



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES CÊNICAS

Lucas Rodrigo dos Santos Silva

ATRAVESSANDO O MAR DE BARRO
Corpos Negros numa reflexão pós-diáspora a partir do Espetáculo
Teatral IRANDÌ- do barro ao ferro

Brasília/DF

2019

Lucas Rodrigo dos Santos Silva

ATRAVESSANDO O MAR DE BARRO

**Corpos Negros numa reflexão pós-diáspora a partir do Espetáculo
Teatral IRANDÌ- do barro ao ferro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre na linha de pesquisa Cultura e Saberes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Jorge Graça Veloso

Brasília/DF

2019

“Do que me importam os Gregos e os
Germânicos, se tudo que tenho e tudo que
sou vem dos meus avós e dos meus
bisavós”

Luíz Marfuz

(Palavras captadas no ar do espetáculo Teatral –
Tragam-me a cabeça de Lima Barreto – Cia dos
Comuns)

AGRADECIMENTOS

A esta doce e potente energia de vida que me infla os pulmões de ar, povoa minha cabeça com as ideias mais instigantes e que permite este corpo estar sempre em trânsito, esta mesma energia que muitos chamam Deus.

Reverencio e agradeço as vibrações de minha amada e estimada Mãe Deuzenira, em memória, pela tão elaborada presença vestida de afeto e amor que em corpo material tão bem me nutriu com afagos e certezas de aberturas e fechamentos de ciclos e que agora tão bem me nutre com energias de bem aventurança, sopradas do (des)lugar onde vibra seu espírito eterno.

Agradeço também à meu Pai João Gomes, que um dia sonhou em ter um filho Mestre e elaborador de ideias que resgatassem memórias dos tempos de mato e de avós, e ainda mais agradeço aos constantes incentivos de minhas irmãs Allyne Kelly e Angella Kellyane eu sei muito do amor que habita em mim estando próximo à vocês.

Saúdo os encontros que nos fazem mergulhar de forma tão intensa em nós mesmos, e nos ensinam tão bem sobre o valor de se apreciar as alteridades plasmadas em corpos lindos e andantes, a estes encontros em especial, agradeço as pessoas de Ricardo Caldeira, Marissa de Paula, Iara Alves, Ianka Araújo, Fernanda Pimenta e Rodrigo Santiago, que povoaram a produção de IRANDÍ, com memórias, afetos e ancestralidades.

Agradeço a generosidade de Graça Veloso que de sua maneira me acompanhou neste trajeto e me trouxe fragmentos de luz camufladas em perguntas certeiras e instigantes que me indicavam uma variedade de direções possíveis para a boa fluência deste trabalho.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) bela concessão de uma bolsa de estudos que garantiu nesses tempos difíceis que eu pudesse realizar e terminar esta pesquisa.

E, por fim agradeço e reverencio a energia de São Sebastião/DF, lugar que abrigou meu corpo por cinco anos de cronologia terrestre e me embebedou com as imagens, encontros e reflexões que me compõem até os dias de hoje.

Para lembrar de sempre agradecer e reverenciar às Ancestralidades que nos compõem

À Deuzenira Marques Moura dos Santos

Nenhuma constituição humana neste mundo se dá sem o auxílio de um Universo íntimo e particular que nos abriga e nos protege por uma eternidade, estes universos, chamamos Mãe. Dedico este lembrete singelo a um Universo corporificado que cumpriu e cumpre esta missão, mesmo que em planos astrais diferentes. O nome deste é Deuzenira "in memoriam". Ainda no mundo das ideias, talvez por escolha e certamente por graça, fui percebido no ventre desta Constelação que amou e ama tão e tanto a minha pessoa e as pessoas de minhas irmãs. De seu próprio corpo fez morada para nutrir as minhas intuitivas demandas de crescimento, assim como meu corpo sabia crescer dentro de seu ventre, seu corpo sabia gerar vida, eis a inteligência de todas as coisas, e onde se encontra Deus. Mesmo após a fratura doce e posta no tempo espaço, este Universo continuou a me nutrir e me ensinar sobre respirar, sobre amar e sobre gente. Este mesmo Universo me acompanhou em corpo presente na cronologia de 25 anos de tempo na Terra, mas que certamente, e que assim seja, me acompanhará para todo o sempre à medida que também tece seu caminho de volta para o Todo Poderoso Amor, que muitos chamam Deus. Assim como quem sabe que não há ente este na terra que nasça e morra sozinho, pois não existe, absolutamente, solidão depois que a ilusão do indivíduo é transposta e se vê um, parte do outro, onde não se sabe o começo e também se desconhece o fim de cada pessoa. Por este motivo, saúdo a memória deste Universo que, também desejou ser Mãe e alma mulher nesta composição terrestre, e que agora, talvez seja uma Flor que dança em um jardim de graças abundantes, ou de forma obliterada ao Sol, seja apenas Luz, como desejo um dia ser.

Como num desenho exato de obras Divinas, o corpo que pare, também precisa nascer e desta forma, por graça, Eu e minhas irmãs seguramos este Universo com aos mãos e todo o amor que nos cabia no peito e serenamente vimos a alma deste cosmos fazer uma passagem, como mais uma dessas que a alma sempre faz! Se tivéssemos uma percepção espiritual mais aguda do acontecimento, veríamos como foi sereno e como fomos abençoados de estarmos presentes quando a Divindade lhe pariu para outras realidades! Como um renascimento mesmo. Nos meus retiros espirituais, me atento à um de seus ensinamentos, de que quando as coisas chegam no grau de Fé, tudo se dês-explica, por que a Fé não se submete a explicação, ela é entendida no corpo! E é assim que tenho elaborado esta ausência física! Entendendo os afetos que estão no meu corpo, e reconhecendo que quando paro pra pensar neste conglomerado de estrelas, no meu corpo e na minha alma eu só encontro Amor, Cuidado, Gratidão, Honra e Proteção! Então a dor da ausência física se torna pequena, e eu me regozijo ter vivenciado o Amor da forma mais sublime e doce de como uma mãe pode amar seus filhos e seus filhos podem amar sua mãe! Grato ao Amor, por que o que está no grau de Fé, é que o Amor cura e ameniza até as breves saudades! É uma honra o Amor que sentimos Mãe! Uma grande Honra! Obrigado!

A Verdade da Magia inteira, Todo Poderoso Amor

RESUMO

ATRAVESSANDO O MAR DE BARRO é um registro gráfico de reflexões que foram possíveis antes e a partir da montagem do espetáculo teatral IRANDÌ- do barro ao ferro, estas reflexões dizem respeito às noções de identidades, cultura brasileira, culturas negro-africanas, numa perspectiva da pós-diáspora, e possibilidades de comunicação sob produção de imagem, neste caso num recorte Teatral. Para tanto com base na Etnocenologia e sua característica transdisciplinar como método para pensar a seara dos acontecimentos Cênicos em sua diversidade, estabeleci comunicações com estudos, reflexões e teorias dos campos da sociologia, da sacralidade em perspectivas ancestrais no continente africano, e na seara das artes cênicas de modo geral. Todos estes diálogos em consonância com questões que foram identificadas a partir da montagem do espetáculo teatral IRANDÌ – do barro ao ferro, que repensa em sua gênese a produção de teatro a partir do referencial de corpos negros, em constante fricção com a cidade de São Sebastião-DF, refletindo sobre aspectos constituintes de nossas identidades negras alicerçadas em noções ancestrais africanas, sendo estas destacadas na produção do espetáculo teatral em questão, de forma mais intensa à considerar a relação com a ritualidade, o alimento, a palavra e a oralidade, a memória e o território, todos estes propondo abordagens e elementos estéticos para a formulação do espetáculo, coadunando para ampliação das possibilidades de se pensar os Teatros Negros e seus desdobramentos metodológicos, teóricos e ritualísticos para suas produções.

Palavras Chaves: Etnocenologia, Cultura brasileira, Identidades negras, Corpo, Teatros Negros.

ABSTRACT

CROSSING THE SEA OF CLAY is a graphic record of reflections that were possible before and after the theatrical performance **IRANDÌ- do barro ao ferro**, these reflections concern the notions of identities, Brazilian culture, black African cultures, from a post-diaspora perspective, and possibilities of communication under image production, in this case in a Theatrical clipping. Therefore, based on ethnocenology and its transdisciplinary characteristic as a method to think the field of Scenic events in their diversity, establishing communications with studies, reflections and theories from the fields of sociology, with ancestral perspectives on the African continent, and in the field of performing arts in general. All these dialogues in line with issues that were identified from building of the theatrical performance **IRAND- do barro ao ferro**, that rethinks in its genesis the production of theater from the reference of black bodies, in constant friction with the city of São Sebastião - DF, reflecting on constituent aspects of our black identities grounded in African ancestral notions, being highlighted in the production of the theatrical show in question more intensely to consider a relationship with rituality, food, word and orality, memory and territory, all of these proposing aesthetic approaches and elements for the formulation of theatrical spectacle, working to expand the possibilities of thinking the Black Theaters and their methodological, theoretical and ritualistic developments for their productions

Keywords: Ethnocenology, Brazilian culture, Black Identity, Body, Black Theaters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Aqui onde estou, sou Imagem	8
1. NEM SÓ DE VISTAS VIVE O CORPO	17
1.1.1 Culturas: Sobre os paradoxos forjados.....	18
1.1.2 O outro pelo outro	22
1.1.3 Identidades negras e seus descentramentos	26
1.1.4 A personalidade dos corpos	29
1.1.5 Etnocologia - Corpo e suas poéticas potentes.....	32
1.1.6 São Sebastião e o mar de barro.....	39
1.1.7 Território.....	42
1.1.8 Corpo Quilombo	44
2. ATRAVESSEI O MAR DE BARRO, E ME POVOEI DE VISTAS	47
2.1.1 Teatros Negros.....	48
2.1.2 Teatro Experimental do Negro	50
2.1.3 Os Negros Teatros	53
2.1.4 Irandê – do Barro ao Ferro - O desejo da imagem da presença e da comunicação	56
2.1.5 O Timon é o próprio Mar (Um processo aberto e colaborativo).....	59
2.1.6 Sobre estes corpos, sobre esta Cena	61
2.1.7 As Estéticas Possíveis: Teatro do Oprimido e seus princípios como produtor de uma estética.	62
2.1.8 Ancestralidade Negra: a vela içada como guia e a ilha por onde passamos	66
2.1.9 A Ritualidade	67
2.1.10 A Comida.....	74
2.1.11 Palavra e a Oralidade	80
2.1.12 A Memória	89
CONCLUSÃO - O Começo de um final que não existe – Achados	94
REFERÊNCIAS	98
LISTA DE ANEXOS	104
Irandê – do Barro ao Ferro.....	104
Textos para Divulgação do Espetáculo	113
O que poderíamos fazer para nos lembrar?	113
Release.....	113
Breve resumo do processo.....	115
Agradecimentos	116
6. LISTA DE IMAGENS	119

INTRODUÇÃO - Aqui onde estou, sou Imagem

Navegante (des)enraizado nas ilhas das Identidades do Território e da Cena. Começo esta dissertação dizendo que tentarei expor com clareza os meus achados nas travessias que fiz em alguns momentos só e em outros, acompanhado. Prefiro começar me situando, exatamente assim, no lugar que estive e o que encontrei desde o momento que me disponibilizei a pensar esta pesquisa e realizá-la.

Quando estiver lendo estas palavras, exatamente neste momento, quero que se lembre de mim, e que “me deseje também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa”, parafraseando Caio Fernando Abreu, para pedir as vibrações necessárias para todo e qualquer compartilhamento.

