visão de mundo; porque há um desejo de controlar a experiência; porque em toda tradução há perda. O campo da argumentação talvez seja um paradoxo em si, incontornável. Assim, para uma reinvenção a partir dos escombros estão implicadas forças culturais, históricas, filosóficas e políticas. O fazer negro, em seus processos de construção de narrativas, vai se valer de meios para promover suas inscrições no mundo e criar suas aberturas: processos de costura, refazimentos e prospecções.

O que considere até aqui reverbera alguns pontos que me parecem importantes na elaboração: a ancestralidade, que em movimentos de avanços e recuperações acaba também por promover ressonâncias; o Atlântico como um marcador fantasmagórico de ruptura, que ao mesmo tempo que estabelece uma espécie de medo/ trauma do Atlântico, inaugura rotas culturais diaspóricas que evocam produções de resistência a partir do desterro; a estética como uma episteme do espólio e uma insistência de memória.

Com base nestas percepções, me proponho a experimentar a arte através do teatro, na perspectiva do que entendo como uma performance afro-atlântica, olhando para os espetáculos *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (Cia dos Comuns); *Vaga carne* (Grace Passô) e *Oboró – masculinidades negras* (Adalberto Neto).

Para além da introdução e das considerações finais, a tese está dividida em cinco capítulos: o primeiro continua os aspectos abordados nesta fase inicial, espraiando o pensamento que nomeio como *performance afro-atlântica*; o segundo foca no espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, considerando a palavra/linguagem/construção de discurso como vetor fundamental dessa reflexão; o terceiro traz uma análise sobre a peça *Vaga carne*, observando o espaço como temática; o quarto concentra-se no espetáculo *Oboró – masculinidades negras*, onde reflito sobre as dimensões do tempo; e o quinto se constitui de anexos onde transcrevo conversas com alguns dos profissionais envolvidos nas montagens teatrais que abordo.

Para além desses, como habitual, as referências. Importa ainda dizer que as abordagens dos assuntos dos capítulos estão em contínuo diálogo, já que tempo-espaco-linguagem são camadas que se fomentam para a composição das obras. Assim, cada etapa atravessada é um aprofundamento das questões que aqui se deseja traçar: como o conceito de *performance afro-atlântica* se constrói através do imbricamento do corpo e de seus anseios e angústias no *mundo-tempo* da diáspora: corpo-palavra; corpo-tempo; corpo-espaco. A partir deste ponto, o que se pretende verificar são as dimensões políticas que os espetáculos, como gestos performáticos negros em arte, são capazes de abarcar na promoção de uma cosmovisão que colabore com o devir negro no mundo hoje.

2

Performances afro-atlânticas: inscrições da dinâmica negra através do teatro

para este país
eu trouxe todas essas coisas
& mais

: ninguém notou,
mas minha bagagem pesa tanto.

[...]

tudo aqui é
um exílio,

apesar dos rostos
quase todos negros
dos corpos
quase todos negros
semelhantes ao meu.

Lubi Prates, *Um corpo negro*

A elaboração do termo “performance afro-atlântica” surge de uma necessidade estética de apreciação de obras artísticas que gravitam em bases estruturais desalinhadas com o que se entende por tradição ou/e o que pode ser lido exclusivamente a partir de parâmetros ocidentais. Trata-se de um convite à reflexão como gesto primeiro, como processo, ao conhecimento sendo a própria ação em exercício de liberdade do olhar.

Na mesma medida em que o Oceano é metáfora para a interpretação, o corpo é lugar da memória que pavimenta a elaboração. Desta maneira, por *performances afro-atlânticas* no âmbito de minha pesquisa, entendo que se trata de um conceito que precisa ser compreendido como a maneira pela qual as marcas do oceano Atlântico e seus atravessamentos simbólicos se revelam na cultura através de gestos artísticos que questionam seus pontos estruturantes.

Por isso, as elaborações ou investigações sobre as dinâmicas do tempo, do espaço e da linguagem/palavra que se dinamizam no corpo político diaspórico de

forma distinta do padrão ocidental norteiam essa investigação. Tempo, lugar e linguagem são alicerces fundantes do pensamento de dominação colonial, através dos quais um estado de apropriação, aniquilamento e desumanização radical tentam definir a existência de sujeitos racializados.

As leituras sobre esses pilares que encontram formas de reivindicação na arte interessam na perspectiva da insistência de um pensamento descolonial. A performance do corpo negro, neste contexto, reivindica a renúncia aos modelos de análise eurocêntricos para a leitura de uma continuidade de gestos que agenciam formas de reelaboração da vida. São, portanto, a continuação de uma intervenção direta numa lógica teórica e metodológica da “História do Mundo Atlântico”.

Nessa perspectiva, as mulheres e os homens africanos assumem destacado papel na reelaboração de sua vida – em fluxo e refluxo –, criando instituições como as famílias, as irmandades, os cantos de trabalho, as juntas de alforrias, as sociedades de ajuda mútua. Segundo o pesquisador Renato da Silveira, as nações africanas também eram potenciais instituições de caráter político arranjadas na diáspora de Europa e Américas. Forjadas em ambientes demográficos complexos, as referidas instituições tornaram-se significativos espaços políticos, nos quais os indivíduos adquiriam estatuto de pessoa e status de sujeitos políticos em um ambiente extremamente hostil. (Costa, 2023, p. 13)

Desta maneira, conforme pesquisa anterior, em *As faces de Maria Firmina dos Reis: diálogos contemporâneos* (2022), o que se vislumbra é a reflexão sobre um campo de construção de sentidos no mundo e para o mundo, ou seja, a narrativa como espaço de disputa, através de uma voz comum que se revela no confronto. Esta voz que vaza e transborda do corpo, que é construída na coletividade, que vocifera em outros corpos e se reconhece dessemelhante em outros olhares, em outras formas de partilhar o mundo, mas que comunga uma proposta de ação comum que existe na visita da reelaboração. Ela é corpo e está imbricada nele de forma indissociável.

Este corpo coletivo e individual transita e persiste dentro de um processo temporal esburacado. A narrativa oficial, na proposta deste tempo não inteiriço, entende este corpo como uma perturbação na manutenção desta narrativa, que opera dentro da lógica disjuntiva que a colonização e a modernidade introduziram no mundo, como um empreendimento profundamente desigual, mas global. Este tempo lacunar se constitui de uma co-presença, porém não de uma co-pertença.

O corpo, para os fins anteriores e que resvalam nestes, chamado nesta incessante emenda discursiva e mítica, como individual e coletivo, é a encarnação da história, da palavra e da argumentação, como rasura incontestável. A voz que vaza do corpo marcado pela racialização ecoa através das encruzilhadas do tempo-espaço, nos imbricamentos suplementares entre passados, presentes e possibilidades de futuro. Ele anuncia a rememoração do tempo em contínua negação do processo autoritário. Assim, ele argumenta na simples presença o modelo colonial/ocidental.

Segundo a pesquisadora e professora Aza Njeri (2021a; 2021b), há um estado de desumanização radical em que vivem sujeitos negros, inaugurado com a migração forçada e a escravização, que se desdobra em diversos braços de opressão a que foram acometidos africanos traficados e seus descendentes nas diásporas. A *performance afro-atlântica* se configura como os movimentos artísticos dos sujeitos racializados contra tal estado de desumanização radical, identificados por norteadores em comum.

O Atlântico é então compreendido como espaço fundamental de reflexão para a História da humanidade, através do qual se formulam processos culturais resultantes das imposições relacionadas com a ampliação do mundo (tal como era concebido até então pelo Ocidente), bem como a partir de uma necessidade contínua de reformulações para a memória do trauma colonial. É necessário, assim, considerar as infinitas transmutações que compreendem as práticas resultantes desses embates. As performances são tomadas como processos artísticos forjados a partir de relações estéticas e conceituais marcadas por rotas atlânticas inacabadas.

Assim, o conceito de *performances afro-atlânticas* proposto convoca sentidos que se elaboram através/no corpo e se imbricam nas concepções e construções acerca do tempo, do espaço e da palavra (linguagem), propondo uma reflexão acerca da ideia de pertencimento nestas mesmas bases ao ecoar nas maneiras plurais como o mundo pode ser lido/apreendido fora das demarcações colonialistas como chave de entendimento do mundo e da vida – o que é elaborado no campo das ideias para sustentar uma ordem baseada em direito divino e exploração nas colônias, a priori.

A partir da perspectiva da diáspora negra é possível refletir acerca do performar negro dentro da lógica da ação propositiva sobre visão de mundo que se manifesta nos eventos artísticos. É dentro desta lógica que efetivamente pensar é

agir. A elaboração teórica se associa ao desempenho e transborda das obras ajudando a fundamentá-las. Na verdade, é mais preciso dizer que sem essa argumentação, tais obras nem sequer existiriam. Assim, o fundamento é o próprio questionamento, que acaba por propor novos códigos de leitura.

Em *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras* (2011), Zeca Ligiero pontua que o estudo da performance no Brasil se aplica ao estudo das tradições cênicas dentro e fora do palco, deparando-se primeiramente com a questão do corpo expressivo; no entanto, ele extrapola o teatro para abarcar as práticas performativas como um processo de criação cênica que independem das limitações de tempo, espaço e texto impostas pelo modelo teatral referenciado nas tradições greco-romanas via Península Ibérica.

Nesta concepção, os variados criadores que serão abordados aqui através das peças em análise têm em comum, enquanto estética, processo criador, filosófico e no estilo, as formas singulares de conexão com a tradição africana que se tornam, através das práticas performáticas, tangíveis, palpáveis e inter-relacionáveis. Neste ponto, há um repertório de heranças culturais que se reelaboram em estado de consonância com as tradições de países onde ecoam para cá as dinâmicas transatlânticas.

Está em jogo aquilo que transgride ou recria aspectos e ideias da tradição. Ainda que as práticas performativas possam ser comportamentos recuperados, elas podem não obedecer à mesma estrutura mimética assimilada. Essa subversão, na proposta da *performance afro-atlântica*, implica no gesto artístico que desautoriza certas bases de pensamento ao retornar um campo holístico da existência e do conhecimento – em que as ideias acerca do tempo, do espaço e o discurso estão em relação e importam.

No sentido proposto por Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), são os episódios de racismo cotidiano que definirão muitas das leituras feitas sobre criações artísticas de sujeitos negros. Estas leituras críticas limitantes por vezes desconhecem a intenção das práticas e estão em desacordo com a compreensão de que algumas escolhas, como a repetição, por exemplo, podem ser intencionais, e são gestos políticos, fora do qual como dimensão de existência, o sujeito não produz.

Certas opções estéticas, de estilo, de abordagem e decisões temáticas se concluem justamente em contraposição à opressão e em negação às escolas e

padrões ocidentais. A subversão, o ruído, a rasura se instituem como uma camada da linguagem. Nesta medida, também se faz necessário explicar que a performance é capaz de abarcar qualquer gesto de intenção artística, mas que aqui, a título dessa pesquisa, se concentra no teatro por acreditar que a torção de expectativa se manifesta plenamente nas iniciativas do Teatro Negro Contemporâneo⁸ e nos ajuda a compreender a dinâmica da insurgência.

O tempo (a cronologia dos eventos), o espaço (cênico) e a palavra/discurso (narrativa) são elementos de análise para os estudos teatrais que acabam por discutir suas bases na realidade. O giro proposto na intenção da performatividade atlântica é capaz de olhar esses pontos, mas deslocar essa percepção por entender o enfiamento da proposta. Ainda que alguns pressupostos sejam identificáveis, como, por exemplo, a noção de espaço na cena, ele existe como questão, como tensionamento, como demanda relacional e transpassada por determinada historicidade, ou mesmo como ausência, como rasura que deseja investigar o termo e os aspectos de suas influências, ou de suas ausências e impossibilidades, ou, ao contrário, insistências.

Itamar Vieira Junior (2017) usa em sua tese, *“Trabalhar é tá na luta”*: vida, morada e movimento entre o povo da luna, Chapada Diamantina, um conceito do antropólogo inglês Tim Ingold cunhado como *mundo-tempo*. O conceito possibilita ultrapassar uma limitação da noção de espaço como “palco das paixões humanas”, como pontua Milton Santos. A limitação mora quando esse paradigma de espaço não consegue comportar mais certas trajetórias e pensamentos sobre a vida, ou seja, o conceito “clássico” de espaço retrata a Terra como uma superfície com propriedades físicas imutáveis.

Procurando trazer a noção de espaço de volta à vida cotidiana dos indivíduos, o antropólogo adiciona ao conceito o tempo histórico, um tempo contínuo e indefinido que se sucede em eventos e fornece ao homem percepções de presente, passado e futuro. Neste sentido, propõe uma co-presença que permite a transcendência atrelada a existência no mundo. Natureza, ser humano, vida, tempo, são frequências de um mesmo tom.

⁸ A cena do Teatro Negro atual é efervescente; porém, outras companhias respaldaram o caminho atual. São nomes como o Teatro Experimental do Negro (TEN); a Companhia Negra de Revistas; o Teatro Profissional do Negro (TEPRON) e a própria Companhia dos Comuns.

Analisando a continuidade rasurada decorrente do impositivo das rotas atlânticas, bem como o expediente da modernidade cultural, é importante considerar seus cursos inacabados, que também se completam e se multiplicam no porvir. É preciso ter em mente a existência dos trânsitos/trâmites atuais e as infinitas camadas de subversão e reparação de uma história espoliada com as quais as nações gestadas pelo Atlântico Negro ainda não se viu. O hoje, o ontem e o porvir estão em relação e em urdidura.

Esta dinâmica de inscrições e identidades em trânsito para além do aprisionamento simbólico atrelado ao significante negro implica em uma abertura ininterrupta sobre ele. Performar é produzir linguagem, gerando subversões nas memórias do trauma atlântico. A criação é, portanto, o lugar das formulações dessas dinâmicas e desdobramentos, onde o pensamento é ação, a memória torna-se plástica e o pensamento é muscular.

O corpo negro, apesar do aprisionamento, precisou se expressar e encontrar seus escapes; este corpo está atravessado por todos os seus investimentos. Certas relações do corpo com o tempo, o espaço e a língua (que também pode ser lida como o alfabeto/letra/manual do colonizador) se traduzem em linguagem, e, querendo ou não, mesmo na recusa são perpassadas pela historicidade, pela marca indelével da travessia e da imposição moderna. Isto se traduz na maneira como os corpos performam em desvio e fomentam seu desempenho. Implica em costuras, retomadas, esquecimentos e produção da narrativa.

Este corpo sobre o qual falamos, no campo da recepção, está inserido à priori na categoria do horror e do espanto, posto que a partir de um corpo “incomum” se forja a rejeição e o medo social – o “medo” do outro. É como ele e o que ele produz simbolicamente serão lidos de antemão, ainda que inserido nas instâncias sensíveis da arte. Bárbara Heliodora⁹, umas das principais e mais respeitadas críticas do teatro brasileiro, inquestionável conhecedora de direção, teoria e história do teatro, bem como do campo da dramaturgia, e em especial shakespeariana e russa, nos ajuda a observar isso ao escrever sua crítica sobre *Roda do mundo*, primeiro espetáculo da Cia dos Comuns, em 2001.

Há algumas décadas que o teatro não apresenta contestação tão violenta. O objetivo do grupo é trazer para o teatro brasileiro o universo do negro, discutindo e propondo

⁹ Heliodora Carneiro de Mendonça (1923-2015), professora e crítica de teatro.

uma nova consciência que garanta seu crescimento pessoal, intelectual e profissional. Dificilmente algum objetivo poderia ser mais digno de apoio e aplauso. [...] Visualmente, o espetáculo é muito atraente: a simples solução cenográfica de Marcio Meirelles e Biza Vianna e os bonitos figurinos desta última, que são muito teatrais sem deixar de falar da pobreza, assim como a luz de Jorginho de Carvalho e a coreografia de José Carlos Arandiba, são muito bem utilizados pelo diretor Marcio Meirelles dando fluência e boa comunicação. [...] A bela linguagem da capoeira, no entanto, não se apresenta senão como seu valor em si, jamais como metáfora dos episódios dramatizados. O conjunto do elenco atua com desenvoltura, dança bem e está obviamente engajado, e de forma profunda, com a mais que justa contestação - sendo de lamentar apenas os vários momentos em que o tom se torna descontroladamente agressivo. Trata-se de um espetáculo que tem qualidades, mas resulta bastante confuso em seus objetivos. (Heliadora apud Soares, 2016, p. 207)

Evidentemente, as referências e a cosmologia que a crítica acessa não dão conta de formular um pensamento para o espetáculo que não o classifique como violento, deplorável, salvacionista, insuficiente e folclórico. A própria ideia de metáfora que ela formula como um desejo não consegue considerar a capoeira como centro de uma construção temática, já que ela foi incapaz de lê-la para além da habilidade física e do virtuosismo dos corpos. A circularidade da capoeira é a própria metáfora para a compreensão da peça através da roda, ela é o signo. Seu movimento e sua repetição movem as coisas e interferem na história do mundo, sendo processo no indicativo do tempo que se atrela a concepção dramática do espetáculo.

A crítica entende a capoeira como uma bonita demonstração de virtuosidade física a qual mereceria um trabalho de decodificação e criação de partituras a serem incorporadas à ação dramática, mas ela não se dá por conta que o código é outro e a capoeira em si tem um valor na movimentação das forças que orientam as ações das personagens. Esta posiciona-se tanto como metáfora da circularidade da vida e dos esquemas de opressão a que peça discute, quanto estabelece-se com elemento de suspensão da linha de ação dramática criando um tempo espaço ritualizado, um entre cenas que borra os limites da convenção teatral, onde não sabemos se quem está no palco é a personagem ou as atrizes e atores, ou seja, uma experiência liminóide de acordo com a antropologia da performance de Victor Turner. (Soares, 2016, p. 208)

A formação calcada exclusivamente na tradição europeia e em seus desdobramentos no Brasil não ofereceu à crítica as ferramentas para a leitura do espetáculo. A falta de uma reflexão e uma abertura, sobretudo em questões étnico-raciais, impediu a compreensão sobre a real discussão da peça, que são os efeitos do racismo e o racismo internalizado. No entanto, ganha uma demonstração efetiva

da rejeição à temática e na exposição de vários estereótipos e clichês racistas normatizados. Há, nesta disputa, nas *performances afro-atlânticas*, um projeto político-estético evidente. Para além da literatura, abordada anteriormente em minhas pesquisas, ele se manifesta nos diversos campos da expressão, se traduzindo em formas e em pesquisa teórico-conceitual.

As reflexões que envolvem a diáspora negra e a modernidade nos possibilitam, para além das problematizações quanto ao sentido de nação e cidadania – onde o evento supracitado é um exemplo de negação – ampliar o campo de observação a fim de pensar a condição transitiva do Atlântico com sua historicidade de mito fundador e sua concretude de cemitério imensurável, capaz de produzir inscrições profundas na cultura produzida no berço fantasmagórico da civilização moderna.

A condição da migração involuntária possibilita a redefinição identitária dos que, no contexto da escravidão, acessam um acervo imaterial atrelado a suas memórias e vivências para criarem formas de conexão social e cultural, marcadas pela história, pelo trauma, pela cultura, e que são definidas por contextos insurgentes. Deste modo, é coerente observar essa intangibilidade material como sendo catalizadora da formulação de objetos que expressam a complexidade do que chamamos de cultura. A noção de diáspora africana, que compreende a migração forçada de povos africanos durante o tráfico transatlântico de escravizados, acabou por promover uma mobilidade dos modos de vida, de culturas, de línguas, de práticas religiosas e de organização política, que tanto são estruturadas quanto são estruturantes de uma cosmovisão distinta da que a ocidental propõe. É impossível pensar o Brasil (e as Américas) sem pensar em África.

Ao observarmos uma série de movimentações científicas, religiosas e artísticas que surgem profundamente imbricadas à experiência da travessia atlântica, observamos que elas não estão dissociadas do mar como contexto (des)organizador e ponto de origem para sociedades afro-diaspóricas, como a que constitui o Brasil, República Dominicana, Cuba, Equador, Haiti, Colômbia, Jamaica, Honduras, Porto Rico, Bahamas, Estados Unidos, dentre outras.

As sociedades que surgem do contexto e por causa da diáspora negra, e que se organizam ainda hoje a partir dos impositivos estruturais da escravização, aportam inscrições que são também frutos de compreensões e dinâmicas variadas quanto às formas de ser e estar no mundo. A migração forçada vai incorporar

balantas, manjacos, bijagós, mandingas, jejes, haussás, iorubás (provenientes do que são hoje Angola, Benin, Senegal, Nigéria e Moçambique). Ao embarcar nos navios tumbeiros os traficantes passavam a identificar esses povos a partir dos portos de origem, das regiões de procedência ou por identificações imaginadas por eles. Assim, os povos oriundos da Costa da Mina, passam a ser “minas”; os provenientes do centro-sul do continente, bantus; os nagôs, povos de língua iorubá.

A principal questão neste ponto é que o ativo criativo inerente aos povos desterritorializados agrega não apenas as diferentes culturas que encontram um ponto de passado comum – a marca atlântica –, como formulam simbioses e interpretações considerando as culturas ocidentais, e, sobretudo, refletem uma instância sempre contínua de elaboração do momento presente como gesto criativo. O que se reflete no entendimento de que a cultura (e as imagens que ela produz) não permanece estável diante de uma globalização crescente e ininterrupta.

O sujeito criador formula os processos culturais e insere a si mesmo neste movimento, em uma dinâmica de inscrição, de trabalho sobre si e sobre o outro. A transculturação não ignora a necessidade de mediação e da re-elaboração. Portanto, também a identidade não é, e nunca foi, uma formulação encerrada em si, mas uma instância em jogo e em disputa, onde há negociações, inclusive acerca das estruturas de poder vigentes.

Segundo Quijano (2005) a América inaugura um novo padrão de poder mundial, que passa pela construção da ideia de raça como categoria mental que organiza o lugar ou o não-lugar dos sujeitos na partilha da terra e das coisas:

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça [...] Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (Quijano, 2005, p. 2)

Por decorrência ao pensamento que se institui na modernidade, a *performance afro-atlântica* diz respeito ao desempenho das subjetividades dos corpos racializados na relação com o mundo vandalizado pelas navegações. As

experiências de insurgências ressaltam as capacidades de produzir sentidos estéticos a partir e além da experiência de travessia. Esta “escrita” corporificada sobre o mundo só é possível através da relação com o mundo marcado pela vivência da escravização, com todas as suas imposições, os seus códigos de apreensão e significação, a dinâmica de sua violência. Esta que inclui sequestro, roubo, apagamento, violação e extermínio. Esta que reconhece o negro como fabulação do outro branco.

A violência das experiências cunhadas e atualizadas no trauma requer que essas dinâmicas de insurgência sejam justapostas à ordem da própria vida: questionar, subverter e reparar se tornam uma espécie de *modus operandi* fundamental, em que a inscrição no mundo (este traço) é semelhante ao capoeirista que ginga com a memória daquele que para evitar o aprisionamento se joga no mar e este que se reinventa em uma emancipação incessante na operação de outros sentidos e deslocamentos.

Os sentidos se elaboram através de novas concepções conceituais e expressões do corpo, questionando tanto uma imaginação acerca do pertencimento, quanto perturbando o sentido desejado sobre ele:

Esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo “sujeito imaginado” está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de quilômetros de “casa”? Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu “pertencimento”? E de que forma devemos pensar sobre a identidade nacional e o “pertencimento” [...] à luz dessa experiência de diáspora? (Hall, 2003, p. 26)

Para além da ideia de origem, a concepção de comunidade (espalhada) é substantivamente mais democrática do que a ideia de raça jamais permitirá existir (Gilroy, 2017, p. 13). Paul Gilroy ressaltava que essas culturas possuem uma consciência “oculta” e “dissidente” que organiza também, por consequência, a práxis artística. Esta reorientação conceitual, em que as ecologias do pertencimento são levadas em consideração, complexifica as dimensões de cultura e de lugar, a integridade territorial e corporal.

Portanto, se a estética organiza o mundo do sensível, é impossível refletir sobre uma *performatividade afro-atlântica* sem considerar esta dupla-entrada no mundo e o contraditório de sua consciência latente, esta que, na interferência,

desalinha conteúdo e forma na produção de sentidos. Trata-se de uma consciência que deforma, sendo esta “deformação” a forma precisa e o questionamento. Se observarmos esta compreensão distinta acerca do pertencimento, uma reflexão que se apropria de semântica e sintaxe como disparadores de uma contestação sobre o colonial, reconheceremos que estes vetores de elaboração criativa não são recentes. Para Paul Gilroy (2017), a partir da chave de interpretação da diáspora, podemos ver não a raça, mas sim formas geoculturais e geopolíticas resultantes do contato entre sistemas comunicativos e contextos que elas modificam, incorporam e transcendem. Nesta medida, as dimensões contextuais inerentes às dinâmicas do tempo, do espaço e da linguagem estão problematizadas e se retroalimentam.

A perspectiva cronológica, que é o método científico de verificação do encadeamento dos eventos históricos, que em alguma medida se reproduz no encadeamento das narrativas, não é suficiente para dar conta das transformações que o cenário político, econômico e artístico apresenta. O próprio conceito de modernidade histórica fabulada no século XIX se torna incompatível quando se encontra associada aos regimes de temporalidade. É importante a compreensão de que o tempo presente apresenta um conjunto heterogêneo de temporalidades; depois, a modernidade não é uma condição histórica, mas uma visão de mundo inoculada em todos os estágios da cultura, e esta compreensão é um dos principais pilares deste pensamento.

O ato de performar uma libertação da experiência atlântica subjaz a produção de novas epistemologias e a observância de cosmogonias críticas díspares das norteadoras do pensamento ocidental mais ordinário. Os aspectos invisíveis formulam os visíveis e nesta medida, a resistência política inclui a resistência epistemológica. Essa diversidade epistemológica necessária, que é a questão desta investigação, permanece em construção. O pensamento é, desta maneira, não derivativo, mas requer uma ruptura com formas de pensamento da modernidade ocidental.

A tomada de consciência emergencial significa pensar a partir da perspectiva da experiência afro-latino-americana, em nosso caso. A violência que nos constitui, atrelada ao colonialismo e ao capitalismo como uma de suas faces, só consegue ser enfrentada se situarmos nesta experiência social nosso ângulo epistêmico. A emergência da superação da violência sistêmica promovida pelo colonialismo e pelo capitalismo, como uma de suas faces, só poderá ser enfrentada se situarmos

nossa perspectiva epistemológica na experiência social afro-latino-americana como um recorte de reflexão, pois esta ótica está ligada a uma experiência compartilhada na comunidade (conforme Hall).

Se o colonial é uma dimensão interna do metropolitano, o pensamento ocidental continua, ainda hoje, a operar mediante separações que distinguem o mundo humano do subumano. Isto é de tal modo que, com frequência, princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. Quanto a ideia de humanidade, Ailton Krenak (2020), ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, faz uma abordagem interessante que conversa com as ideias dispostas aqui:

[...] como é que, ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência? A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história [...]. Somos mesmo uma humanidade? (Krenak, 2020, p. 10-11)

A provocação de Krenak dimensiona a ideia sobre pertencer – a quê? O motivo de nossas lutas se justifica e se pautam em quê? Com que forja de “humanidade” estamos querendo lidar? Funciona essa ideia de humanidade que distingue os seres e se exclui da natureza, se colocando como elemento superior a ela, quando se evidencia sua mais absoluta fragilidade? É um pensamento disruptivo que no incômodo ajuda a pensar e a reposicionar, inclusive, nossa produção simbólica, que em não estando pautada em cânones europeus, pode se liberar deles no âmbito de sua funcionalidade, aplicabilidade e decodificação ao operar em via contrária, onde, como exemplo, avançar é também voltar (dinâmica ancestral) e fazer é contrapor (como fundamento).

Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade? [...] Quando a gente vai entender que os Estados nacionais já se desmancharam, que a velha ideia dessas agências já estava falida na origem? Em vez disso, seguimos arrumando um jeito de projetar outras iguais a elas, que também poderiam manter a nossa coesão como humanidade.

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? [...] Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. (Krenak, 2020, p. 13-14)

As colônias representaram um modelo de exclusão radical que permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais, um modelo que foi inoculado nos processos diários. Tanto a criação de divisões (metrópole-colônia/ norte-sul/ humano-subumano) quanto a negação delas (em suas formas invisíveis derivativas) fazem parte dos princípios, das práticas e das estratégias hegemônicas para a conservação da colonialidade. Se as distinções invisíveis dão sustento às divisões visíveis, a modernidade revela nos pormenores cotidianos o seu avesso: a colonialidade (sustentada pela ideia do que é a humanidade para Krenak).

Assim, é exatamente porque o pensamento social é colonial e estrutura a sociedade em suas bases, que se justificam o extermínio, a apropriação, a exclusão, o apagamento, a mentira e a escravização de corpos e mentes de tantos “outros”. No deslocamento das divisões geográficas (as colônias ou os Estados, por exemplo) para as estruturas ideológicas (ideologias/pensamentos/episteme), subsistem ‘estruturalmente’ na modernidade certos eixos, através de relações políticas, sociais e culturais excludentes.

Um ponto chave para a compreensão da colonialidade como avesso da modernidade é a lembrança de que a hierarquização dos saberes, na forma da injustiça social global, está diretamente associada à injustiça cognitiva. Assim, a luta por justiça social requer a construção de um pensamento novo, onde uma contracultura se reconhece na revisão da tentativa dos apagamentos culturais históricos e na afirmação das diferenças todas. Na mesma medida em que a colonialidade é o outro lado da modernidade, a cultura negra se manifesta, nesta leitura, como a contracultura da modernidade global.

É nesse sentido que performar o Atlântico negro diz respeito não apenas a denegar e subverter, mas a revisar, corrigir, suplementar, em atrito, promovendo outras interpretações sobre os sentidos da modernidade e para além dela, na ação de construir o próprio futuro. Para isso, por vezes, o suplemento é parte fundamental da equação como um todo. Desde sempre, na experiência do sequestro negro, a negação de sua participação ativa na formulação cultural, social e capital do mundo não foi capaz de sufocar as vozes negras que performam a memória e esgarçam o

tempo em infinitas formas de discurso, reivindicando no corpo e através do corpo, os crimes que lhes foram impostos, ao mesmo tempo em que presentificam um estar vivo a despeito de – aqui e agora, dentro de uma brecha de tempo inquestionável.

Enquanto conceito, portanto, importa mais uma escavação: há impossibilidade de unicidade e linearidade na apreensão do mundo. As existências e manifestações a partir destas, são marcadas por alargamento e extensão, mesmo quando na experiência dos corpos há compressão e dor. Stuart Hall (2003) ratifica que a via para a modernidade está marcada pela espoliação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. Nem mesmo as resistências são únicas.

No entanto, o que ocorre nas comunidades transnacionais – famílias ampliadas para ser rede e local da memória – é que se constituem como um canal crucial entre dois lugares. Como uma forma de buscar estar em casa no único momento e contexto que se tem. Esta experiência reivindica o anacronismo de uma dupla inscrição que, além de problematizar a ideia de espaço-tempo, aponta para uma linguagem corrompida pelo sujeito a despeito de, e por causa do, seu corpo historicizado.

O corpo tem sua existência associada à uma memória social, esta que pressupõe a execução de atividades e o ato de cumprir algo forçosamente. Sua posição é contrária a esta expectativa introjetada, e por isso é reativa. O fato é que esta memória poderia estar associada às inúmeras vitórias do sujeito sobre o opressor, a sua resistência aguerrida, a suas infinitas capacidades, mas não está. O que se pode esperar então deste corpo negro? Qual a expectativa associada a ele?