Agora que temos um trato feito, temos? Posso te emprestar um pouco as minhas pupilas, para que você me veja da forma como eu me vejo agora. Se falo das coisas que falo e trago as imagens que mostro, é porque tem isso dentro de mim, sou um rizoma plasmado no corpo de um homem negro/pindorâmico¹ e, dentro de mim, tem perguntas, oceano, poeira, mato, calor, concreto, cena, afetos, memórias, palavras, saudades, e vistas, mas não é tudo.

Compartilho o trabalho me valendo da metáfora da travessia oceânica; quando se está em alto mar, tende-se a olhar para o horizonte, porque é amplo, mas mesmo assim só se enxerga suas partes, não sua totalidade.

Nesta pesquisa, como aprofundo no desenho de cada capítulo, me valho dos pressupostos da Etnocenologia disciplina que aglomera áreas de saberes, incidindo sobre a cena na contemporaneidade.

Sobre esta natureza inter/transdisciplinar da Etnocenologia é que faço comunicações com outras áreas de conhecimento humano para subsidiar o percurso que se apresentou à medida que iniciei o trajeto para a composição de cena, sobre o qual vou dar detalhes em seguida nestas páginas. A considerar as searas para diálogo trago as aproximações das noções Sociológicas e Cênicas, no que tange as concepções de cultura, identidades, território, corpo e espetacularidades.

Início esta dissertação tecendo as páginas do primeiro capítulo exatamente nesta “busca” por uma aproximação do que se diz por cultura, na tentativa de encontrar um conceito de cultura que se aproxime mais de um operativo para tratar

¹ Utilizo o termo Pindorâmico como reforço e consideração das perspectivas indígenas que também me compõem.

das questões que trato nestas páginas, me aproximando das noções de cultura brasileira, carregada de símbolos africanos e, sobretudo de culturas ditas negras. Sobre estas, Muniz Sodré, em *A verdade Seduzida*, (1983) me dá subsídios quando afirma:

(...) A primeira coisa a ser dita é que a formação social brasileira é o caso patente, palpável, de coexistência e interpretação multisseculares de duas ordens culturais, a branca e a negra, funcionando esta última como fonte de resistência a dispositivos de dominação, e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento negro no Brasil (SODRÉ, 1983, p. 123).

Destaco duas observações a partir do postulado de Sodré, a primeira é na consideração de ao menos mais uma ordem cultural que também coexistiu na construção das organizações sistêmicas e cosmológicas do que se entende por Brasil, a considerar as culturas pindorâmicas. Outra observação que faço é em relação a: uma vez tomando em conta a etnocenologia e suas proposições de aproximações com outros campos de conhecimento, conceitos e práticas, é que ao sinalizar estas três culturas como fundantes do que se constitui por Brasil, observo a consideração do que se tem por hegemônico destas manifestações culturais, neste interim, reconhecendo as multiculturalidades brancas, negras e pindorâmicas. É com esta perspectiva que dialogo quando considero aqui as noções de culturas diversas compondo o tecido social brasileiro.

Nesta ótica, a cultura brasileira como um termo que abarca uma realidade multiétnica de atravessamentos cosmológicos e cosmogônicos destas demais culturas, e suas variações, e ao pensar essa concepção cultural sendo atravessada pelo crivo da “raça” na relação com e sobre a diferença, é importante a meu ver, pois, como desenvolvo no primeiro capítulo, traço diálogos com locutores que apontavam a noção da identidade a partir de um modelo pré-definido.

Sobre isso destaco o que autores e autoras já falaram a respeito de termos tido uma educação pautada pela premissa do colonizador, que instituiu a diferença a partir de seus próprios parâmetros, parâmetros estes muitas vezes pautados por políticas para a dominação, o que propiciou tecer uma rede imaginária, com subsídio forjado para atribuir à figura do negro uma expressão estigmatizada, diminuta e inferior, estas são invenções criadas com intuito de dominação. Nesta explanação Achille Mbembe diz:

(...) não é demais recordar que, de uma outra ponta de sua história, o pensamento europeu sempre teve a tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda no seu próprio espelho (MBEMBE, 2014, p. 10).

Além de Mbembe também faço uma ponte com outros autores, como: Joyce Gonçalves (2014) e Homi Bhabha (1998), que subsidiaram suas afirmações num imaginário próximo, sobretudo quando pensada a figura negra e as relações colonizador *versus* colonizado.

Sigo o percurso propondo um olhar sobre o conceito de identidade, em consonância com noções específicas do mesmo, em diálogo com perspectivas que consideram e pós-modernidade como recorte, tracejando conexões com as produções epistemológicas do Sul do globo terrestre.

Num caminho que não se percorre só, mas em fricção com outros e outras, é que se percebe a alteridade, essa é uma palavra sensível, comumente usada em meios cujo principal discurso é o reconhecimento da diferença. Alteridade, à grosso modo, significa qualidade do que é outro, é a fricção com esse outro e seu reconhecimento.

Parto da observação de que a todo o momento é na diferença que as relações se estabelecem, como Graça Veloso (2016) costuma utilizar o termo “desmundo” para expor a qualidade das relações que, por mais que se aproximem em afinidades, sempre será um desmundo de uma para a outra parte. Compactuo com o pensamento no que diz respeito ao reconhecimento da diferença e da forma como esta diferença se apresenta. Essa breve exposição sobre alteridade para dizer que penso aqui o fenômeno da identidade a partir das relações com as alteridades, sejam de quaisquer campos, interpessoais, sociais, institucionais etc.

Falar de identidade tornou-se um paradoxo nas sociedades ditas “pós-modernos” e pensar sobre este termo em questão me faz refletir sobre os achados da pós-modernidade a este respeito, apesar de entender que a pós-modernidade é apenas um olhar possível, e ao pensar minha identidade considerando outros mundos e perspectivas, reconheço que esta é uma questão que vai além da estaca do que se entende por “Modernidade”. Sobre isto Stuart Hall (2006) acrescenta:

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno conceitualizado

como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p. 12 - 13).

E neste sentido, tomo a pós-modernidade como fenômeno social, que passada a modernidade, nega a centralidade e universalização de formas de pensar o mundo e de identidades por assim dizer.

Para Hall, as identidades se escamoteiam e uma variedade de possibilidades de acontecimentos que transmutam e adquirem características novas à medida em que se percebe as variáveis que compõem as noções de mundo de um sujeito, suas relações com o externo e interno, a ver, por exemplo a relação com o sentimento de pertença a uma região geográfica do globo, uma crença religiosa que professe, entre outras variáveis.

No entanto, observo aqui que, ao pensar identidades negras, me valho da perspectiva dos valores civilizatórios destas comunidades, que repensam as relações e por regra, os sujeitos que as agenciam.

Todo este percurso tem sob prisma ou ponto central, a entidade do “corpo”, entidade para aqui fazer desabrochar mais para mim mesmo e para quem ler, possivelmente, a noção do corpo como um fenômeno a ser pensado, capaz de simbolizar e ser simbolizado, considerando sua inteireza e as esferas que lhe atravessam, a perceber as esferas social e sagrada para citar apenas duas.

Este mesmo corpo então ao ser tomado como objeto de estudo pelas ciências sociais, por exemplo, se afigura como um enigma a ser decifrado, e que tem escapado às lógicas peremptórias das ciências modernas.

Mas não só no que diz respeito a um corpo social propriamente dito, trago também as sugestões de pensar este corpo pelo viés da espetacularidade, considerando sua poesia e suas injunções sobre o mundo do qual se cerca, noção esta que costuro com as premissas da Etnocenologia no reconhecimento do corpo como também projeção imagética sob égide de uma teatralidade ou espetacularidade, a partir do diálogo com a disciplina em questão.

Por esses e outros motivos, todas estas aproximações e diálogos, neste trabalho em específico são tratados aqui como torrentes de água e lama na qual navego e que desembocam no que aqui entendo por imagem em Cena.

Ao considerar estas variáveis de cultura, identidades negras, e corpo enquanto fenômeno poético, traço então rotas que conduzem o pensamento ao que

suponho serem fatores primordiais para a construção de cena, a partir deste lugar, de um corpo negro-pindorâmico em seu trajeto de reconhecimento como tal, que revisita lugares de se pensar enquanto imagem, e outros tantos lugares possíveis de pensar a produção de imagem para além de si, a partir destes pressupostos das culturas e identidades, negras e afro-pindorâmicas².

Para tal proposição trago as pesquisas embasadas na Etnocenologia, disciplina nascida na efervescência de inúmeros paradoxos e paradigmas que tratam tanto das culturas, das identidades e das cenas.

A Etnocenologia como aprofundo no primeiro capítulo, debruça-se sobre as teatralidades e espetacularidades na diversidade cultural humana, recorte este alcançado, postas inúmeras tentativas de delimitação do objeto de estudo da disciplina, e que continua a sofrer atualizações. Considerando que a disciplina sugere como estratégia metodológica a apreciação das diferentes manifestações cênicas em suas teatralidades e espetaculares, o seguinte, como indica Graça Veloso (2016);

E, refletindo sobre o seu corpus teórico metodológico, isto me leva também a discutir a questão da utilização de um léxico próprio, e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade, princípio norteador de todas as motivações para sua fundamentação acadêmica (VELOSO, 2016, p. 89).

Chérif Khaznadar (1999, p. 59) apontou o seguinte sobre a disciplina e seu fundamento: “A Etnocenologia é, enfim, o conceito e a disciplina que permite dar, outra vez, aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referência, para se liberar das ideologias dominantes e resistir à uniformização cultural”. Mas todas estas buscas acima citadas partindo das provocações reais que surgiram à medida que mergulhei neste mar, foram alimentadas pelas fricções deste corpo com inúmeras esferas que compõem o tecido de existência onde me encontro agora.

Não obstante neste texto usar a metáfora do mar para localizar quem o lê num imaginário de tráfego, de deslocamento, de navegação, não é sobre vistas marítimas que falo, é sobre vistas concretas de chão pisado, de geografia terrestre, é um mar de barro.

² Sobre o termo, ler: “Colonização, Quilombo: modos e significados”, Antônio Bispo dos Santos (2015).

Neste momento abro então a palavra no que chamo de desejo de chão, enraizado na ideia de terra firme, compartilhando as noções de território e seus sentidos e significados, sobretudo para meu corpo, e localizo a resposta de terra firme na cidade que abrigou este corpo durante todo um percurso acadêmico e que me povoou de imagens também, a cidade de que falo é São Sebastião no Distrito Federal.

Primeiramente, quero compartilhar os atravessamentos geográficos que tive em deslocamentos territoriais para finalmente me achar nesta cidade em questão.

Nasci no que chamam de zona Meio-Norte, onde acontece a transição da Amazônia para o semiárido nordestino, as imagens de que tenho lembrança são de uma vegetação seca em alguns momentos e verde em outros, havia coqueiros, o sol registrava uma cor amarelada na maioria dos dias do ano, às vezes chovia, e muitos corpos sabiam dar nome ao calor, esses corpos suavam.

A mescla de uma cidade capital, Teresina/PI com as sugestões bucólicas de Timon/MA faziam meu corpo transitar nestes contrastes; às vezes, sair de casa podia ser para caminhar sobre o asfalto e na maioria das vezes, caminhar sobre o barro.

Quando criança, eu gastava meus dias alí no meu quintal, no meio das coisas grandes e miúdas, rodeado por outros corpos familiares, e havia afetos. Uma das coisas das quais tenho lembrança é o cheiro das atividades cotidianas. Caminhar pelo quintal entre as mangueiras no final da tarde me imprimia uma sensação de dia envelhecido, momento de voltar para o abrigo e descansar.

Minha relação com o ambiente que me cercava tinha sinais de afetos potentes, era uma relação de pertencimento, de conhecimento, de mapa registrado no corpo que lembrava o caminho de casa, e que aqui trago, um corpo que tem saudades daquele lugar, um corpo composto de vistas, e que propõe a materialização destas vistas nas cenas.

Com o passar do tempo, localizei-me na cidade de São Sebastião/DF onde o estranhamento do clima, a secura nas narinas e o frio glacial para minhas piauienses referências à princípio incomodavam.

Não por via de regra, assentei-me nesta cidade e fiz dela meu abrigo, uma referência estrutural que me projetava para outras relações arquitetônicas e para

outros estranhamentos, reconheci São Sebastião como também sendo meu território.

São Sebastião me lembra da organicidade de um corpo humano, o barulho e o silêncio, a depender do horário, o movimento, a inquietude, o que surge e se (des)organiza a partir de vontades de aproximações, e de demandas de sobrevivências: “Assim, a cidade foi se consolidando de forma diferenciada, afastada de qualquer rigor ligado a um planejamento urbano tradicional realizado por órgãos governamentais.” (ARAÚJO, 2009, p. 07). Assim São Sebastião eclode enquanto cidade, assim sua organização se dá.

Continuo a navegar trazendo a imagem relacional que estabeleço com a cidade a considerá-la um território pelo qual e por onde falo. Esta percepção se afunila e torna-se mais visível quando ao pensar a cidade, as cenas que proponho enquanto pessoa e em grupo, apresentadas neste trabalho, são preenchidas de sensações, cores e movimentos relativos a este espaço geográfico.

Se estiver aqui ainda, peço que me ajude a carregar a mala que carrego com as vistas que me fizeram até agora. Existe pra mim poesia quando penso em cena, reconhecer a imagem é reconhecer o fenômeno que se coloca, e que é visto, sentido, cheirado, degustado, que é memória, e pode ser saudades, mas que também é fala, é palavra.

No segundo capítulo deste texto, quero compartilhar as vistas que quiseram nascer pelo meu corpo e se colocarem como imagem, como diálogo. Aqui compartilho o percurso de uma viagem que faço sobre o mesmo mar de barro.

A primeira viagem se localiza no trabalho como registros de uma cartografia³ dessa navegação que teve início a partir da reunião com outras pessoas negras, e a provocação inicial foi produzir cena a partir dos diálogos que estabeleceríamos com as noções das ancestralidades africanas que compunham nossos corpos; aqui me refiro ao espetáculo em construção no ano de 2018 e finalizado no início de 2019, com o título “IRANDÍ – do barro ao ferro”. Espetáculo, resultado de pesquisa do coletivo negro “Nós que aqui estamos.”

Faço uma breve explanação de como também percebo esta produção cênica sendo moldada numa perspectiva de produção teatral negra, ao dialogar com outros trabalhos que se debruçaram sobre isto, como em o Teatro Experimental do Negro e

³ Utilizo o termo aqui como metáfora marítima e não como procedimento metodológico utilizado nas pesquisas em Artes Cênicas.

os registros gráficos das proposições cênicas de Abdias do Nascimento e os desdobramentos a partir destes, Cristiane Sobral (2016) e Evani Tavares Lima (2010) em dissertação de mestrado e tese de doutorado respectivamente.

Mostro quais elementos se destacaram nesta travessia e como estes elementos são expostos numa perspectiva em África e como reverberam na imagem enquanto Cena.

Ainda neste capítulo discuto a noção de Ancestralidade Africana a partir das conexões que estabeleço com os elementos agenciados no percurso da produção do espetáculo e algumas de suas aproximações dentro de uma cosmovisão africana.

Alguns dos destaques que aponto são: a noção de ritualidade; a relação com o alimento, o apreço com a palavra e as noções da oralidade e o pensar a variável memória como vetores que se colocaram à medida que a navegação entrou em curso singular de sentido.

Não desejo aqui afirmar que os pontos colocados dizem respeito a toda a realidade do trajeto, reforço que as vistas que jogo são minhas, fazem parte do meu lugar enquanto corpo/pessoa. Mas ainda na tentativa de aproximação dos gostos que trago, compartilho agora algumas das minhas imagens. A primeira a contar que algumas vezes, em época de Semana Santa, celebração católica que observa, paixão, morte e ressurreição de Cristo, muito celebrada de forma sagrada para parte da minha família. Aqui trago apenas a evidenciar como o Sagrado de que tenho imagem me atravessa, o que encontro em mim é a lembrança de estar presente, o cheiro da torta de sardinha e outros peixes, a casa da avó movimentada, o ritual na feitura do alimento, o sagrado a todo o momento presente, a união.

Meu corpo é um corpo que tem saudades, que não esqueceu. Um corpo litúrgico, ensinado a acreditar no metafísico, mesmo que com outro nome para designá-lo. Situo-me, no momento em que escrevo estas páginas como um corpo crente, que acende suas velas e monta seu altar no quarto que se modifica de tempos em tempos por causa do sol em libra. Não obstante a mudança nesse altar, pedras, vegetais, água, terra, ar e fogo, as velas que acendo me lembram das velas que meu pai acendia em um quarto compartilhado com minhas irmãs para que não ficássemos totalmente na escuridão. Sempre tive a sensação de que aquelas velas eram para nos lembrar que estávamos seguros.

Até aqui falei sobre muitas coisas, falei da ritualidade, da comida, da cidade, e falei de memórias. Espero como dito antes, trazer-te para perto, e espero com desejo forte que as imagens que exponho cheguem mesmo que pálidas a quem ler, sem qualquer ambição além de dizer que temos percursos internos mapeados em nossos corpos, seja buscando comungar com nossas ancestralidades e, para além disso, temos desejo de vistas.

1. NEM SÓ DE VISTAS VIVE O CORPO

“Não é o olho que vê, Também não é a alma, é o corpo como totalidade aberta”. Trago Merleau-Ponty (1961) conforme citado por Bastos (2007, p. 479) em concordância com minha perspectiva pessoal sobre o corpo, e também para reforçar neste recorte o corpo como fenômeno poético, social, biológico dentre muitas outras variáveis. Alberto Roberto Costa diz o seguinte:

Perceber o universo e produzir sentidos: assim o ser humano utiliza a sensibilidade e inteligência corporal atribuir significações ao mundo. Trata-se da utilização do corpo que nos incorpora ao mundo, que nos torna corpo social. As noções vistas sob o pensamento europeizado dicotômico revelam aspectos considerados opostos que na verdade coexistem formando a unidade. É no corpo que se encontra o material e o espiritual, o sensível e o inteligível (COSTA, 2015, p. 69).

Sob um olhar estrutural dicotômico poderia conceber as diferenciações entre corpo, mente e alma, e designar para cada uma destas esferas suas responsabilidades, seus deveres, direitos e desejos.

Ao corpo designaria minhas marcas, as minhas cicatrizes, meu cansaço e meus prazeres, a este deixaria o afago e as violências de outros toques, ele se encarregaria então de friccionar-se com o mundo e o meio ambiente. À minha mente, eu atribuiria o encargo de elaborar as experiências que meu corpo atravessa, de mapeá-las, de refletir sobre elas, de propor formas de conhecimento; minha mente seria a mediadora entre meu corpo e minha alma. À minha alma, deixaria então o silêncio e a guia.

Mas a crença que carrego enquanto corpo, ou como este corpo percebe e padece pelo mundo, é a miscelânea de todas estas esferas, é a possibilidade de reconhecer o corpo, os corpos, como “existências” abertas e totais, condutores e produtores de memória e de conhecimento. O corpo como fenômeno, como possibilidade de existência, como fenômeno social, poético, plural capaz de simbolizar e ser simbolizado. Essa é a noção de corpo espetacular que trago.

Um recorte, vejo necessário, para localizar as minhas provocações. Primeiro, sobre qual corpo estou falando? E em qual sociedade este corpo se expressa e qual a forma de expressão?

O corpo ao qual me refiro é o corpo negro, considerando a pluralidade de manifestações possíveis destes. Corpo como traço da existência e preche de

personalidade⁴, e aqui o termo Pessoaalidade/Pessoa em consonância com a definição de Ronilda Ribeiro, partindo de uma noção de Pessoa em Iorubá (1996) quando descreve:

A pessoa é tida como resultante da articulação de elementos estritamente individuais herdados e simbólicos. Os elementos herdados a situam na linhagem familiar e clânica enquanto os simbólicos a posicionam no ambiente cósmico, mítico e social (RIBEIRO, 1996, p. 44).

Afunilando para possíveis perspectivas de identidade e identificação num recorte brasileiro; a sociedade de que falo é a brasileira, e considero, ainda, que dentro desta há muitas nuances e características distintas; e a forma que tomo como expressão, é a forma espetacular cênica, percebendo aqui o corpo negro como fenômeno imagético, provocador de signos e significados e que se coloca de forma espetacular.

1.1.1 Culturas: sobre os paradoxos forjados

Antes de dissertar sobre os elementos acima citados, como a questão da corporeidade negra e as cenas possíveis nas produções destes corpos, recolho-me a escrever um pouco sobre as implicações das noções de cultura e seus desdobramentos. No entanto quero falar sobre as noções de cultura por um viés específico. Para Eduardo Oliveira (2003) parafraseando Geertz (1989) vemos sobre cultura a seguinte expressão em seu trabalho intitulado “Cosmovisão Africana no Brasil, Elementos para uma filosofia afrodescendente” (2003):

(...) Mas, como disse GEERTZ (1989), o conceito de cultura tornou-se tão utilizado que perdeu sua instrumentalidade como categoria explicativa do real. Utilizado para tudo, acabou por se tornar uma generalização abstrata. Daí o antropólogo norte-americano ter efetuado a redução do conceito a fim de resgatar-lhe sua operacionalidade. Para ele a cultura é semiótica, pública e contextual. É semiótica, porque é composta de signos. Pública porque os signos são sempre produzidos coletivamente. Contextual porque os signos ganham significados sempre territorialmente (OLIVEIRA. 2003. p, 78).

Neste recorte, Geertz então estaria propondo uma abordagem do conceito que pudesse desencadear numa operacionalização do mesmo, a destacar os três elementos que atribuem à cultura as qualidades semiótica, pública e contextual.

⁴ Farei o exercício de reforçar aqui o termo Pessoaalidade/Pessoa em consonância com a definição de Ronilda Ribeiro numa perspectiva Iorubana (RIBEIRO, 1996, p. 44).

Considerando que a noção operativa de cultura estaria atrelada à produção de símbolos que são evidenciados em relações pessoais, institucionais, míticas entre outras. Este agenciamento do termo cultura, vejo, permite reconhecer uma eclosão sem número de culturas diversas.

Muniz Sodré (1983), em seu livro “A verdade Seduzida: Por um conceito de cultura no Brasil” diz o seguinte:

Cultura não é o mesmo que movimento de inconsciente, porque não é metáfora de uma recuperação daquilo que foi esquecido pelo modo de representação dominante, seja na ciência ou no comum. Cultura é a metáfora do movimento do sentido, não entendido como uma verdadeira mística do além ou oculta em profundidades a serem sondadas, mas como buscar relacionamento com o real, lugar de extermínio do princípio de identidade. É o que implica em experiência de limites, em vazio do sujeito, naquilo que, retraindo-se à maneira do segredo e provocando ao modo do desafio, atrai para outras direções, para a singularidade misteriosa do real (SODRÉ, 1983 p. 53).