Como escreveu Grada Kilomba (2019, p. 38), “não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser”. O sentido imposto tem sido torcido em sua existência a priori, questionando as interpretações desta própria verticalidade. É impossível, pois, escapar ao significativo da raça, mas se quer distender os sentidos, até arrebenhá-los.

O corpo negro e todas as dimensões de leitura e afetação que ele suscita ao se colocar “em cena” evoca a história e é, nesta presentificação constante, a própria contestação das ideias sobre da modernidade, de que fala Paul Gilroy:

As culturas do Atlântico Negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas de uma distinta

dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia e o ato de lidar com o de pertencer. (Gilroy, 2017, p. 13)

A noção de “Atlântico Negro” proposta por Paul Gilroy, e mais precisamente as considerações que faz em seu prefácio à edição brasileira, evidenciam o questionamento, em nossos termos, quanto à imagem do Brasil como a consolidação de um mundo sem raças. Ao apontar a encenação de uma democracia racial, evidencia-se a problematização de nossa condição como democracia política. Para nós, é bastante evidente que a própria natureza da democracia é incompatível com a existência do racismo. E aqui, os gestos artísticos, e mais detidamente o teatro negro, têm manifestado a força de seu desempenho ao transformar em linguagem e discurso as incoerências do existir, nisto que se configura como país. Ao contrário, estamos nós imersos em uma experiência de terror cotidiano – nas micro e macro relações.

A questão é que as notas de Gilroy fazem um *mea culpa* geral na perspectiva das costumeiras abordagens referentes ao Atlântico Negro, que suprimem a contribuição do Brasil neste campo, além de acabar por dimensionar o hemisfério sul em relação a um Norte cultural. Neste sentido, interessa pensar na performatividade negra como a contracultura da modernidade em extensão, para então incluir o Atlântico Sul na rota desta afro-performatividade.

As “culturas da consolação” (Gilroy, 2017, p. 13) são significativas em si mesmas, no entanto revelam um aspecto importante para nossa compreensão: uma consciência cismática, solapada no conteúdo, de um mundo transfigurado que tem sido “conjurado” por agentes que atuam em conjunto mesmo quando em separado. Esta concepção, que ultrapassa a ideia de “comunidade imaginada” (Anderson, 2008), se liga a uma formulação de origem e re-cria a natureza do pertencimento.

Este sujeito imaginado está indiscutivelmente em questão. É a partir daí que as representações do ser negro são constituídas.

A razão para isto é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível. (Hall, 2003, p. 41)

Quando a experiência atlântica no *ethos* da calunga grande se evidencia no entendimento do capitalismo como uma face da colonialidade e não como sua superação, a abordagem quanto às *performances afro-atlânticas* as constituem como inserções estéticas e gestos políticos simultaneamente. A dinâmica destas experiências artísticas atravessadas por este *ethos* existem, portanto, na proposta de um constante movimento por reivindicar a cada ato artístico um domínio sobre o próprio corpo, um apropriar-se do fazer estético a partir do corpo, no exercício da arte, um relacionar-se com este mundo indissociavelmente marcado pela colonização. O sofrimento não é, portanto, uma restauração, mas a razão e o corte.

Nesta mesma perspectiva, o Atlântico se apresenta como medida de ruptura que separa parte significativa da população das Américas de parte fundamental de suas histórias. O tempo ascendente que perpassa os sujeitos diaspóricos faz com que passado e presente coexistam e alinhem uma comunidade compartilhada. A memória da escravização é então parte determinante do presente a ser ressignificado, à medida que a origem é uma virtualidade.

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. [...] Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. (Gonzalez, 2020, p. 86)

Como pontua Lélia Gonzalez, a consciência exclui aquilo que a memória inclui. Em diálogo com Édouard Glissant, ao abordar a oralidade, única expressão possível aos escravizados, se destaca um caráter não-contínuo da rememoração. Esta reflexão serve para as demais formas de produção artística negra, que está sempre a pilhar e reconstruir sua memória a partir de escombros e afogamentos. Conforme aponta o escritor, o posterior aparecimento de textos produzidos nas circunstâncias da escravização está marcado pelo signo do descontínuo, como se esses textos se esforçassem para recuperar e para disfarçar sob o símbolo – há neles um desvio evidente, que no apagamento recupera e que no desvio é capaz de dizer ou traduzir.

O ensaísta aponta que se trata de uma forma que, procurando burlar uma censura orgânica, encontra meios cada vez mais arriscados de exprimir o que é proibido designar. A literatura oral da *plantation* se aproxima de outras técnicas de

subsistência implementadas pelos escravizados e posteriormente por seus descendentes. A ininterrupta obrigação de se esquivar da lei do silêncio, por exemplo, fez com que essa literatura não tenha naturalmente uma “continuidade”, mas que irrompa através de fragmentos. “O contador de histórias é um biscateiro da alma coletiva” (Glissant, 1989, p. 164).

Não é difícil, portanto, reconhecer na prática artística negra um caráter estratégico desviante como origem, ao rejeitar conceitos, formular proposições, a dizer o não-dito, bem como, ao se constituir como remendo no tempo esburacado da modernidade global. O lugar de recuperação é também o de refazimento e costura, o da pesquisa/elaboração, de criação e trabalho apesar do impositivo silêncio. Portanto, o gesto negro, como performatividade, é subversivo em si mesmo.

Há nesta abertura um processo pedagógico de auto observância e de questionamentos importantes, considerando ainda que as rotas se completam e se multiplicam no porvir com suas infinitas camadas de subversão, reparação e prospecção, a partir de uma história espoliada, com as quais as nações gestadas ainda não se viu. O que as rotas refugiadas produzirão, à título de exemplo e reflexão?

O que pode então uma performance afro-atlântica? Que não é tudo. O que pode o teatro? Campo capaz de fazer vazar da forma o conteúdo, constituindo sua própria argumentação, carregada das camadas aqui abordadas. Repensar a partir do que o colonial rompeu, mas na impossibilidade de excluí-lo, pelas vias da apropriação do corpo do outro, da desapropriação territorial, da inserção em um tempo cronológico vazio e pelo domínio da linguagem – letra e construção simbólica – fomenta um espaço de costura de uma forja existencial pelo gesto.

O que se pretende é libertar os corpos divergentes da reencenação do passado (que desencadeia no presente), posto que também os sentidos e as subjetividades estão contaminados e se norteiam pela colonialidade do ser, esta que inclui instâncias do poder e do saber.

3

Corpo-palavra: a fundação de uma pátria estética de futuro ancestral em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*

Se em vida me submeti às mais sórdidas humilhações, em morte não cederei...

Luiz Marfuz, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*

Grada Kilomba (2019, p. 108) usa o termo “amnésia histórica” para se referir à postura da branquitude em relação à nossa história coletiva no que diz respeito ao “esquecimento” sobre o passado, e ao passado colonial. Isto se refere tanto às infinitas contribuições negras no âmbito de nossa formação, quanto às violências impostas pela branquitude, onde a seleção de episódios a serem “lembrados” precisa lhes ser conveniente. Se concentra nisto também um esforço do campo teatral e seus artífices negros por fazer lembrar.

Traga-me a cabeça de Lima Barreto é um espetáculo da Companhia dos Comuns, que reivindica junto à voz de Lima Barreto, uma “pátria estética”. Um território metafísico que se constitui na arte a partir de um repovoamento de imaginário, e que considera este lugar como proposta e construção de discurso. A pátria estética de que fala Lima, cuja fundação principal se dá pela linguagem, inclui corpos alijados – aqui, a saber, o corpo enegrecido, que é também o corpo de Lima Barreto, manifesto autobiograficamente nas personagens que pulsam de suas obras. Nesta “pátria” é possível para Lima, e para os Outros como ele, “ser”.

Essas personagens gestadas na/da vida do criador são os privados de liberdade, os loucos, os pobres, os silenciados, os tornados desgraçados. Para estes a arte surge como um lugar, em diáspora, onde o indivíduo se localiza, se revisita, exerce sua vitalidade e subjetividade, para criar uma releitura em primeira pessoa acerca da experiência negra, tendo a travessia do Atlântico como marco histórico determinante e propondo reivindicações.

As personagens citadas são reconhecidas no corpo em cena – Lima Barreto, escritor negro. Ainda que virtual, a pátria estética textual/teatral, é onde o sujeito

pode existir no tempo e no espaço que lhe acolhe. Esta dimensão elaborada é possível através de um comprometido trabalho de investigação da Companhia dos Comuns e mergulho textual, dando densidade a dramaturgia.

A Companhia dos Comuns é uma cia carioca fundada pelo próprio Hilton Cobra em 2001, que toma por principal referência o Teatro Experimental do Negro (TEN), importante companhia teatral brasileira fundada por Abdias do Nascimento, que atuou entre 1944 e 1961. Assim, a Comuns é formada majoritariamente por atores e profissionais negros e reverbera questões e temáticas pertinentes a existência negra na sociedade e na cultura brasileira.

Nesse sentido, a criação e o fomento de narrativas artísticas de protagonismo negro sempre foram um traço de seu projeto político-estético, um exercício democrático e através dele, da experimentação/amadurecimento do fazer artístico, em recusa às manutenções da sociedade colonial-escravocrata e da sociedade de classes baseada no capitalismo, onde a história do teatro era uma repetição de violência e exclusão que marcavam a situação da cultura africana e do negro na diáspora.

No princípio do teatro no Brasil [...] extirpavam a cultura e a religião das nossas populações indígenas numa típica ofensiva do imperialismo cultural do Ocidente cristão. O Auto da Pregação Universal é o ponto de partida do nosso teatro e indicou a orientação de cópia metropolitana que vigorou durante séculos. Mas os africanos não mereceram o “privilégio” dos índios. Inventaram para eles novas formas de opressão à margem dos autos sacramentais. E sucedia que, para enquadrar os africanos [...] se permitia a eles, durante épocas festivas como as do Natal, Reis, São João, praticar certos folguedos envolvendo canto, dança, tambores, vestuário característico, e assim por diante. Dessa forma, se erigiram ou se reelaboraram as Congadas ou Congos, o Quicumbre, os Quilombos, o Bumba-meu-Boi. [...] além dessa capa folclórica, elementos culturais mais profundos existem, como exemplificam o sentido de morte e ressurreição do entrecho dramático de certas danças. Inegavelmente são projeções de antigas crenças africanas, originadas em mitos ou nos mistérios de Osíris. Estes e o culto do touro Ápis são crenças praticadas no antigo Egito. (Nascimento, 2011 [1914], p. 151-152)

Para a Comuns, como motor subjacente, destaca-se a elaboração coletiva de reflexões sobre a disposição e a projeção do indivíduo racializado no mundo. As temáticas que interessam são as que discutem as questões/tensões raciais, histórico-culturais, as subjetividades e as cosmologias diaspóricas. Sendo o campo da subjetividade um campo político de importante prospecção – sentir é um ato

político para estes corpos racializados. São estruturas que incomodam por serem demandantes.

A ficha técnica do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, que teve sua estreia em abril de 2017, é extensa e reforça o trabalho coletivo afiado à medida que os sentidos da dramaturgia se somam e se aprofundam através, por exemplo, da iluminação atmosférica que nos captura e localiza em outra dimensão; dos signos teatrais mobilizados na direção; da coadunação das projeções e OFFs; do cenário, figurinos e objetos cênicos capazes de ajudar a estabelecer suspensão poética; do espaço sagrado do tablado vazio, propício a fruição não-passiva e afetação, portanto lugar de transcendência.

Na atuação temos Hilton Cobra; dramaturgia: Luiz Marfuz; direção: Fernanda Júlia (Onisajé); cenário: Vila de Taipa (Erick Saboya, Igor Liberato e Marcio Meirelles); direção musical: Jarbas Bittencourt; direção de movimentos: Zebrinha; desenho de luz: Jorginho de Carvalho e Valmyr Ferreira; figurino: Biza Vianna; direção de vídeo: David Aynan; adereços: Dominique Faislon; assistência de direção, preparação corporal e vocal: Fernando Santana, produção executiva: Lud Picosque; operador de áudio e vídeo: Duda Fonseca; operador de luz: Lucas Barbalho; vozes em off: Lázaro Ramos, Caco Monteiro, Harildo Deda, Frank Menezes, Hebe Alves, Rui Mantur e Stephane Bourgade.

Considerando a biografia da companhia e suas estratégias, a peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* é a assinatura de uma trajetória consistente após outros espetáculos importantes como *Silêncio* e *A roda do mundo*. Nela, temos tanto a importância do escritor Lima Barreto, limitado em sua época pelo racismo, quanto uma elaboração narrativa que mobiliza construções fundamentais para a compreensão de nossa constituição como sociedade.

O espetáculo é livremente inspirado na obra de Lima Barreto, especialmente em *Diário íntimo* e *Cemitério dos vivos*. Trata-se de um monólogo que reúne trechos de memórias impressas na obra do autor. A narrativa fictícia tem início logo após a morte do escritor, quando eugenistas exigem a exumação de seu cadáver. A questão que pretendem dirimir com a autópsia é “como um cérebro inferior poderia ter produzido tantas obras literárias – romances, crônicas, contos, ensaios e outros alfarrábios – se o privilégio da arte nobre e da boa escrita é das raças superiores?”.

A arte como linguagem, ao reposicionar aquele que estava fora do campo de discussão, como detentor da fala, se propõe a ser um espaço de elaboração

epistemológica alinhada ao desejo-necessidade do sujeito, e organiza dentro de um campo de sentidos uma determinada visão de mundo estruturada nas vivências marcadas pelo signo do corpo.

Se entendemos a virtualidade da experiência teatral não como o oposto do real, mas como uma continuação dele, a questão do inconsciente estético é atravessada pela emancipação do discurso. Nesse sentido, podemos considerar a virtualização do texto, da ação, do corpo, da violência, do presente, além de outras, como possibilidades de ruptura de determinados elementos formativos para a construção de uma nova sensibilidade estética.

O teatro nos possibilita que, mesmo que falemos na língua do colonizador e estejamos atravessados por todos os seus signos formativos, possamos problematizar conteúdo e forma na destituição da violência simbólica que nos (des)estrutura. O corpo implicado na experiência é ele mesmo palavra, porque a ele está atribuído uma gama de sentidos e dele surgem outros tantos, segundo sua própria proposição e reatividade.

Assim, o teatro, e em particular o espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, reivindica ele também seu próprio registro de identificação nesta pátria estética de futuro ancestral. Fosse apenas um tributo a Lima Barreto (1881-1922), o espetáculo da Companhia dos Comuns já teria prestado importante serviço à sociedade e enorme feito, considerando a grandeza do escritor e a beleza da peça como objeto artístico, mas ele vai além argumentando e propondo uma ruptura de estereótipos construídos, enquanto discurso, em bases coloniais. Marfuz produz um texto que é capaz de mover estruturas possibilitando brechas para o livre pensamento e o questionamento.

A peça atualiza a memória sobre a vida e a obra do escritor, e avança vigorosamente ao promover discussões fundamentais quase sempre evitadas a respeito de um projeto de nação imposto, e que quer, pela palavra, encapsular no tempo e no lugar social os corpos negros, ao se utilizar de postulados científicos eugênicos impregnados na articulação dos saberes – medicina, arte, educação. Questiona, portanto, um projeto de nação excludente apoiado na colonialidade para fins de manutenção de poderes.

O professor Vanderlei Sebastião de Souza, em um estudo sobre a eugenia brasileira vai afirmar que:

Como a maior parte dos intelectuais de sua geração, viam-se como homens públicos responsáveis pela reforma da sociedade e a condução do país, apostando que a ciência, sobretudo a biologia e a medicina, possuíam as ferramentas necessárias para o aperfeiçoamento racial das futuras gerações. [...] Para os intelectuais brasileiros, nos quais se incluíam Renato Kehl e Roquette-Pinto, a ciência prometia solucionar o suposto “atraso” civilizacional do país, os efeitos da miscigenação racial e toda a miséria relacionada à chamada “questão social”, como a pobreza, as inúmeras doenças, a desnutrição e o analfabetismo. (Souza, 2016, p. 96)

É possível perceber que o projeto de nação pensado e imposto pelos intelectuais brasileiros do final do século XIX, início do século XX, relaciona-se ao branqueamento da população e o afastamento daqueles tidos por problemáticos, por decorrência de diversas questões que assolavam a sociedade e que eram/são decorrentes de seu processo formativo histórico e social, mas que, ao invés de serem solucionados como uma questão de saúde pública, eram extirpados da coletividade.

Sobre a questão do branqueamento da população brasileira, que o espetáculo reflete, e em diálogo com as reflexões propostas, a professora Eneida Leal Cunha identifica que:

a inviabilidade racial da população brasileira já havia sido formulada e consensualmente aceita, em termos qualitativos e quantitativos, pelo diplomata e filósofo francês Joseph Arthur Gobineau (1816-1882), que esteve no país em missão diplomática e publicou, em 1874, o artigo intitulado “L’émigration au Brésil”, onde postulava a urgência da vinda de imigrantes desejáveis, arianos capazes de sanear a mestiçagem e assegurar a sobrevivência da população, segundo ele destinada à extinção em cerca de dois séculos. (Cunha, 2020, p. 4)

Assim, observa-se que os questionamentos e oposições movidos pela Companhia dos Comuns têm plena razão de ser no enfrentamento que Lima Barreto faz a seus algozes no espetáculo, evidenciando ainda as tentativas de apagamento de um capítulo vergonhoso da história brasileira: a eugenia. Pela importância que a reflexão fomenta através da situação fabular (a autópsia da cabeça de Lima Barreto), além do próprio resgate quanto a excelência da obra de Lima Barreto, a seu tempo menosprezado, a peça ocupa um lugar de extremo mérito no cenário do teatro contemporâneo.

A temática do espetáculo, que atrela a produção literária de Lima, e revela assim os atravessamentos e aniquilamentos que o escritor sofre devido ao impositivo do racismo e suas estratégias para fins de manutenção de um sistema de

privilégios no Estado Moderno, à atuação eugênica como sustentáculo de nossa doença social, se revela como um marcador da diferença ao longo da peça. No volume 21 da revista *Urdimento*, Maria Andrea Santos Soares, ao discorrer sobre pensamento e ação política no trabalho da Companhia dos Comuns, aborda o pensamento do sociólogo peruano Aníbal Quijano, para esclarecer o conceito de “colonialidade” como um modelo de mundo sustentado pela visão, leis, sistemas e valores impostos pelos colonizadores sobre as populações das Américas – contra os quais a Cia se opõe política e esteticamente. Em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* essa diretriz, como também o método se torna evidente.

Na perspectiva de que o eurocentrismo é a forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento, que a encenação se coloca como ferramenta de ruptura desse controle. Como gesto artístico que atua em sentido contrário a esta lógica, e pode ser entendido como projeto de descolonização do pensamento. Produzir conhecimento apoiado em valores eurocêntricos/coloniais determina certos usos da palavra e compreensões sobre pilares fundamentais para inocular uma política de existência negra.

O sentido da atualização mencionado anteriormente quanto a iniciativa da Cia dos Comuns sobre Lima Barreto, portanto, não se cumpre na injeção do progresso, mas na ruptura da ideia ocidental dele, uma vez que tanto o tempo da peça é o não-tempo e está na atemporalidade (não na linearidade), assim como, a imanência dos saberes de negritudes propõem uma circularidade temporal, onde as instâncias de passado, presente e futuro são pontas que se tocam e tangenciam o momento vivido em lugar que vamos tateando em curiosidade para entender qual seja.

A peça se inicia com um Lima morto, mas que em uma sessão de autópsia é capaz de acessar suas memórias, assim Lima re-memora. A ação se dá diante de uma plateia de cientistas presentes. Lima e sua obra são seu próprio testemunho a despeito do tempo e do espaço. Em alguma medida, o conceito de oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins, pode ser deslocado para a reflexão do que vemos acontecer em cena: trata-se do resgate do passado e da memória através das junções entre a palavra (letra) e o corpo-voz (litura). Essa contação precisa do corpo para existir, posto que ele está impregnado de memória: a palavra é corpo.

A atualização faz referência à cultura oral como um acervo e uma observância de suas lacunas, seja para recombinar elementos perdidos através da imaginação, seja para evidenciar o oculto, apagado e inviabilizado pelo sistema. A palavra,

definida pela marca colonial, produz narrativas que na angulação da experiência negra atlântica apenas se completa no sentido de sua escavação insistente.

Em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* tudo está plenamente mediado pela palavra, pois é através dela – da mensagem, da argumentação, da tomada da palavra – que o público é convidado a interpretar a realidade através de uma outra oferta de saberes. Existem os códigos teatrais, mas eles estão estressados, tanto pelo confronto dos mesmos, quanto por signos culturais distintos que somados a composição geral da narrativa cênica produzem uma fruição única na experiência da audiência.

Lima Barreto vai perguntar ao público, por exemplo, sobre os livros escritos por ele: que livros o público leu? O nível de letramento sobre a bibliografia de Lima Barreto não interfere em nada no entendimento da cena ou do espetáculo ou mesmo na continuidade da peça, mas estressa por dentro o próprio sentido do conhecimento, da norma culta e de nossas bases educacionais. Nosso acervo cultural, partilhado socialmente e fortalecido pelo sistema educacional, é falho e racista, apenas reforçando uma dinâmica de clivagem de saberes e de autorizações sistemáticas que fomentam a intelectualidade. No mínimo o público se questiona do porque não teve acesso ou não conhece tais obras.

A pulsão griô nesse tipo de narrativa, para além da violência simbólica que combate, reafirma o que a memória esquece, preenchendo lacunas e atualizando nossas apreensões. Deste modo a tradição não diz respeito ao ontem (ou “passado”), mas se constitui no hoje. Segundo Hamadou Hampâté Bâ (2010), a tradição pode ser definida como testemunho transmitido verbalmente de uma geração para a outra. Segundo o *griot*, o passado é revivido como uma experiência atual de forma quase intemporal, o que pode perturbar os espíritos ocidentais.

Lima Barreto, no espetáculo, sendo seu próprio testemunho, fala contra os abusos impostos pelos cientistas que estudam seu cérebro, este que está – materializado em cena, mas que se revela como sinapses na interpretação de suas obras ou argumentação do escritor. O objeto cênico que o materializa (o cérebro) carrega em si mesmo uma gama de significados, que reforçam as bases de concepção do espetáculo, evidenciando a sua matriz negra como estrutura de pensamento ao se constituir como elemento na feitura de búzios. O pensamento, portanto, é consequente a experiência.

A pergunta dos eugenistas (como um cérebro menor, pode produzir obras elevadas?) parece reverberar durante todo o espetáculo quase como sendo a própria fantasmagoria inerente a situação. A existência de um intelectual e escritor da dimensão de Lima Barreto torna-se um desafio aos postulados eugênicos, um passado-presente que faz pensar para além da experiência de Lima Barreto, seu recorte temporal e dos próprios aspectos da peça. Ela ecoa na plateia presente por onde passa o espetáculo em dimensões profundas nos corpos sociais presentes.

Sobre isso, para a revista *Letrônica* da PUC-RS, a professora Eneida Leal Cunha escreveu:

[...] a deliberação dos cientistas reunidos para escrutinar-lhe o crânio – não é um recurso ao absurdo, pelo contrário, é a dimensão mais efetiva, histórica e documental que o espetáculo oportunamente traz ao público, ou melhor, põe sob a luz intensa e insistente dos refletores como uma passagem histórica que deve ser lembrada, embora tenha sido apagada em parte significativa da historiografia social, cultural e literária do Brasil. (Cunha, 2020, p. 2)

Grada Kilomba (2019) alerta para o fato de que é importante por em perspectiva que o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal. Neste sentido, é interessante pensar que a peça, pela condução do texto e conflito, nos insere poderosamente em um tempo vazio: 1. O da repetição, em nossa mente, das coisas que se repetem, lá e cá, no passado e no presente, no palco e por entre a plateia; 2. O da suspensão, do tempo da morte; 3. O da memória, preenchida pelo fluxo de pensamentos do escritor; 4. O da encenação, da suspensão, magia teatral, fabulação.

A livre inspiração em *Diário íntimo*¹⁰ e *Cemitério dos vivos*¹¹ confere maior importância às memórias de Lima impressas na escrita. Ela agrupa e coloca em diálogo fragmentos de memórias, textos jornalísticos e textos ficcionais do escritor, para expor as bases do pensamento social coletivo nas décadas iniciais do século XX. O teatro negro brasileiro tem carregado essa disposição-missão ao contar as histórias barbarizadas e projetar as existências de forma que transbordem das instâncias limítrofes da colonialidade como impositivo.

¹⁰ A escrita autobiográfica de Lima Barreto é conhecida por revelar o autor de forma profunda, evidenciando ressentimentos, idiosincrasias, reflexão social e política, uma vida pessoal infeliz, e a preocupação com a situação precária do negro na Primeira República.

¹¹ Através da ficção, o livro também revela um pouco da experiência da loucura. Foi publicado postumamente em 1953.

Nele, Lima escapa da eugenia, ao contestá-la e evidenciá-la. Desta maneira, consegue ainda ser um acervo diferenciado e inusitado sobre o escritor Lima Barreto e sobre uma época, considerando a firmeza textual com que traduz com riqueza tanto a biografia quanto um recorte histórico e social. Os temas sociais estão presentes, ao vermos um Lima implicado à temática da loucura, da bebida, na suposta rivalidade fomentada com Machado de Assis (em tons de galhofa), às doenças e mazelas – tateamos a época pelo contexto.

“Aqui homens e mulheres cordiais brasileiros.”

[...]

“É triste um pai mesmo louco enterrar o seu filho. Meu pai morreu três dias depois de mim. Na sua doce insanidade ele acreditava que não poderia viver sem a minha companhia. Meu pai tava tão fraquinho. Eu disse: ‘Pai, me perdoa por eu ter ido embora sem cuidar de você’. E ele disse: ‘A polícia está atrás de você. E eu disse: ‘Tem polícia no céu não, pai.’ ‘Tem sim, filho. Cuidado, cuidado. Eles vão prender você, vão enterrar seus livros, vão branquear sua pele. Deixe não, filho. Deixe não.’ O delírio de meu pai tinha a ironia dos loucos de Shakespeare. Mas como eu o amava.”

[...]

“Tivesse eu me habituado a tomar chá de camomila às cinco horas da tarde na Academia Brasileira de Letras, provavelmente eu teria sobrevivido. Por que não exumam o outro lá?

O Congresso faz saber que é desnecessário exumar os despojos mortais do acadêmico Machado de Assis!” (Marfuz, 2022 [2017])

Os espectros de Machado de Assis e Shakespeare, presentes nos registros de Lima Barreto, são trazidos à discussão em momentos do monólogo, manejados com atenção pelo dramaturgo, ao se fazer referência ao desejo de grandeza, espécie de afirmação, e a seu corrosivo ressentimento, que parece onipresente na escrita de Lima Barreto. Há ainda a referência a Brás Cubas, este dedicado aos vermes, e a visita de Hamlet, que cobra vingança e ordenação no mundo. Tais recursos apenas reforçam as estratégias da companhia na consolidação do compromisso de manter uma reflexão profunda sobre a questão do sujeito negro.

Conforme discorre Grada Kilomba (2019), na perspectiva da tomada do discurso, trata-se do ato de tornar-se oposição absoluta ao que o projeto colonialista determinou. Para expor a fome coletiva de ganhar voz, se opondo ao lugar de Outridade, ela cita bell hooks, ao abordar os conceitos de “sujeito” e de “objeto”. A passagem de objeto a sujeito (aquele que fala) é o que marca a escrita como um ato político capaz de revelar uma história escondida.

A força da montagem da Cia dos Comuns convoca as mencionadas subversões de tempo e espaço, na articulação das vozes que se unem ao discurso e o fortalecem, à medida que são reorganizações sobre suas dinâmicas; são entradas no tempo-espaço da rememoração, e reivindicam uma compreensão menos esquemática de mundo, se constituindo como dimensões/camadas implicadas da/na palavra.

Ainda que como pano de fundo a eugenia se faça presente para lembrar ao espectador sua relação com a perseguição, o sofrimento e à morte de Lima Barreto, insistindo na importância histórica desse momento que, constantemente, como mencionado anteriormente, tentam apagar da história brasileira, fazendo parecer que não há ligação entre a eugenia europeia com a eugenia existente na América Latina, conforme aponta a professora Eneida Leal Cunha (2020) em seu artigo aqui citado.

Ao pesquisar no dicionário a palavra “eugenia”, encontramos o seguinte conceito: “[Med] Teoria que defende o aprimoramento da espécie humana por meio de uma seleção tendo como base as leis genéticas” (Michaelis, 2024). No final do século XIX, início do século XX, diversos intelectuais, sendo os mais conhecidos e que encabeçaram a disseminação dessa teoria, Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, pregavam a necessidade de modificação da população brasileira, de modo geral, promovendo a necessidade de um branqueamento da população, sob argumentos controversos.

É claro que estes intelectuais estavam embasados em teorias apresentadas em outras partes do mundo, especialmente na Europa Central, como as teorias de Hitler para a preservação e exclusividade da raça ariana. O Brasil se destaca na América Latina em relação às ideias eugenistas, basta lembrar a política de imigração europeia com o intuito de “melhorar” e trazer mais “qualidade” ao estado brasileiro – uma desculpa para sustentar os objetivos eurocêntricos, já que a economia brasileira se manteve através da tecnologia apropriada da África.

A eugenia era vista como um projeto de futuro, com a supracitada desculpa de trazer os devidos “melhoramentos” pertinentes a nação brasileira. Com base nisso, os defensores dessa teoria, especialmente os mais radicais, disseminavam que existiam indivíduos superiores e indivíduos inferiores, e as características físicas determinavam qual indivíduo pertencia a qual grupo, não havendo interferência do meio.

[...] a eugenia mendeliana desenvolvida nesses países partia do princípio da imutabilidade das características genéticas, desfazendo qualquer associação entre as unidades hereditárias e as influências do meio ambiente (Stocking, 1968; Proctor, 1988). O resultado foi a formatação de um modelo de eugenia produzido para segregar e intervir no processo de reprodução humana, impedindo que indivíduos considerados inferiores se reproduzissem (Kevles, 1985; Stern, 2005). (Souza, 2016, p. 98)

Dessa forma, no caso brasileiro, os defensores mais radicais, liderados por Renato Kehl, acreditavam que o futuro do país como nação deveria ser realizado por meio de políticas biológicas. Sua maior inspiração eram as políticas higienistas de Adolf Hitler, na Alemanha Nazista.

Apoiado em argumentos racistas e biologicamente deterministas, Kehl explicava que não haveria solução para os problemas nacionais sem o desenvolvimento de uma “política biológica” radical, inspirada nos ditames da higiene racial alemã. Em sua interpretação, como o grande mal do país era um “mal de raça”, o governo deveria impedir urgentemente a proliferação de indivíduos racialmente “indesejáveis”, mesmo que para isso tivesse que utilizar medidas extremas como a segregação racial, a esterilização eugênica e a eutanásia (Kehl, 1933). (Souza, 2016, p. 100)

Por outro lado, haviam aqueles que acreditavam na “miscigenação como um elemento ‘positivo’, conforme as interpretações elaboradas por Roquette-Pinto ou mesmo pelo antropólogo Alvaro Fróes da Fonseca e o zoólogo e eugenista Octávio Domingues [...]” (Souza, 2016, p. 98). Roquette-Pinto se contrapunha às ideias de Kehl por acreditar que “[...] no caso da população mestiça brasileira, nada em sua constituição genética denunciava sinal de degeneração” (Souza, 2016, p. 98). Para essa linha da eugenia, “os problemas que impediam o progresso do país e o melhoramento dos aspectos físico e mental de parte de sua população não estariam relacionados à miscigenação, nem à herança biológica, mas sim à desorganização da política nacional, à falta de instrução e saúde” (Souza, 2016, p. 100-101).