Desta forma, reforça a noção de cultura a partir de um mecanismo de relação do sentido e do real, mas que pode estar acompanhada de uma ideologia aglutinada a manobras para manutenção de poder, quando afirma que esta relação do sentido com o real acontece:

No interior de um campo de poder, compreendido como o conjunto das relações de controle das estratégias e táticas de domínio, implícito enquanto forma lógica ou de racionalidade dos múltiplos níveis de existência social. (SODRÉ, 1988 p. 54).

Talvez pelo motivo apontado acima é que ao tomar nota das proposições de Muniz Sodré, Eduardo Oliveira reitera que: “exterminar o “princípio da identidade” é, com efeito, eliminar a justificação filosófica do mesmo e a política racista nela ancorada, para defender a alteridade como critério ético da sociedade” (OLIVEIRA, 2003 p 81).

Nesta lógica, a noção de “princípio da identidade” estaria ligada a um imaginário étnico hegemônico, com os valores apontados acima por Oliveira, e que ao serem exterminados esses princípios, “direções, para a singularidade misteriosa do real” seriam postas.

Aponto este pensamento a partir do que Sodré continua em relação à cultura:

Cultura implica, portanto, num esvaziamento da unidade individual, no que faz circular os termos polares da troca, no que reintroduz o acaso e o Destino, no ato simbólico que extermina as grandes categorias da coerência ideológica, no que se constitui em morte do sentido e da verdade universais,

no que faz aparecerem as singularidades, num ato de delimitação e de atração – em resumo, no movimento do jogo (SODRÉ, 1988 p. 178),

Afunilando ainda mais a grande temática, trago então a proposição em pensar sobre culturas negras, suas variáveis, seus desdobramentos e suas constituintes; Eduardo Oliveira ao dissertar sobre a noção de cultura negra em relação às criações de símbolos, apontou que a variável da história deve também ser considerada quando diz:

Ao falarmos de cultura negra, então, não podemos nos furtar aos signos produzidos historicamente pelos afrodescendentes, muito menos desconsiderar o contexto em que surgiram seus múltiplos significados (OLIVEIRA. 2003. p. 78).

No Brasil, de acordo com pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE (2017), apontam que a maioria da população brasileira se reconhece enquanto negros e negras, considerando pretos e pardos, somando um aproximado de 54% da população.

Dada a informação acima, penso aqui sobre a constituição de uma “cultura negra” e seus aspectos civilizatórios provindos do continente Africano, mas que ganha outros se tratando de Brasil, a considerar é claro os corpos negros em diáspora e suas ressignificações. Eduardo Oliveira continua, “Não se pode falar de uma identidade africana única, onipresente em toda a parte do planeta. Contudo, há uma experiência histórica que irmana todos os negros do mundo: a diáspora.” (OLIVEIRA, 2003, p. 84).

Como as culturas se configuram, considerando uma série de atravessamentos, de clima, demandas de sobrevivência, de contatos com outros esquemas culturais, neste recorte geográfico?

Ao pensar esta diáspora, então, vejo a importância de ressaltar que vários eixos étnicos e culturais diferentes trazidos forçadamente para cá vindos do continente africano. Desta forma, estas pessoas ao chegarem do outro lado do Atlântico, por uma série de tribulações, demandas de sobrevivência, sugestões externas de dominação, reunião de grupos étnicos, entre outras ações, passaram a desenhar formas para assimilação da nova configuração da realidade.

Regiane Augusto de Mattos (2006) ao propor o trabalho intitulado “De Cassange, Mina, Benguela a Gêntio da Guiné: grupos étnicos e formação de identidades africanas na cidade de São Paulo” como dissertação de Mestrado em

História Social, aponta um número muito grande de variações étnicas vindas do continente africano, destaca:

Essa reunião de grupos étnicos acabou sendo reelaborada e internalizada pelos próprios indivíduos classificados, resultando numa identidade étnica que direcionou as formas de organização, as alianças, a vida religiosa, as reuniões matrimoniais e redefiniu as relações entre os procedentes de diversos grupos (MATTOS, 2006, P 12).

Mattos trás num recorte, para num contexto mais amplo pensando em Brasil, considerar a formação de identidades étnicas a partir da obliteração de outros eixos culturais.

Desta forma, a noção de cultura negra no Brasil é percebida composta por inúmeros atravessamentos étnicos provindos da África, e ancorados neste continente Americano onde são resignificados, mas que também apreendem valores ancestrais amplos e o caráter da fluência, assim o autor aponta a “cultura como um jogo de sedução” e neste sentido o autor destaca a cultura negra um, “lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira.” (SODRÉ, 1988, p 178).

Tendo, portanto, reconhecida esta influência, podemos pensar em organização social a partir desta premissa diaspórica e atentar para suas influências nos muitos aspectos das vidas dos sujeitos e das instituições de um dado local. Eduardo Oliveira nos chama atenção quando afirma:

Na Diáspora africana, o que vem para o Brasil não é a estrutura físico-espacial das instituições nativas africanas, mas os valores e princípios negro-africanos. É a isto que doravante chamaremos de aspectos civilizatórios. São aspectos civilizatórios característicos da cultura negra, reconstruída no contexto brasileiro, preservando, entretanto sua matriz africana. Pensamos aqui na perspectiva da herança, considerando a produção dessa cultura na história do povo negro, pois não existe identidade inata. A identidade de um povo também é uma indústria da história. Como a cultura negra é marcada pela reversibilidade, afugentamos de nós o conceito linear da história. É exatamente por operar restituições simbólicas tradicionais em contextos históricos contemporâneos que a cultura negra exerce seu poder de sedução sobre a sociedade brasileira, re-introduzindo elementos culturais africanos no intrincado cadinho da identidade brasileira (OLIVEIRA, 2003, p. 82).

Corpos em diáspora ocupando majoritariamente um território, elaborando e compartilhando aspectos civilizatórios que dialogam com esta realidade diaspórica, carregada de características da cultura africana em se tratando de Brasil. Dada esta informação, sugiro pensarmos aqui quais são as implicações disto num recorte de reconhecimento das noções de identidades de corpos negros, sobretudo nos percursos de produção cênica.

1.1.2 O outro pelo outro

Reconhecendo que num advento de uma pretensa modernidade, as tentativas de universalização de conceitos oriundos de uma região do globo, mais precisamente europeia, tanto às concepções de cultura como às noções de identidades negras se deram a partir deste lugar.

Estas noções estavam/estão contaminadas por um imaginário limitado. A este respeito, tanto as ciências como a literatura, sistemas de crenças forjados em pressupostos racistas, afirmavam para fins de dominação que os negros e os valores de suas culturas eram atrasados e limitados.

Antes de pensarmos por uma perspectiva de reconhecimento e fortalecimento de personalidades negras, sugiro revermos neste trabalho as maquinações que tentaram anular estas variáveis como objetivo de um projeto colonialista e desta forma propagar o imaginário racista que desumaniza, escraviza e separa.

Eduardo Oliveira, pensando identidade negra pontuou:

No jogo de identidades, entretanto, está embutido um jogo político e, na disputa pelo poder, está contida a disputa pela representação de si. No jogo das representações identitárias no Brasil, os afrodescentes foram ideologicamente representados como inferiores. Negativizados desde a sua cor até sua condição social, os afrodescentes viram-se sempre aliados das vantagens sociais por consequência da negação de sua cultura e história. Falar em cosmovisão africana, portanto, certamente tem uma dimensão política, bem como uma dimensão social e econômica (OLIVEIRA. 2003. p, 75).

Nesta aproximação mais abrangente que Oliveira faz sobre a questão de identidade com as noções de jogo político e disputa pelo poder, e a famigerada negatividade que se assenta sobre as identidades e culturas negras, tomo como mote as noções de estigmas e estereótipos que recaem sobre corpos negros e que fortalecem um imaginário que desumaniza esses corpos.

Quando falo sobre estereótipos como manobra para anulação de subjetividade, tomo em consideração as provocações feitas por Homi Bhabha (1998), que sugere pensarmos a fundo sobre o modo da representatividade da alteridade, que neste caso é pensada a partir de um local específico, o lugar do colonizador.

Sobre o discurso colonial, Bhabha aponta:

É um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimento do colonizador e do colonizado que são estereotipados mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (BHABHA, 1998, p. 111).

É possível na afirmação acima identificar um trajeto condizente com a estrutura de um projeto de dominação, quando vemos a “criação” de espaço para os “povos sujeitos”, a “legitimação” das estratégias do colonizador nos meios para produção de conhecimento em detrimento de outras formas, e na “apresentação” do colonizado como diminuto, brutalizado, animalizado e inferior. Se a premissa é “estabelecer sistemas de administração e instrução”(1998) como apontou Bhabha, então neste sentido cria-se a imagem da alteridade, do “povo sujeito” que confronta o modelo colonizador, pois é uma alteridade divergente. Este outro, no caso, é uma invenção, moldada para atender os ideais de dominação do colonizador.

O estereótipo atua sobre uma base de fixidez, parte da ideia de algo estático, algo dado, impassível de organicidade, e, se se move é de um imaginário a outro no discurso do colonizador. Pensar o negro como existência estereotipada por este discurso é também pensar na imagem estática da figura do negro, como se a representação deste fosse possível apenas de uma maneira, “isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua fixidez enquanto racismo.” (BHABHA, 1998 p. 117).

Joyce Gonçalves da Silva (2014) em seu artigo intitulado “Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação”, tece uma série de provocações e expõe seu imaginário sobre o corpo negro concebido como lugar de produção de significado, confronta-se com uma vala cavada numa base movediça, mas que ganhou uma grande proporção e se instaurou como verdade.

Silva (2014) trás à tona a questão das corporeidades negras e os desafios enfrentados por estes corpos por conta da construção do estigma que recai sobre os mesmos e como estes estigmas atuam enquanto reforço para a manutenção de um imaginário racista. A autora destaca a ideia de que partindo de um projeto de

dominação colonialista, corpos negros foram inferiorizados e conseqüentemente estigmatizados ou estereotipados, quando lemos:

Dito isto, podemos observar na cultura a presença de um discurso para difusão dos ideais da política dominante. Sua ação por sobre o corpo, atravessa a razão, chega-nos até a corporeidade influenciando visões, percepções, ações e comportamentos dos sujeitos. A atitude corporal da população negra foi, então, atrelada ao malandro e a boemia, aos jeitinhos e ao roubo, a preguiça e à falta de instrução (SILVA, 2014, p. 6).

Estes corpos passariam então por uma manobra discursiva que atravessaria suas entranhas e teceria os imaginários por fora deles de forma a diminuir seu potencial ou aniquilá-lo. Neste sentido, na estigmatização dos corpos negros, também percebo o pêndulo da desumanização e a desconsideração das personalidades destes, o que serviu de justificativa para alimentar um projeto de dominação. Sobre esta afirmação Bhabha aponta o estereótipo como “a principal estratégia discursiva do colonialismo” (Bhabha, 1998, p.105).