Assim, os eugenistas brasileiros eram divididos em dois grupos, um liderado por Renato Kehl e outro por Roquette-Pinto, com ideias, muitas vezes, completamente antagônicas. Nas palavras de Vanderlei Sebastião de Souza:

Para outro grupo liderado por Kehl, o grande mal do Brasil era uma “questão de raça”, devendo a eugenia impedir, a todo custo, a reprodução dos “indesejáveis” e das raças consideradas heterogêneas. O ideal eugênico defendido por esse grupo consistia na homogeneização gradual da população brasileira, mesmo que para isso

fosse necessário lançar mão de medidas consideradas “impopulares” como a esterilização compulsória, a segregação racial e uma rigorosa seleção imigratória. De outro lado, o grupo mais alinhado a Roquette-Pinto entendia que os dilemas nacionais não deveriam ser localizados na constituição racial ou biológica de sua população, conforme defenderam durante o congresso. O grande mal do país tinha por origem, conforme Roquette-Pinto reiteradamente repetia, problemas de ordem social e política, o que justificava sua oposição às medidas extremas que visavam substituir a população brasileira por imigrantes europeus. (Souza, 2016, p. 104-105)

Assim, com o advento da República e na tentativa de apresentação ou transformação para um estado mais moderno, as políticas populacionais da época “[...] se estruturaram na perspectiva eugênica e racalista, que esteve na base da produção de dados estatísticos, de políticas públicas e de legislação social para classificar e hierarquizar os indivíduos enquanto corpos relevantes ou corpos excrescentes para a nação” (Cunha, 2020, p. 5).

Apesar de divergirem em como deveria acontecer, tanto Kehl quanto Roquette-Pinto acreditavam e lutavam pela imigração para a substituição da população brasileira, como uma forma de melhoramento da nação. A política migratória brasileira, especialmente no início do século XX, comprova essa posição.

Todo brasileiro sabe como se deu o povoamento do estado/nação após a abolição da escravidão, no final do século XIX, início do século XX. A maior parte da população era contra o fim da escravidão e não aceitava pagar os negros pelos seus serviços, ficando sem mão de obra para serviços que a população branca e elitista não queria realizar. Assim, iniciou-se o processo de migração europeia, encabeçado pelos eugenistas com a ideia de “branqueamento” da nação brasileira.

O Brasil foi no continente americano a região que mais escravos africanos importou, durante os mais de 300 anos de duração do tráfico transatlântico, entre os séculos XVI e meados do XIX. Foram, segundo estimativas mais recentes, em torno de quatro milhões de homens, mulheres e crianças, equivalente a mais de um terço de todo aquele comércio (Reis, 2007, p. 81) [...]. Como uma espécie de contrapartida, entre 1884 e 1933 entraram no Brasil cerca de 4 milhões de imigrantes, quase todos eles europeus (portugueses, italianos, alemães e espanhóis). (Cunha, 2020, p. 6)

Uma provável referência para a dramaturgia que conhecemos ao assistir ao espetáculo foi o Congresso de Eugenia ocorrido no Rio de Janeiro em 1929. Fundado por Miguel Couto, o Congresso foi precedido pelo então diretor do Museu

Nacional, Roquette Pinto. Nesse mesmo evento, o jornalista Azevedo Amaral defendeu a política racista de imigrantes não-brancos no Brasil. Inspirados pelas ideias de Francis Galton no final do século XIX, as Sociedades Eugénistas sul-americanas se desdobravam sobre a construção de uma perspectiva científica relativa ao aperfeiçoamento moral e físico da espécie humana a fim de alcançar a máxima superioridade – equivalente tão somente a raça branca, considerada sã. No postulado eugênico, modificações ou características adquiridas durante a vida do indivíduo seriam transmitidas a seus descendentes; assim a herança genética, hierarquias e classificações raciais, considerava, portanto, a miscigenação racial como fator de degenerescência.

Aqui, um rápido adendo que ajuda na dimensão que ocupa a narrativa teatral na decolonialidade do pensamento a partir de uma releitura histórica (fabular) e de uma linguagem onde o sujeito é o autor da fala, e não o objeto sobre o qual a fala se impõe, desta forma revelando e dando importância a uma realidade traumática seguidamente negligenciada: outro grupo teatral, a Trupe Investigativa Arroto Cênico, da Baixada Fluminense, se utiliza do mesmo recorte histórico, referente a Gobineau, no espetáculo-manifesto *Candelária*, para falar da chacina de crianças em situação de rua que ficou conhecida em todo o mundo. Morte física e simbólica novamente alinhadas e revistas através da narrativa cênica. O eugenista é interpretado por uma das crianças da *Candelária* a certo momento em uma brincadeira de faz-de-conta. *Contos negreiros do Brasil*, com direção de Rodrigo França, também o cita.

Assim, é tendo esse contexto como pano-de-fundo, que se passa a peça da Companhia dos Comuns. A reunião de eugenistas segue até o final do espetáculo, na tentativa de decifrar, por meio do crânio sem vida de Lima Barreto, como ele, de uma “raça inferior”, pode ter produzido tudo o que produziu em vida. A constatação da excelência derrubaria por terra tudo aquilo que eles pregavam. A análise de seu crânio era necessária para criar teorias que pudessem justificar a aberração ou desmoralizar tal verdade.

No entanto, o foco não está na reunião eugenista, que não é nada além do que sombras, mas sim no corpo de Lima Barreto, esse sim, elemento central da peça. O corpo-palavra latente de Lima Barreto é plenamente possível como signo porque ele já é texto demandante. Já o texto do espetáculo, com suas camadas de interpretação, pode ser lido de formas distintas a partir das visões de mundo

daqueles que têm contato com ele. Ainda assim, há no espetáculo infinitas entradas de reflexão e conexão com o público.

Se entendemos que a visão de mundo colonial na qual estamos todos imersos se funda na desorganização/apropriação de pilares fundamentais – vida/corpo perene, tempo/história, cultura/saberes/fala, território/origem/localidade –, sabemos que estes pontos estruturantes mobilizam a lógica do pertencimento e como resposta dinamizam uma proposição quanto ao ser e estar no mundo.

Portanto de que lugar fala Lima Barreto, ainda que na interpretação de sua representação, para além do corpo do ator que o rememora no palco? De seu lugar transatlântico de homem negro latino-americano vivendo o pós-abolição brasileiro e atualizado em Hilton Cobra, vivendo o pós-abolição brasileiro ainda permanente e a colonialidade como condição. É a partir desse marcador que ambos performam suas existências políticas através da arte.

Em sua tese de doutorado *Teatro Preto de Candomblé: uma proposta ético-poética de encenação e atuação negras*, a diretora do espetáculo Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) explica detalhadamente alguns pontos de seu trabalho junto ao espetáculo, que julgo importantes para esta reflexão:

Pude reconstruir um Lima Barreto negro, ética, poética e politicamente. Esses encruzilhamentos ocorreram em três instâncias: a) Na relação entre Lima, a mãe, e a bisavó. Lima evoca a presença dessas duas mulheres queridas na peça, traz fragmentos de memórias de ambas. Para evidenciar essa evocação, me valí de estratégias corporais, cenográficas e de iluminação para enegrecer esta relação. Embora fosse negro, Lima foi educado por valores ocidentais, e em nenhum de seus escritos ou de pesquisas realizadas sobre sua biografia apareceu algum indício da presença das religiosidades negras em sua vida. Deste modo, para que Lima saudasse sua mãe, utilizei o gesto ancestral negro do *dobale*. Ao saudar a mãe direcionando-se para o chão, ao invés de olhar para cima, buscando o céu cristão, Lima vai tentar aplacar as saudades dela, reverenciando o *órun*, o plano espiritual, que para nós do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, terreiro de nação *ketu*, fica localizado no subsolo do mundo, nas profundidades do chão, segundo os ensinamentos apreendidos com as autoridades de *axé* que me formaram. A luz vermelha é uma referência ao *ejé* (sangue em *yorubá*) do seu nascimento. Na relação com a bisavó dois elementos sempre se fazem presentes: a cabaça e a imagem do oceano Atlântico. Ambos são símbolos de religiosidade afrodescendente. A cabaça para o *Candomblé* é elemento relacionado à criação da vida e à individuação. No espetáculo, dentre outras imagens, a cabaça é a metáfora da bisavó de Lima, com quem ele conversa, troca afagos e onde ele reconhece que jamais terá sua longevidade. A imagem do Atlântico é uma reverência aos ancestrais e ao espaço de ancestralidade. Nós, negras e negros, viemos (apesar de sequestrados) pelo mar. Do outro lado está o continente africano, nossa casa matriz, nosso céu ancestral. *Marfuz* na dramaturgia evoca o oceano como esse

espaço de retorno, esta possibilidade de reintegração à origem. Na encenação, materializo a presença da bisavó de Lima com a cabaça e crio uma encruzilhada entre as reais referências de Lima e de sua bisavó, e a bisavó África. O oceano aparece todas as vezes que a personagem evoca sua vontade de retornar ao universo primevo. (Barbosa, 2021, p. 154-155)

Torna-se ainda mais evidente que a peça ultrapassa a dimensão puramente biográfica, embora não se possa negá-la. Como Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1881, sete anos antes da abolição da escravidão, teve as condições de sua vida e morte intensamente marcadas pelas imposições da dinâmica racial. Sendo esta abolição uma abolição não concluída, ela se reformula e encontra maneiras de perpetuar sua atuação.

Traga-me a cabeça de Lima Barreto consegue provocar uma gama destas reflexões. Através das entrelinhas e subtextos evidencia-se o caráter descartável da existência, em agonia com todas as questões que lhe atravessam a vida:

Não, não, não. Não foi a morte que eu desejara. Agonizava ali na cama, eu pedi a minha irmã que me trouxesse um chá. Ela foi, quando ela voltou não me encontrou mais em vida. O coração, pou, como que por desencanto, sem me dar a mínima chance de me despedir dos poucos, dos pouquíssimos que me amaram. Eu gosto da morte pelo poder de aniquilamento que ela nos encerra. Eu gosto da morte porque ela nos sagra. (Marfuz, 2022 [2017])

A atividade crítica aguçada e a sensibilidade atroz do escritor se propunha a desmascarar os pressupostos da República Velha no Brasil, apontando a manutenção dos privilégios das famílias aristocráticas e dos militares. Sua visão crítica elaborada, manifesta através da escrita, se constituía como sua ação, sua própria política de vida e morte, que a seu modo não se desassociava de sua arte, ao contrário, era parte criativa dela. Tornando-se, pois, o problema traduzido no espetáculo.

A arte e a vida no exercício de Lima Barreto estavam plenamente ligadas e esta é também uma das conexões do fazer negro em territórios diaspóricos. Por conta dessa proximidade, o autor foi continuamente criticado por escritores contemporâneos, por adotar uma escrita coloquial, próxima do linguajar popular e que reverberava aspectos de um país em estado de negação: quanto a sua história e seu próprio povo.

O estilo, que acabou por influenciar escritores modernistas, era também uma tradução da intenção de desempenho de sua obra. A escrita era a ferramenta de Lima Barreto, era esta sua plataforma de atuação para questionar a realidade, os costumes, práticas e a estrutura de privilégios. Desta maneira, evidenciava os códigos que mantinham as estruturas de poder de pé. De igual maneira, a peça da Cia dos Comuns se propõe a anarquizar uma estrutura previamente conhecida, a olhando de novo lugar.

A maneira como Lima operava, obviamente, lhe custava, e as punições que sofreu definiram sua existência (e morte) e o conduziram ao sucesso apenas no pós-vida. Na peça é também o pós-vida o momento em que Lima Barreto toma a palavra. A experiência que a peça resgata expõe tanto as condenações que Lima passou, evidenciando sua maestria com a escrita e a formulação de um pensamento crítico, o desmascarar das articulações do sistema que o aprisionaram em vida e a opressão do corpo e da mente do artista.

De acordo com a diretora Fernanda Júlia (Onisajé), os cruzos e provocações derivados das teorias e pedagogias das encruzilhadas constituem o ponto de partida para conceber a encenação do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (2021). Os elementos da cultura ancestral africana e afro-brasileira e do Teatro Negro potencializaram, nas palavras da diretora, as imagens e discussões propostas pela dramaturgia. Para promover o encantamento indispensável à transgressão, conforme Simas e Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), pratica-se o cruzo, perspectiva teórico-metodológica. No cruzo não se trata de trocar um conhecimento pelo outro ou colocá-los lado a lado em uma síntese binária. Ele rompe, pois, ao promover interculturalidades.

Opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de [...] atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital. E é justamente como dinamizador de novas possibilidades que o cruzo consegue mobilizar axé na direção do acúmulo de potência de vida e, assim, promover encantamento. Contudo, encantar através do cruzo só é possível em um projeto pedagógico que se aceite inacabado e disponível ao imprevisível; é essencial que a educação se mantenha aberta às possibilidades, que abra mão de certezas. Por isso, a dúvida exerce papel central na *Pedagogia das Encruzilhadas*, menos como “não saber” e mais como disponibilidade para as peripécias promotoras da invenção e de caminhos outros. Com a reivindicação permanente da dúvida, busca-se romper com a verdade única e pôr o sujeito em “condição tática de ignorância”, tornando-o disponível ao imprevisível. A dúvida nos deseduca do cânone limitador para que tenhamos condições de ampliar os horizontes do mundo. (Simas; Rufino, 2019, p. 18)

Conforme o texto de Marfuz (2022 [2017]), que ela cita, Lima Barreto se manifesta em quatro espaços distintos, revelando uma diversidade e multiplicidade de espaços-tempos, e assim uma personagem humana e contraditória que também se revela neles, através da dramaturgia que nos dá a sensação de labirinto-espiralar:

Espaço do circunlóquio: onde a personagem se dirige à plateia e a linguagem tergiversa, desdobra-se, estica-se e retarda para encontrar a cumplicidade no tempo presente do espectador; Espaço íntimo: lugar indeterminado, em que ocorrem as conversas íntimas de Lima Barreto, como se ele estivesse no quarto, na cama, no hospício, em qualquer lugar que pressuponha que esteja sozinho, sem ser incomodado por quem quer que seja; Espaço do delírio: onde ocorrem os diálogos imaginários com interlocutores ausentes, provavelmente atribuídos a crises de delirium tremens da personagem, derivadas do álcool, dos internamentos no sanatório e do estado de penúria; é também o espaço do escarro, da linguagem indomável, que se expressa por uma via pública. E por fim o Espaço metamorfo: são os diversos lugares onde ocorre o Congresso Brasileiro de Eugenia (antecâmara, tábua de dissecação, mesa do congresso, audiência, sessão de debates), incluindo-se aí o espaço das canções. Trata-se de situações que admitem a possibilidade de que tudo aquilo poderia realmente ter ocorrido, devido a uma articulação forçada entre os arcos histórico e ficcional; pressupõe um tempo em que, após o encerramento do corpo físico, a alma, ainda prisioneira do corpo, vaga à espera de um alívio definitivo do cárcere terrestre. (Barbosa, 2021, p. 151)

Desde 2017 o grupo teatral vem encenando com o interesse do público o monólogo teatral em homenagem ao escritor Lima Barreto, na interpretação do ator e militante Hilton Cobra. A iniciativa que celebrava, em 2017, os 135 anos do nascimento de Lima Barreto, os 15 anos da Cia dos Comuns e os 40 anos de carreira artística de Hilton Cobra renova seus motivos. Com qualidade artística inquestionável e um trabalho atorial extremamente inteligente, sensível e incrivelmente visceral, o Lima Barreto da “Comuns” associa entretenimento à capacidade de promover com extrema seriedade, uma discussão tardia e imprescindível sobre racismo e seus dispositivos, sobre eugenia e por decorrência, sobre um devir negro¹².

O devir aqui se relaciona com esse chamado a reflexão (ação) promovido pela peça, uma possibilidade de vida em vida ao olhar o passado. O termo, através do

¹² Segundo o professor de filosofia Peter Pál Pelbart, para a *Revista Cult* (2018), trata-se de uma universalização tendencial da condição negra, aliada ao surgimento de práticas imperiais inéditas que utilizam tanto lógicas escravagistas de captura e predação quanto lógicas coloniais de ocupação e extração, para não mencionar guerras civis ou *razzias* das épocas anteriores.

qual Mbembe fala com Fanon e Baldwin, aponta que a remição das opressões está diretamente ligada ao destino da negritude na atualidade. (Re)imaginar é prospectar e a performance, como gesto de (re)povoar o imaginário fala desse lugar, se utilizando de estratégias variadas para sua execução. A encenação promove a consolidação de Lima Barreto junto ao público ao expor o axioma eugênico – uma sofisticação dramaturgica.

Em 1923 um político brasileiro cujo nome não convém lembrar, afirmou que na fusão entre duas raças venceria sempre a superior, e que por isso no Brasil, o negro desapareceria dentro de 70 anos. Já lá se vão quase cem e nós continuamos aqui, de plantão. Calados, indignados, ressentidos ou revoltados. Derrotados ou bem-sucedidos e mais do que bem-nascidos, seremos sempre muito bem lembrados. (Marfuz, 2022 [2017])

A montagem agrega falas dos próprios eugenistas no contexto de suas atuações como senhores da ciência, da medicina e da escrita brasileira atuantes na disseminação dos postulados da eugenia. Portanto, mestres da construção do saber que organizaram a institucionalidade do racismo de maneira a torná-lo tão arraigado, que até hoje seu combate é árduo, e seus combatentes rechaçados. É interessante observar o momento em que o público absorve e visualiza no telão essas falas, se constituindo como a materialização de um conhecimento borrado ou apagado, que ele precisa encarar.

Entre inícios e fins, cada fala reverbera na outra, a medida do adensamento desta compreensão. As duas primeiras frases do espetáculo da Cia dos Comuns são provocações inquietantes, cantaroladas ao público de forma quase divertida, o que já estabelece o tom irônico da personagem e o viés que dá condução à peça: “Entre na faculdade e não me queriam lá”; “Publiquei três livros que ninguém lerá”. Elas vão dialogar com os livros dispostos em cena mais à frente (em uma imagem cênica que suscita um ebó literário onde Lima se encontra no meio) e também nas perguntas que são introduzidas ao público.

As duas sentenças revelam bastante da história de Lima Barreto e traduzem a dinâmica brasileira. A questão de não ser reconhecido marca o discurso de Lima Barreto ao longo da peça, traduzindo o que consta em seus diários, o seu trauma – dor e loucura. Os assuntos vão se desdobrando a partir daí: além da loucura e

alcoolismo, a família e pobreza, o racismo sofrido, veem à tona a partir dos extratos dos poucos 41 anos de vida do autor.

Em entrevista ao Sesc, Hilton Cobra explica que o recorte para falar de Lima através da eugenia veio por conta do desejo de trabalhar com o tema da loucura, através do racismo como eixo político, já que o racismo potencializa a loucura que todos nós temos. Então, o olhar mais concentrado nos Diários potencializou essa camada, onde os trabalhos de direção, corpo e texto, adensaram a construção.

Maria Beatriz Costa Carvalho Vannuchi, em “*A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira*”, presente no livro *O racismo e o negro no Brasil: questões para psicanálise* (2017), explica a angústia do encontro com os traços excedentes ao Eu, do outro lado do espelho, que são incompatíveis com o si mesmo. Portanto, o racismo se alimenta daquilo que aparece reproduzido, mas radicalmente recusado, na inscrição da própria identidade.

Ai, é triste não ser branco. Tomara que ninguém leia isso que acabei de escrever. Tal qual um micróbio [...] assim era eu. Ressentido, rancoroso, e com vergonha da cor que me foi dada ao nascer. E sem saber aonde escoar o ódio, voltei-me contra mim. Sofrimento gera sofrimento, você sabe muito bem do que estou falando. (Marfuz, 2022 [2017])

A projeção do “estranho”, no âmbito do pensamento coletivo introjetado, é também uma solução da economia psíquica, onde o mecanismo do ódio tem na estrutura da paranoia o seu modelo. Estas dimensões do ódio se somam em estratégias de opressão, sustentadas pela dominação efetiva através das instâncias do Poder. Da perspectiva do Eu racializado, a intelectual Aza Njeri (2021a; 2021b) elabora o conceito de “afrosurto”¹³, onde na escala da humanidade se considera o modelo do “senhor do ocidente”, como único e universal. Segundo ela, trata-se de um fenômeno legítimo de conscientização da dinâmica de opressão racial e do Estado de Maafa, tornando-se um mal psíquico pela sua não canalização.

O que vemos, do prisma da montagem, é essa força encarnada – personagem/persona. Cada detalhe dá as nuances do racismo que se sobrepõe sobre a existência de Lima Barreto, potencializando seu estado psíquico: o domínio vocal,

¹³ “Afrosurto” é um termo que surge das pesquisas de pós-doutorado da professora Aza Njeri em Filosofia Africana na UFRJ ao refletir sobre os processos de desumanização e holocausto impostos aos negros pelo sistema (neo)colonialista ocidental e imperialista, que causam males psíquicos. Ela chega a este termo a partir das gírias da internet em diálogo com a psicologia africana. Seria, portanto, um mal psíquico adquirido no processo de conscientização racial.

corporal e uma presença afetiva, emocionada, pungente, levando a interpretação a se integrar profundamente ao texto, a direção, a luz, aos objetos cênicos, para evidenciar as camadas de consciência da condição que Lima Barreto vivencia.

Nessa elaboração que vai sendo travada diante do público, a presença de um Lima Barreto encarnado e que mais pergunta, mais se questiona, mais provoca, mais se pensa, rememora e confronta. Tudo isso ele faz ao tomar a palavra, mas estando refém de seus próprios pensamentos atravessados pelo pressuposto da raça na experiência diaspórica brasileira, que Aza Njeri (2021b) chama de “desgraça coletiva”. Pesa sobre o corpo racializado estas duas forças aniquiladoras, ambas fruto do olhar branco.

O afrosurto é considerado um mal psíquico que acomete pessoas negras, sobretudo em diáspora, sendo fruto da lucidez que as acomete quando se dão conta do fenômeno do racismo em suas existências. Lima Barreto, portanto, estando consciente e revelando as artimanhas dos processos de assimilação e controle do Estado excludente, pode ser lido por estas lentes. Condição sublinhada pela peça quando as capacidades intelectuais e artísticas são esquadrihadas, menosprezadas e postas em negativa pelos supremacistas do século XX, diante do fato inquestionável que implode suas razões, mas não realinham o discurso: a qualidade da obra e a solidez da enunciação do escritor.

Assim, a insurreição de Lima Barreto é conduzida por Hilton Cobra em um palco vazio, uma cabaça (cérebro-búzio) em suspensão, um telão e uma cadeira (também um pequeno banco, que desdobraremos a frente), que vai ganhando utilidades e sendo marcada por recortes de luz à medida que o ator se desloca no palco.

Senhores, deixo-lhes, sem saudades, minha cabeça, estropiada por desmazelos e impropérios, mas ainda assim íntegra. Minha cabeça. Quem dela precisará um dia a não ser os que virão? Parto para o outro lado do Atlântico. Quem sabe, além daquela curva numinosa, possa rever os meus ancestrais, ali aninhados no doce sofregante esconderijo das almas. (Marfuz, 2022 [2017])

Certas horas Lima se manifesta com extrema vivacidade corpórea e vocal, outras horas prostrado, revelando uma vivência interior aos pedaços.

Senhores médicos da nova raça, senhores eugenistas de plantão: quando soube que me queriam o corpo, vim de livre e espontânea vontade submeter-me ao acurado

exame de vosso positivismo eugênico. Nem precisariam me arrancar do breu dos tempos. Fui testemunha e exemplo vivo de que a capacidade mental dos negros é sempre discutida a priori e a dos brancos, a posteriori. (Reações indignadas dos congressistas). Vejo aqui uma justa oportunidade de defender minhas ideias, obras e personagens, pouco vistos, nunca reconhecidos. [...] estado de júbilo tal que saí às pressas e nem tive tempo de me banhar com as águas do orixá que me guarda... lá... onde descansava. Graças ao vício (faz gesto de bebida, joga um gole de cachaça no chão). (Marfuz, 2022 [2017])

O racismo e o racialismo estão postos diante do público e manifestos no corpo exausto que se movimenta abatido e variante no palco. A bebida, como um anestésico, marca as tentativas de fuga para uma realidade brutal, além de ligar o sagrado e o profano da experiência, em perfeito alinhamento com uma significação de mundo não-ocidental, onde esses polos não estão distanciados, bem como os limites entre material e imaterial não estão questionados. No reconhecimento do público, em seu próprio corpo e no resgate interno de suas vivências, se materializa a colonialidade que nos enquadra, mas que a performatividade atlântica, com o projeto, quer destituir, desencarnar.

Na proposta da Cia dos Comuns, os eugenistas são representados apenas por recursos de áudio e vídeo, reforçando a ideia de uma força, uma sombra que se move sobre o corpo-existência de Lima Barreto, acentuada pela luz e pelos desenhos cênicos propostos pela direção. São recursos em off ou projetados no telão: as teses, prescrições, assinaturas, crânios e fotografias de personalidades, que por serem nomes do conhecimento de parte do público, muitas vezes surpreendem, da mesma maneira que é desconfortável ouvir sobre degenerescência racial e fatalidade hereditária ao atrelar negritude, insubordinação e alcoolismo.

O que se vê, entretanto, é um esforço sobre-humano do (morto) vivo/ morto (vivo) Lima para se firmar diante de seus contemporâneos como escritor e como intelectual, o que se traduz na ficção no esforço dele de embasar sua argumentação, revelando seu ressentimento e sua dor – causas de seu delírio. Deste modo, a “loucura” do autor parece lucidez diante das perseguições e classificações (determinadas pelo racismo), traduzidas e sublinhadas na peça por programáticas políticas, morais e sanitárias.

A exclusão da eugenia distorce a história moderna da América Latina [...]; um exame superficial das fontes disponíveis revela que os movimentos eugênicos estiveram

presentes na maior parte da América Latina e conformaram de maneira inesperada o pensamento científico e social e as políticas. (Stepan, 2005, p. 333)

Conforme aponta Stuart Hall (2016, p. 21), “nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação”. É a cultura (as práticas que não são geneticamente programadas em nós) o que diferencia o elemento humano na vida social daquilo que é biologicamente direcionado (que aqui se refere ao funcionamento involuntário do corpo). O domínio simbólico está no centro da vida em sociedade. Assim, os sentidos produzidos dentro do circuito da cultura são elaborados e compartilhados em interações sociais e pessoais.

A expressão através dos gestos artísticos é capaz de subverter o conjunto de conceitos e imagens que fundamentam a percepção coletiva de um grupo. A construção da identidade e a demarcação das diferenças é produzida na linguagem. O significado sendo fixado por meio de um sistema representacional se traduz nas práticas de significação responsáveis pela estruturação do olhar.

A peça, como uma contra-estratégia, oferece novas ferramentas de leitura e disputa um sentido dentro de um regime de representação, que pode ser contestado, transformado, transcodificado. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* consegue de forma muito eficaz traduzir as conexões entre racismo, eugenia e modernização do Estado e da sociedade brasileira se utilizando de todos os textos que o texto é capaz de produzir, inclusive o da afirmação da negritude. As palavras da diretora explicam em detalhes suas escolhas:

Nos elementos visuais do espetáculo: cenografia, figurino, que revelavam a relação deste Lima construído cenicamente com elementos da religiosidade de matriz africana. A construção visual do *Traga-me* está diretamente ligada às brechas de ancestralidade presentes na dramaturgia e ao processo de fusão das personalidades Cobra/Lima. Hilton Cobra é um atuante negro, embora não seja iniciado no Candomblé, mas se relaciona intimamente com esta religião [...]. Como militante que é, Cobra sempre empretece seus trabalhos e os elementos do Candomblé são fontes deste empretecimento. Se Lima Barreto foi um escritor educado pelos princípios da religiosidade cristã, é compreensível que naquele contexto ele não tivesse ligação com religiosidade de matriz africana. Mas [...] a presença quase dominante dos elementos da cultura religiosa afro-brasileira em seus espetáculos como a dança, o canto, a presença de divindades, o uso das cores. E outra coincidência: a maior parte deles foram coreografados por Zebrinha, igualmente coreógrafo da maioria de meus espetáculos e artista referência que me auxilia no processo de transposição de elementos do axé para a cena, pois além de artista é ogan confirmado do Ilê Axé Obá Inan, uma autoridade no Candomblé [...] o Lima

construído por Marfuz, voltava do órun, era protegido por um orixá e banhava-se com suas águas. Desse modo, seu retorno não poderia ser ocidentalizado, mas sim encruzilhado: as duas grandes matrizes culturais que o formaram precisavam aparecer: as matrizes ocidentais de sua vida anterior e as matrizes africanas de sua vida após a morte. Assim alguns elementos que compuseram a cenografia e o figurino construíram esse encruzilhamento. (Barbosa, 2021, p. 155-157)

Fernanda Júlia Barbosa enumera, mais adiante, em sua análise, os elementos para facilitar a compreensão e ampliar o entendimento de como intencionou quebrar a assepsia do espaço eugênico e a intensificar o processo de empretecimento de Lima, através das escolhas cênicas que fez:

A tríplice cabaça que representava a cabeça de Lima Barreto. No Candomblé, cabaça além de ser símbolo de criação e individuação, é símbolo de cabeça. Os eugenistas quando investigavam a superioridade ou inferioridade racial de uma pessoa, viam na cabeça um elemento primordial de análise. Em *Traga-me*, a cabeça de Lima foi exposta para a análise dos eugenistas e o escritor lhes apresentou uma cabaça-cabeça. Não era apenas uma cabeça, era o orixá Ori, uma cabeça reenegrecida, refeita pelo retorno à matriz ancestral; no Candomblé nossa cabeça é uma divindade, um orixá. Diferentemente da cultura ocidental que elege a cabeça como elemento principal em detrimento do restante do corpo, no axé a cabeça é uma extensão do corpo, é a última parte a ser modelada, por isso, age em integralidade com ele, e torna-se um representante e mediador dele e não sua parte mais importante. Uma cabaça-cabeça na qual o cérebro era composto por uma profusão de búzios, outro elemento de ancestralidade negra, que compõe os assentamentos dos orixás, e também o oráculo, o jogo de búzios, no qual é possível saber do passado, do presente e do futuro. Esta cabaça-cabeça na qual o cérebro é uma profusão de búzios, é um assentamento, um símbolo sagrado que guarda e preserva a genialidade de Lima Barreto. A cabeça de Lima volta à cena, individuada, reconstruída, iniciada, uma vez que este morreu colonizado e renasceu ancestralizado. É uma cabeça oracular, já que Lima enxerga por ela a sua vida pregressa e a sua vida posterior. (Barbosa, 2021, p. 155-157)

A cenografia do espetáculo é enxuta, dando foco para a atuação de Hilton Cobra, o que possibilita a transformação nos vários espaços descritos na dramaturgia. Segundo a diretora, o elemento cabaça coloca em cena as divindades Exu, Omolú, Nanã – orixás que estão intimamente relacionados com o nascimento, a individuação e a morte. É tríplice porque representa a cabeça de Lima em estado de análise, uma metáfora que materializa a presença da bisavó e do pai em cena, e é também a cabeça explodida de Lima ao fim do congresso de eugenia, momento em que o escritor espalha para o mundo sua genialidade e suas obras, à despeito dos eugenistas. Há também a cadeira, um aperê (pequeno banco) e balaio, com

significações que contrapõem a hierarquia supostamente existentes entre Lima Barreto e os eugenistas.