O imaginário racista foi alimentado pelo fato de termos tido uma educação também pautada pela ótica do colonizador. E isto é possível constatar, nos vários canais midiáticos disponíveis e nos livros didáticos que retratam, por exemplo, a figura do negro sempre sob os vieses dos vários estereótipos assim construídos. Não por acaso ainda temos nas representações televisivas a figura do corpo negro, associada à violência ou à hipersexualização entre outras construções imagéticas. Já nos livros didáticos, muitos se propõem a falar da história do negro no Brasil, limitando-se apenas à época da escravidão, e silencia feitos extraordinários que estas pessoas lograram nas lutas de resistência, de proposição de organização social como no caso dos quilombos e de compartilhamento de saberes. Sobre a premissa de bebermos da educação do colonizador, Silva aponta que:

Cientes de nosso passado colonial, estabelecemos uma relação entre o discurso construído sobre a população negra, e que ainda resiste, e os corpos dos excluídos socialmente. Observamos então que, utilizando a cultura e a educação, são disseminados os conhecimentos do colonizador. Isto ocorre por meio de seu discurso e de sua atuação política, impondo aos corpos dos indivíduos, os saberes e normas de conduta dentro dos quais estão as visões e percepções acerca do sujeito colonial (SILVA, 2014, p. 04).

Ainda sobre estigma, além de trazer os achados de Silva (2014), trago também o que Erving Goffman (1963), compartilha em seu livro “Estigma: Notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada” (1963). Em seu trabalho, o autor

demonstra como a noção de estigma vai se modelando e ganhando novos significados ao longo dos anos. Para Goffman, um estigma pode ser expresso em tal situação:

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem (...) (GOFFMAN, 1963, p. 06).

Para o autor, o estigma é um constructo social que afere corpos que destoam de um padrão, sendo que estes corpos são lidos e tidos de forma diminuta, por terem suas diferenças concebidas como nocivas ruins ou vulgares. “Assim deixamos de considerá-lo criatura comum e total” (GOFFMAN 1963), e por consequência também os desumanizamos. Ainda vemos:

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida. Construimos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social (GOFFMAN, 1963, p.08).

Racializando o que Goffman traz, vejo a confluência das noções de estigma/estereótipo trazidas também por Joyce Gonçalves Silva, e o ônus aos corpos negros por conta deste imaginário. Para Goffman (1963), também é construída uma teoria que anula qualquer possibilidade de perceber estes corpos estigmatizados como pessoas, detentoras de direitos e produtoras de conhecimento. Ele, ainda mais, expressa um possível perigo que estas pessoas estigmatizadas representam para a sociedade.

Corpos destoantes da regra/invenção, neste sentido, representam perigo. Pensar sociedade construída e projetada sob uma configuração imagética de corpo com um sistema de relações e organizações específicas, postas em detrimento de outras perspectivas e que se pretende universal, é também pensar uma sociedade que repele os corpos que divergem desta norma.

1.1.3 Identidades negras e seus descentramentos

Agora, a respeito então desta personalidade que trago enquanto termo e enquanto texto para este trabalho, proponho um olhar sobre as noções das identidades e seus fundamentos, sobretudo num recorte das identidades negras.

Identidade é um conceito gasto e me arrisco a dizer que por vezes poluído por uma premissa também colonizadora. Pensar identidades além da rigidez do pensamento e das sugestões do estigma também não se afigura como tarefa fácil.

Quero propor o seguinte: pense sobre o termo “identidade negra”, quais imagens lhe vêm à mente quando o termo ressoa? Quais cores, movimentos, corpos, estruturas e manifestações lhe aparecem? Pensemos então de forma mais recortada; quando pensa em “Identidade negra brasileira hoje”? E faço esse embricamento considerando as palavras de Eduardo Oliveira (1972) sobre o tema identidade perpassando de forma coesa sobre a noção de Pessoa.

A pessoa é o resultado tanto de forças divinas como naturais. Sua essência está indissociavelmente ligada às divindades como aos elementos da natureza. Ela é a síntese de todos os seres que compõem o universo, como vimos no mito de Maa Ngala⁵. Ela é a expressão da vontade de Obatalá e fruto da empreitada de Iku. A pessoa, no entanto, não pode ser compreendida como um ente individual. Com efeito a pessoa é o resultado de uma ação coletiva. (...) A identidade do indivíduo é forjada no interior das tramas sociais. Se a pessoa é resultado da interação entre o sagrado e a natureza, é no meio ambiente social que ela encontra sua identidade. a formação da pessoa dá-se através de processos de socialização (...) (OLIVEIRA, 1972, p. 53).

Por essa questão torna-se cara e necessária a reflexão de constituição de identidade à considerar as influências do meio social e neste recorte a noção de pessoa e personalidade considerando uma série de outros fatores que abordam como já dito antes características herdadas e simbólicas, observando o mítico o cósmico e o social.

Como mostrei acima, as imagens que são projetadas sobre uma etnia, raça, corpos ou grupo específico, são soterradas por poeiras históricas que na maioria dos casos uniformiza estes grupos, retiram-lhe o caráter orgânico, ou se lhe atribui o orgânico, é em muitas vezes colocado para fins de dominação.

⁵ Mito completo disponível em: A tradição Viva de Hampaté Bá, e neste trabalho está resumido no segundo capítulo.

Corpos negros foram e são estigmatizados a todo o momento, e as identidades negras são uniformizadas e quantificadas em apenas uma ou pouquíssimas possibilidades de expressões.

Pensar identidade se tornou um paradoxo no que Stuart Hall (2006) supõe na “pós-modernidade”, para o autor, a questão se apresenta da seguinte maneira:

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo (HALL, 2006, p. 09).

Na modernidade, as “localizações” eram delimitadas e bem definidas, as taxonomias prestavam bem sua função de gerar informações muitas vezes criadas/inventadas, sobre outras culturas e povos. O que marcaria a diferença então da modernidade para a aqui chamada pós-modernidade, seria a diluição de uma taxonomia bem definida e bem localizada, única e sob o viés científico/metodológico/cartesiano que se pretende universal.

Esta diluição acarretou num caos das identidades, que como afirma Hall, se descentra, deixa de estar rígida, suponho que nunca esteve, ganha fluidez, incorpora e é incorporada por muitas outras variáveis. A citação abaixo faz lembrar também a ideia que apresentei nas páginas anteriores ao pensar configuração cultural em diáspora, mas aqui alocada no que se refere constituição de identidade.

Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, por que elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (HALL, 2006, p. 88 - 89).

Pensar na identidade negra no Brasil hoje, para mim, não significa negar o essencial africano, considerando o registro destes corpos trazidos à força do grande continente africano para estas terras pindorâmicas, mas sim, reconhecer que chegando neste território e comungando com as demandas de sobrevivência, as identidades são resignificadas, traduzidas.

Mais do que a asserção acima, pensar o próprio transito, que escamoteia e sugere relações, sobretudo de sobrevivência quando pensamos nas diásporas negras, é também imperativo, deste ponto, pensar a ideia deste trajeto como vetor constituinte das identidades negras no ocidente.

Assim, as proposições de Paul Gilroy (2007) propõem um olhar atento à esta questão, inclusive no que diz respeito à possibilidade de a ideia moderna de identidade estar empoeirada não por acaso de premissas que partem de um lugar específico do globo. Sobre isto Gilroy diz o seguinte:

Somos constantemente informados que compartilhar uma identidade é o mesmo que estar vinculado nos níveis mais fundamentais: nacional, 'racial', étnico, regional e local. Ela circunscreve as divisões e os subconjuntos em nossas vidas sociais e ajuda a definir as fronteiras entre nossas tentativas locais e irregulares de dar sentido ao mundo. Nunca se fala de uma identidade humana (GILROY, 2007, p. 124).

Neste sentido o autor propõe o reconhecimento de que dentro de uma ideia moderna de mundo, considerando sobretudo a formação de Estados-Nação, as identidades foram forjadas.

Contraopondo inclusive a perspectiva de Hall, que observa as identidades por um marco temporal moderno, pois pensa estas no percurso da pós-modernidade; Gilroy sugere o trânsito da Diáspora como metodologia para pensar as constituições identitárias.

Assim, a identidade no que Gilroy ajuda a compreender seria um conglomerado de aspectos sociais que se entrelaçam nos aspectos práticos da identificação, que corroboram no surgimento de um ser complexo.

Por este viés revisa-se a noção de identidade que parta unicamente de mecanismos modernos de pensar o ser, e considera as diásporas como afluentes de outra forma de entender estas identidades.

Pensar identidades, e neste interim, identidades negras, quer dizer também considerar estas e outras aglutinações, mas sobretudo reconhecer que a questão negra em se tratando da diáspora reassume a pauta de uma discussão racial, mas que também e tanto pensam e revisam formas de ver e perceber o mundo partindo de outros pressupostos que subvertem a noção unicamente moderna.

1.1.4 A personalidade dos corpos

Fazendo as equações possíveis para dar vazão aos diálogos que estabeleço, reforço que, para além das construções racistas apregoadas sobre o imaginário da então, “raça negra”, reitero as constituições de identidades atreladas intimamente às imagens que estes corpos projetam no mundo e as relações que estabelecem nele, neste sentido o corpo e as corporeidades como fator que embasa o crivo das personalidades.

Quero propor pensarmos estes corpos por um viés poético e neste sentido trago aqui a ideia do poético em consonância com o início deste capítulo, o olhar poético que abarca o corpo total, enxerga as personalidades, e considera inclusive as várias disciplinas e perspectivas que também se debruçaram sobre estes corpos, mas vai além, o olhar para o corpo-poético⁶ é o olhar que considera os cortes e as histórias que atravessaram estes corpos.

Não como um corpo inerte, à deriva, passivo, mas um corpo que produz um saber ecológico⁷ que atravessa e é atravessado, e esse percurso é o percurso da subjetivação. Quanto amor, ódio, desejos, fome, fartura, sangue, movimento, velocidade, tempo, água, palavra, células, mães, avós, pais, memórias, carboidratos, dias, conversas, afetos povoam estes corpos?

⁶ Reconheço a utilização do mesmo termo para Jacques Lecoq (2010) em seu livro “O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral” no entanto a abordagem que quero compartilhar por este termo diz respeito a uma aglutinação de interações simbólicas de natureza social, espiritual e cênicas.

⁷ Neste trabalho, o termo é empregado apenas ao que se refere às relações de horizontalidades configuradas em suas múltiplas possibilidades com outros corpos. Ver trabalho de Calos Steil e Izabel Carvalho intitulado: “Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito” (2014), em que apontam sobre a questão o seguinte: uma postura compreensiva que se pauta pelo reconhecimento da alteridade e da agência dos processos naturais, dos objetos e dos materiais.

Ainda falando sobre o corpo/sujeito, e agora reforçando a noção de corpos negros, recorto uma abordagem de David Le Breton (2007), em seu livro “Adeus ao Corpo” (2007), quando o autor pondera sobre o corpo/sujeito que no seu lugar torna-se reivindicador de si, de sua própria condição:

As condições sociais e culturais dos indivíduos certamente matizam essa consideração, mas esse é pelo menos o ambiente de nossas sociedades com relação ao corpo. Se em todas as sociedades humanas o corpo é uma estrutura simbólica (Le Breton 1990;1993), torna-se aqui uma escrita altamente reivindicada, embasada por um imperativo de se transformar, de se modelar, de se colocar no mundo. A colocação em signo perseguida por todas as sociedades de acordo com seus usos culturais aqui se torna uma encenação deliberada de si com inúmeras variações individuais e sociais (...) (LE BRETON, 2007 p.31).

Pensar no Brasil de hoje e na crescente força dos movimentos negros reivindicando espaços de representatividade destes corpos, na apreciação da estética negra e na condição enquanto pessoas detentoras que somos de direitos e produtoras de conhecimento, o que coaduna com o termo *negritude* que para Césaire citado por Munanga (1986) é “o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura.” (1986, p, 44) me faz pensar sobre a colocação de Le Breton (2007) em consonância com a forma como estes corpos negros estão/são na sociedade, corpos que se expressam de forma espetacular, valem-se de seus signos culturais, e se mostram políticos no mundo.