No Candomblé, cadeira é um elemento que indica lugar, autoridade e trajetória ritual. Trata-se do seu lugar após atingir a maioridade ritual. Indica que o indivíduo passou por uma trajetória litúrgica (esteira-aperê-cadeira) e amadureceu com ela. Lima senta-se diante dos eugenistas como aquele que passou por esse percurso (esteira, aperê, cadeira) e o venceu. Ele não se fragiliza diante da violência, está fortalecido por sua ancestralidade, pelo ódio ao racismo sofrido. Dirige-se ao congresso assentado em seu lugar de autoridade, em seu lugar de egbome, ou seja, de mais velho. O aperê é o lugar do noviço, do yawô, daquele que está começando um processo de amadurecimento, mas é também um lugar de proximidade, de humildade, por isso Lima só o utiliza na peça quando vai dirigir-se ao público, confidenciar-se com ele, abrir sua intimidade. Já o balaio é o lugar onde se guarda; ali se guardam alimentos, segredos ou fundamentos do axé, o carregado que será despachado. Em *Traga-me* o balaio é onde Lima guarda tudo, guarda suas memórias, sua roupa ritual, que efetivará sua passagem e retorno para a dimensão ancestral, seus escritos, as armas para a revolução, como o microfone, onde cantará sua revolta. (Barbosa, 2021, p. 155-157)

Nas articulações e escolhas que faz para a construção da narrativa, no diálogo entre o texto de Luiz Marfuz e a direção de Fernanda Júlia (Onisajé), a companhia consegue exemplificar como isto se aplica de forma aniquiladora sobre o corpo de Lima Barreto, interpretado de forma precisa. Aqui é necessário evidenciar a tensão concentrada no corpo do ator, mesmo em momentos de expansão e devaneios; além do tônus e do trabalho onde se identifica pesquisa e controle corporal, no trabalho do ator se revela uma espécie de inteligência muscular, capaz de ser também acervo do tempo e veículo de uma força imanente, não traduzível.

A peça consegue ainda levantar um questionamento à plateia quanto ao silêncio da sociedade brasileira – para usar as palavras de Cida Bento (2022), silêncio como pacto narcísico da branquitude, que se refere aos acordos tácitos, por vezes silenciosos, que entende o “diferente” como ameaça, para fins de “autopreservação” e manutenção do que é “universal” e de uma estrutura reiterada de privilégios.

O exercício crítico a que o espetáculo convida revela as tramas do tecido social contemporâneo e se torna também, uma importante ferramenta de formação dos sujeitos sociais a partir da experiência prática do sentir. A agencia disruptiva do espetáculo é também reparadora nesse sentido: cada gesto do ator em cena faz

lembrar que o teatro tem sido território para uma reconstrução de identidade e do fazer negro.

Memória e reinvenção se prospectam para que individualidades marginalizadas possam reconfigurar a noção de conhecimento para os quais antigos códigos de interpretação não fazem sentido. De outra forma, a crítica contemporânea e os espectadores seguem reproduzindo as práticas limitantes dos que entenderam, por exemplo, a obra de Lima Barreto como menor por se comunicar/representar de forma intencional com o estrato popular, querendo ignorar a riqueza formal de sua obra.

Conforme descreve Fanon (2015), o negro é uma construção do homem branco. E é com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser que estamos lidando ao refletir sobre a peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, pois ela é uma contraposição ao imaginário branco constituído, uma oposição ao lugar de Outridade estabelecido (dessemelhança). O pensamento de bell hooks nos ensina, nesse sentido, que a história pode ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística. Desta forma, a história pode ser revista através de uma prática artística comprometida.

A subversão da norma se constitui como um exercício sofisticado de elaboração artística e gestão criativa realizado pelas vivências diaspóricas, em processos de apreensão da realidade imposta, em um jogo para dizer o indizível, na língua e na forma do colonizador.

4

Corpo-lugar: identidade e pertencimento no espetáculo *Vaga carne*

“Quer falar alguma coisa fala, quer fazer algum discurso faça, mas como você quer que esses lobos ferozes te respeitem se você não fala nada?”

“Vamos tentar dialogar de diferente pra diferente, sei que vocês têm dificuldade de entender o que não é vocês mesmos.”

“De que cor ela é?”

Grace Passô, *Vaga carne*

O mundo é formado não apenas pelo que existe, mas pelo que pode efetivamente existir.

Milton Santos, *Por uma outra globalização*

Todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do que se define um outro, seja coisa ou pessoa.

Muniz Sodré, *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*

“Vozes existem.” É como começa o espetáculo *Vaga carne* (2012), que Grace Passô escreve e co-dirige com Ricardo Alves Júnior. Logo de início o que se evidencia é que uma voz é questão central da peça. É esta voz que divide experiências, faz questionamentos, reivindica e elabora reflexões. Ela se revela primeiro, quando a atriz projeta sua fala em meio ao breu para fazer sua primeira afirmação. A Voz torna-se então conteúdo da cena. Trata-se de uma voz que passeia, que descobre o corpo, que se faz presente, que se impõe e que, no que diz respeito ao trabalho da atriz, se experimenta – na sua relação temática e prática com o corpo no qual habita, com o espaço, com o outro, com a experiência da vida, do momento e do imaterial: “No breu ouve-se a voz”; “Vozes existem”. Ao invadir um corpo, esta Voz define o curso de uma mulher sem ação no mundo.

O discurso penetra em qualquer matéria e dá condução ao sentido de sua existência. Essa metáfora sobre a construção do discurso define a identidade e a mobilidade ou imobilidade de um corpo, sua ação e trânsito. A Voz compartilha que já invadiu vários patos, diz que pato é um bicho danado, tem humor, mas não é humilde. Cães, por sua vez, são superiores com seus latidos que são verdadeiras medidas das distâncias do espaço. Já invadiu cremes deslizantes, cafés, mostardas e até as estátuas, que por dentro não fedem e nem cheiram. Fora do corpo, não há nada, apenas a plateia, e os desenhos de uma luz bem marcada que incide sobre o corpo quando ele se permite revelar. Da composição cênica uma série de questões emergem: uma voz (discurso/linguagem) que invade essa corporalidade e interfere em sua agência na vida; um corpo destituído de espaço/cenário (um corpo que precisa se bastar), seu campo é o não-lugar; um corpo que causa espanto e horror; um corpo que é nomeado e que nomeia.

A evidência vocal supracitada, presente no espetáculo *Vaga carne*, liga texto-dramaturgia-cena-intérprete numa mesma arquitetura cênica, sempre em estado de abertura. Vendo a atriz em cena é quase impossível não pensar sobre o aprisionamento daquela voz/a impossibilidade da fala. Estão lá alterações, distorções, velocidades, alturas, intensidades, verborragias, silêncios. A voz é, de forma inquietantemente concreta, também um corpo que se dilacera, se parte, reparte, multiplica, ressoa, ecoa, se fragiliza, se avoluma, sutura, assola, se lacera. São infinitos os verbos. A voz é verbo. Ela vaza do corpo, escorre, ocupa, observa e se observa como estratégia do ato de performar em processo de discussão gnosiológica.

No falar há questões que se impõem: uma, sem dúvida, é o próprio ato como ação em si e a compreensão dos mecanismos impostos para que o silenciamento se estabeleça como o *modus operandi* da opressão; a outra é o fato evidente de que no Brasil falamos na língua do colonizador. A perseguição por dizer e por repetir evidencia o gesto: o discurso é então a própria repetição. O apurado jogo corporal-vocal de seccionar as velocidades da fala com uma outra cadência no corpo não é uma opção ingênua. A dimensão da oralidade, da fala, do som alinhado à palavra escrita é interferência no discurso e no próprio gesto de dizer. No plano conceitual, a voluptuosidade e dinâmica da corporalidade – que aqui se alinha às expressões negras –, acaba por se incumbir em instaurar através do que produz um espaço

energético de força que captura, pelo corpo, voz e dramaturgia. Importa tanto o que se diz, quanto o como se diz:

No evento realizado pelo Núcleo de Performances do Curso de Direção Teatral da UFRJ, a atriz ressalta que as aparências da língua importam porque detonam as estruturas de nossa sociedade e, sobretudo, em um tempo em que se procura mudar a forma de falar e de escrever. Assim, esta fala necessita a cada ato de dizê-la de ser desierarquizada, portanto povoada por estes outros corpos e saberes. Nisto, há tanto uma medida de projeto quanto de invenção, ambos como aspectos fundantes deste fazer. Verifica-se nas reflexões elaboradas a importância do trabalho a partir de um texto próprio, e aqui a referência é a uma dramaturgia escrita na primeira pessoa negra. Além disto, a percepção de um trabalho realizado a partir do pouco: no caso da peça, um corpo – objeto/sujeito de interesse.

A busca por reinstaurar e reinaugurar a palavra a cada ato de dizê-la, não é só o que se diz, mas o intento, o desejo de destruir, mover a palavra a cada momento que a entoar, no ato de pronunciar que você convoca o outro para alguma convivência sensível, e os outros que te habitam. Metáfora do ato teatral mesmo. Movimento para todos os lados, temporais e espaciais, um relacionar-se com mil coisas ao mesmo tempo. Agregar à palavra a ideia de vida, instaurar uma vida cada vez que a gente proclama a palavra tem a ver com o procedimento do teatro, a ideia de frequência, de vibração, desejo de manutenção de alguma coisa entre nós, o que faz o ato cênico, “o que faz a gira girar”. (Passô, 2020, s/p)

A invenção é dimensão política no vislumbre de um povoamento de imaginário, capaz de interferir pragmaticamente na experiência do mundo, assim como oportunizando novas formas de existência. Se o colonial rompeu e dominou pelas vias da apropriação do corpo do outro, da desapropriação territorial, da inserção em um tempo cronológico vazio e pelo domínio da linguagem – letra e construção simbólica –, a arte, e o teatro, tem se constituído como um espaço de costura de/e forja existencial. As narrativas que consideram o espaço geopolítico do Atlântico como acervo e se propõem a elaborar esses outros modos de sociabilidade são dinâmicos, estão em aberto e, portanto, não existem fora do que Walter Dignolo (2008) denomina como “desobediência epistêmica”.

Conforme aponta, a ausência de “desobediência epistêmica” faz com que mesmo o extremo da desobediência civil permaneça presa aos jogos controladores

da teoria e da política eurocêntricas. Logo, a linguagem da contracultura é uma linguagem desobediente, esta parece ser a natureza de sua condição.

Andando pelo público. Não! Eu não sou só uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito. *Vingativa.* Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons:

(Silêncio).

Eu me esqueci. (Passô, 2018, p. 23, grifos meus)

A voz, uma voz que escolhe um corpo, o invade, e se faz no corpo da atriz um corpo-voz negra que desafia a autorização discursiva branca e masculina: esta é uma voz que engravida, inclusive, conforme se verifica com o andamento da peça. A potência dela é também a que habita este corpo que é capaz de gestar. Aquilo que parece simples, por estar naturalizado, como o ato de dizer, se apresenta como um campo de investigação, bem como este corpo, fora e dentro da cena. “O que pode uma palavra – que não é tudo?” (Passô, 2020, s/p). Para Grace Passô, não é natural ler ou falar, e ela compartilha esta inquietação em sua relação de profundo estranhamento com as palavras e suas relações de sentido no mundo, incitando também um deslocamento destes sentidos.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento excludente, e que, portanto, define diferenças que sustentam nossa sociedade tal qual ela se apresenta, ele acaba por auxiliar com questionamentos importantes para refletir sobre as artes em um contexto transdisciplinar. As distinções invisíveis inerentes ao corpo social sustentam as visíveis, e cabe a nós pensar que se estendem em retroalimentação do campo social para o semântico, tomando forma através da linguagem, onde se incluem as obras de arte. A existência opressiva de uns produz a inexistência e a invisibilidade de outros. É a respeito da produção destes “inexistentes” e da manutenção dessas “inexistências”, forjadas sob o signo da colonialidade, que se trata a performatividade negra, onde “vaga carne” é também uma expressão que desloca o olhar para um campo de significância e relevância dentro de um espectro social, jogando luz em projeções do colonial como o racismo estrutural, a

heteronormatividade, a invisibilidade da mulher negra, a branquitude como lugar de poder hegemônico, etc.

O estranhamento inicial, sustentado na brecha entre a ausência de matéria (ou algo visível, um corpo) e o teor de uma enunciação mais cifrada e poética, cria uma sensação, uma expectativa de percurso, que é uma convocação ao deslocamento dentro da experiência de investigação sobre/no corpo, onde a sua materialidade e o seu campo mental não estão separados, mas imbricados na produção de sentido sobre a cena, e para além dela. Esta cena, de antemão, torce um dos nossos orientadores ocidentais mais comuns: o ponto de vista. Ouvimos para então ver, sendo a voz/discurso o nosso guia primeiro. A peça estabelece esse jogo, voltando a momentos de projeção e ocultamento, e também a momentos de longos silêncios, onde a ausência da voz torna-se a presença mais sentida.

A atriz investiga a dinamização da voz na sua relação mais pragmática com o movimento, mas também eleva a existência das vozes, metaforicamente, e seus usos, a uma dimensão de discussão semântica quando um corpo, antes inerte, é impingido pela necessidade brutal do discurso, na busca por identidade e pertencimento. Uma voz errante, que está sempre a invadir matérias, entra em um corpo humano e se concentra em desvendá-lo, suas entranhas e seus aspectos emocionais. Ela quer entender o que esse corpo sente e o que vê, quando então se depara com olhos de terceiros que repousam sobre ele.

A questão não é mais apenas sobre esse corpo exclusivamente, mas sobre como os outros o veem e como as significações sobre ele passam a ser definidas por esse outro que o vê. Trata-se da agonia de ser nomeado, já que lá fora existe um *bicho feroz*, que a autora vai classificar como *o olhar dos outros*. Essa construção, que se constitui como fissura na estruturação modernidade/colonialidade, bem como em suas reiteraões, não está dada, mas se constitui de forma coordenada, como visto na narrativa desde seu início, na rubrica presente no texto impresso:

Quem: uma voz.

Onde: um corpo de uma mulher. (Passô, 2018, p. 13)

Ao apontar o lugar no qual se localiza – o corpo – e logo o descrever para que o público consiga acessar pela imaginação seus limites interiores, composição, densidades e textura, a voz vai guiando o espectador ao ir deslizando pelo coração, pulmão, osso, até se afogar em sangue movente vermelho. A experiência no ato

estético-performático não demora a confirmar que voz e corpo estão implicados, e que mais que tema, a voz é personagem central da apresentação. Neste ponto, imagino que o conceito de corpo-território (cf. Miranda, 2020), uma abordagem que transcende a visão tradicional de território como uma entidade geográfica delimitada, nos ajude a espriar as reflexões, pois o corpo humano é considerado um território vivo e histórico. Ele abriga memórias, saberes, desejos individuais e coletivos e feridas. A premissa dialoga com o que a peça propõe, já que o corpo é o espaço onde se manifestam questões políticas, culturais e sociais. Sendo uma visão que desafia as separações rígidas entre o corpo do sujeito (individual) e o território (geografia), a peça, no campo cênico, acaba por tangenciar questionamentos inerentes a ideia de territorialidade e pertencimento.

No monólogo a Voz ganha estatura de persona/personagem, e este corpo, ao qual a Voz se atrela e se impõe, sendo ela uma invasora do corpo, se constitui como um signo capaz de suscitar reflexões sobre os sentidos da existência na dinâmica da diáspora, onde identidade e territorialidade se relacionam, inclusive pela falta. As estratégias utilizadas pelos processos coloniais e reafirmadas na manutenção hegemônica se elucidam pelas construções textuais propostas. Esse torna-se também parte de um processo de tomada de consciência que suscita um apropriar-se de si. Nesse sentido, a Voz pede para que o público a escute, a fim de que tenham *consciência de si mesmos*.

A partir da observância sobre a linguagem do trauma, que é física, gráfica e territorial, como pontua Grada Kilomba (2019, p. 162), no âmbito da diáspora africana, se fortalece na abordagem da peça, a articulação do efeito incompreensível da dor sobre os corpos e vivências negras. Sobre essa violência, a violência do trauma colonial subjacente às existências, a estratégia de destacar a Voz como personagem, consegue evidenciar o quanto a ausência dela delimita um campo de atuação e a partir dela se organiza a vida. Afinal, a colonização diz respeito não apenas ao sequestro do corpo, escravização do mesmo e desterro, mas a uma negação da linguagem, da cultura e de toda uma cosmogonia traduzida pela cultura.

Em *Vaga carne*, o próprio texto dramaturgico vai dizer sobre este corpo que a voz ocupa (o onde), que é um corpo inerte, que está sem ação no mundo. O que pode soar tanto como uma convocação, quanto como uma desnaturalização no que diz respeito aos processos de significação que se instituíram no projeto moderno e foram/são transmitidos em sua extensão, na colonialidade/capitalismo, através da

cultura – e de alicerces econômicos, políticos e científicos. O corpo é sempre determinante na perspectiva de um projeto de insubordinação. Primeiramente, é através dele que se estabelece a diferença e depois, que se evidencia as medidas de controle e domínio nas sociedades pós-modernas. O corpo é o marcador e é ele que está sempre em questão. No espetáculo o corpo é objeto, a Voz é sujeito. Estando ele no campo da discussão, no processo de tornar-se sujeito, é possível considerar o que Foucault aponta como “regime de verdade”, ritualizado em atos de verdade, na compreensão de que são mutáveis, e de que seus campos de compreensão/decodificação estão em disputa e negociação nas sociedades ocidentais.

Espraiando a reflexão quanto à opressão sobre corpos (física, material e simbólica), e pondo em diálogo Stuart Hall (2016), o pensador vai questionar se um regime dominante de representação pode ser desafiado, contestado ou modificado por um repertório que repense a alteridade e a diferença. Nesse sentido, Hall (2016) afirma que identidade cultural tanto é uma questão de “ser” quanto de se “tornar”, ou “em devir”. Não é algo fixo, que exista, mas pertencente tanto ao passado quanto ao futuro, transcendente à história, cultura, ao tempo e lugar.

A representação da diferença pelo corpo, segundo Stuart Hall, tornou-se o campo discursivo através do qual muito do conhecimento racializado foi produzido e divulgado. As diferenças socioculturais entre as populações foram integradas à identidade do corpo humano individual, traçando uma linha de determinação entre o biológico e o social. Essa manipulação histórica para a diferença, tornou o corpo um objeto totêmico, e sua visibilidade tornou-se a articulação evidente entre natureza e cultura. A evidência incontestável para a naturalização da diferença era visível. É, portanto, com as bases da domesticação do olhar e com a consolidação do racismo epistêmico que *Vaga Carne* dialoga e contra a que se contrapõe.

A raça é um dos elementos estruturantes de sociedades multirraciais oriundas de processos coloniais, que foi utilizada como estratégia para a estabilidade dos privilégios, contrariando as bases de igualdade dos processos democráticos, como detalha Sueli Carneiro:

É nosso pressuposto que raça é um dos elementos estruturais de sociedades multirraciais de origem colonial. Os conceitos de apartheid social, a supremacia do conceito de classe social sobre os demais - como pretendem os pensadores de esquerda, herdeiros do materialismo histórico-dialético – são conceitos que não

alcançam, e, ao contrário, invisibilizam ou mascaram a contradição racial presente nas sociedades multirraciais, posto que nelas raça/cor/etnia e, em especial para o Brasil, são variáveis que impactam a própria estrutura de classes. Disso decorre que a essência do racismo, enquanto pseudo-ciência, foi buscar legitimar, no plano das ideias, uma prática, e uma política, sobre os povos não-brancos e de produção de privilégios simbólicos e/ou materiais para a supremacia branca que o engendrou. São esses privilégios que determinam a permanência e reprodução do racismo enquanto instrumento de dominação, exploração e mais contemporaneamente, de exclusão social em detrimento de toda evidência científica que invalida qualquer sustentabilidade para o conceito de raça. (Carneiro, 2005, p. 29)

Para a pensadora, a existência de um dispositivo de racialidade no Brasil, articulando modos de subjetivação, saberes e poderes, produz formas de assujeitamento e exclusão para a população negra brasileira, ao passo que reproduz a hegemonia branca em espaços de poder e conserva a sociedade dividida em classes sociais, onde o negro ocupa a base econômica.

Com isso, o racismo tem um papel fundamental na formação da sociedade brasileira: ele determina onde o sujeito negro se encontra; determina sua mobilidade social; traça um corte referente a ideia de nação e agencia quem acessa esse lugar e quem não. Entretanto, independentemente da forma como esse sujeito experimente a negação ao seu processo de pertencimento, ele estará sempre preso ao signo do corpo e será com isso que precisará lidar em seus processos de criação de um lugar – empírico, social e psíquico.

A dimensão da invenção, traduzida em quebras como a da linguagem teatral, possibilita tanto uma brecha de vislumbrar novas possibilidades de vida, bem como novos modos de olhar para a sociedade. A dimensão da invenção é sobretudo uma dimensão política, no vislumbre de um povoamento de imaginário capaz de interferir pragmaticamente na experiência do mundo. Se o colonial rompeu e dominou pelas vias da apropriação do corpo do outro, da desapropriação territorial, da inserção do tempo cronológico vazio da modernidade e pelo domínio da linguagem – letra e construção simbólica – a arte, e o teatro, tem se constituído como um espaço de costura de/e forja existencial, como um lugar de construção de identidades e pertencimentos.

Para Marcos Antônio Alexandre (2007), se tomarmos por base a realidade brasileira, onde a população negra é a maior fora de África e a segunda maior do mundo, e também a de número mais elevado de africanos traficados, o país elaborou conceituações de nacionalidade que determinaram um discurso cultural bastante

distante de sua diversidade cultural e étnica. Por conta disso entende que há uma instância de representação do discurso enunciado pelos negros que legitima a existência de um teatro negro e de uma estética negra, estes que se constituem de atravessamentos com as temáticas das alteridades. O professor dialoga com Conceição Evaristo para substanciar a perspectiva de uma escritura de mulheres negras. Das palavras de Conceição, com as quais fundamenta sua argumentação, ele resgata o seguinte:

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do ato da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição do interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras [...], escrever adquire um sentido de insubordinação. (Alexandre, 2007, p. 28)

A insubordinação nesta via se revela em uma escrita que fere as normas cultas da língua, opta por outras escolhas narrativas, temáticas e até conceituais. A abordagem, nesse escopo, amplia as discussões e propõe ressignificações importantes, que ao considerar a apreensão de uma audiência branca, que não se entende como também racializada, pode se tornar incômoda e gerar uma reação refratária.

A escolha que Grace Passô faz não é simples: ela apresenta uma voz (que voz é essa?), e apenas depois o corpo se revela em cena. Trata-se de um corpo feminino negro, que ao ser visto, provoca reações variadas. A surpresa, ainda que não se dê de forma plenamente consciente ou racional, mas esteja alicerçada em processos de codificações internalizados, estabelece um novo processo, que é o de realinhar o pensamento diante daquele tropo. Aquele lugar é o lugar para aquele corpo ocupar? É algo que não está dito, mas fruído, se dá nos processos de recepção e nos pormenores das expectativas.

E aqui, os faróis da paisagem.

Olhos são faróis.

Ou são facas?

Ou moluscos.

É um susto. É o diabo. É tudo junto.

Abrindo e fechando os olhos. Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lambar!

A Voz vê o público.

Olá, bichos ferozes! (Passô, 2018, p. 19)

Ao torcer o significado, provocando uma inversão na construção simbólica, no uso da palavra “bicho”, para se referir àqueles que observam aquele corpo de mulher negra, nomeiam e classificam, a Voz animaliza a esses e os reduz à condição de feras. Nesta via de coisificação, superioridade x inferioridade, ao longo da peça, nenhuma existência com a qual ela se depara é colocada no lugar de superioridade em relação a outra, pelo contrário, o próprio corpo-lugar onde ela invade e vai se apercebendo dele, é exposto em suas fragilidades e limitações.

Marcos Antônio Alexandre (2017) aborda um teatro negro engajado, que pode ser manifestado em distintos níveis, capaz de pôr em diálogo uma postura explicitamente política com outras perspectivas ligadas aos afetos e subjetividades. A obra se caracteriza por esse engajamento tendo ainda um apuro narrativo e uma sensibilidade poética maturados dentro de um campo experimental, da importância da pesquisa, do trabalho sobre o instrumento, do ato de perscrutar. A ação que promove na realidade é a possibilidade da sociedade se repensar. A Voz vai dizer:

“Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. **De diferente para diferente.** Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando nesse momento para ser ouvida por vocês. Por aleatoriedade escolhi falar no **feminino**, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea.

[...]

Ontem entrei em você, **coisa**. É possível, mas você não lembra. Lembra? Lembra sim... você pensou que era a lepra, o vento, a luz que simplesmente pincelou o brilho da sua imagem. **Tudo imagem:** imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher.

O corpo da mulher é visto.

E de novo a Voz, no breu.” (Passô, 2018, p. 17, grifos meus)

Quando o corpo de mulher negra é visto, ocupa a cena, duas camadas de opressão justapostas se revelam na imagem de uma mulher negra possivelmente não idealizada pelo público em questão, já que o imaginário é costumeiramente povoado por corpos brancos. Desta maneira, o elemento surpresa acentuado no ruído da quebra de expectativa, desnaturaliza o olhar e há a precisão de uma re-

organização no campo mental. Por que este corpo verborrágico que ocupa o centro da cena não poderia ser um corpo de mulher negra? Por que é necessário reorganizar as ideias e atenuar as frustrações diante da constatação que diz respeito às percepções sobre gênero e raça? Certamente essas são provocações intrínsecas à marcação proposta em diálogo com o texto dramático.

A voz espasmódica consegue promover debates raciais ao mesmo tempo em que enuncia falas banais como “Ela toma sorvete?”. Desta maneira essa discussão está na ordem do dia e a experiência e o assombro da raça se reforça na perspectiva do cotidiano. A Voz busca então explicar como são os olhos por dentro enquanto se move no corpo de mulher; a Voz percebe que outros olhos olham para essa mulher. Esse trecho evidencia uma importante camada de reflexão do espetáculo, ao armar uma tentativa de descrever essa mulher como construção social. Isto que define o lugar e a ocupação no mundo: como mulher negra o lugar é a base da pirâmide social no status econômico, é o não-lugar, no âmbito filosófico e intelectual.

De uma forma ou de outra, trata-se da inexistência, da imobilidade, do aniquilamento, da negação de qualquer aspecto de subjetividade ou responsabilidade emocional sobre aquela vida. Na esfera política, os direitos assegurados em constituição estão em uma zona de supressão calculada e, portanto, é compreensível reconhecê-la não participe de uma comunidade imaginada¹⁴ (o Estado Nação), já que não há o compartilhamento de ideias, valores e direitos.

A reflexão quanto à dupla opressão sofrida por mulheres negras, por serem mulheres e negras, chama a atenção para o fato indubitável de que a colonialidade como visão de mundo está presente em práticas patriarcais eurocêntricas renovadas na atualidade – pilares que moldam o mundo, as interações sociais e orientam o mercado. São estes pilares que se traduzem no cotidiano. *Vaga carne* propõe signos e representações em camadas, que seguem se aprofundando, para suscitar discussões como estas, que consideram a perspectiva da interccionalidade e do racismo genderizado para fins de interpretação.

Kimberlé Crenshaw, professora estadunidense e teórica feminista especializada em questões de raça e gênero e que sistematizou o termo “interceccionalidade” em 1989, vai dizer que ela diz respeito a maneira como

¹⁴ Benedict Anderson (2008, p. 32) definiu nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada tanto como limitada quanto soberana por excelência”.

políticas específicas geram opressões que fluem considerando certos fundamentos que constituem aspectos ativos de desempoderamento.

Há várias razões pelas quais experiências específicas de subordinação interseccional não são adequadamente analisadas ou abordadas pelas concepções tradicionais de discriminação de gênero ou raça. [...] Quando certos problemas são categorizados como manifestações da subordinação de gênero de mulheres ou da subordinação racial de determinados grupos, surge um duplo problema de superinclusão e de subinclusão. O termo “superinclusão” pretende dar conta da circunstância em que um problema ou condição imposta de forma específica ou desproporcional a um subgrupo de mulheres. É simplesmente definido como um problema de mulheres. A superinclusão ocorre na medida em que os aspectos que o tornam um problema interseccional são absorvidos pela estrutura de gênero, sem qualquer tentativa de reconhecer o papel que o racismo ou alguma outra forma de discriminação possa ter exercido em tal circunstância. (Crenshaw, 2002, p. 174)

O problema da abordagem superinclusiva é que a gama total de problemas, simultaneamente produtos da subordinação de raça e de gênero, escapa de análises efetivas. Crenshaw vai dizer ainda que

Por consequência, os esforços no sentido de remediar a condição ou abuso em questão tendem a ser tão anímicos quanto é a compreensão na qual se apoia a intervenção. [...] Uma questão paralela à superinclusão é a subinclusão. Uma análise de gênero pode ser subinclusiva quando um subconjunto de mulheres subordinadas enfrenta um problema, em parte por serem mulheres, mas isso não é percebido como um problema de gênero, porque não faz parte da experiência das mulheres dos grupos dominantes. Uma outra situação mais comum de subinclusão ocorre quando existem distinções de gênero entre homens e mulheres do mesmo grupo étnico ou racial. Com frequência, parece que, se uma condição ou problema é específico das mulheres do grupo étnico ou racial e, por sua natureza, é improvável que venha a atingir os homens, sua identificação como problema de subordinação racial ou étnica fica comprometida. Nesse caso, a dimensão de gênero de um problema o torna invisível enquanto uma questão de raça ou etnia. O contrário, no entanto, raramente acontece. Em geral, a discriminação racial que atinge mais diretamente os homens é percebida como parte da categoria das discriminações raciais, mesmo que as mulheres não sejam igualmente afetadas por ela. Um exemplo de subinclusão é a esterilização de mulheres marginalizadas em todo o mundo. (Crenshaw, 2002, p. 174-175)

A voz de Crenshaw encontra ecos em Lélia Gonzalez, bell hooks, Patrícia Hill Collins, Beatriz Nascimento, entre outras intelectuais que pensam a experiência negra no mundo, considerando ainda o recorte de gênero. Essa articulação das opressões encontra na especificidade da genderização do racismo, um lugar de

destrução de mulheres negras: um lugar de desautorização, violências em diversos âmbitos, esgotamento. A peça suscita elaborações nesse campo, apresenta provocações, mas abarca outras possibilidades. Ao mesmo tempo que a dramaturgia de *Vaga carne* explora prismas da igualdade biológica dos corpos humanos quanto à raça e etnia, ao descrever em palavras e convocar imagens para traduzir a materialidade dos órgãos internos e funcionalidades (*boa noite, coração!, então é você, seu danadinho, olá!*), ela vai evidenciar as limitações e condições do corpo/existência da peça, que ela chama de “paisagem”.

Para o corpo que habita. Ei, mulher, você sente falta de mim?

Para o público. E vocês aí, que só ficam espiando, esperando, sentiram falta de mim? Merda, eu estou sentindo falta, merda. O que é isso? Merda, isso é a carência, que merda.

Desculpa... é que está me invadindo uma coisa estranha de novo, está tudo estranho, **como se esse corpo sufocasse minha existência**, como se eu pudesse pensar, eu não era assim.

[...]

Nem sei se é exatamente isso que eu gostaria de dizer agora,

Agora,

e agora,

e agora

e agora

e agora, está cada vez mais difícil eu me comunicar nessa língua.

[...]

Corpo, corpo, carne aberta, **já quase acredito que existo!** Eu vou amassar palavrinhas em cada esquina sua, eu quero tomar banho nos teus líquidos, porque você seduz tanto, e voar, eu vou voar aqui dentro. Ai que gostoso voar, eu vou arquear tua coluna, eu vou te fazer gozar, agora, aqui... aqui tudo é tanto...

Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? **Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí?** Ela fuma, ela sempre foi mulher? **De que cor ela é?** Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som **que dizia que esse país é justo, ela concorda?** Ela chupa sorvetes? Será que ela já usou os cremes Butfy? Ela tem cachorro? **Alguém a ama?** Será que ela não quer beber um café quentinho agora? **Vocês se identificam com ela?** Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! Você quer fazer um discurso? Faça! Quer que eu fale por você? Eu falo! *Referindo-se ao público.* Como você quer que esses bichos te respeitem se você não fala? Entrei um dia numa caixa de palanque que falava, falava, mais ou menos assim... (Passô, 2018, p. 21, grifos meus)

A Voz projeta uma verborragia intensa capaz de fazer, conforme já pontuado, costuras entre o que poderíamos chamar de momentos quase cotidianos da experiência de existir, com outros de densidade política. De alguma maneira, fazendo lembrar as tensões que existem entre cotidiano e racismo – esgarçando essa

reflexão. Na perspectiva de Grada Kilomba sobre racismo cotidiano, em diálogo com *Vaga carne*, com essa Voz que dá agência ao corpo e que se evidencia no teor do questionamento, ganhando forma e volume. É uma voz confrontante, que convoca, que demanda uma postura e ação de todos os corpos racializados, negros e brancos, que apenas existem na contraposição, em uma lógica dual. A resistência e a insubordinação se torna uma política cotidiana, a saber, onde a linguagem está em disputa por sua capacidade de criar mundos, fomentar imaginários e rever concepções.

E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam. Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim. Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim.

[...]

Tudo imagem: imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher. (Passô, 2018, p. 17)

Neste ponto o corpo da mulher é visto. E de novo, a Voz se levanta no breu para afirmar que não tem começo, nem fim. Portanto, ela é, e sendo, se faz sempre tempo presente. Essa dinâmica que afirma a temporalidade juntamente com a perspectiva de tomar um lugar – uma paisagem – e ocupar, fomenta a discussão sobre a existência e o chamamento das vozes e a projeção da destituição de uma voz dominante. O incomodo e o desconforto da experiência é sempre transposto pelo frenesi das escolhas vocais e tempos rítmicos utilizados para a composição de uma partitura vocal-corporal. Há uma espécie de convocação de um lugar de imanência, um campo de reflexão-sensação, para o qual o público é suspenso e no qual se localiza como que em um transe autorizado, consciente, gestado por atravessamentos que operam no campo dos sentidos.

Não apenas o controle da economia, da autoridade, do gênero, da sexualidade, mas também do conhecimento e da subjetividade se fundamentam na lógica da colonialidade que emerge do discurso da modernidade – Walter Mignolo (2003) descreve como a pauta oculta da colonialidade, tornando aparente o que se esconde em práticas cotidianas e capitalistas, naturalizadas. É no sentido do desmonte dessa

lógica que se dá a disputa de narrativas que se reconhece nas nuances e subtextos da peça. A estrutura de administração e de controle surgida a partir da economia do Atlântico se reconfigura justamente nas lógicas de submissão, subalternidade e operam em um esquema de manutenção sistemática, bem como na negociação da transformação dessas bases – no “reconhecimento” das identidades e na coordenação do acesso aos direitos.

A questão é que os corpos racializados são corpos colonizados, sobre os quais se depositou, com violência, a ficção da raça através das estratégias discursivas e práticas de opressão que orientaram o mundo a partir das navegações e invasões e que continuam se impondo na atualidade. Spivak (2010) argumenta que o termo “subalterno” descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos exclusivos de opressão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

Ela chama atenção ainda para o perigo de se constituir o outro apenas como objeto de conhecimento por parte de intelectuais que desejam falar pelo outro, forjando, por meio dele, um discurso de resistência. Nesta medida, reproduzindo as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar, e principalmente, no qual possa ser ouvido.

Emite sons parodiando um discurso político.

Para o público. Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo dessa mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo dessa mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!

A Voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali.

Para o corpo que habita. Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair... (Passô, 2018, p. 21-22)

Sueli Carneiro (2023, p. 31), quanto à alteridade negra, argumenta que esse dispositivo funda uma *ontologia da diferença* ao promover uma divisão entre o Eu e o Outro, na qual o Eu se afirma a partir da negação e da inferiorização do Outro. Nessa construção, o Eu se afirma como naturalmente superior e se coloca como paradigma de humanidade e ideal de Ser. Desta maneira, o Outro passa a ser tanto

considerado irracional, incapaz de alcançar a moralidade, a cultura e a civilização. No caso brasileiro, o negro e o indígena estão enclausurados no estatuto do não-ser. Por isso, o dispositivo de racialidade produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal: o branco. Dessa dualidade resulta a desumanização do Outro que legitima as políticas estatais brasileiras de extermínio daqueles considerados indesejáveis. A mulher negra é sempre uma indesejável, contra ela se pratica uma infinidade de mortes. A invisibilidade, a deslegitimação e insignificância de seu sofrimento são marcas dessa existência. Em 2021, 2.601 mulheres negras foram vítimas de homicídio no Brasil.

Aqui embaixo, uma bala alojada. Está dormindo. Parece tão estranha quanto eu, aqui dentro desse corpo. O que faz aqui projétil? [...] Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo caiu, eu fugi. Era você, mulher? (Passô, 2018, p. 20)

Trata-se desse corpo feminino negro, transpassado por violências, e a dramaturgia consegue provocar um tensionamento das relações entre linguagem, tempo e espaço, atravessadas pela inevitabilidade do gênero. A insubordinação na perspectiva da revisão de nossas bases epistemológicas, através dos ruídos (em inversões, confrontos ou vazamentos da forma) que a cena possibilita, prospecta uma abertura de pensamento capaz de desmontar a lógica existente e ser canal para que a novidade entre no mundo: uma nova forma de vê-lo e experimentá-lo. Nesse viés, as dimensões da linguagem, do tempo e do espaço são campos capazes de promover essa experiência distinta da vida, desalinhada da construção metodológica do capital.

No campo da territorialidade e do corpo como lugar, as imagens e sentidos que o espetáculo provoca, se atrelam a perspectiva de um corpo e uma identidade que não são estáticos, portanto partem de um princípio corporal que não é a inércia, mas o movimento. Isto posto, é preciso lembrar que corpo e mente se constituem em sua integralidade. Segundo Stuart Hall (2006, p. 325), a ideia de que há identidade fora da representação, *de que há um nós mesmos e uma linguagem pela qual nos descrevemos*, não se sustenta. A identidade é construída no discurso pela representação, é uma narrativa do eu. *Ela é a história que nós contamos sobre o eu para sabermos quem somos.*

Identidade e território são, portanto, conceitos que se entrelaçam e há variedade de definições sobre os mesmos. A conexão nos ajuda a compreender território na angulação da comunidade global, na dimensão de que pensar suas articulações, complexidades e riquezas, diz respeito a pensar as identidades e projetar ações para o desenvolvimento. Como evidencia Rafael Echeverri (2009), a identidade é a expressão de traços distintivos da população de um espaço, o que a converte no espírito essencial, básico e estruturante do território. Para o sociólogo e filósofo chileno toda identidade é influenciada por alterações históricas, geográficas, biológicas e pelas instituições.

A identidade está relacionada com as origens, os modos de ocupação do espaço, com o contexto social construído e com um futuro mais interdependente e convergente. Na questão das diásporas, como pontua Stuart Hall (2003) as identidades se tornam múltiplas e a “terra” pode mesmo torna-se irreconhecível. A identidade é migrante, havendo aspectos transientes e aspectos permanentes, mas sempre um grau de imanência e latência que impactam na realidade. Hall aponta para uma sensação familiar e moderna de “des-locamento” que permeia a identidade cultural e que diz respeito a uma questão empírica, mas também conceitual e epistemológica. Entendendo que a identidade é uma questão história, é necessária a reflexão sobre como imaginar as identidades, a diferença e o pertencimento após a experiência da diáspora:

Não podemos jamais ir para a casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio (*between*). Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da floresta de signos (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias (“reliquias secularizadas”, como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos... (Hall, 2003, p. 27-28)

A “dispersão” pode continuar se dando na atualidade a partir dos ativos da pobreza, do subdesenvolvimento, da falta de oportunidade (legados do Império), forçando a migração que, porém, carrega em si, como destaca o autor, a promessa do retorno redentor. A perspectiva diaspórica, portanto, prospecta uma subversão

nos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Stuart Hall vai dizer ainda que como processo globalizante, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. As compreensões espaço-temporais afrouxam os laços entre a cultura e o lugar, promovendo disjunturas.

Para falar do processo caribenho, Hall vai elaborar a perspectiva da repetição com diferença, a fim de refletir sobre as possibilidades de mapear a cultura. É possível promover diálogo com a identidade negra em aspecto mais geral, que se reconhece em uma cadeia descontínua de conexões, tradições fragmentadas e insurgências. Essas linhas de compreensão se traduzem no acesso a diversos tempos em constante presentificação. O tempo se esgarça e passado, presente e futuro se tocam nas experiências. Há nelas uma espécie de chamamento, de convocação, de “assentamento” mesmo.

O assentar é também um chamamento à reflexão. Ao mesmo tempo, no gesto artístico que parece desafiar as percepções da física, há este tensionamento crítico, uma proposta que fica evidente entre a abolição formal da escravidão racial e as formas contemporâneas de servidão, mesmo que estas se sobreponham nas esferas de colonização e descolonização do imaginário/no campo das ideias. Assim como um corpo negro em um espaço é sempre político, um corpo negro em cena é evidentemente político (e isto em variadas contextualizações).

No quadro da história moderna, o oceano Atlântico foi configurado como um espaço multifacetado de conexões econômicas, sociais e políticas; também de reelaborações estruturais da escravidão e confabulações culturais preocupadas com a reivindicação da história negra e da memória traumática.¹⁵ (Santos, 2015, p. 29)

[...]

A memória cultural possibilita, como já foi dito, o olhar o passado como um sistema que ainda permanece no contexto atual. Esse processo articula as impressões do passado na práxis simbólica do presente operando inscrições sobre o futuro. De acordo, é considerada sua constância para a preservação do passado, sua articulação com o presente em confluência com o imaginário coletivo sobre o qual repousa, redefinindo-se no valor histórico que a tradição oral fornece. Precisamente porque a voz e a memória desempenham um papel importante no processo de configuração histórica da humanidade, de sua sobrevivência como um arquivo cultural que se encarrega de certas histórias que nos permitem reviver o passado. Sim, graças a esses

¹⁵ Na versão original: “En el marco de la historia moderna, el océano Atlántico se ha configurado como un espacio multifacético de conexiones económicas, sociales y políticas; también de reelaboraciones estructurales de la esclavitud y de confabulaciones culturales preocupadas por la reivindicación de la historia negra y de la memoria traumática”.

elementos simbólicos, anti-civilizações e culturas marginalizadas foram capazes de permanecer vivas.¹⁶ (Santos, 2015, p. 60-61)

Em *Vaga carne*, por exemplo, esta voz, que vemos ao ouvir, problematiza as percepções históricas, cria (co-cria) modos de sociabilidade na relação ator-público e institui uma partitura corporal que instiga o olhar e a apreensão sobre o dito e o não dito. As iniciativas afro-atlânticas têm constantemente operado no campo material e imaterial no âmbito da produção destas presenças, criando dimensões incalculáveis de sentidos na relação destas com a memória, a história, o corpo, as sensibilidades e o exercício da arte em si. Esta necessidade, da alçada do sensível, precisa criar e fabular a partir do mundo dado, um jogo de intervenção que infiltra através de um artefato calculado um campo de tensões e questões, socioculturais e estéticas.

Um dos pontos sobre a pesquisa de Grace Passô, que perpassa suas obras e realça o caráter contínuo do trabalho da artista sobre si, é justamente sua observância e sua experimentação como processo no instrumento – no corpo, no campo vocal. Em *Vaga carne*, a Voz precisa convocar outras formas de vida que não aquelas criadas pelo sistema capitalista neoliberal. Formas de vida que se recriam através do corpo, pelo e no corpo, no tempo, sendo capazes de dilatar e anarquizar a própria sensação de tempo presente e as suas dimensões materiais e espaciais.

A evidência vocal presente no espetáculo *Vaga Carne* liga texto-dramaturgia-cena-intérprete numa mesma arquitetura cênica, sempre em estado de abertura. Vendo a atriz em cena é quase impossível não pensar sobre o aprisionamento daquela voz/a impossibilidade da fala. Estão lá alterações, distorções, velocidades, alturas, intensidades, verborragias, silêncios. A voz é de forma inquietantemente concreta também um corpo que se dilacera, se parte, reparte, multiplica, ressoa,

¹⁶ Na versão original: “La memoria cultural abre la posibilidad de mirar el pasado como un sistema que aún se mantiene en el contexto presente. Este proceso articula las impresiones del pasado en la praxis simbólica de entender el presente y, por lo tanto, de construir el futuro. En concordancia, se la considera como la constancia para la conservación del pasado, para su articulación con el presente en confluencia con el imaginario colectivo en que se apoya, a la vez que se redefine en el valor histórico que entrega la tradición oral. Precisamente porque la voz y la memoria cumplen un rol importante en el proceso de configuración histórico de la humanidad, de su pervivencia como archivo cultural que se hace cargo de ciertas historias que permiten revivir el pasado. A sí, gracias a estos elementos simbólicos, las civilizaciones antiguas y las culturas marginadas han podido mantenerse vivas”.

ecoa, se fragiliza, se avoluma, sutura, assola, se lacera. São infinitos os verbos. A voz é verbo. Ela vaza do corpo, escorre e ocupa.

A reiteração do movimento, ainda que de um corpo parado, propicia ainda uma outra reflexão que dá conta da ação do pensamento: pensar é agir. Trata-se desse “eu” partilhado que se comunica através de plataformas diferentes, conteúdos únicos e vivências distintas, fortalecendo assim a ideia de comunidade. De alguma forma, há uma toada reconhecível implícita, uma espécie de frequência comum, uma energia conjurada. Essa espécie de transe vibracional comungado e instaurado pela frequência vocal convoca energias como que para uma constante sensação de diástase.

Como ressalta Stuart Hall (2003), a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. As compressões espaço-temporais afrouxam o que seriam as ligações entre a cultura e o lugar. Não é tão fácil dizer onde as culturas se originam, embora elas tenham “seus locais”. Hall (2023, p. 37) fala de um processo de repetição com diferença ou de reciprocidade sem começo. A lógica então inclui processos de transplante, sincretização e diáspora, que agora operam dentro de uma lógica de espaço e tempo distintos – o próprio “tempo da diferença”.

Ainda na dimensão de que as rotas atlânticas são rotas inacabadas, que também se completam e se multiplicam no porvir, é preciso considerar a existência dos trânsitos atuais (refugiados, por exemplo) e as infinitas camadas de subversão e reparação de uma história espoliada com as quais as nações gestadas pelo Atlântico Negro ainda não se viu. As identidades se relacionam com seus contextos específicos e estão atreladas ao seu desenvolvimento ao longo do tempo e do espaço. Nesse sentido é que sua produção simbólica (sistema de significados criados historicamente) vai dar sentido e direção à vida dos indivíduos. Segundo Rafael Echeverri (2009), a expressão política da identidade é compreendida como territorialidade e se manifesta em valores como o patriotismo, amor pela terra, diferenciação, afirmação ou competência com outros grupos sociais ou territoriais.

Os aspectos temporal e espacial das identidades coletivas se influenciam mutuamente, estabelecendo relações entre memória e territorialidade. A relação com o espaço, no sentido do território e das normas que o organizam, se explicitam em *Vaga Carne* em trechos como:

Apontando as pessoas no espaço. Ei, Cowboy, você é uma bostica de nada! E também posso mudar a procedência da carne: Tu é uma bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar também a nacionalidade dessa carne: Tu es bete, ou quoi? Isso é um absurdo, onde está meu direito de ir e vir? Você não vai dormir porque eu vou ficar berrando aqui.

Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo a matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isso aqui e partir. Partir para outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso... (Passô, 2018, p. 18)

O território se configura como um dos principais conjuntos de signos que atuam na reprodução/disseminação da memória coletiva de um grupo social e, simultaneamente, essa mesma memória coletiva é um elemento capital da territorialidade do grupo, estando ambos ligados em seus processos identitários, por meio da qual são mutuamente influenciáveis. O sentido de espaço na perspectiva da diáspora conjura um aspecto mais holístico de sua concepção, o elaborando a partir de uma identidade cultural simbólica, que une os sujeitos em seus trânsitos de identificação, compartilhamento, reivindicações e reiteraões.

Na identidade simbólico-cultural existem inter-relações que se constituem entre evocações do passado e correlações espaciais no presente, transitando entre memória e territorialidade, nem sempre, entretanto, dentro de uma materialidade das coisas, na dimensão tangível da espacialidade. Segundo Jaime Bernardo Neto (2021), pensar as representações do espaço, ou melhor, do tempo-espaço, como dimensões da vida social indissociáveis e intrinsecamente relacionadas não significa que eles sejam idênticos, mas sim que a imaginação de um terá repercussões para a imaginação do outro, e que espaço e tempo estão implicados um no outro. Isto tem consequências para o pensamento sobre a política e o espacial. O pensamento sobre história e temporalidade implica na maneira como imaginamos o espacial. Segundo o geógrafo, o que está em questão, na produção de representações, não é a espacialização do tempo (compreendida como a tradução do tempo como espaço), mas a representação do tempo-espaço.

O que se conceitua sobre o mundo vivido não é apenas tempo, mas espaço-tempo. Portanto, a “representação” é uma tentativa de apreender esses dois aspectos do mundo. Segundo a abordagem supracitada, na injeção da temporalidade na espacialidade, há também uma associação ao movimento, dinamismo, profundidade, vida, acaso, devir. Não há, portanto, representação apenas do tempo ou apenas do espaço. Mesmo quando palavras como “passado”, “história” ou

“trajetória” são utilizadas, explica. O que se enfatiza nesse processo é a mudança em um fenômeno.

O cenário no teatro tenta reproduzir e localizar uma narrativa no tempo e no espaço. O teatro negro, em grande parte, se constitui de espetáculos, que por questões conceituais e também econômicas, encontra na supressão da cenografia, uma característica. Destaca-se bem mais o uso de objetos cênicos que vão dar suporte a interpretação do ator. *Vaga Carne* radicaliza nesse lugar e convoca reflexões profundas ao direcionar: “Quem: uma voz. Onde: um corpo de mulher”. O corpo como cenário, no âmbito do teatro, e território, no sentido de uma discussão profunda, política, histórica e social, diretamente atravessada pelos deslocamentos forçados. Este corpo é cenário de disputa e espaço de análise para novas inscrições. O corpo de mulher negra é depositário dessa voz que formula sentidos sobre ele e o investiga, evidenciando a estruturação patriarcal e masculinista que fundamenta a sociedade colonial.

Ao formular tal pressuposto narrativo, *Vaga Carne* propõe uma revisão nas bases dessa construção, confere tangibilidade ao pensamento, dando contorno ao discurso – como uma lupa que nos força, como público, a olhar para aspectos estruturais de nossa realidade social. Segundo Cida Bento (2022), a branquitude e a cisheteronormatividade estabelece um jogo de valores, experiências vividas e identificações afetivas que define a sociedade e tenta hierarquizar formas de produções e circulação de saberes.

A Voz que costura toda a narrativa do espetáculo o constitui como um ruído na meta-narrativa que nos define como sociedade ao problematizar compreensões históricas apreendidas e convocar novas percepções sobre elas. O trabalho, no campo material e imaterial, no âmbito da produção desta presença, cria dimensões incalculáveis de sentidos na relação destas com a memória, a história, o corpo, as sensibilidades e o exercício da arte em si. A fabulação a partir do mundo dado propõe um jogo de intervenção que infiltra através de um artefato calculado um campo de tensões e questões, socioculturais e estéticas.

5

Corpo-tempo: a gira do tempo no espetáculo *Oboró – masculinidades negras*

O corpo dança o tempo.

Leda Maria Martins

Oboró é um termo Yorubá usado no candomblé e na umbanda para designar os orixás do sexo masculino, deidades como Oxalá, Xangô, Ogum e Exu, por exemplo. O termo genérico está em relação às iabás, orixás femininas. Segundo Nei Lopes, no iorubá, seguidores do culto do orixá Orò, formam uma sociedade chamada Osùgbo, estritamente masculina. Nesse sentido, o título do espetáculo *Oboró – masculinidades negras* é uma repetição, compreendida como uma reiteração capaz de traduzir o significado e a temática/abordagem da peça para os completamente leigos no assunto.

Se por um lado poderia ser considerado uma cessão ao padrão da sociedade eurocêntrica, uma acomodação ocidental, por outro, o espetáculo pretende estabelecer uma ponte com o grande público apartado destas origens. Ainda há nesta investida uma outra leitura possível: uma proposta de tradução para a ocidentalidade, que em não dominando tal assunto, precisa que o mesmo lhe seja traduzido. Portanto, uma provocação.

O espetáculo *Oboró – masculinidades negras* consegue promover uma via de mão-dupla que se estabelece e se potencializa na dinâmica aglutinadora de histórias de homens negros vivendo em diáspora, em uma conversa arquetípica com as representações dos Orixás masculinos. As energias e a maneira como essas masculinidades operam no mundo estão alinhadas com o axé, espécie de força de realização e manifestação do poder divino.

Em linhas gerais e respeitosas, pedindo licença, preciso descrever aqui, para fins de compreensão deste estudo, axé como significante de poder, energia ou força presentes em cada ser ou em cada coisa. Assim, nas religiões afro-brasileiras, o termo refere-se à energia sagrada e pode ser representado por um objeto ou um ser que será carregado com o vigor dos espíritos homenageados em um ritual religioso.

A maneira como a dramaturgia se desenha e se entrelaça no trabalho dos profissionais envolvidos para a realização da montagem, entendidos e desejosos da afirmação das humanidades e especificidades das representações desses homens negros, encontra reflexo na perspectiva da ciência encantada das macumbas, e proximidades com o conceito de pesquisador cambono (Rufino; Simas, 2018, p. 37), assim, de alguma maneira, demandando uma “leitura também encantada”:

[...] como símbolo que compreende uma série de fazeres/saberes, é potente para pensarmos a atitude do pesquisador que se orienta pelos saberes assentados nas epistemologias das macumbas. O cambono é aquele que se permite afetar pelo outro e atua em função do outro. No desempenho de suas atividades, participa ativamente das dinâmicas de produção e circulação de saberes. Assim o cambono é aquele que opera, na interlocução, com todas as atividades que precedem os fazeres/saberes necessários para as aberturas de caminhos. O pesquisador em atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência do ato de praticar. [...] Na lógica assente na epistemologia das macumbas, a condição de não saber é necessária para o que virá a ser praticado. Essa dinâmica se inscreve na perspectiva de uma forma de educação que é compreendida como experiência, na bricolagem entre conhecimento, vida e arte. (Rufino; Simas, 2018, p. 37-38)

A condição de não saber está atrelada à importância da experiência, e na perspectiva tanto da vida quanto da pesquisa, do trabalho, propõe abertura. Assim, na cambonagem dos sabores estão implicados os encontros, o partilhamento, as afetações, o momento vivido e suas repetições, que é, na visão africana e afro-diaspórica, pertinente a compreensão sobre o tempo – invadido por reiteraões.

Uma frase comum entre as negritudes em espaços distintos de sociabilidade é que “Tempo é Orixá”. De fato, Tempo ou Loko ou Iroko é um orixá originário de Íwerè, ao leste de Oyó, na Nigéria. Na região, Irôko é cultuado numa árvore que tem o mesmo nome. Porém, no Brasil esta árvore foi substituída pela gameleira-branca que apresenta as mesmas características da árvore usada na África. É aos pés da gameleira que fica seu assentamento. Nesta árvore, a gameleira-branca, fica acentuado o caráter reto e firme do orixá, pois suas raízes são fortes, firmes e profundas.

De acordo com um itan, Iroko é habitante dos bosques nigerianos, onde ninguém se atreve a entrar sem reverenciá-lo. Na Umbanda, Iroko é conhecido como o senhor do tempo e da sabedoria, um guardião ancestral que conecta passado e presente. Aqui começamos a perceber uma dimensão interessante da dança do

tempo no compasso das encenações de homens negros com as quais o espetáculo se vê e aos quais se refere. A sabedoria está ligada a ancestralidade e o tempo a experiência de suas atualizações.

Na perspectiva dos iorubás tudo o que acontece é repetição dentro de um tempo cíclico. Os acontecimentos já foram experimentados antes por outro ser humano, por um antepassado e/ou pelos próprios orixás. Essa condução e entendimento desmonta uma lógica cronológica e linear como a proposta pela colonialidade. No espetáculo, como nos outros abordados neste estudo e em diversas peças do Teatro Negro, não se identifica uma proposta temporal definida nas bases cronológicas ocidentais, na compreensão estrita do que é passado, presente ou futuro.

Assim, não existe, nesta concepção de *Oboró*, uma ideia de eventos encadeados e coordenados como passado-presente-futuro, mas uma dimensão de presentificação dos acontecimentos através da dinâmica de tempo presente circular, ou, nas palavras de Leda Maria Martins, espiralar.

Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação da mesma das ideias de passado, presente e futuro. Contrário de seu pai, Urano, tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois, Chronos, na mitologia grega é o tempo da partição, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para a ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico. Zeus, assim como o futuro, substitui o hoje, o presente temporário e provisório, inaugurado por seu pai, Chronos, o pai dos tempos, impondo sua tirania no Ocidente. Hesíodo em suas Teogonias grafa a concepção grega da experiência da formação da temporalidade numa narrativa mitopoética que antecipa toda a sedutora especulação filosófica que lhe é posterior. (Martins, 2021, p. 23)

O tempo sem temporalidade acaba por excluir a dimensão moderna como marco de compreensão da sociedade, onde Oriente e Ocidente estavam divididos, e se somaram, de forma não-harmônica, na colonialidade. A perspectiva iorubá, como simplifica o ator e *griot*¹⁷ guineense/burquinense Sotigui Kouyaté, conforme livro de Isaac Bernat (2013), nada tem com o tempo como se entende no mundo

¹⁷ “Griô”, ou “griote”, na forma feminina, é o indivíduo que em África vocacionado a preservar e transmitir as histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo, podendo ser músicos ou contadores de histórias.

contemporâneo, este tempo atrelado à competição técnica, mas um tempo que valoriza o sentido do “ser o que se é”, sem a pressa das coisas e sem o vínculo com uma produtividade industrial que a civilização europeia estabelece pela lógica capital e do trabalho, onde o corpo-negro é visto como mão-de-obra, na extensão da marca colonial no mundo.¹⁸

Oboró – masculinidades negras, tem texto de Adalberto Neto, direção de Rodrigo França, direção de movimento de Valéria Monã e uniu dez atores negros vivenciando as experiências das personagens numa lógica de conexões entre eles, mas não de cronologias. O elenco é composto por Cridemar Aquino, Darnley Ferreira, Drayson Menezes, Ernesto Xavier, Jonathan Fontella, Luciano Vidigal, Marcelo Dias, Orlando Caldeira, Reinaldo Júnior e Sidney Santiago Kuanza.

Os atores estão reunidos para contar a realidade de homens marginalizados, que vivem sob uma sombra opressora e invisibilizante, cuja própria ideia de masculinidade vem da sociedade que os encarcera em estereótipos de hipersexualização, violência e destinação à condição de operários – configurações do racismo. Para o jornal *Voz das Comunidades*, o ator Sidney Santiago disse:

Falar sobre masculinidades negras é falar também sobre opressão, é falar sobre a luta do antirracismo negro, então nesse contexto eu acho que é muito positivo a gente ter em 2019/2020 uma montagem, levando pra cena, acho que de uma forma que tem um certo ineditismo, que são a reunião de histórias de homens negros e essa relação com o panteon dos Orixás. Então, eu me sinto muito privilegiado de estar nesse momento da história onde a gente tem um desmanche da cultura, onde a gente observa claramente um projeto de poder que tem se esforçado sobretudo pra destituir a parte da cultura brasileira e a gente está resistindo de pé, anunciando e levando pro público histórias de homens comuns, histórias de homens negros.

Para sair desses estereótipos é que a peça se utiliza dos arquétipos dos orixás, a fim de caracterizar suas personagens, e vê-se que o trabalho dos atores se calçou nestas acepções para encontrar sua composição. Por exemplo, Kinho, o engraxate, traz a paciência de Exu; Aldemiro é um guerreiro como Ogum; o soldado Isaque, tem a força de Oxóssi. Isaque diz que entrou para o exército “por romantizar a vida na floresta, a luta pela paz, a caça”, mas acaba por ter sua identidade ancestral apagada e a força que dela advém utilizada para o serviço sujo dos brancos.

¹⁸ A professora Claudete Daflon, em *Meu país é um corpo que dói* (2022), traz uma interessante reflexão sobre “a uberização” do trabalho, atravessada pelos processos de racismo, misoginia, destruição da natureza e desqualificação da vida, pelas vias do corpo.

Os filhos de Isaque, Maicon e Marcelo, sabem o dia e o modo como seu pai morrerá, da mesma maneira que Omulu; Frederico, como Oxumaré, é decidido e corajoso, por isso consegue sucesso na bolsa de valores. Oswaldo possui a sabedoria do uso das ervas medicinais, como o feiticeiro Osanyin. Já o bombeiro aposentado e historiador Deoclides se mostra um velho guerreiro, sábio tal qual Oxalá.

Com muitas histórias para contar, é a personagem que mais conhece sua própria ancestralidade, servindo como potencializador direto e indireto de outros homens negros. Individualidade e coletividade encontram suas manifestações e importâncias no jogo proposto pelo espetáculo, que procura valorizar o coletivo como elemento importante da mundividência negra, mas sem anular as subjetividades traduzidas nos nomes, afetos e histórias únicas de cada um.

A professora e doutora em Literaturas Africanas, Aza Njeri, escreveu para o jornal *Alma Preta* sobre o espetáculo *Oboró – masculinidades negras*:

Encena-se temas complexos sobre o comportamento dos homens negros sem pretender propor solução, caminho ou julgamento, tendo como ponto de intersecção dessas narrativas, para além da raça, a violência que esses corpos sofrem e infligem. Assim uma gama de homens negros atravessados pelo racismo, alvo e agentes de algum tentáculo do genocídio do povo preto são representados em suas frustrações, amores, perdas, abandonos, pautados nas suas sobrevivências. Choramos com o soterrado Kinho-Exu (Sidney Santiago) que abre o sirê cênico; observamos o outro lado da guerra com Aldemiro-Ogum (Marcelo Dias); a culpa de Isaque-Oxossi (Luciano Vidigal); a juventude dos Ibejis Marcelo e Maicon (Danrley Ferreira e Jonathan Fontella), a medicina das folhas com Oswaldo-Ossain (Ernesto Xavier); os medos do Valdo-Omolu (Drayson Menezes); o embranquecimento do Frederico-Oxumarê (Orlando Caldeiras); a lucidez racial de Nilton-Xangô (Reinaldo Jr) e a sabedoria apaziguadora de Deoclides-Oxalá. (Njeri, 2019)

O xirê, no equivalente do iorubá, pode ser traduzido por brincar, fazer festa, firmar a roda ou a dança, para a evocação dos orixás. Exu é quem inicia esse jogo cênico por ser ele quem abre os caminhos, estabelecendo a linguagem mito-encantada do espetáculo, e também, definindo a circularidade de sua apreensão, na provocação de um tempo constituído de repetições, ecos e tangenciamentos.