Vejamos agora as frestas a respeito do corpo e da sociedade, em diálogo com o mesmo autor, Le Breton (2006), em seu livro “A Sociologia do Corpo”. Aqui também proponho um olhar pelo viés das corporeidades negras e suas expressividades cênicas, num contexto sociológico, para além do estigma. Para tratar desta questão, trago as sugestões do autor de perceber o corpo em sua dimensão social, ou melhor, de pensar uma sociologia do corpo.

Em Le Breton (2006), há um risco a correr quando, a partir de uma multiplicidade de disciplinas, o corpo é lido e averiguado dentro de proposições universalizantes de tentativas de conceituação do mesmo. Sobre isso ele diz:

Uma grande dificuldade apresentada pela sociologia do corpo consiste na contiguidade com outras sociologias aplicadas à saúde, à doença, à interação, à alimentação, à sexualidade, às atividades físicas e esportivas, etc. (...). O risco é a diluição do objeto, insuficientemente definido pelo pesquisador que, querendo tudo abarcar, acaba perdendo o ambicionado objetivo (LE BRETON, 2006, p.36).

Pensar o corpo por diversas óticas pode como diz o autor, diluir o objeto de interesse e perder-se de vista o objetivo ambicioso, mas se tratando do corpo como um fenômeno, passível de ser considerado não só pela ótica das ciências biológicas ou psicológicas, mas também pelo viés social, qual seria então outra possibilidade de abordar o Corpo, considerando sobretudo seu acontecimento enquanto totalidade?

O autor diz que o que poderia solucionar esta potencial problemática seria, então, abordar o corpo, sim pela ótica das várias disciplinas, no entanto, não com um caráter exclusivo de umas sobre as outras. Ele afirma:

Afastado o risco controlado pelo rigor das ferramentas empregadas, pode-se afirmar então a pertinência possível da confrontação com as diferentes abordagens sociológicas. Cada uma delas propõe aos parceiros um ponto de vista e sugere uma abordagem original cuja conjugação pode levar à melhor compreensão do objeto (LE BRETON, 2006, p.36 -37).

Neste caso, só seria necessário, então, um cuidado para, ao tentar imbricar todas estas perspectivas, também não dissolver o objeto no que o autor chamou de “colcha de retalhos”. Não se afigura fácil determinar uma disciplina capaz de dar conta das possibilidades do corpo e da sua existência enquanto fenômeno, é de fato necessário considerar as várias abordagens sobre ele, que se configura como um “objeto que escapa à rotina dos hábitos do pensamento” (LE BRETON, 2006).

Reforçando ainda que a premissa não é de uma disciplina que possa dar conta de toda a complexidade de fenômenos que partem e vão de encontro ao que se entende por corpo hoje, mas noções que melhor sustentem o caráter de fluidez desse corpo ou sua leitura considerando inúmeras variáveis que configuram estes corpos. A minha provocação se expressa na questão de qual a outra forma possível de conceber o corpo nas sociedades que confluem com as variadas disciplinas existentes, para além da “colcha de retalhos”?

1.1.5 Etnocenologia - Corpo e suas poéticas potentes

Com efeito, toma a etnocenologia aqui para fundamentar duas escolhas que fiz; a primeira diz respeito aos diálogos traçados com outras áreas de saberes possíveis a partir da dinâmica inter/transdisciplinar da Etnocenologia; a segunda escolha, está em me aproximar das noções de corpo em estado espetacular, e noções de espetáculo propriamente ditas para a disciplina em questão.

Sobre a primeira questão, refere-se à possibilidade de, a partir de determinado objeto de estudo no que tange a estética/cena, ao ser abordado por uma perspectiva etnocenológica, numa tentativa de aproximação teórico-prática, ser observado sob vieses de muitas outras disciplinas.

Neste trabalho tracei comunicações com searas de conhecimentos sociológicos, antropológicos, sagracionais, estéticos, e etc. A destacar cada umas das disciplinas e como estão sendo aplicadas neste trabalho. No processo de produção textual aqui exposto, com objetivo de compartilhamento das noções de produção de cena por uma dinâmica específica, como é neste caso, ao que se refere à produção de cena em São Sebastião para o espetáculo “IRANDÍ – do barro ao ferro” destaquei a sociologia e seus fundamentos teóricos para tratar das noções de organização social, relação com território, esquemas de manutenção de poder, lógica colonialista, o corpo na sociedade entre outros aspectos pontuados.

Com relação à Antropologia, vi necessário um esmiuçar, mesmo que ainda tímido sobre as perspectivas de produções de identidades. A respeito da seara Sagrational, destaco os diálogos travados com algumas perspectivas ancestrais africanas, os possíveis sentidos e significados de determinadas práticas, dinâmicas do cotidiano, mitos e suas explicações do universo etc.

Sobre o campo estético, o que está em destaque são as perspectivas etnocenológicas, tanto no que se refere as noções de espetacularidade e teatralidade como as noções de corpo em estado espetacular.

Importante aqui ressaltar que para a etnocenologia, a partir de estudos mais recentes, há algumas considerações a serem feitas sobre os termos teatralidades e espetacularidades. Considerando que neste trabalho ao propor cena, estou falando de produção espetacular substantiva, trago os excertos do pesquisador em Etnocenologia, Armindo Bião (2009):

Teatralidade [...] De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. [...] amplamente praticado pela maioria absoluta dos indivíduos de cada sociedade, de um modo inerente a cada cultura, que codifica suas interações ordinárias e transmite seus códigos para se manter viva e coesa. Espetacularidade [...] como qualidade ou procedimento de espetáculo [...] que compreendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. [...] Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. [...] Assim como a teatralidade, a ‘espetacularidade’ contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2009 p 35).

Nesta passagem acima, a diferenciação entre Teatralidade e Espetacularidade é colocada para fins de abordagem e investigação de produções estéticas. Ao falar sobre a produção do espetáculo “IRANDÍ – do barro ao ferro” a abordagem é sobre as dinâmicas das espetacularidades propriamente ditas, ao que para Graça Veloso (2016) configuram em três subgrupos.

Mais recentemente, eu atribuiria a esses três conjuntos ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais. Uso aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio. Assim, substantivamente, seriam objetos da etnocenologia, no âmbito do primeiro conjunto de objetos, o que se compreende, em língua portuguesa (também em outras línguas, mas provavelmente de modo mais explícito, sobretudo, naquelas linguisticamente aparentadas ao português), como as diversas “artes do espetáculo”. [...] o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular [...] realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido mais gratuito e simplificado. Sua função precípua seria o divertimento, o prazer e a fruição estética (no sentido sensorial e de padrão compartilhado de beleza) [...] Também seriam objetos de interesse da etnocenologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. [Eu tenho definido este grupo como aquele que, percebido de fora pode ser considerado como espetacular, mas que pode prescindir de espectadores para acontecer, o que seria impossível nos espetáculos. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Durkheim (1985, 542-546). Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. [...] Finalmente, objetos espetaculares adverbiais seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo de objetos da etnocenologia: os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de

vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los (VELOSO, 2016 p. 91-92).

“IRANDÍ - do barro ao ferro” se enquadra enquanto espetáculo substantivo neste recorte, pois é pensado neste acordo direto entre quem produz e quem consome o espetáculo montado, de que o que se está consumindo foi feito para ser lido enquanto espetáculo propriamente dito, para fins diversos, dentre estes a fruição, neste sentido, ambos participantes estão conscientes da qualidade extraordinária do espetáculo.

Como dito a Etnocenologia tem como dinâmica a tentativa de fragilizar as noções etnocêntricas das práticas humanas, propõe um reconhecimento do princípio da alteridade, que neste trabalho me permite comungar com a percepção do ESPETACULAR como esta outra forma de conceber os corpos em nossa sociedade.

Para uma noção maior sobre os aspectos que são tomados pela Etnocenologia como objetos de estudo, temos o seguinte:

Na visão da Etnocenologia, o estudo das práticas espetaculares, envolve, principalmente, colocar em evidência a diversidade e a unidade das práticas espetaculares humanas; desenvolver o estudo sistêmico dos elementos (psíquicos e não psíquicos) e das organizações que lhes funda; realizar uma abordagem das estratégias cognitivas que sustentam a emergência/aparição dos comportamentos e das práticas; analisar as estratégias relacionais que caracterizam os eventos estudados; empreender uma descrição das modalidades nas quais as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados se inserem dentro do seu quadro sociocultural; e, por fim, tomar em consideração a história sinuosa e múltipla do corpo, portadora e criadora das representações e das técnicas, dos códigos, dos modos e dos modelos que geram e regulam as atitudes e os comportamentos do indivíduo em sociedade (PRADIER apud ICLE, 2007, p. 04).

Elenco para estes tópicos acima apontados, como em meu percurso na produção de cena no que diz respeito ao espetáculo em questão; Sobre “evidenciar as diferenças e unidades das práticas espetaculares humanas”, destaco a produção deste acontecimento cênico no recorte do teatro que ganha outras reverberações, como aponto no segundo capítulo desta dissertação.

No que diz respeito ao “estudo sistêmico dos elementos (psíquicos e não psíquicos)” desta prática aponto uma abordagem sobre fundamentos das constituições das identidades negras, suas produções cênicas e perspectivas das Ancestralidades Africanas.

Desta forma, compartilhando meu local de fala e de vistas, empreendendo uma descrição do quadro sociocultural onde esta prática espetacular está inserida, quando exponho as sugestões imagéticas e discursivas de São Sebastião/DF encontradas no percurso.

E por fim, tomo em “consideração a história sinuosa e múltipla do corpo, portadora e criadora das representações e das técnicas, dos códigos”, sobretudo quando localizo o corpo negro e as epistemologias afro-pindorâmicas que me povoam para a produção de cena.

Ainda sobre a Etnocenologia e suas possibilidades Suzana Martins aponta o seguinte:

O objetivo da Etnocenologia não é o de propor somente um inventário e uma descrição de formas, mas também o de determinar o que se produz quando o evento espetacular acontece (p.18). Em outras palavras, o pesquisador não se compromete somente em olhar e descrever formas sobre o objeto de pesquisa em si, mas também fica comprometido com a contextualização dele por ser espetacular. (MARTINS, 2016, p. 03).

É neste sentido acima que me valho da Etnocenologia tanto como mecanismo metodológico para traçar os diálogos que traço neste trabalho com outras searas do conhecimento humano, mas também reconhecendo que para além desta utilização aqui, também a tomo como ótica para pensar o corpo ao que diz respeito às noções de espetacularidades.

Ainda sobre o corpo, destaco que alguns estudos sob o prisma da Etnocenologia atribuem ao corpo o *lôcus* de acontecimento espetacular.

Nos trabalhos de Armindo Bião (1999)⁸, é possível coletar informações que coadunam com esta perspectiva sobre o corpo humano, como por exemplo:

Na origem, *skené* significava uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida a palavra ganhou, eventualmente o sentido de templo e de cena teatral. A *skené* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. [...] A partir da ideia de espaço protegido, de abrigo temporário, *skené* significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo deu a palavra masculina *skénós*: o corpo humano enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente; [...] A raiz gerou igualmente a palavra *skénoma*, que significa também o corpo humano (BIÃO, 1999, p 148–149).

⁸ Professor Dr. da Universidade Federal da Bahia, e um dos responsáveis, enquanto vivo, por aprofundar os estudos sobre Etnocenologia no Brasil.

Nessa passagem, Bião tece um raciocínio que conjuga o corpo como um *locus* de acontecimento cênico, partindo da premissa do radical *skené*, que em sua origem abarcava a noção de lugar e que com o passar do tempo foi se configurando como local onde a cena acontecia. Para amarrar o raciocínio, vincula com a palavra *Skenoma*, que na sua significação científica quer dizer corpo humano. Partindo deste postulado, é possível então se aproximar do corpo humano por uma perspectiva também poética, espetacular e cênica.

Seria necessária uma abordagem taxonômica diferenciada para propor uma análise do corpo por este viés poético/espetacular/cênico. Uma vez que a poesia cênica se vale de um punhado de outras noções que diferentes disciplinas já abordaram, como por exemplo, o corpo em estado alterado, o recurso da metáfora a partir de símbolos sociais, e a própria noção do corpo performático que se apresenta enquanto espetáculo cotidianamente.

Pelas abordagens das ciências biológicas e da física, a composição do meu corpo é feita de átomos de matérias diversas, dispostos em uma organização que montam a imagem que projeto enquanto corpo, ocupando um lugar no espaço/tempo.

É sobre esta imagem que quero falar, é a imagem que chega primeiro, antes de qualquer informação biológica, física, quantificada e classificada. Meu corpo é uma imagem ambulante, e essa imagem tem lacunas que dão aberturas para perceber este corpo por outras formas, como por exemplo o tamanho, o cheiro, o tempo de movimento, a forma como caminha, as gesticulações, as palavras, as formas que silencia, como se senta, como reage a uma emoção, como se emociona, no que acredita, como lembra, que memórias o carregam, quais desejos de futuro, caso os tenha, sendo um corpo negro? E esta última tem um significado destacado se tratando de sociedades racistas.

Já falei antes em como as construções de um estigma projetado sobre uma imagem podem anular a pessoa, propõe tornar todos e todas iguais ou muito parecidos. Quando trago a discussão para a esfera social e estética, reconheço ruídos e consonâncias.

O corpo como totalidade aberta rememorando as palavras que usei para abrir este capítulo também ganha força nos pressupostos etnocenológicos, quando li o

seguinte no trabalho intitulado *Corpo em Cena: Oralidade e Etnocologia* de Alexandra Dumas (2012):

Assim, na etnocologia o conceito de corpo distancia-se do sentido dualista cartesiano, no qual corpo e mente significam substâncias distintas. Nas suas premissas teórico-filosóficas constam a pluridisciplinaridade, a consideração da diversidade e da complexidade dos fenômenos estudados (DUMAS, 2012, p. 2).

Nesta passagem, encontro diálogo inclusive com os pontos que desenvolvi neste capítulo a respeito das variadas disciplinas que tomam o corpo como objeto a ser estudado, e fecho o entendimento no reforço de que não apenas uma das disciplinas é capaz de dar conta do corpo em sua “inteireza”, mas um conjunto crescente de disciplinas que se propõem a isto.

Pensando sobre a relação entre estigma de corpos negros, sua perspectiva social e estes corpos enquanto espetáculo, trago para a roda o que Fátima Barreto Bastos (2007) encontrou quando pesquisava a Dessincretização do candomblé pelo viés da etnocologia. A respeito do que poderia ter contribuído para que os negros escravizados e em diáspora conseguissem manter por anos a fio seu sistema de crenças, e suas memórias, contrariando provocações externas que, na época da escravidão, tentavam quebrar com estas ligas, Bastos diz:

A ideia de que esses sacerdotes, materialmente despossuídos, sem um sistema escrito, mas contando com a tradição oral, com a fé, o desejo e a memória, quer dizer, contando apenas com seus próprios corpos/mente, tenham conseguido (re)construir seus complexos sistemas de crença, sugere uma aproximação com a noção de corpo pensante (BASTOS, 2007, p.486)

Aqui Bastos se refere aos Babalorixás e lalorixás que vieram escravizados da África. Ela reforça que estas pessoas, não obstante, as violações às suas memórias e suas crenças conseguiram preservar a partir de seus corpos totais⁹, muito do arcabouço cultural que os compunha antes da diáspora. São nestes corpos que se encontram as faíscas que carregam modos de vida, de comportamento, de afetos, de relações e formas de ver o mundo.

Nelson Fernando Inocêncio da Silva (2013) diz o seguinte em seu trabalho “Museu Afro-Brasil no contexto da Diáspora”:

⁹ Utilizo o termo “corpo total” em consonância com a perspectiva de um corpo integral.

Apesar de tal condição o corpo africano coisificado, alvo de tantas mazelas, era também um arquivo que carregava o registro das experiências passadas, as quais foram muito úteis na elaboração das estratégias de sobrevivência no Novo Mundo. Os corpos subalternizados existiam para além da subalternização e na ausência de pertences que não puderam ser trazidos na longa viagem sem volta os corpos adquiriram substancial importância como referencial mnemônico das coletividades aviltadas (SILVA, 2013, p. 146).

O corpo é um documento, onde se tem registrados percursos, metaforicamente falando, poderíamos inclusive associar o corpo a um mapa ou a uma cartografia, para fazer menção as tantas outras metáforas de além mar que utilizo neste trabalho.

Minha história está registrada aqui, neste lugar que é o lugar onde pensa o olhar de muitas saudades que tenho, dos gostos que degusto e das limitações que me cercam. Sobre o corpo ainda mais, Beatriz Nascimento faz o seguinte comentário:

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar (NASCIMENTO apud RATTTS, 2006, p. 68).

No campo cênico, penso a personalidade dos corpos negros reconhecendo a tessitura firme e concreta de nossas humanidades, propondo o olhar espetacular sobre estes corpos, que compõem uma densa gama de possibilidades espetaculares ou “espetaculares”¹⁰.

Para além do estigma negativo que por hora se assentou sobre esses corpos, trago aqui as indicações de que, são estes em sua totalidade corpos sujeitos, pensantes, espetaculares e produtores de conhecimento, que carregam um imaginário que é permeado por características de resistência, força, luta, amor, fé e humanidade.

Também não me aprofundo no lugar de universalização e defesa de apenas uma estética ou espetáculo negro. Isso não é possível, existem estéticas e espetáculos negros múltiplos e infindáveis como aprofundo no segundo capítulo deste registro.

¹⁰ Termo cunhado de Victor Hugo Leite, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

Contudo, estas questões não teriam sido levantadas se por alguma razão eu não tivesse me deparado com a pergunta que apontou minha trajetória no contexto acadêmico e conduz minhas reflexões enquanto sujeito; Que corpo eu sou? Ao invés de “que corpo eu tenho?” A partir desta pergunta foi que pude me reconhecer enquanto um corpo negro.

Nas várias proposições de exercícios cênicos, era instruído a tornar-me consciente do meu próprio corpo, mas estar consciente do corpo apenas nas suas funções motoras não me abria espaço para observar as variáveis que me fariam tornar, de fato, consciente. É um corpo que “tem cor, tem corte e a história do meu lugar”¹¹. Apenas no encontro com esta questão, pude perceber que minha existência enquanto corpo era por si uma manifestação política e espetacular, pois um corpo suscita imagens, sensações e questões.

O caminho para a fragilização dos estigmas apregoados sobre meu corpo, percebo, é indicado quando, nas minhas proposições cênicas faço o trabalho de descortinar cada vez mais as camadas e variáveis que me compõem. É a meu ver no reforço e no reconhecimento das subjetividades espetaculares dos corpos negros que o estigma pode ser superado.

Pensando nesta viagem que se orienta pelas demandas dos sopros dos ventos mas que também é prenhe de chão, é que repenso a relação íntima e precisa destes corpos com o espaço por onde transitam, reconhecendo ainda mais este espaço como agenciador de mudanças no que se refere ao caráter estética das realidades. Neste sentido pensando as identidades que se projetam a partir de um lugar, penso a cidade de São Sebastião e suas influências para a produção de IRANDÌ – do barro ao ferro.

1.1.6 São Sebastião e o mar de barro – Território

Reconheço que os registros nestas poucas páginas, são pouco justos em frente à grandiosidade simbólica que esta cidade representa para mim. Minha relação com a cidade de São Sebastião começou no ano de 2012 quando por

¹¹ Trecho da música “Um Corpo no Mundo” de Luedj Luna (2017).

motivos pessoais mudei para cá, já há 18 anos carregado dos registros pictóricos e sensórios do nordeste.

Em 2016, finalizo minha graduação em Artes Cênicas que remonta no meu trabalho de conclusão de curso, uma prática pedagógica minha, ofertando oficinas de Teatro do Oprimido nesta mesma cidade, e ensaiando como esta prática agenciou ou auxiliou criações de relações de comunidade a partir de determinados parâmetros.¹²

Esta introdução breve sobre mim e a cidade, para trazer a questão que me surgiu a pouquíssimo tempo, mas, que agora identifico por quais vias esta questão quer aparecer.

Não por acaso talvez, esteja eu novamente defronte à São Sebastião e de novo motivado a entender como a dinâmica da cidade influencia meu trajeto e as questões que levanto, a ver também as ideias para a cena que trago.

O sentido que encontro para esta aproximação e essa relação expressa em destaque nestes dois trabalhos que apresentei e apresento meu trabalho de conclusão de curso acima citado e esta dissertação presente.

São Sebastião, agora vejo, aparece para mim com o significado de território, lugar ao qual pertenço por abrigar meu corpo, por friccionar-se diuturnamente com minhas demandas pessoais de resolução de questões, por preenchimento de vistas repletas de tonalidades cromáticas específicas, por histórias e prosas que pude ouvir nas andanças pela cidade, nas relações de poder que se estabelecem em resposta a sistemas falidos de organização pautados, por exemplo, pelo racismo entre outras estruturas.

O significado de território para um corpo negro, neste caso o meu especificamente é reforçado e povoado por uma série de outros significados que ganham expressão até mesmo em se tratando de uma coletividade, a pensar nos quilombos por exemplo.

No tocante a uma sensibilidade propositiva nestas páginas, quero compartilhar com os e as leitoras deste trabalho um pouco das minhas vistas sobre a cidade, como eu a percebo e como as imagens que me marcam ganham naturalmente destaque.

¹² A considerar o trabalho intitulado “Teatro do Oprimido como elemento de produção de relações comunitárias” apresentado por mim como requisito para obtenção do grau de licenciado em Artes Cênicas pela universidade de Brasília, disponível no link : http://bdm.unb.br/bitstream/10483/16709/6/2016_LucasRodrigoSilva_tcc.pdf

Poderia começar com informações quantitativas a se tratar da apresentação de uma cidade jovem e em pleno desenvolvimento econômico, cultural entre outros; no entanto, prefiro começar com a poesia de mim pra cidade.

Compartilho a seguinte imagem, é estiagem, faz frio e o ar é seco, estamos agora no meio da noite descendo a avenida de principal acesso à cidade. Digo descendo por que São Sebastião está situada num vale, é uma enorme depressão geográfica, que outros poetas dizem ser resultado da retirada do barro para construir Brasília.

São Sebastião foi e é sede de olarias e também responsável pela produção dos tijolos que foram em boa parte usados na construção da Nova Capital do Brasil.

Ao descer para a cidade a sensação que tenho é que o céu caiu sobre nossas cabeças, estamos a poucos metros acima das luzes amarelas dos postes da avenida principal e das avenidas adjacentes, essa cor amarelada já está ameaçada desaparecer e dar lugar a uma iluminação branca e de outras tecnologias, as cores não serão mais amarelas.