As histórias compartilhadas das personagens se caracterizam como contações que incitam no público reconhecimentos ou promovem ensinamentos, além de ritualizar o cotidiano. A dramaturgia expõe e provoca reflexões, no intuito de evidenciar temáticas delicadas como o suicídio, que acaba por ser uma saída

diante do terror imposto pela sociedade aos sujeitos racializados. Também no caso de Oswaldo (Ossain), a medicina formatada nas bases dos processos hegemônicos e eugênicos.

A atualização do racismo em suas formas de manter o colonial, se traduz em temas perfeitamente reconhecíveis, como a política de cotas, por exemplo, numa experiência que fricciona o ontem no hoje, continuamente:

Mas tem gente que é maldosa, né? Alguém tirou foto minha cantando na praça e espalhou por toda a faculdade. Eu não lembro direito o que tava escrito, sei que tinha umas piadas bem ofensivas. Piada não, racismo. Oswaldo, seu macaco cantor, macumbeiro de merda. Aqui não é lugar pra preto. Vaza, cotista. Fiquei até o final do semestre trancado no meu quarto. Eu não queria olhar pra ninguém, não queria comer, não tomava banho, não atendia as ligações [...]. A vida não tinha mais sentido pra mim. Decidi me matar, sabia exatamente qual remédio tomar porque tenho um tio que já se matou. Eu fui direto pra farmácia, chegando lá quem eu encontro? Um professor meu da faculdade, o que eu mais gostava: seu Nilton, preto como eu. Foi com seu Nilton que eu aprendi sobre medicinas ancestrais; foi ele também que me ajudou a descobrir quem foram os covardes que fizeram aquilo comigo. [...] No meio do caminho ele parou num caixa, sacou um dinheiro, colocou num envelope e me entregou. Não, que isso, seu Nilton... Não precisa... Toma, esse dinheiro é seu. Com esse dinheiro eu pude pagar as duas passagens de ida, as duas de volta, e ainda me alimentar até o final da faculdade. O seu Nilton se juntou com alunos pra me ajudar, tudo gente preta. Eu não me matei. Eu concluí a faculdade, mas não quis trabalhar em hospital. (Neto, 2019)

O uso do arquétipo dos orixás para expressar os nossos dramas existenciais é tradicional nas artes afro-diaspóricas em geral, especialmente no Brasil e em Cuba, conforme detalha o professor Marcos Antônio Alexandre (2017). As religiões de matriz africana embasam muitos espetáculos por tratar da cultura e/ou vivências das negritudes refundando paradigmas. A perspectiva do candomblé serve ainda como uma referência de ordem estética e conceitual: ela implica em disposições cênicas (circularidades, por exemplo), em referências pictóricas e plásticas (cores e tons, texturas), em pluriperspectivas (protagonismo partilhado), tempo-espço indefinidos.

Antes da abolição da escravatura, ou depois dela, a situação só muda de aparência e varia de grau. Mas, no fundo, o mesmo desrespeito, igual desprezo, idêntica usurpação da sua humanidade. Cortando os liames dos africanos e seus descendentes com as raízes da sua origem e da tradição de sua cultura, o Brasil tem levado as populações negras a um estado de inanição espiritual de difícil, porém não impossível, recuperação. O candomblé tem desempenhado um papel básico na

sustentação do espírito, das energias da resistência e das esperanças da população afro-brasileira. (Nascimento, 2011, p. 150)

A peça, ao discutir sobre as existências masculinas negras no Brasil, expressa os dramas coletivos ao mesmo tempo em que trabalha o lirismo dos afetos, intrínseco à subjetividade de cada personagem. Estes dramas estão marcados e são decorrentes das marcas que o regime escravocrata e patriarcal impingiu sobre este corpo negro masculino. Estão em questão violências físicas e simbólicas que se impõem sobre esses homens.

No imbricamento das forças de morte, estão na peça a referência direta ao assassinato em massa de homens negros, através dos números 80 e 111 presentes em bandeiras, colocados em cena, na suspensão temporal da reflexão.¹⁹

A coexistência não é um caminho possível para aqueles que cultivam a tara do narcisismo colonial. Como combater a mortandade quando ela se torna algo corriqueiro? O encantamento, sem nenhum fetichismo conceitual ou presepada, é política de vida plantada nas margens, capoeiras, sambaquis, quilombos, mangues, sertões, gameleiras, esquinas e matas daqui. O encantamento enquanto manifestação da vivacidade expressa no cruzo entre naturezas e linguagens, está implicado na dimensão da comunidade e do rito. Em outras palavras, o extermínio e a subalternização secular de princípios comunitários e de práticas rituais contrárias ao padrão dominante são um dos componentes da política de mortandade e do desencantamento do mundo. (Simas; Rufino, 2020, p. 15)

Novamente o racismo institui a atemporalidade, na interação passado-presente constantes, que é ainda a expressão máxima da colonialidade que se quer rasurar como projeto político-poético. Mbembe (2018) vai dizer que a política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu.

Em minha argumentação, relaciono a noção de biopoder de Foucault a dois outros conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. Examino essas trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional. [...] qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? Na formulação de Foucault, o biopoder

¹⁹ A letalidade policial é recorde no país: negros representam 78% dos assassinados.

parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre vivos e mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. (Mbembe, 2018, p. 16-17)

Para contrariar algumas visões de que espetáculos de cias ou atores negros em solo, ou não pertencentes a grupos, são monotemáticos, um ponto de reflexão importante é o entendimento de que é esta compreensão de mundo alicerçada em pilares não ocidentais que perspectivam as escolhas conceituais dessas produções. Elas vão implicar na maneira como a narrativa se constrói, seus atravessamentos e distanciamentos.

Nesse sentido, o texto de Adalberto Neto, propõe uma leitura contra-hegemônica em sua essência, ao trazer para a cena a dimensão tempo-espaço no qual masculinidades negras e os Orixás se conjuram e dilatam, em diálogo. Nesta medida, os limites entre material e imaterial também estão em questão, tornando permeáveis as compreensões sobre temporalidades.

O teatro negro não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. (Alexandre, 2017, p. 34)

Quando Adalberto Neto nomeou a peça no plural, “masculinidades”, ele intencionou frisar que, apesar do racismo sofrido por todos os sujeitos negros ser um ponto de intercessão entre eles, cada um apresenta suas próprias complexidades e individualidades, que a cultura ocidental procura negar. Por isso, opta por contar diferenciadas histórias, estas histórias de indivíduos com suas peculiaridades e diferenças bem marcadas: físicas, de personalidade, de como reagem ao mundo.

O diretor do espetáculo, Rodrigo França, também reforçou em entrevistas sobre o subtítulo da peça no plural, com o qual a obra busca fugir da narrativa racista que objetifica o homem negro e dele retira qualquer subjetividade e humanidade, reforçando os estereótipos coloniais de brutalidade, violência, ausência doméstica e hipersexualização. Por esta razão, o elenco é composto apenas por homens negros, de diferentes idades, tons de pele negra e forma física.

A proposta de *Oboró* parte das experiências vividas por esses homens, inseridos no processo de opressão cotidiano, cujas identidades são forçadas a desaparecer mesmo quando há todo um esforço de adaptação a uma sociedade onde não são prioridade e que, na verdade, sequer os comporta. A negação da subjetividade desses indivíduos é tal que até mesmo o racismo por eles sofrido se torna o único lugar onde o cinismo branco permite que eles tenham espaço e voz, onde pode, ao menos, fingir comportar a negritude.

O texto entrecruza (segundo Leda Maria Martins, a cultura negra é o lugar da encruzilhada) as histórias desses diferentes exemplos de masculinidades negras. Cada personagem tem uma ligação com o seguinte ou com um anterior em tempo não linear. Kinho, o anteriormente citado engraxate, sempre sonhou em morar em uma casa própria com a família, mas precisa da paciência de Exu para conseguir e tão somente após tragédias pessoais, e trabalhando com Aldemiro, ex-policicial, miliciano e dono de uma distribuidora de doces, que acaba fugindo para a Argentina e passa a trabalhar oferecendo serviços de segurança.

Isaque, ex-soldado do exército durante a ditadura, ficou com problemas mentais devido ao trauma de trabalhar como torturador e assim acaba por tirar a paz de sua família, exceto de seus filhos, Maicon e Marcelo. Em seguida, surge o porteiro do mesmo prédio de Maicon e Marcelo. Ele é o bonito e galanteador Valdo, que passa a sofrer com a culpa de ter tido relações sexuais com o morador do prédio em que trabalha por medo de ter suas fotos dormindo na portaria divulgadas e, assim, perder o necessário emprego.

Frederico, por sua vez, trabalha com compra e venda de ações e está sempre sob pressão para chegar a uma perfeição que, ele não tem consciência, mas é resultado da imposição de um modelo de sucesso, assim como Valdo é vítima da imposição de um modelo de masculinidade. Então, Frederico procura a ajuda de Oswaldo, conhecedor de medicina alternativa que, por sua vez, aprendeu com Nilton, seu professor de enfermagem.

Nilton não se entendia como negro por ter a pele clara, mas descobriu sua ancestralidade de Benin após exame de DNA, passando a viajar para lá anualmente para conhecer mais sobre sua própria história. O ex-bombeiro e historiador Deoclides é quem havia falado a Nilton sobre o exame genético, conhecedor que era de sua ancestralidade. Pela voz de cada personagem, ouvimos outras personagens que já surgiram ou surgirão em cena sendo nomeados e tendo parte de

suas experiências contadas por seus irmãos de diáspora, em um tempo dinâmico onde não importa entender onde é o início ou o fim das coisas.

A discussão no espetáculo, então, se dá pelas subjetividades desses homens e a cada personagem a pluralidade dessas masculinidades negras se evidencia, assim como se distanciam das representações marcadas por estereótipos. Estes, construídos para fundamentar a subalternidade e assegurar o controle sobre esses corpos. São estes estereótipos que costumeiramente são transportados do imaginário coletivo construído para uma cena teatral embranquecida que também lê esses corpos nas bases do fetiche. A fetichização é uma forma de desejo sexual baseada na objetificação da raça. Para Stuart Hall (2016, 205), é “uma prática representacional que se configura pela substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo”.

O fetichismo nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O fetichismo envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa, mas proibida. (Hall, 2016, p. 206)

Oboró – masculinidade negras expõe a fragilidade desses homens, transitando por suas questões, psiques, problemas – camadas que nunca se apresentam sozinhas, mas se desdobram; expondo alguns atravessamentos relativos à existência como homem negro no Brasil. A perspectiva interseccional não se atém somente à busca pela identidade racial, mas evidencia questões como paternidade, sexualidade, ancestralidade, as fases da vida, fé, as relações, sendo discutidas através de singularidades na dramaturgia.

O espetáculo permite que os homens negros no palco, propondo-se como espelho do público, fujam da estereotipia ocidental sobre eles e do impositivo da “coisificação”. São humanos e, como tal, mostram as subjetividades em suas virtudes, desejos e falhas. A tradição do teatro negro brasileiro já questionava as representações dos sujeitos negros. Mais do que ecos de um investimento político-filosófico, a persistência da luta evidencia a resistência à mudança por parte da sociedade.

Participante de origem africana em uma peça, só se fosse em papel exótico, grotesco ou subalterno, destituído de qualquer humanidade ou significação artística. [...]; com frequência, o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens,

carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro.

[...]

Se antes de 1888 a escravidão e a ideologia da superioridade do branco excluíram o africano da cena brasileira, após a abolição o racismo prosseguiu sua nefasta ação discriminatória. Nossa literatura dramática ignorou seu potencial humano, sua densidade dramática, o lirismo que impregna a criatividade imanente de sua cultura original africana. E todos esses elementos tiveram acréscimos e outras dimensões adquiridas à vivência do trabalho produtivo nos quase quinhentos anos de agressão permanente da sociedade brasileira. (Nascimento, 2011, p. 154-155)

A abertura do espetáculo é com Exu, o orixá do movimento que inicia o ciclo, abrindo os caminhos cênicos. Os arquétipos se traduzem ainda em suas opções estéticas e esquemáticas, onde os orixás estão presentes ao longo da obra como elemento de corporeidade que parecem ter a função de no exercício de existir como peça, contrariar as normas. Tempo (e tempo-espaço) estão condicionados aqui a gira que não define o quando e nem o onde, mas realinha, recupera, rememora ao ritualizar as existências. A gira, no espetáculo, também é responsável por religar o ser diaspórico para além do Atlântico e o insere na dinâmica de sua ancestralidade, reiterando-a no *tempo presente* da apresentação, no próprio corpo.

Ao longo da apresentação, mais elementos de ritmos, musicalidade, movimento, fé e ritual permeiam as histórias e criam uma atmosfera que transporta personagens e espectadores para fora do mundo e da cosmovisão padrão, ao direcionar o olhar para o outro lado do Atlântico. O professor Zeca Ligiéro (2011), elaborando sobre as artes do corpo e sobre a produção de espaços sagrados vai dizer que nas artes performativas, quase sempre os territórios do sagrado e do profano estão unidos ou ligados por contínuos processos de ritualização.

O corpo centraliza a expressão, através da *mimesis ou de* formas simbólicas elaboradas, sem abrir mão do ritmo e do movimento. Os onze homens que estão na encenação direta ou indiretamente ligados uns aos outros estão também todos unidos na busca, mais ou menos consciente, por reconstituir sua ancestralidade e por questões que os afetam diretamente e que estão para além da identidade racial, mas que não existem na existência de uma pessoa negra, se não for atravessada pela racialidade. É o jovem que sonha em ser médico mas que, vê-se forçado pelas circunstâncias a optar pela profissão “subalterna” e cujo esforço, mesmo assim,

precisa ser triplicado: “eu romantizei a profissão: não existe médico preto”, diz a certa hora Oswald.

As dificuldades do homem negro que sempre tem mais obstáculos e, mesmo seguindo as regras impostas, fica para trás, aparecem em quase todos as personagens. Vítima da má sorte? Como saber? Já que a morte sob o peso do trabalho exploratório ou pelas condições de vida desumanas sempre chegam. Mas o que nunca chega são a dignidade, o reconhecimento e sequer o direito à própria dor: “[...] pobre não tem direito a luto [...]”, diz Kinho após perder pai e irmãos soterrados e a mãe com pneumonia; “[...] dei um jeito de estudar, me formei, mas nunca veio coisa melhor”, completa.

Além dos órgãos do poder - o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas - imprensa, rádio, televisão - a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma própria história. (Nascimento, 2016, p. 112)

Nas tantas formas de sujeição, há a do corpo, ilustrada em *Oboró* através de Valdo que precisa ter relações sexuais com o homem branco Tiago sob pena de perder o emprego do qual, como tão comum entre negros, dependem outras pessoas negras, no caso, sua irmã e seu sobrinho. Sujeição também a um padrão de masculinidade criado na sociedade do homem branco. “Homem não gosta de mostrar fraqueza para outro homem”, diz Valdo. “A gente tem que ser durão”, ainda mais se o homem é negro e traz sobre si a estereotipia oriunda da escravidão, e a demanda do corpo afeito ao trabalho fisicamente árduo: tem que “aguentar no tranco. Tu não é negão? Descansa depois que morrer. Homem preto não chora”.

Uma masculinidade imposta, que não pode ser exercida livremente e que não tem direito a sensibilidade/fragilidade, mas se organiza dentro de uma obrigatoriedade, sendo restrita a um uso funcional e conveniente. É essa determinante que faz com que Valdo torture-se em sua culpa. Culpa também por ser homem gay, o que ele consegue disfarçar seguindo o modelo de masculinidade imposto: “[...] eu disfarço muito bem. Engano muita gente”. E esta necessidade de “disfarçar” somente aumenta a pressão sobre Valdo e o sujeita mais ao outro, branco. Entretanto, além da culpa imputada a Valdo, sequer o direito, a

espontaneidade de dono de seu próprio corpo e senhor de seu próprio prazer, mesmo que seja às escondidas, é-lhe permitida.

É também o modelo de masculinidade imposto que faz com que o personagem Aldemiro trate as mulheres de modo machista, objetificando-as em todas as suas muitas relações. Esse machismo, no entanto, é um machismo que não pode ser exercido a não ser com mulheres negras – mais um traço dos atravessamentos coloniais. Soma-se, assim, à sujeição do corpo, a sujeição da ética que, sendo a ética do colonizador, age mais como rédea sobre os corpos sujeitados do que como norteador de comportamento.

Novamente as nuances do cinismo branco são expostas: a promessa de que a conformidade com as normas, o comportamento “certo” será suficiente quando nunca é. E isso traz a sujeição da dignidade, como o homem que, quando menino e vendedor nas praias cariocas, fora estuprado (novamente a sujeição do corpo) e precisou voltar a trabalhar exposto ao seu abusador. “Pobre não pode sentir orgulho. Orgulho é coisa de gente chique”. E a opressão nem sempre é direta, já que homens negros são usados para oprimir outros homens negros.

[...] as informações que os negros poderiam utilizar em busca de dignidade, identidade e justiça lhes são sonegadas pelos detentores do poder. [...] A ele [o negro] não se permite esclarecer-se e compreender a própria situação no contexto do país. (Nascimento, 2016, p. 93-94)

E tal sujeição faz um homem negro oprimir e matar outros homens negros, lutar suas guerras, ignorar outros como ele. É assim o caso de Aldemiro, o tal expolicial militar e miliciano, que, graças a uma de suas mulheres, passa a compreender que há um “sistema” que o manipula e aliena. Após problemas com rivais da milícia, ele não foi protegido e precisou fugir para outro país, afastando-se mais ainda de sua já apartada identidade, perdendo até seu nome.

O sistema é tão inteligente que me fazia matar quem sempre estive junto comigo e me aliar a quem sempre quis me usar para acabar com a minha própria raça. (Neto, 2019)

Na toada de Aldemiro, que havia sido o patrão de Kinho, o mesmo engraxate que estudou, formou-se, “mas nunca veio coisa melhor”. E, assim, continua o ciclo vicioso de exploração engendrado pelos sistemas de opressão. E há a sujeição aos

modelos e aos ritos sociais dos brancos ainda, tal e qual Isaque, que faz um banquete para a namorada de seu filho Marcelo. Como objetivo deseja que sua família seja socialmente bem vista e todos nela tornem-se “pretos de alma branca” – sem identidade, submissos e iludidos de estarem acomodados à sociedade. Tais esforços para obter o *status* de “boa família” acontecem, mesmo que a namorada, ironicamente chamada Clareane, seja também negra, “mais retinta do que eu”, assinala Marcelo.

No trecho supracitado, alma e aparência precisam ser adequadas ao modelo hegemônico e tal está tão introjetado na psique dos seres diaspóricos que a admiração de um homem negro por outro só ocorre quando o objeto de admiração aparentemente teve sucesso em adequar-se. Vê-se isso no espetáculo quando Valdo expressa sua admiração por Frederico por este ter se formado em economia, trabalhar com venda e compra, viver viajando para São Paulo e estar sempre bem arrumado. “Pense num preto bom”.

Por fim, à sujeição ao tempo linear e acelerado da sociedade ocidental que faz com que os homens negros, exigidos em esforço dobrado fisicamente e questionados em sua intelectualidade, percam-se mais ainda de si e dos seus: “[...] Na pressa de chegar lá em cima, eu acabei não olhando para o que ficou embaixo”, admite Frederico, que negligenciou todo o sacrifício de sua mãe para que ele conseguisse competir na sociedade dos brancos.

Todavia, tantas sujeições às regras e ritos da sociedade, aos padrões de gênero, à ética ocidental do próprio corpo e dignidade, nada garantem a homens negros uma existência plena: Isaque, o soldado na ditadura militar, traumatizado, tem sua saúde mental ignorada pelo estado que ele serviu. Mesmo assim, ele quer que seus filhos sejam do exército como ele ou da polícia. “Usar uma farda para meu pai era estar em segurança”, diz um dos filhos. E, mais uma vez, a sujeição é imposta de modo tão sutil quanto mentiroso, pois torturar ou matar a serviço do estado que não os protege será apenas auxiliar no processo de genocídio generalizado.

De acordo com publicação de 2021 do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), apesar de a maioria dos policiais brasileiros serem brancos, são os agentes negros quem mais morrem no país, seja em serviço ou de folga. Os brancos, 56,8% do efetivo das polícias nacionais, foram vítimas de 34,5% dos homicídios. Já os policiais negros, 42% do contingente de policiais, perfizeram 62,7% de todos os

assassinatos. De qualquer forma, técnica antiga de substituir sangue brasileiro - ou, anteriormente, português – pelo sangue negro nos campos de batalha e ainda respaldar uma narrativa de inclusão.

Trabalho, marginalização, exclusão e invisibilização são instâncias de uma mesma condição de existência com as quais os personagens da peça precisam lidar. Torna-se evidente que o trabalho é um disparador de reflexão que toca nos demais temas, está atravessado aos outros, à medida que entendemos como isso se reflete em sub-camadas e impacta o todo: “a promoção no trabalho” sempre atrasa. Algumas personagens do espetáculo narram suas experiências em serem “deixados para trás”, passados nas promoções e/ou não recompensados a despeito do esforço, da competência e até do estudo formal igual ou melhor ao dos brancos.

Os subempregos que expõem à humilhação e à violência são o usual e evidenciam o quanto o colonial está presente e se reflete no dia-a-dia, nas relações de trabalho, nas dinâmicas das estruturas sociais. O primeiro emprego para a negritude pode vir quando se está na idade madura ou nunca vir. Após a árdua conquista de um espaço digno dentro de uma perspectiva ocidental/eurocêntrica – universidade, emprego, poder – os ocupantes “habituais” não tardam em lembrar de modo sutil ou acintoso que o negro não pertence àquele lugar.

As esferas interseccionais que *Oboró* propõe reforçam ainda que a busca pela ancestralidade caminha atrelada à afirmação das experiências cotidianas desses sujeitos tão diversos quanto humanos. Quando o espetáculo retrata tantas experiências, e o faz cercado dos elementos estéticos como as referências, inclusive visuais, às religiões de matriz africana, por exemplo, acaba por insistir na necessidade de humanizar sem perder a rota que aponta para as origens e pela história marcada pelas rotas do Atlântico. Dessa maneira, o passado se atualiza não apenas nas reelaborações que surgem dessa perspectiva, mas porque o racismo reinaugura diariamente as bases coloniais. Nesse sentido, à medida que a tradição retifica o hoje e se inscreve nele, o colonial organiza sua gestão.

Podemos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas /os não são nada realistas, tampouco gratificantes. Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial.

Essa deveria ser nossa preocupação. Não deveríamos nos preocupar com o sujeito branco no colonialismo, mas sim com o fato de o sujeito negro ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do “outro” branco (Hall, 1996). Sempre colocado como “Outra/o, nunca como “Eu”. [...] Fanon utiliza a linguagem do trauma, como a maioria das pessoas negras o faz quando fala sobre experiências cotidianas de racismo, indicando o doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como branca. (Kilomba, 2019, p. 38-39)

No cerne da estrutura social impera uma disputa de narrativas, portanto, simbólica, que não opera alienada de sua extensão econômica, posto que há uma retroalimentação dessas duas forças, contra a qual a *performance afro-atlântica*, como gesto-ação tanto do eu quanto do coletivo, argumenta. O eu e o coletivo operam juntos e um não existe fora do outro. Segundo Grada Kilomba (p. 213), ao usar como metáfora as plantações, no que corresponde ao sistema escravagista colonial norte-americano, existe um passado colonial/traumático que é reencenado através do racismo cotidiano e que é, desta forma, memorizado.

O passado colonial foi “memorizado” no sentido em que “não foi esquecido”. “Às vezes preferimos não lembrar, mas na verdade não se pode esquecer. A teoria da memória de Freud é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Ela pressupõe que todas as experiências, ou pelo menos todas as experiências significativas, são registradas, mas que algumas ficam indisponíveis para a consciência como resultado da repressão e para diminuir a ansiedade. Já outras, no entanto, como resultado do trauma, permanecem presentes de forma espantosa. Não se pode simplesmente esquecer e não se pode lembrar.

[...]

A ideia da “plantação” é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor, uma história que é animada através do que chamo de episódios de racismo cotidiano. A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática. (Kilomba, 2019, p. 213)

A pesquisadora chama atenção para o fato de que os sujeitos negros diaspóricos precisam lidar com os efeitos de traumas individuais e familiares dentro da cultura branca dominante, e ainda, com o trauma histórico coletivo da

escravização e do colonialismo reencenado e restabelecido no racismo cotidiano, através do qual é recuperada a cadeia da/do “outro” exótico e subordinado.

Considerando que o trauma raramente é discutido dentro do contexto do racismo, ela aponta ainda que os/as psicanalistas tradicionais não reconheceram a influência das forças sociais e históricas na formação do trauma. As personagens de *Oboró* expiam diversos traumas e, embora lidem com eles de formas distintas, considerando suas próprias vivências e personalidades distintas, à medida que contam suas experiências e compartilham com Outros traumas afins, se alimentam e alinham na transmutação ritualística da gira, que os insere em um tempo comum, onde se inscrevem considerando os aspectos específicos de suas identidades.

Já a alienação da identidade e da ancestralidade estabelece uma inevitável solidão, que também é temática do espetáculo. Tal exemplo vem de Frederico, que chegou a uma posição rara para homens negros na sociedade, já que trabalha na bolsa de valores, após o “triplo do esforço” de atuação. Ao se ver num mundo onde ele é o único ou um dos únicos homens negros, ele sente-se solitário de um modo profundo: o da solidão de quem está vazio de si mesmo. Frederico está imerso no mundo onde impera a branquitude, alimentado por seus códigos e refém desta condição. É por isso seu sofrimento.

Eu não trouxe minha mãe (identidade) comigo. Ela ficou lá embaixo. E não só a minha mãe. Eu esqueci a minha história. (Neto, 2019)

Frederico que, aliás, também é gay como seu porteiro Valdo, que vive com o branco Tiago, que o chantageia. *Oboró* joga luz sobre a questão de que a solidão sempre existirá na sujeição; inclui na reflexão a consciência de que isto se dá quando o sujeito está apartado dos seus na diáspora. Mesmo que bem-sucedido aos moldes de uma sociedade padronizada. O vazio de estar só num espaço onde (não) se é suportado é apenas a primeira das solidões na desumanização.

O espetáculo aponta em toda sua construção que o caminho para escapar à desumanização e à solidão, está, principalmente, no resgate da ancestralidade. Sobre a ancestralidade Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino vão dizer que nela há um fundamento ético que interliga as diferentes expressões da existência.

Na experiência do nascer, do morrer ou nos refazimentos cotidianos se expressam o nosso caráter provisório, inacabado e dialógico. Ou seja, a vida é um sentido amplo que comunica a vibração do ser em conexão com todas as outras coisas criadas e

invisíveis aos nossos olhos. As sabedorias ancestrais ensinam que não existe no universo o grande e o pequeno. O que há é a harmonia entre as coisas que possuem tamanhos distintos, sem relações de grandeza que, desprovidas de sentidos, não acrescentam nem diminuem nada. Nesse sentido, o encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encanto ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d'água, pedra de rio e grão de areia. O encanto pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado. (Simas; Rufino, 2020, p. 9)

Dentro desta concepção está a visão de que há um princípio de igualdade entre todos os seres e uma reflexão sobre a incompletude da existência, onde o humano se encontra em profunda conexão com os elementos da natureza. Portanto, a “escravidão intelectual” sobre a qual apontam os autores, no sentido do entendimento de mundo e suas maneiras de o sentir e interagir dizem respeito à uma urgência de repensar nosso modelo civilizatório.

Este resgate pode se dar pela ruptura com certos parâmetros que norteiam um estado de ocidentalidade, algo que limita e paralisa, frustrando as dimensões de nossas sensibilidades e subjetividades, e que aprisiona nossos movimentos. Fora dessa lógica, o princípio é o movimento. A inércia é a anti-gira do mundo. Nesse ponto, os aspectos relativos ao tempo, espaço e a palavra, perpassados pela ética, e aqui tendo o próprio espetáculo como exemplo prático, reorganizam o corpo negro no mundo, no espaço, na gira – na cena.

É interessante pensar sobre a questão, sobre o movimento e a mudança. Em física, o movimento é a variação da posição espacial de um objeto ou de um ponto material em relação a um determinado referencial no decorrer do tempo. Já na filosofia clássica, o movimento envolve a questão da mudança da realidade, e, portanto, diz respeito a cosmologia. *Oboró* é um espetáculo de movimento e de dança, como não poderia deixar de ser, ele existe na mudança.

A dança ritual está vinculada diretamente à manifestação dos deuses, onde a incorporação é estimulada pelo ritmo e pelas cantigas. Não é apenas o praticante da religião que dança, mas a própria divindade, que se expressa e se apresenta. Os próprios homens de *Oboró* incorporam esses tempos – do cotidiano e da divindade – posto que se manifestam arquetipicamente. Nisto, a plasticidade dos movimentos vistos em *Oboró – masculinidades negras* só é possível devido a um chamado por

ouvir essas outras expressões do ser. O sujeito está desmedido, expansivo, fora do trauma.

Segundo Paiva (2020), o candomblé como sistema religioso estabelece práticas culturais específicas e com elas modos de pensamento, de ação e de fazer. Desta forma, possui linguagem própria manifestada na percepção corporal e assumindo plasticidade em imagem, movimento e gestos. Trata-se de uma linguagem constituída por códigos experimentados no/pelo corpo. A linguagem é partilhada pelo grupo durante as cerimônias através dos símbolos imagéticos formados, que são negociados entre os membros.

A visibilidade, esta plasticidade que pode ser apreendida pela audiência, se constitui de roupa, canto, adornos e movimentos, sendo elementos co-dependentes para a materialização da linguagem em seu sentido sinestésico de comunicação. A capacidade de abstração é suplantada na forma que dá ao pensamento, tornando-o tangível, o colocando como materialidade.

A produção estética e a forma de se comunicar dizem respeito a como o grupo conhece o mundo através da vivência. Portanto, os modos de conhecer estão atrelados ao ver, sentir e saber. É isto que norteia a experiência. Na dança dos orixás, movimentos recuperados no espetáculo, como dança mesmo e como gestual, as divindades executam movimentos que celebram seus feitos e narram suas histórias. No caso da peça, traduzem e ajudam a “ler” cada personagem. “‘Tudo possui um fundamento’, como diz o povo de santo. E esse fundamento se encontra na narrativa mítica, criando uma imagem que fala, que comunica através do corpo, ao mesmo tempo em que reinventa o mito, perpetuando-o” (Paiva, 2020, p. 75).

Ainda segundo Paiva (2020), essa linguagem sobre a qual desdobramos é híbrida como o meio que a gerou, criando uma zona de significação que engloba palavra, som, imagem e movimento. No espetáculo *Oboró – masculinidades negras* temos a sensação de que estamos quase imersos em um grande Xirê,²⁰ pois na religião, a linguagem se fundamenta na narrativa mítica. O cotidiano e o sagrado, o humano e o místico dialogam continuamente na elaboração de suas existências e na negociação de suas compreensões e complexidades.

²⁰ Xirê é uma palavra Yorubá que significa roda, ou dança para a evocação dos Orixás conforme cada nação.

O corpo se comunica através da semiótica instaurada no campo da sensibilidade e da percepção, calcada nesse aparato sensorial uno e não dividido em partes fisiológicas. A percepção é fato total e não privilégio de um olho/visão. Através dessa construção simbólica sensível, conhecimento e saber se articulam, encontrando na corporeidade, seu agente fundamental.

Se esse corpo pode comunicar dentro do sistema de significação do candomblé é porque ele é capaz de dar conta de uma expressão que **a língua falada ou escrita** já não pode. Ele se apresenta como um corpo-imagem que se instaura na percepção.

Ao **performatizar e presentificar** a narrativa mítica é o corpo do iniciado quem fala, age e se apresenta. O corpo na dança cerimonial precede a questão linear da mera representação de um determinado mito. Ele não é a representação desse mito, mas sua **presentificação**. (Paiva, 2020, p. 76, grifos meus)

No diálogo com a representação mítica dos Orixás e bebendo nas referências estéticas do Candomblé, a peça mantém os mistérios dos códigos (ainda assim sendo compreendida pelo público), negando uma centralidade racionalista. Dessa maneira, conteúdo e forma se distanciam dos códigos de interpretação e gerenciamento de vida-mundo ocidentais no que diz respeito às dinâmicas de compreensão temporal. Essa lógica é rompida e as bases de interpretação da encenação se pautam nas experiências para além do trauma do Ocidente.

Na peça, através das referências que atravessam o Atlântico, e não pelas crenças de uma sociedade que desumaniza e ignora até quem tenta adequar-se a ela, o ser diaspórico pode encontrar-se com sua força, através de uma tecnologia própria. É uma obra que pretende abrir caminhos e não apenas expor mazelas, por esse motivo diz respeito a uma agência do povo negro sobre si e sobre as imagens e significados que produz. “Chega uma hora que a vida anda para frente. Demora, mas anda. Laroie Exu”, afirma Kinho, personagem da montagem.

Oboró é, assim, uma concretização paradigmática de que a arte pode ser o próprio veículo de ancestralidade pela qual o ser reivindica sua interpretação/gestão de mundo, sua subjetividade, sua humanidade. Ela torna-se esse assentamento e esse chamamento possível. No texto de *Oboró*, Adalberto Neto também deixa diversas indicações da dramaturgia como um espelho para uma outra via de resgate que se dá pela união entre iguais na diáspora. Mesmo em suas subjetividades, somente sujeitos diaspóricos, na busca comum pela ancestralidade e na constituição de um futuro possível, irão apoiar-se e aceitar-se.

A visão ocidental sempre terá dificuldades em enxergar o homem negro para além dos estereótipos imersos em sua psique através da construção de seus

significados pelos/nos processos históricos, ou mesmo se recusará continuamente a fazê-lo, exercendo, quando muito, uma condescendência cínica. Na peça, vemos que é o homem negro a figura que apoia o outro homem negro. Nesse universo de iguais é o outro negro que as personagens enxergam no espelho. O contrário é sutilmente criticado quando Frederico, por exemplo, apesar de admirado por Valdo (também negro, também gay) não consegue enxergá-lo, preocupado que sempre esteve em inserir-se socialmente. “Ele não me enxerga. Para ele, eu sou só um porteiro”, lamenta o jovem.

O espetáculo é construído em torno dessas conexões que pretendem mais indicar caminho do que criticar. São muitos os exemplos de possibilidades que surgem da união. Em determinada cena, humilhado, oprimido, prestes a cometer suicídio (a saúde mental de homens negros sendo posta como tema também), é o professor negro Nilton quem resgata o aluno Oswaldo. Não como uma salvação messiânica: o dinheiro que o professor dá a seu aluno é o gesto da empatia e do reconhecimento de quem, compartilha das experiências de homem negro numa sociedade que não o enxerga como humano.

O sujeito não pode entregar sua confiança à uma sociedade que não o comporta. É uma ilusão. É o homem negro que salva o homem negro, como é o caso do bombeiro Deoclides, último personagem a surgir na peça, e quem salva um menino estuprado de vê-lo uma segunda vez. O mesmo Deoclides foi quem abriu os olhos de Nilton acerca de sua ancestralidade. O mesmo Nilton que ensinou Oswaldo sobre as ervas medicinais. E como em um ciclo que se renova e fortifica, Oswaldo é o mesmo que usa o conhecimento apreendido sobre medicina ancestral para cuidar das dores de Frederico. Trata-se de um ciclo que se desdobra, no qual não há clausura, e que provoca fissuras nas estruturas rígidas de pensamento. Tal lógica que aprisiona modos de pensar é o que chamamos de Colonialidade. Em prefácio para o livro *A Colonialidade do Saber*, o pesquisador Carlos Walter Porto Gonçalves faz algumas afirmações sobre as relações entre epistemologia e colonialidade. Para além do legado desigual do colonialismo e do imperialismo, afirma o pesquisador:

Há outras formas de compreender o mundo. A episteme eurocêntrica nos impede de entender o mundo em sua multiplicidade e que diferentes povos e suas culturas desenvolveram pensamentos. As epistemes, assim, são múltiplas. Neste mesmo texto, Gonçalves aborda o eurocentrismo, sua episteme e sua lógica para

problematizar as noções de lugares ativos e passivos em que a América ocuparia o lugar de passividade e a Europa o de atividade: A Colonialidade do Saber nos revela, ainda, que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias. Como nos disse Walter Mignolo, o fato de os gregos terem inventado o pensamento filosófico não quer dizer que tenham inventado O Pensamento. O pensamento está em todos os lugares onde os diferentes povos e suas culturas se desenvolveram e, assim, são múltiplas as epistemes com seus muitos mundos de vida. Há, assim, uma diversidade epistêmica que comporta todo o patrimônio da humanidade acerca da vida, das águas, da terra, do fogo, do ar, dos homens. Aqui, nesse livro, a crítica ao eurocentrismo é uma crítica à sua episteme e à sua lógica. (Lander, 2005, p. 3)

Por objetividade estratégica, a insurgência que a peça propõe é das respostas mais eficazes à violência a que os corpos do espetáculo são expostos. Faz referência ao campo das ideias, capaz de desarticular os membros retesados do corpo. Em *Oboró*, a vivência das masculinidades negras e da conscientização desses sujeitos, muitas vezes lançados uns contra os outros, fomenta uma solidariedade que somente quem vive as mesmas experiências e têm o mesmo objetivo em comum pode encetar. O que passou é ponto de inícios para o recomeço neste tempo cíclico que convoca tempos e personas e move ressonâncias, inclusive estéticas. O recado é dado pela peça. *Na vida, nada é perdido. Tudo é recomeço.*

A conscientização de quem vive na diáspora o ordinário da coisificação costura a narrativa. A consciência, destacada no espetáculo pelo personagem Deoclides, sábio e desperto, é de extrema relevância para ditar as escolhas dos sujeitos. Desde a consciência que ele desperta em Nilton e que se espalha através deste para outros, passando pela consciência que se abre reflexivamente em Frederico, quando este se percebe solitário. O caminho apontado por *Oboró* talvez possa ser decodificado nas palavras do sábio Deoclides-Oxalá:

[...] tentar construir algo novo, diferente, paralelo a tudo isso que tem por aí. De preferência, com os nossos e para os nossos. Sabe consciência de povo? [...] Só assim a nossa caminhada vai ter mais união, mais empatia. Porque cada um tem um pouco do outro: dos nossos orixás, da nossa ancestralidade. Porque eu sou, você é [...] Nós fazemos parte de um todo: dos que já se foram [...] dos que ainda estão aqui com a gente, dos nossos irmãos de axé e dos que ainda estão por vir [...]. Quando o rebanho se une, o leão dorme com fome. (Neto, 2019)

Neste sentido, a resistência também é revisitada e atualizada. A política de apagamento nunca foi algo plenamente bem-sucedido conforme disseminado, pois as atividades performáticas e artísticas de escravizados (as) serviram desde a colonização para elaborar e retransmitir saberes e valores da cultura africana, constituindo-se nesse sentido como uma fantasia.

Reconhecimento é nesse sentido, a passagem da fantasia para a realidade – já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser vista/o, mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que as /ou “Outras/os” fossem, mas sim quem elas/eles realmente são.

Reparação, então, significa a reparação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Nesse sentido esse último estado é o ato de reparar o mal causado [...] através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. (Kilomba, 2019, p. 45-46)

A retomada consciente de fazeres artísticos é o ato cultural e, principalmente, político, que pode subverter a ordem cotidiana e a hierarquia social e os “saberes hegemônicos” (Martins, 2021). *Oboró* é a proposta de Adalberto Neto, Rodrigo França, Valéria Monã e toda a equipe artística para ser mais um bastião de resistência ao massacre europeu: os corpos de homens negros em cena constituem gestos de insurgência e afirmação para além da poesia, da estética e da arte em si, sendo ações políticas, conceituais e metodológicas, pois há nessa dinâmica uma metodologia da resistência e uma insistência pedagógica.

O corpo produz pensamento, conforme aponta Leda Maria Martins, o que diz respeito também, em termos de fazer artístico, ao poder ético, além de estético, e ainda político e conceitual que um espetáculo como *Oboró* pode e deve ter. O conceito de *oralitura*, desenvolvido por ela, dimensiona o campo:

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros, denominei oralitura, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como littera. “letra”, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas [...]. A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto

do ainda não dito ou repetido, porque antes interdito, censurado, excluído. (Martins, 2021, p. 25)

E segue a pesquisadora:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita. (Martins, 2021, p. 41)

Se tal dicotomia entre escrita e oralidade, texto e imagem, é uma imposição europeia, viés teórico do processo de colonização, uma opressão epistemológica a ser negada na busca pela identidade além do Atlântico, é fundamental nesse caminho de retorno a consciência de que o sistema global capitalista não é vitorioso por completo, mas se fratura em processos diários de resistência, onde há uma constante disputa através das práticas rituais, da cultura, da fé, de indumentárias e corporeidades que insistem em ser “corpo-tela”, “corpo-imagem”, “corpo-pensamento”. Um corpo que se faz:

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (Martins, 2021, p. 79)

A recente cena teatral negra não deixa de ser esta tomada de consciência do ato de resistir à imposição colonizadora e insistir em afirmar a realidade dos sujeitos diaspóricos apesar de todo esforço do poder hegemônico em apagar sua subjetividade e reduzi-los a marca de um passado primitivo, sem valor de civilização e dentro dos conceitos impostos pelo eurocentrismo.

Oboró ao levar para a cena as histórias e experiências cotidianas reais de homens negros, propondo angular pela diversidade sem acomodar os signos padrões, se constitui não como um espetáculo sobre homens negros para a perspectiva e para os olhares da sociedade branca, mas uma obra que, seguindo a engenharia subversiva proposta pelo conceito de oralitura de Leda Maria Martins, rasura a dicotomia entre texto e imagem, para expor a falha e a vergonha do sistema.

Nesse sentido sendo uma peça para que a sociedade, de forma mais ampla, também se veja e se repense, e repense seu sistema de valores.

No momento em que o corpo cria imagem através do movimento, o conhecimento é, simultaneamente, construído e transmitido pelo corpo. É este processo que faz com que o aprendizado de um rito de antepassados ou, no caso, a encenação sobre um palco de experiências de masculinidades negras – emoldurada por saberes, valores e elementos físicos daqueles antepassados – presentifique o conhecimento ancestral ao mesmo tempo que constrói para o porvir, sem, incorrer na forma estanque entre passado, presente e futuro à qual o ocidente está afeiçoado.

Este *continuum* temporal bem diferente do tempo engendrado na episteme europeia é sempre fundado num evento do agora que perpassa todas as instâncias. Este é um jogo que se dá com a plateia, um mover de pensamento e uma provocação de conhecimento que se dá no tempo e no processo da encenação. Cabe lembrar mais um conceito de Leda Maria Martins já mencionado, o de *tempo espiralar*, para compreendermos as possibilidades do teatro como contracultura possível e da arte do âmbito do que pode propor:

Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. (Martins, 2021, p. 83)

É uma nova concepção de tradição que Leda Maria Martins propõe em oposição à tradição europeia. Uma tradição que não pensa a cultura e suas manifestações como temporalmente estáticas, evocações de um passado desconectado, frequentemente distante da realidade contemporânea e das experiências vividas pelos sujeitos hoje. Trata-se da tradição do movimento, inserida em um tempo cíclico onde permanência e transformação se intercalam para rejeitar os processos repetitivos de colonialidade.

A reflexão posiciona a reflexão sobre a cena teatral negra e, aqui em particular, insere *Oboró – masculinidades negras* neste lugar referencial, haja visto que a desconstrução de cânones e a proposição de perspectivas teóricas não binárias faz parte do caminho de busca da ancestralidade e da fuga da narrativa colonial, racista e desumanizante, materializando o que Gonçalves problematiza.

Este caminho, entretanto, não se dá sem contaminações e atravessamentos que trazem constantes desafios e provocações a pesquisadores e artistas. Porém, é

uma afirmação e um posicionamento político de suma importância. E em que pesem todas as evoluções e aprendizados acerca da arte e do teatro negros no Brasil, *Oboró* não deixa de cumprir o que fora preconizado pelo pioneiro Abdias Nascimento há tantos anos em seu artigo “Arte afro-brasileira: um espírito libertador” (1977), publicado em Lagos, Nigéria:

Se antes de 1888 a escravidão e a ideologia da superioridade do branco excluíram o africano da cena brasileira, após a abolição o racismo prosseguiu sua nefasta ação discriminatória. Nossa literatura dramática ignorou seu potencial humano, sua densidade dramática, o lirismo que impregna a criatividade imanente de sua cultura original africana. E todos esses elementos tiveram acréscimos e outras dimensões adquiridas à vivência de trabalho produtivo nos quase quinhentos anos de agressão permanente da sociedade brasileira. A epopeia das revoltas, insurreições, levantes armados, tentando resgatar a liberdade usurpada e a dignidade humana enxovalhada e esmagada pelo regime escravocrata, **é uma página que os dramaturgos negros terão de escrever um dia**. O que existe fixado em livros é muito escasso e muito aquém da importância daqueles sucessos, vistos sob a perspectiva e a dinâmica das lutas de libertação dos afro-brasileiros. E o desenvolvimento do teatro negro terá de incluir dramas e tragédias reconstruindo aqueles eventos, trazendo do passado aos nossos dias, através dos recursos do palco, os heróis de feitos legendários como Zumbi dos Palmares, Chico Rei, Luísa Mahin, Luís Gama, João Cândido e tantos outros esquecidos na poeira dos tempos. Tornando novamente vivos, ainda que através do sortilégio teatral, estaremos honrando os que viveram, lutaram e morreram tentando libertar os povos negros e elevar a consciência dos descendentes de africanos no Brasil e de qualquer parte do mundo. (Nascimento, 2019, p. 154, grifos meus)

A ancestralidade em *Oboró – masculinidades negras* é a disparadora cênica estratégica que coloca em diálogo os homens dos nossos dias com os antepassados míticos, vivos em um tempo outro, de acordo com a matriz de fé, na matéria e na imaterialidade, e com outros, como Abdias que lança sua pedra ontem para reverberar em um futuro onde a arte se manifestasse em poética, estética, filosofia e conceito para contar os seus e suas contribuições político-civilizatórias.

6

Considerações finais

Buscamos, ao longo desta pesquisa, refletir sobre as formas como as concepções que dizem respeito à linguagem, ao espaço e ao tempo são utilizadas em gestos artísticos numa perspectiva de se contrapor à economia do mundo capitalista. Entendemos que o capitalismo como uma face do colonial procura manter o controle de saberes, subjetividades e formas de poder. Nesse sentido, a arte afrodiaspórica é vista como um contragolpe ao projeto de manutenção de controle e hierarquia da branquitude, bem como suas estratégias de atualização, sendo capaz de performar outras formas de ler, sentir o mundo e questionar a ideia de raça produzida pelo eurocentrismo.

A investigação procurou verificar as construções que o teatro é capaz de promover dentro de uma perspectiva de descolonização do imaginário, desafiando narrativas eurocêntricas e reconstruindo nossas formas de atuar no mundo. A ressignificação do trauma atlântico se revela e se fortalece através das possibilidades de transformar o sistema de horror em uma fonte de produzir (re)existência após o marco colonizador – eurocentrado, universalizador, limitante e mortal.

O Teatro Negro, como contragolpe, se estrutura nas bases da contracultura da Modernidade à medida que, ao analisarmos seu papel e suas potencialidades, segue se revelando como questionamento da colonialidade como visão de mundo. Ao esquadrihar e subverter normas e padrões estabelecidos, é possível verificar no cerne dos espetáculos negros um projeto de desobediência epistêmico-poética e descolonização de saberes. Nessa perspectiva, nos interessou entender como o teatro, em sua medida racializada, pode desafiar sistemas de conhecimentos dominantes, reforçando que os saberes são pluriversais.

O exame crítico dos objetos em análise, alinhados às dimensões de tempo, espaço e da palavra como linguagem, que estruturam as bases da colonialidade fortalecendo sua economia e definindo as vivências através de uma dimensão

filosófica e política da existência, dão pistas de como o teatro pode contribuir para a reconstrução e redefinição da vida apesar do colonial, e considerando um sistema de significação coerente com o processo democrático. Ao entrar em diálogo com as peças *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (Luiz Marfuz/Cia dos Comuns), *Vaga carne* (Grace Passô) e *Oboró – masculinidades negras* (Adalberto Neto), este estudo acaba por fortalecer uma mundividência capaz de contribuir para o devir negro no mundo contemporâneo em seu desejo de futuro hoje.

Dessa forma, nesses espetáculos o projeto de descolonização do imaginário passa por ressignificar o trauma, contrapor o colonial, insistir e investigar as epistemologias, os saberes e as estratégias do sistema capitalista-colonial. Olhar para as dimensões políticas desses gestos performáticos se configura por refletir sobre como a novidade entra no mundo. Antes disso, a tese parte da percepção de que corpos afrocentrados produzem, por desejo e necessidade, objetos artísticos transcendentais.

Como a dificuldade de leitura crítica desses gestos a reduz à legitimação de uma identidade de origem africana que deveria ser estável na diáspora, a análise das peças, na perspectiva de uma *performance afro-atlântica*, evidencia as capacidades da expressão teatral em promover fissuras em um sistema de dominação sistemática, que passa pela estética e pela tentativa de controle das sensibilidades.

Avaliamos que a crítica artística contemporânea enfrenta o desafio de nomear como belo o que era antes visto como exótico ou de menor valor, devido à visão eurocêntrica. A leitura estética descolonial, e também contracolonial, inclui a ancestralidade como uma força que dialoga com outras em tempos distintos, ativando uma cosmovisão africana e promovendo maneiras de revisitar a cisão entre razão e emoção, reconhecendo o conhecimento inerente à corporeidade.

A afrocentricidade, termo até então não utilizado diretamente, se mostrou como esteio reflexivo, político, crítico e combativo capaz de centralizar a ancestralidade negra para promover seus anseios reflexivos, nas leituras dos espetáculos analisados aqui. Ao se ater em compreender uma espécie de encruzilhamento cultural, relativo à perspectiva do “cruzo”, ao qual o sujeito negro na diáspora se encontra, é possível fortalecer uma subjetividade, e a partir daí pensar/fomentar as ferramentas estético-poéticas de combate contra as ações sofisticadas do racismo – lidas como gestos políticos em arte.

Assim, no observar do movimento/pensamento elíptico e em eco, produzido pelas obras em análise, se reforça a performance negra como gesto político e de produção de saber inserido na vida cotidiana, sendo capaz de alargar as frestas argumentativas quanto às disposições do mundo conhecido em suas formas, manejos e imposições, na resistência à lógica de poder vertical do racismo. Para tal, se valem de ritmos, costumes, culturas e temáticas diversas, reivindicando tanto as individualidades, quanto a coletividade – traço importante desse fazer.

O teatro, ao explorar narrativas e representações diversas, tem o poder de libertar o imaginário ao questionar e subverter estereótipos e padrões estabelecidos pela cultura dominante. Isso permite a criação de novas perspectivas e possibilidades para a expressão e identidades negras, no desafio das normas e estruturas eurocêntricas que dominaram a história da arte e da cultura. Ele oferece uma visão alternativa e crítica da sociedade contemporânea, destacando questões de racismo, marginalização e desigualdade. A prática de desobediência epistêmica no teatro negro envolve questionar e desafiar os conhecimentos e narrativas hegemônicos e propondo novos pilares de decodificação.

O projeto estético-político que transborda do trabalho sobre a realidade a que esses gestos se propõem reconhece a ética como pilar importante de uma cosmovisão africana, e sendo assim esta reflexão corrobora com uma leitura estética descolonial comprometida com a resistência e a desobediência ao sistema de desumanização imposto aos indivíduos negros. Assim, em não estando desassociada da política e da ética, a arte afro-atlântica se confirma como um assentamento na produção da energia vital para a afirmação das identidades negras, buscando não apenas ressignificar, mas dizer o que foi negado pela história colonial.

Através do foco no teatro e da análise das três peças em questão, observadas nas claves de leitura que dizem respeito às construções sobre linguagem e dimensões espaço-temporais, elaboradas pelo projeto colonial a fim de que o mesmo se sustente como uma produção comum de mundo à medida que normatiza o pensamento, a performance afro-atlântica se confirma como o espaço de reconstituição das ancestralidades descarriladas no desafio das normas ocidentais e suas bases de sustentação filosóficas – como elaboram e norteiam a apreensão sobre o mundo e sobre as vivências.

A reflexão abrange memória, estética e resistência estética, para a confirmação das existências plurais em um exercício irreversível de edificação de nossa democracia inacabada. Nesta leitura, a partir de perspectivas afrodiaspóricas, as performances promovem deslocamentos na colonialidade ao atualizar a dinâmica das comunidades negras no lidar com sua própria construção simbólica, em um pensamento-ação como proposta de continuidade.

Como apontam as palavras do intelectual Nêgo Bispo, “contracolonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que sintam”. É neste sentido que caminhamos pelas encruzilhadas do saber, a fim de observar as agências negras na interpretação de sua expressão, intelectualidade e prosperidade.

Anexos – Conversas com os realizadores

Anexo 1.

Conversa com Onisajé, diretora de *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*.

1. Como foi o processo de montagem do espetáculo? Como se deu a construção do ponto de vista da direção? Qual caminho você fez como encenadora?

O processo se deu primeiro em atender ao chamado de um grande ator que celebrava seus 40 anos de carreira e queria juntar os artistas que contribuíram para que ele fosse o ator que ele é. Então os caminhos da direção começam comigo ouvindo os desejos e os anseios de Cobra, de como ele não gostaria que fosse a abordagem a Lima Barreto: biografia cênica, cronológica, literária no mal sentido. Ao que ele mais desejava, colocar a humanidade dele em cena. Quando Marfuz foi enviando o texto, pois o espetáculo foi sendo montado à medida que os fragmentos de dramaturgia iam chegando, eu percebi que três coisas eram fundamentais para aquela montagem:

- 1 – Acessar ou afrofabular a ancestralidade negra de Lima Barreto.
- 2 – Equilibrar discurso político e arte.
- 3 – Potencializar as cenas que evidenciavam a subjetividade de Lima.

Orientada por esse tripé eu pude chegar a concepção cênica do *Traga-me*, que trata-se de um “fio de prosa” com o público e essa conversa íntima, esse convite de cumplicidade girou em torno desses três assentamentos. E uma questão importante era a necessidade de reverenciar Lima, fazer um espetáculo que manifestasse nossa admiração por ele, mas emanasse para ele que está no plano da imaterialidade um ato de carinho, de amor para com ele, que recebeu tão pouco afeto.

2. O que te moveu para dirigir *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*?

A possibilidade de poder contar a história dele, fora do estereótipo de louco e bêbado, e poder denunciar o “suicidamento” de Lima, colocar a individualidade dele na cena e principalmente poder provocar uma reflexão sobre como a eugenia cria o racismo e nós nem nos damos conta disso.

3. Para você, quais são os principais méritos do espetáculo? Ele elabora um pensamento crítico sobre os processos de formação de nossa sociedade, suscita uma importante reflexão sobre eugenia, aborda a vida e a obra de Lima Barreto, além de ser um espetáculo de enorme qualidade cênica, técnica, dramaturgica... Se tivesse de pinçar alguma coisa, o que você destacaria?

1 – O empretecimento de Lima, em sua época ele não pode ser negro. E o fato de ser negro fez com que a sua literatura fosse ignorada.

2 – A investigação de linguagem cênica. Há em *Traga-me* um mergulho na linguagem, as escolhas de marca, a decisão cenográfica, musical e de composição de personagem saem do que se está acostumado a ver na cena teatral negra, no que tentam nos reduzir, há um rompimento de clichês.

3 – A ritualidade na cena e o jogo de Lima com sua ancestralidades e ancestrais.

4. O espetáculo é um gesto de descolonização e repovoamento de imaginário, como você vê a perspectiva da desconstrução da colonialidade como visão de mundo através do teatro e, mais especificamente, através do seu trabalho?

Eu vou trazer aqui o pensamento de Nego Bispo, eu milito no campo da contracolonização. O teatro é um poderoso espaço de encontro, espelhamentos e ampliação de imaginário simbólico. Meu teatro busca potencializar nossas subjetividades negras por meio da ancestralidade, da encruzilhada cultural em que vivemos e principalmente pela afrocentricização do pensamento e da criação artística. Dessa forma percebo na cena a possibilidade de criar, levantar e divulgar contranarrativas acerca dos processos de dominação que nos aflige a todes.

5. Qual o papel da linguagem, no sentido do discurso, na narrativa da peça? Acredito que a peça propõe uma reflexão sobre epistemologia e há nisso uma proposta. Como você vê?

Traga-me coloca Lima no centro. No centro da peça, da história, da arte. Reconhecer o brilhantismo de Lima e evidenciar suas contribuições é validar a história de cada pessoa negra no mundo, ao fazermos isso reconhecemos principalmente as nossas potencialidades no campo das intelectualidades, das criações. Reconhecer nossa potência concebedora e não apenas de mão de obra escravizada. Lima contribuiu para o processo de amadurecimento de linguagem, conteúdo e discurso da literatura brasileira, eu busco fazer o mesmo com o teatro. Nós participamos ativamente na construção do projeto civilizatório do Brasil e fomos registrados na história como aqueles que carregam peso, mas não pensam. Falácia. Nós e nossa cultura negra apresentam camadas e camadas de epistemologias e nosso teatro precisa espelhar nosso brilhantismo e excelência.

6. Como foram feitas as escolhas dos objetos emblemáticos utilizados no espetáculo? Temos muito pouco em cena: uma cadeira, uma tela, uma cabaça, um cérebro que se revela trazendo uma abertura de significados...

Como explanei na pergunta na 3, venho a um bom tempo pesquisando a linguagem do Teatro Negro. Que teatro é esse? O que o compõem? Quais elementos e escolhas orientam sua construção? O foco da peça era Lima e sua subjetividade, então tudo precisava orbitar em torno dele. Suas obras e a situação de crueldade a qual estava exposto precisavam falar muito mais do que cenários e objetos de cena, então optei pela construção de uma cenografia enxuta, prática e simbólica. O Candomblé é uma lente por onde enxergo o mundo, e foi na cenografia e nos objetos de cena que encontrei uma forma potente de empretecer Lima e de colocá-lo em contato com sua ancestralidade por meio da ritualidade e da utilização de objetos e gestos cênicos negros. Em cena estavam elementos sínteses utilizados no axé. A cadeira, o aperê (pequeno banco), o balaio, e a cabaça cabeça. Em minha tese faço uma análise profunda sobre esses elementos.

7. Para você, no que as artes negras se diferenciam das demais, ou não se diferenciam? Há especificidades que contornam o fazer negro?

A arte negra evidencia a subjetividade em diálogo com a coletividade. Potencializa e empodera o indivíduo lembrando-o que ele só chegou até aqui porque pertence a uma comunidade. A ritualidade é um ponto de conexão e fortalecimento e não de doutrinação. Afetar e orientar são dois princípios pulsantes nas artes negras. Eu enxergo esses princípios como especificidades da arte negra.

Anexo 2.

Conversa com Valéria Monã, preparadora corporal de Hilton Cobra na turnê de *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* pelo Palco Giratório.

1. Você acompanhou Cobrinha na turnê do Palco Giratório (2019), qual o fundamento do trabalho que você realizou com ele para o “Lima”?

Fico pensando, devido ele já tá pronto, trabalho feito durante a criação, que no meu caso, eu trabalhava o tonos dele com um aquecimento, direcionado para o Cobrinha, que é uma pessoa ator, que tem necessidade de muita pilha, prontidão, ao mesmo tempo, energia espiritual após esse corpo atento ao jogo com o público do dia. Um corpo disponível a trocar com o espaço e o tempo no presente. Por isso esse aquecimento tem um alongamento específico. Exemplo: eu também colocava ele nas minhas costas e alongava. Eu fazia isso pensando em alguns momentos da peça: quando ele deitava na cadeira com rodas e escorregava; os vários saltos no momento “Doutor”; ao falar da mãe, se arrastando no chão... Isso tudo exige muito fisicamente e espiritualmente.

2. Há no Lima uma desobediência epistêmica que se traduz no corpo de Cobra na forma de um corpo insubordinado, como vocês conseguiram isso?

Epistêmica! No Cobrinha isso é muito forte, devido a tanta sabedoria que ele possui. Esse gesto movimento que ele traz é político, amado, liberto.

3. No Brasil falamos na língua do colonizador, como você vê esse corpo-palavra de Lima Barreto na peça e como, pensando nesse contexto, você entende as relações com a linguagem e o discurso que o espetáculo aborda?

Um corpo- palavra... Faz em vários momentos uma forma de total quebra, trazendo um corpo desconstruído, mostrando pra esse colonizado o quanto ele não pode escravizá-lo, tem tudo a ver com a história de Lima, que quando está com os eugenistas na peça, e ele consegue, oferece para eles o desconforto.

4. Você trabalhou a eugenia em seu processo de trabalho preparando o corpo de Cobra diariamente para as apresentações? Se sim, como?

Sim, como elemento que o corpo tem que estar em prontidão o tempo todo no espaço, fazendo esse corpo estar no presente, cheio de recursos. Para um corpo como o do Hilton Cobrinha, que é muito rápido a resposta, tanto para movimentos rápidos ou lentos, altos ou baixos, e assim se vai...

Anexo 3.

Conversa com Hilton Cobra, ator de *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*.

1. Depois de tantos anos fazendo o espetáculo, você percebe diferença do público e/ou mudanças na recepção da peça ao longo do tempo?

De tantos anos fazendo o espetáculo, a única diferença que sinto desses anos todos, é o período, durante o período do... nazifascista em que estava no governo o Bolsonaro, bom, como a estrutura do espetáculo é uma conversa com o público, eu sentia reações muito fortes de pessoas assim, olha, eu percebia que não gostavam muito do que eu falava, sobretudo quando realmente eu criticava o Bolsonaro e eu sentia que determinadas pessoas do público não absorviam bem isso. Isso ficou muito claro numa apresentação de Florianópolis, que foi a única apresentação dentre tantas que teve um coro de “abaixo Bolsonaro”, “Sai, Bolsonaro”, “Sai, Bolsonaro”, “Sai, Bolsonaro”, durante o espetáculo. Esse período o que me chamava a atenção também era que eu fui muito, fiz muito o Palco Giratório, viajei bastante por esse interior do Brasil e estas pessoas que não se sentiam à vontade com o que eu estava ali conversando, essas pessoas não reagiam no debate. Eu fiz muito debate e eu ficava realmente preparado, esperando que aquela pessoa que não gostou do que eu falei, porque eu critiquei de forma veemente as questões bolsonaristas... Essas pessoas não se manifestavam no debate. Eu acho que poderiam não gostar daquilo que eu falava, mas as citações eugenistas que tem na peça, que é projetado, aquilo é inconfundível. Eu acho que as pessoas, em determinado momento, até sentiam vergonha de se manifestar. Então, desse período pra hoje, eu sinto que essas manifestações não me veem tão forte ali do público. Tem muito tempo, inclusive, em que faço a peça e não tenho essa sensação. Mas é a única, única, única mudança. Agora, também porque o... Eu não sinto outras mudanças por que... eu aqui te digo, enquanto houver racismo essa peça vai tá atual. Enquanto a gente estiver falando de Lima Barreto, o Lima Barreto é pra mim, até onde eu posso alcançar a literatura brasileira, o Lima Barreto é o escritor mais atual, mais atual. Por isso, eu acho que eu vou ficar ainda uns bons anos com esse espetáculo, fazendo esse espetáculo, e tendo essas reações positivas do ponto de

vista pra gente, porque o espetáculo é uma reflexiva diante do público. Agora o que dá pra notar também, uma outra diferença, é o público estudante para o público normal, comum. O público. Eu já fiz vários espetáculos para o público estudante e é a plateia mais atenta que nós temos até hoje e os debates são riquíssimos.

2. Qual o maior desafio ao lidar com a narrativa da peça?

É... Como é mais ou menos um assunto que hoje eu domino, o meu desafio é a minha atenção, no sentido de estar sempre atualizado com esses assuntos que a gente aborda ali. Sempre atento se aquilo que nós estamos ali versando, se eles estão sendo bem encaixados, se estão sendo bem recebidos. A peça trata de eugenia, uma coisa que muita gente não conhece no Brasil, muita gente mesmo não conhece no Brasil. Então é fazer com que esse espetáculo realmente toque. Eu disse na tua outra pergunta que a estrutura do espetáculo é uma conversa, então é conversar bem sobre racismo, sobre eugenia, sobre a pobreza de Lima, sobre a saúde mental. Tudo isso tá dentro da narrativa do espetáculo, pelo texto. Então é tá com esse corpo, eu tô falando de corpo, corpo inteiro, preparado, atento, pra que ele possa, todo ele, cabeça, voz, mente, a interpretação em si, pra que ele possa chegar, a narrativa, para o público, de forma mais acessível, eu diria... Bonita também, porque o teatro é bonito, embora a gente esteja ali falando de coisas tão absolutamente sérias.

3. E quanto à personagem, qual o maior desafio para compor o Lima do espetáculo?

Pra compor o Lima o desafio foi... Eu tava a sete, oito anos sem subir em palco e jamais tinha feito um monólogo. Então o desafio foi eu me aceitar e dizer “Poxa, eu agora tô preparado pra celebrar 40 anos de carreira”. Isso foi um tempo, um tempo grande pra conseguir ter coragem pra conseguir fazer um monólogo. A outra coisa foi Lima Barreto. Sentia uma certa dificuldade no Lima Barreto, porque eu tinha feito, a minha última peça, meu último espetáculo foi *O triste fim de Policarpo Quaresma* na Bahia, que o Luiz Marfuz dirigiu e me convidou pra protagonizar. Eu estudei muito, mas estudei muito o Policarpo Quaresma, aquela personagem, aquela paixão pela Pátria. É... Bem quixotesca de uma certa forma, mas assim,

brasileiríssima. É, mas eu saí do processo sabendo do Policarpo, mas sem entender o Lima Barreto ainda. Sem dizer “eu conheço de fato esse autor”... E quando veio essa possibilidade, eu tava querendo trabalhar, trazer o universo da loucura, porque gosto muito da loucura. Discutir, ou mostrar, ou levar a loucura, os aspectos que levam à loucura... pro palco. Eu tinha dirigido um espetáculo com a Cia dos Comuns que era trabalhado em cima da loucura, foi muito bonito, aliás. Então o desafio foi mergulhar na obra de Lima Barreto. Eu tô falando de desafio, não que tenha sido ruim, absolutamente, absolutamente. Realmente mergulhar num autor como Lima Barreto... Eu não sei tudo sobre Lima Barreto... Engraçado que quando a gente começou a trabalhar o Lima Barreto, a gente imaginava, a gente queria saber tudo, porque não tínhamos ideia de quão vasta era a obra e a escrita de Lima Barreto, a escrita sobre Lima Barreto e as pesquisas acadêmicas sobre Lima Barreto. É muito... Tem muita coisa... Então o desafio nesse sentido, de realmente mergulhar na leitura e não somente sobre Lima, mas também ter uma ideia daqueles autores que eram o norte do Lima Barreto. Dostoiévski... O próprio Machado de Assis, porque se a gente for perceber mesmo... às vezes fica uma confusão no espetáculo, se Lima gostava ou não, disputava ou não com Machado de Assis... Nada disso. Ele sabia que o Machado já era um dos grandes escritores universais, mas ele também sabia que ele também era um escritor genial. Então por que que os louros para o Machado e não para ele? Por que ele não era publicado? Então, é... Foi interessante nesse sentido, de mergulhar nessa vida, desse homem, no pensamento dele e na escrita dele, isso sem falar evidentemente das personagens que são, meu Deus, são extremamente bem criadas as personagens do Lima Barreto. Sobretudo os personagens da pátria estética do Lima Barreto. A terceira foi, como eu comecei a falar, mas não concluí, que é o fato de tá sete anos fora de palco e pra atualizar esse meu corpo... Eu sempre gostei de trabalhar muito fortemente o corpo no teatro, o meu corpo absolutamente presente, que me leva, que me conduz de fato, que me leva. E atualizar esse meu corpo pra fazer todo aquele malabarismo corporal que eu faço em cena não foi muito fácil não, mas eu tive belas ajudas, belas ajudas ali dentro.

4. Como é para você falar de eugenia através da linguagem teatral?

Falar sobre a eugenia era um tema que também eu não conhecia, quer dizer, sabia da questão da eugenia, sabia sobre Monteiro Lobato, mas o que era exatamente a eugenia, qual foi a importância da eugenia pra esses nazifascistas do mundo, entendeu? Como que eles absorveram as ideias eugenistas como Hitler, que foi um grande eugenista. As ideias eugenistas, os princípios eugenistas nortearam e muito, o Hitler no seu projeto nazista, assassino. E dá um certo prazer em falar da eugenia dentro do espetáculo, da narrativa do espetáculo, me parece que além de levar a vida do Lima Barreto pro grande público, falar da eugenia pra esse grande público é muito extraordinário nesse espetáculo. Volto a dizer que é uma conversa, eu sinto a curiosidade do público quando o assunto é tratado, com mais força, ali dentro do texto. E quando tem os debates, as questões sobre a eugenia são muito fortes, é o tema. Porque de racismo muita gente já ouviu falar, mas da eugenia que é quem alicerça, quem alicerçou, quem organizou, vamos dizer assim, essa questão racial, é muito pouco conhecido. E a eugenia tem uma coisa, o que se queria era de fato a purificação da raça. Sempre que eu falo da eugenia, que eu cito a eugenia, que eu discuto a eugenia dentro do espetáculo, tem uma, não se pode dourar a pílula aí... O que os eugenistas, supostamente cientistas queriam, era a purificação da raça. Mata-se negros e negras, mata-se gays, homossexuais, mata-se pessoas portadoras de deficiência, pra se ter uma raça pura. Isso eu nunca vi colocado em palco, pelo menos dessa forma tão vigorosa como é tratada a eugenia no espetáculo.

5. Pode falar um pouco sobre o processo de montagem, sobre as etapas, a construção da peça a partir da sua relação com a direção?

Sobre o processo de montagem, a eugenia não surgiu desde o início do processo. O fato de eu fazer Lima Barreto foi muito uma provocação do Marfuz, porque eu tava na dúvida, eu queria trazer Basquiat, que eu acho que vou trazer no próximo espetáculo, que eu sou apaixonado, mas daí o processo de pesquisa, de elaboração de fato do projeto pra captação e a pesquisa. Essa é a primeiríssima etapa. Trocou o diretor, ia ser Marfuz, Marfuz não mais pode ser o diretor, aí entrou o Cavi que daí desistiu, aí veio o Marfuz pra escrever e Fernanda Júlia passa a ser a diretora, a diretora do espetáculo. A primeira etapa realmente foi essa construção do texto,

Marfuz escreveu o texto, eu me envolvi na escrita do texto, municinando coisas, lendo coisas, separando, sublinhando, grifando pra Marfuz, no enriquecimento da pesquisa dele, no enriquecimento da feitura do texto. A Onisajé também participou desse processo da feitura do texto. É, não podia ser de uma outra forma, pra um monólogo, foi muito, tornou... O fato de eu também mergulhar na leitura com o compromisso da contribuição no texto, pra mim foi genial... Cada vez... Porque isso ia entrando no meu corpo, na minha cabeça, no meu sangue... Todas aquelas leituras... Quando surgiu a eugenia foi maravilhoso, porque eu fui pesquisar de fato um pouco mais a fundo sobre a eugenia e tem o documentário do Peter Cohen, dois documentários. “Homo Sapiens”, 1900, e também “Arquitetura da Destruição”. O “Homo Sapiens” diz mais como surgiu essa ideia da eugenia no mundo. Eu acho assim, Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, foi ancier na Europa, mas também Estados Unidos e chegando até o Brasil, através do Peter Cohen, através do Monteiro Lobato e tantos outros eugenistas brasileiros. Eu também, interessado nesse processo da feitura do texto, é que também a autópsia da cabeça de Lima não estava ainda desenhada na nossa mente, mas ela surgiu com uma força extraordinária. Extraordinária. Quando Marfuz lança “vamos fazer uma autópsia da cabeça de Lima Barreto” às 6:30 da manhã na casa dele, a gente acordando assim, ali eu acho que Marfuz realmente descobriu o início da estrutura do texto, porque ele traz o Congresso que existiu... Ai meu Deus, acho que 1911, primeiro congresso eugenista, comandado pelo Renato Kehl, e ele traz pra nossa peça, que é aquela coisa de como uma pessoa de raça inferior pode ter construído tantas escritas, tantas obras geniais... O “geniais” é meu, né? Eu que tô sublinhando o “geniais”. Ai pedem a exumação do cadáver e Lima Barreto volta e desafia os caras: “Eis aqui o meu cérebro. Façam dele o que melhor lhes convier”. Ali que existe a exumação e dissecação do cérebro de Lima Barreto. É muito genial. Eu gosto muito, gosto muito. É... Deixa ver... Falei aqui do processo da leitura, e dos ensaios, pra colocar o corpo vivo nessa narrativa, nessa estrutura de texto, teve uma contribuição muito forte do Fernando Santana, que ele veio pra preparar o meu corpo, na preparação de corpo e na assistência da direção. Foi muito bacana. Como bacana que foi evidentemente toda uma equipe... Veja, um monólogo que tem Luiz Marfuz na autoria de texto, Márcio Meirelles e a Vila de Taipa no cenário, você tem a luz de Jorginho de Carvalho, que é o papa da iluminação cênica no Brasil, você tem o figurino de Biza Vianna, você tem Zebrinha na coreografia, no design de corpo,

você tem um Jarbas Bittencourt como compositor, como trilha, e Fernanda, Onisajé, na organização de tudo isso, pra captar as ideias dessas figuras decadais do teatro. Tô falando aqui de figuras que tem 50 anos que fazem teatro. São feras essa equipe técnica montada. Eu queria trabalhar com os meus amigos geniais e que de certa forma contribuíram na minha trajetória de 40 anos de teatro. Entendeu? Eu fui buscar aquilo que sei e gosto de fazer que é fazer teatro, que é interpretar e ser, como também foi dito, que é ser generoso com a personagem, quem tem que aparecer é Lima Barreto, não é Hilton Cobra.

6. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* é um espetáculo aclamado. A que se deve esse sucesso na sua visão?

O espetáculo é aclamado, eu acho, por essa equipe técnica, por esses profissionais fazedores e fazedoras do teatro brasileiro, mas mais importante que eu acho é atualidade do texto, a atualidade de Lima Barreto. Essa figura cênica, esse corpo cênico que ali eu empresto pro Lima Barreto. Eu acho que ali foi uma felicidade. Mas a peça é aclamada e continua aclamada e vai continuar sendo aclamada ainda hoje na vida de todo brasileiro, em especial, o povo negro brasileiro. E o público quer teatro, e o público quer o bom teatro, e o bom teatro que o público, e agora notadamente que o público preto gosta, é o que fale, que verse da vida da gente negra brasileira. E o “Traga-me a cabeça” fala da gente negra brasileira. Eu acho que do ponto de vista da interpretação, voltando ali, o processo, o que eu falei da questão da generosidade. Eu gosto muito de não viver plenamente os personagens, eu gosto de ter o meu corpo em palco e poder captar, ter o personagem do lado e alçar o personagem nos momentos nervosos, nos momentos complexos, nos momentos de choro e de alegria, e depois soltá-lo, e depois comentar sobre. Eu acho que isso consegui atingir. Aí notadamente eu digo assim, a visão de palco de Fernanda Júlia, com a minha visão de palco, e a escrita feita pra mim, como foi o presente de Luiz Marfuz.

Anexo 4.

Conversa com Rodrigo França, diretor de *Oboró – masculinidades negras*

1. Você acredita que há uma especificidade no fazer artístico negro, no Teatro Negro?

É... Acredito que arte é arte, mas a especificidade sempre vai estar em relação à questão geográfica, principalmente a questão cultural, e de raça, né... Se a gente pensar que a arte, ela é a tradução de uma cultura, de um olhar para uma realidade, para um coisa, para um contexto, vai existir diferença, né, então... Por isso o quanto é importante a gente pensar e repensar narrativas nessa arte, principalmente quando... É... E pra mim a palavra é audácia, quando se tem a audácia de falar pelo outro e sobre o outro, sobre o grupo que a gente não faz parte. E que a gente vai acabar errando, a gente acaba estabelecendo estereótipos, reforçando preconceitos, porque não é um olhar legítimo, mas em função dessa especificidade. Inclusive o quanto personagens são, são mais, personagens femininos ou contextos narrativos femininos são muito mais interessantes quando é uma mulher que conta, uma mulher que escreve, ou que encena, né... Porque tá num contexto mais fiel do que alguém que está de fora, colocando a outra pessoa ou outro contexto cultural como objeto, como elemento de pesquisa.

2. Como foi seu processo junto a peça? O que te motivou a dirigir o espetáculo?

Sempre me inquietou como é visto o homem negro, principalmente em relação à sociedade. Acredito que a arte-denúncia ela é importante, mas ela é muito perigosa quando ela estabelece uma verdade única, uma verdade absoluta. É óbvio que infelizmente existe homens que abandonam, homens violentos, homens que inclusive são criminosos, mas e o outro lado, né? Qual o perigo de um olhar único? Porque você acaba reforçando não estabelecendo uma exemplificação positiva. Então, quando eu penso em *Oboró – masculinidades negras* eu penso em que exemplificação eu quero deixar para as crianças da minha família e que estão nessa geração que só escutam e veem a arte reforçando o homem negro de uma maneira

muito à margem. Eu tive um pai presente, um pai negro, retinto, sabe, amoroso, muito presente, e quis apontar o outro lado. Principalmente colocando esse homem negro, esse personagem negro a partir da humanidade desse homem que erra, mas também acerta. Esse homem que é duro, mas também é amoroso. É... Não me interessa reproduzir a narrativa hegemônica, que é maniqueísta. Eu não coloco esse homem negro santo, eu coloco esse homem negro real. Porque a desumanização também está como colocam esse homem negro, de uma maneira exclusiva, à partir da perversidade, à partir do crime, mas também pode desumanizar o colocando como santo, e não me interessa esse lugar. Esse lugar a arte hegemônica, o teatro hegemônico, já coloca o homem branco. Esse homem branco que não erra, esse homem branco que pode tudo. Esse lugar não me interessa, me interessa o lugar da humanidade.

3. Como você vê a relação com o candomblé na peça?

Orixá tá na minha arte porque tá na minha vida, não consigo desassociar, é meu olhar pro mundo, é minha cultura. E quando eu coloco eu não tô tratando sobre religião, porque não tem a ver com religare, porque eu não tô religando aquilo que tá distante. Tem a ver com a minha existência, então a forma que eu tenho de encontrar referência sobre qualquer pesquisa, a minha base filosófica, a minha base teórica, é a partir das manifestações, Itans afro-brasileiras e africanos. Não há como falar sobre masculinidade negra sem pegar como referência os Orixás.

4. O espetáculo é um gesto de descolonização e repovoamento de imaginário, como você vê a perspectiva da desconstrução da colonialidade como visão de mundo através do teatro e, mais especificamente, através do seu trabalho?

Total, total... É uma decolonialidade porque é outro olhar, é outro apontamento, e a gente acaba mostrando outra possibilidade de cultura não colonial. Acho que é, acho não, acredito que seja uma proposta decolonial e descolonizadora. Eu acho que é o caminho, sabe? Tudo aquilo que já foi estabelecido, ou está sendo estabelecido como arte nesse momento, fugindo dessas pessoas que estão pensando e repensando o fazer, é o mais do mesmo. É o mais do que a gente vê aí ao longo de quinhentos anos de processo e de idolatria de uma cultura que não é nossa, de

um Brasil que não quer ser Brasil, no sentido latino, africano, indígena, de uma Brasil que quer ser Estados Unidos da América, que quer ser Europa. Não me interessa. Me interessa pesquisar cada vez mais e fugir desse único olhar que nos atravessa de uma maneira muito perversa, nos colocando de modo operante execrável.

5. Qual principal compromisso de *Oboró* para você?

Tá no eixo central de mostrar esse homem negro de outra maneira, sabe? De outra maneira que a gente vê no teatro, na literatura, no audiovisual brasileiro. Está no apontamento de uma plateia que se reconhece ali em cena, que colocou, que nos trouxe relatos de agradecimento, onde muita gente saiu do teatro pra ligar pro seu pai pra pedir desculpas por entender que o racismo atravessa essa paternidade, essa masculinidade, e que aquilo que a gente normalmente responsabiliza esse homem negro também faz parte do que a gente denuncia como racismo, e por mais que a gente seja letrado, por mais que a gente seja da militância, é... mostrar humanidade. Acho, acho não, está na relação de mostrar a humanidade desses homens negros, sabe? Está no fugir de uma narrativa ainda escravocrata de olhar esse homem negro como coisa, como objeto, como falta de intelectualidade, falta de afeto. Está no humano.

6. Como você vê as dimensões e perspectivas de tempo-espço no espetáculo?

No diálogo com Orixá, com Iroko.

Anexo 5.

Conversa com Valéria Monã, diretora de movimento de *Oboró – masculinidades negras*

1. O que *Oboró – masculinidades negras* significa para você? Por que trazer sua visão, seu corpo, sua arte para essa peça?

Significa um desafio de abrir meu Ori (cabeça) e meu Okan (coração) para um mergulho no mar. Que é meu próprio território, meu corpo, com referências dessas masculinidades negras. Perversa, violenta, que abandona seus filhos e esposas, que é marginal, bruto, que tem que ser durão. No entanto a religião me traz um outro homem, me lembra que esse homem também habita em mim. Eu sou Oboró, eu sou filha de Omulu. Junto do desejo do Rodrigo França ressignificamos nossos Oborós, masculinidades negras, com essas características ao oposto, assim sendo, uma “virada de chave”. Porque trazer a minha arte é dar sopro (vida) para esses corpos que deixam de viver todos os dias. Movimento e vida natural. Temos que medir cada movimento, por isso que a minha arte se faz necessária como rede de apoio.

2. Como foi seu processo junto a peça? Como construiu sua proposta?

O processo foi muito de respeito, confiança e intensidade; devido ao pouco tempo que tínhamos para temporada. Por isso que esses três itens se fizeram tão presentes. Tiveram muitas trocas entre as duas direções, como usamos de referências os Oborós (Orixás Masculinos), fomos entendendo as histórias com os arquétipos dos Orixás e como eles as contam através da dança, trouxemos esse elemento para o civilizatório de maneira cotidiana como são. Em cada momento da história de um deles o gesto vinha com uma potência muito grande para cada corpo, sentindo neles a força de libertar seu corpo de verdade, os tons, se tornaram vivos. O elenco confiou em mim. Fizemos esse bori juntos, alimentamos juntos nossas cabeças.

3. Como foi trabalhar os corpos dos atores no espetáculo? Há outros corpos trabalhados na peça?

Trabalhar o corpo dos atores foi tirar toda branquitude que tinha neles, e olha que era muita. O pior é que eles não tem a consciência que a branquitude está no território deles. Veja como o racismo é uma coisa perversa e mutante, se tornando normal. E devido à falta de corpos negros, se movimentar com naturalidade, porque essa naturalidade pode levar ele a morte. Os atores chegavam para o ensaio com expressões que não eram do tamanho da grandeza deles; era muito estranho, me dava nervoso e tristeza. Porém um elenco grande e com pouco tempo para montar, foi um bori (alimentar a cabeça), muito axé e odara e caminhos abertos. Como eu nunca tive todo o elenco, no máximo a cada três horas tinha um ou dois atores juntos, passava o dia todo numa sala de ensaio. Junto de Kenedy, que fez a preparação e também um bori nesse trabalho, um criador junto comigo, pois ele percebia aonde o ator tinha mais dificuldades e exercitava ele, depois trazia o dendê para eles, já que a isso eu me dedico. Foi incrível ver a transformação dos corpos de toda a equipe, que gostava de acompanhar os ensaios e também fazendo as coreografias e texto. Até porque como um bom xirê a dança conta a história.

4. Quais as dimensões que estão sendo trabalhadas na peça através do trabalho de corpo? O que você acessa?

As dimensões são enormes, maiores do que estava previsto. Falo isso porque quando começamos a reconhecer esse território vemos coisas que no nosso dia-a-dia não vemos ou que não queremos. E não tinha como fazer esse trabalho superficialmente. O elenco começou a trazer no seu território dores e prazeres que eles nem tinham noção, devido eu ter acessado a ancestralidade desses corpos.

5. Como você vê a relação com o candomblé na peça?

Essa relação é de total potência. Porque ela é usada para trazer a história para esse território de pertencimento, de beleza, força, fraqueza, criadores do mundo, aquilombamento, autoconhecimento, das maneiras que se tem de conversar com algum orixá mas trazendo tudo isso vivo na peça; como é no candomblé, essas relações das histórias contadas dos personagens, com os arquétipos dos orixás. Por

isso coloquei vários movimentos que são de orixá no cotidiano, porque na verdade eles estão o tempo todo no nosso cotidiano enquanto tivermos o sopro sagrado.

6. Como se dá a representação do tempo no espetáculo? Tempo-espaço?

O tempo é um orixá. Temos um ditado, “Entrega a tempo que é Pai que tudo sabe”. Na cultura e religião negra ditados são ensinamentos que passam de geração a geração; em qualquer espaço e servem como um voltar no passado (quando em cena o orixá dança), no presente quando o gesto do personagem é o mesmo do orixá. Como eles se vestem, sentam. Esse espaço traz a apropriação que todos os signos representam. Rapidamente se faz a ligação de tornar tudo junto como ritual de contemplação, puro axé.

7. Qual principal compromisso de *Oboró* para você?

O principal, a utilização dos saberes do nosso povo serem reconhecidos como técnicas que apresentam personalidade, apropriação, tonos, beleza para esse território. Através de *Oboró* isso ficou “bem negro”, ao ponto de ser indicada ao prêmio de Direção de Movimento no APTR e ganhar. Também no Ubuntu. Os comentários de pessoas me dando retorno como povo de terreiro reconhecendo o movimento do orixá e o público leigo da religião me falar que entendeu o que tinha proposto como movimento pra contar as histórias.

8. Como se caracteriza o fazer negro no mundo, em termos de gesto, de arte?

O fazer negro no gesto, no mundo, ainda está muito aquém do povo negro e isso é muito sério porque estamos falando de uma coisa que é básica pra qualquer ser, o seu expressar. Qualquer ser vivo tem necessidade básica de se expressar. Porém o povo negro não tem esse direito, de se expressar com naturalidade. Ou um gesto seu pode ser lido de forma atravessada pelo outro, ainda mais se esse outro for branco. Por isso que trazer esses gestos na arte é tão importante. Primeiro para o povo negro que está no espaço que ele não corre risco e para o público de normalizar aquele gesto, como gestos de como esse corpo se potencializar.

Mas ainda temos muitos que preferem levar esses gestos para um lugar de sofrimento e enlouquecimento, tal como todos os minutos de nossas vidas tentamos não estar nesse lugar que é real, não é ficção, não é entrar e depois sair fácil. Quero ser diretora de movimento para atrizes e atores negros do teatro e não para as senzalas. É sobre isso, tá ligado!

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. *Por dentro da África*, 9 set. 2013. Disponível em: <https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/o-perigo-de-uma-historia-unica-por-chimamanda-adichie>. Acesso em: 12 jan. 2024.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALVES, Renata Carmo. *As faces de Maria Firmina dos Reis: diálogos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bambual, 2022.

ALVES, Renata Carmo. *As faces de Maria: ecos de Maria Firmina dos Reis em Lélia Gonzalez, Djamila. Ribeiro e Marielle Franco*. 2019. 113p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ALVES, Renata Carmo. *Da borda para o centro: a pedagogia do tambor*. 2007. 90p. Monografia (Bacharelado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

BARBOSA, Fernanda Júlia. *Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*. 2021. 246f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36704/1/TESE%20VERSAO%20DEPOSITO%20FINALIZADA.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2024.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDO NETO, Jaime. Sobre memória, identidade e territorialidade – reflexões a partir da Geografia. *Geografia Ensino & Pesquisa*, v. 25, e02, p. 1-25, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2236499445258>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas Editora. 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. 2005. 339p. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan.-abr. 2016.

COSTA, Valéria (org.). *Travessias no Atlântico Negro: tráfico, biografias e diáspora (África-Brasil), séculos XVII-XIX*. 1. ed. São Paulo: Selo Negro, 2023.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, v. 1, p. 171-189, 2002. Disponível em: Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

CUNHA, Eneida Legal. História, historiografia e historicidade: a morte de Lima Barreto. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. e37265, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/37265>. Acesso em: 17 mar. 2024.

DAFLON, Claudete. *Meu país é um corpo que dói*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

DiANGELO, Robin. Fragilidade branca. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 35-57, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528. Acesso em: 17 jun. 2024.

DiANGELO, Robin. White fragility. *International Journal of Critical Pedagogy*, v. 3, n. 1, p. 54-70, 2011. Disponível em: <https://libjournal.uncg.edu/ijcp/article/viewFile/249/116>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ECHEVERRI, Rafael. *Identidade e território no Brasil*. Brasília: Instituto Interamericano de Cooperação para Agricultura, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Ulisseia, 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Natalia. Os desafios do tempo presente e a colonialidade da natureza. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, n. 36, p. 69-90, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/1174>. Acesso em: 9 jan. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2017.

GLISSANT, Édouard. Espaço fechado, palavra aberta. Tradução: Diva Bárbaro Damato. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 159-169, dez. 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000300009>. Acesso em: 9 jan. 2024.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge Oliveira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.

GONZALEZ, Lélia. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. *Raça e Classe*, Brasília, ano 2, n. 5, p. 2, nov./dez. 1988b.

GONZALEZ, Lélia. A democracia racial: uma militância. Entrevista à Revista Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas (SEAF), em 1985. *UAPÊ: Revista de Cultura*, n. 2 – “Em cantos do Brasil”, abril de 2000.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Tradução: Barbara Cruz, Carlos Alberto Medeiros, Catalina G. Zambrano e Tunã Nascimento. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRANATIERE, Marcella Mesquita. *Outro olhar sobre o Brasil: mestiçagem, racialismo e racismo no “país do futuro” de Stefan Zweig*. 2020. 87f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em

Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

HABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliane Livia Reis e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. v. 1. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução: Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2013.

hooks, bell. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

LANDER, Edgard (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. Coleção Sur Sur. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 16 mar. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MICHAELIS, Eugenia. *Dicionário Michaelis Online de Língua Portuguesa*, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/eugenia/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução: Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. *Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência*. Salvador: Edufba, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32375>. Acesso em: 9 jan. 2024.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NJERI, Aza; AZIZA, Dandara. Entre a fumaça e as cinzas: estado de maafa pela perspectiva mulherismo africana e a psicologia africana. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*, v. 11, n. 2, p. 57-80, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53729/30944>. Acesso em: 9 jan. 2024.

NJERI, Aza. O que é afrosurto? *YouTube*, 7 mar. 2021a. 1 vídeo (16min10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VpktC5thOw>. Acesso em: 9 jan. 2024.

NJERI, Aza. Afrosurto. *Coletivo Indra*, 16 mar. 2021b. Disponível em: <https://coletivoindra.org/blog-opiniao/afro-surto/15/3/2021>. Acesso em: 9 jan. 2024.

NJERI, Aza. Oboró: holofote sobre os homens negros. *Alma Preta*, 28 ago. 2019. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/quilombo/oboro-holofote-sobre-os-homens-negros/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

PAIVA, Kate Lane Costa de. Odara: comunicação estética da dança no candomblé. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 15, p. 71-83, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55547>. Acesso em: 15 abr. 2024.

PAULINO, Rosana. “Você não passa por um objeto, por dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá”. Entrevista de Rosana Paulino a Arte & Ensaios, no Centro Cultural Pequena África, no Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 2018.

PELBART, Peter Pál. O devir-negro do mundo. *Cult*, 5 nov. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-devir-negro-do-mundo/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PINHO, Fabiana de. “*Eu leio, eu escrevo a cidade*”: narrativas negro-femininas de descolonização da matriz colonial. 2021. 171f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nosotros, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgard (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento pós-abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. *El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre (el fin? de) la esclavitud en la novela contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SOARES, Maria Andrea Santos. Pensamento e ação política no teatro negro da “Companhia dos Comuns”. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 199-217, 2016. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310126201619>. Acesso em: 12 abr. 2024.

SODRÉ, Muniz. *Verdade seduzida: por um conceito de cultura*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 23, supl., p. 93-110, dez. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulard Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEPAN, Nancy. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

TRINDA, Rick. Oboró – Masculinidades Negras. *Voz das Comunidades*, 5 fev. 2020. Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/oboro-masculinidades-negras/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa. *O racismo e o negro no Brasil: questões para psicanálise*. São Paulo: Editora: Perspectiva, 2017.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. “*Trabalhar é tá na luta*”: vida, morada e movimento entre o povo da luna, Chapada Diamantina. 2017. 300f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6228834. Acesso em: 9 jan. 2024.

XAVIER, Giovana. Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. *Folha de S. Paulo*, 19 jul. de 2017. Disponível em: <https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

Documentos artísticos

MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. Peça em um ato [monólogo]. Cia dos Comuns, Rio de Janeiro, 2017. Versão atualizada em setembro de 2022. Interpretação: Hilton Cobra. Direção: Fernanda Júlia (Onisajé). Texto disponível em: <https://pt.scribd.com/document/609537647/Traga-me-a-Cabeca-de-Lima-Barreto-de-Luiz-Marfuz-texto-Rev-Pelo-Autor-Em-02out22>. Acesso em: 9 jan. 2024. A peça está disponível no YouTube através da #EmCasaComSesc, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aK_awgCnrUE. Acesso em: 9 jan. 2024.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. Direção: direção de Ricardo Alves Júnior e Grace Passô. Encenação: Grace Passô.

NETO, Adalberto. *Oboró – masculinidades negras*. Cia Teatro Independente, Rio de Janeiro, 2019. Peça de teatro [drama documental]. Direção: Rodrigo França. Direção de movimento: Valéria Monã.