Quero registrar a tonalidade amarelada porque estou falando sobre imagem neste trabalho e certamente as memórias do que essa cor bucólica trás irá se infiltrar nas produções cênicas que aponto neste percurso.

Segue-se o rumo para onde as ruas apontam. Um par de côncavos que melhor se completem, onde de um lado registra o nascente e no outro o declínio ao oeste. A sensação é de organicidade, característica talvez passível de ser atribuída a uma cidade que também cresceu por eclosão da população, ocasionando uma onda de espalhamento geográfico de moradias e que não em sua totalidade foi uma cidade planejada.

As ruas variam de tamanho, há muito movimento sobre elas, a considerar os pés caminhando em uma multiplicidade de ritmos diferentes, contando também com um número volumoso de carros, animais usados a fim de tração para outros veículos, pouco se vê, mas é uma beleza para mim perceber as carroças na cidade.

As casas sobrepostas são uma expressão desta eclosão populacional e isso apregoa às ruas pelo meu crivo, imagens de recortes de paredes, de descontinuidades, de interrupções e inacabados muros ou uma demorada construção civil.

São Sebastião por muito tempo recebeu o apelido de “Cidade de Barro” dada sua tonalidade cromática, sobretudo no momento de crescimento urbano da cidade que em suas construções civis valiam-se de tijolos crus sem reboco.

1.1.7 Território

Nas reflexões a respeito das relações forjadas a partir das demandas e dos movimentos desta cidade, paro aqui para trazer à luz algumas outras abordagens das noções de território.

Mergulhar um pouco mais nestes conceitos auxilia o pensamento num possível reconhecimento dos quesitos apontados como vetores importantes para o desenvolvimento deste trabalho em questão, o de produzir imagens a partir da relação com a cidade.

Com base em algumas leituras, pode-se apreender território, diferentes acepções a dialogar com recortes e searas de conhecimento específicas, como por exemplo, para a Psicologia, o termo é tomado a partir da uma abordagem subjetiva que sugere uma identidade do sujeito, para a Economia o termo está atrelada à fonte de recursos, para as Antropologias está diretamente relacionado a uma dimensão simbólica e para as Ciências Políticas é entendido a partir das relações de poder, como sugere (HAESBAERT, 2004). E mais ainda nas leituras de Marcelo Lopes de Souza (2013), a noção de território está forjada por uma concepção de poder, como destaca:

Mais uma vez: o que ‘define’ o território é, em primeiríssimo lugar, o poder. Ou, em outras palavras, o que determina o “perfil” do conceito é a dimensão política das relações sociais [...]. Isso não quer dizer, [...] que a cultura (o simbolismo, as teias de significados, as identidades...) ou a economia (o trabalho, os processos de produção e circulação de bens) não sejam relevantes ou não estejam contemplados [...] (SOUZA, 2013, p.88).

Sendo este um poder político mas não limitando-se apenas a esta aferição, contudo reconhecendo que esta variável perpassa outras, como por exemplo a cultura, entre outras.

Nestes postulados e, em consonância com as perspectivas sensíveis que este trabalho procura alcançar, sugiro então a aproximação da ideia de território as

construções de identidades que alimentam-se dos recursos políticos, culturais e ambientais de determinados recortes geográficos.

Para Rosa Maria Vieira Medeiros (2009), a respeito da relação de território e identidade, lemos: “O território é um espaço de identidade ou pode se dizer que é um espaço de identificação. O sentimento é a sua base e a forma espacial importa muito pouco, pois esta pode ser variável.” (MEDEIROS, 2009, p. 217). Para a autora, acrescenta-se ainda mais a ideia de territórios como espaços cultural de identificação ou de pertencimento.

Com base neste pensamento aponto que tanto para mim e como para o coletivo “Nós que aqui estamos” o reconhecimento de São Sebastião como este território que agencia relações de poder mas que também opera-se a partir das relações afetivas com o espaço, contribuiu em repertório identitário e estético para a montagem de nosso espetáculo, propondo assim por este viés uma produção teatral que comungava com nossas demandas específicas e nossas formas particulares e em momentos partilhadas de perceber e se relacionar com o mundo.

Desta forma, viver o território seria também nutrir o que Raffestin (1993) apontou como territorialidades, sendo estas arquitetadas em três eixos envolvendo sociedade o espaço e o tempo (RAFFESTIN, 1993, p. 160).

Sendo assim, para além de conflitos, por exemplo, as territorialidades auxiliariam em enriquecedoras trocas no intuito de reforçar identidades como sugere Haesbaert (2006).

O pensamento alicerçado em eixos como Ancestralidade, Território, evocaram, por assim dizer, urgências na composição das temáticas das comunicações que optamos por fazer com os moradores da cidade de São Sebastião. Isto é evidente na escolha de montar o espetáculo inteiramente em São Sebastião e apresentarmos em dois finais de semana seguidos na mesma cidade, considerando também o fato de sermos todos e todas moradores de São Sebastião.

Vivenciamos nesse trajeto como forma para elaboração da dramaturgia, memórias relacionadas à cidade, repensando figuras que ajudaram na consolidação da então Agrovila, ao status de cidade.

Reconhecer estas memórias tanto coletivas como pessoais em fricção com a cidade provocou um fortalecimento no sentimento de pertencer a um lugar e falar por e para este lugar.

Sobre a relação do território com a memória, vetor como será visto à frente, importantíssimo e muito presente neste trabalho, destaco nas palavras de Haesbaert (1999), “uma das características principais da identidade territorial, é que recorre à dimensão histórica, do imaginário das pessoas, tendo como referência o território”, atento, sobretudo a esta mesma memória como elemento que constitui identidades.

Neste sentido, a identidade que se forja a partir de memórias pessoais e coletivas em relação à cidade, colide por regra com uma concepção estética no que tange a produção de imagem em Cena. Com base nestas explanações, afunilo as perspectivas de território com a noções de Quilombo, no sentido de reconhecer as modulações do pensamento que pensam e repensam o termo Quilombo nos dias atuais e suas possíveis ressonâncias e influências para o coletivo “Nós que aqui estamos”.

1.1.8 Corpo Quilombo

Pensar o termo Quilombo sendo atrelado à cidade de São Sebastião, exigiria neste trabalho uma análise profunda no que tange a noção de quilombo e suas características, as dinâmicas sociais de São Sebastião e as fricções com meu corpo.

O termo quilombo aqui emprego como um lugar de organização social com seus próprios princípios e políticas específicas vide Beatriz Nascimento (2006) e Abdias do Nascimento (2002).

Não obstante perceber a possibilidade de cunhar o termo Quilombo à esta cidade especificamente, por uma noção generalista do que significa um Quilombo, como por exemplo, lugar majoritariamente composto por negros e negras, estimava-se em 2010 que cerca de 69,5% da população desta Região Administrativa era composta por sujeitos que se autodeclararam negros e negras, de acordo com pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) compilado pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN), sendo superficial neste exemplo, também penso esse casamento fortalecido no campo do simbólico, o que simbolicamente significa um Quilombo e como as minhas vivências na cidade me fizeram ter esta percepção.

Beatriz Nascimento (2006) citada por Alex Ratts (2006) afirmou o seguinte num livro intitulado *Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento* (2006):

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou (NASCIMENTO apud RATTTS, 2006, p. 60).

Nesta obra remonta o percurso traçado por Nascimento para aproximar as noções de Quilombo em África e no Brasil. Partindo de uma série de estudos realizados pela autora, em África sobretudo na região da Angola, destaca a definição de Quilombo como lugar de guerreiros, lugar de fortalecimento.

Quando em diáspora os Quilombos ressurgem no território brasileiro, ganham outra definição, neste caso muito impregnado ainda da perspectiva do colonizador, que designou ao termo quilombo, lugar de 05 ou mais negros fugidos.

Apenas para subverter a noção da fuga apregoada a este imaginário, destaco aqui a fuga como algo positivo, pois como afirmava Nascimento, fugir da escravidão era a forma como estas pessoas encontraram para dizer que não aceitavam pertencer a alguém, ser propriedade de outrem.

O que pretendo destacar aqui é que a noção de quilombo como citado acima é mais profunda, e carregada de outros significados, estando inclusive como sugestão de um modelo de sociedade calcado por uma perspectiva africana e em seus muitos valores.

O termo ainda tem uma relação direta com a variável do território, mas não se limita apenas a esta variável. Quilombo aqui está atrelada a ideia de que enquanto sujeito e tendo como base as inúmeras narrativas em África que afirmam que por existir eu tenho direito sobre um local, é que faço a associação direta com a cidade de São Sebastião. E remonto a ideia de que, enquanto sujeitos negros e negras vivendo nesta cidade produzindo cena para esta cidade, tendo sobretudo a perspectiva da ancestralidade africana como mote para esta cena, é que São

Sebastião se afigura num imaginário como um Quilombo, e de novo reitero isto é para mim.

Ainda embasado no simbólico e dialogando com o que Nascimento continua a reforçar, costuro à noção de quilombo, o lugar do corpo, este corpo que fala, que pensa, que se coloca, que agencia, que propõe que vê e tem sua forma de ver, como o próprio quilombo, “onde eu estou eu estou, onde eu estou eu sou” (2006)

Reforçando isto, temos o seguinte trecho de uma fala de Beatriz Nascimento, extraída do documentário *Óri*, dirigido por Raquel Gerber no ano de 1989.¹³

A investigação sobre o Quilombo, se baseia e parte da questão do poder, por mais que um sistema social domine, e possível que se crie aí dentro um sistema diferenciado, e é isto que o Quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos, poder político, poder de dominação, por que ele não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o Quilombo! (NASCIMENTO, 1989).

O áudio desta transcrição está presente a partir dos 50min33s de gravação do documentário, e aqui Beatriz Nascimento fala sobre a noção de poder que é agenciada nas perspectivas internas de um Quilombo, e também adianta a fala dizendo que o poder é cada indivíduo por assim dizer que “cada indivíduo é o Quilombo”

¹³ Filme “Ori, 1989 por Raquel Gerber.”

2. ATRAVESSEI O MAR DE BARRO, E ME POVOEI DE VISTAS

Neste capítulo, proponho compartilhar minhas navegações sobre o que chamei de Mar de Barro, e tentar aproximar o leitor e a leitora das vistas que me povoam nos momentos de travessia.

Mas mais do que as vistas que me povoam, também compartilhar as vistas que se fizeram, que cresceram no compartilhamento de múltiplas visões e desejos aglutinados sobre a ancora da imagem. Neste sentido, está para além de mim todas as imagens que aparecem neste percurso de construção de cena, são na realidade remendos, juntas de imagens que transitam em corpos humanos soltos, mas que estão ligados pelas vibrações de nossas memórias.

Projeto agora a imagem nestas palavras de uma pequena maleta de mão, estou abrindo-a agora e te entrego nas mãos o calor desta quarta-feira ou de qualquer outro dia da semana, um pouco da minha fadiga, meus dedos rápidos tentando dar conta das vontades das palavras que pedem para aparecer. Compartilho sobretudo minhas memórias e os afetos que eu tenho por elas, e as noções de ancestralidade negro-africanas que subsidiaram e ninaram os pensamentos até que eles parissem coisas de se ver.

Continuo o raciocínio deste capítulo tentando fazer duas explicações breves para subsidiar as escolhas de fala que fiz para este trabalho, a primeira escolha é aprofundar um pouco mais nas conjunturas do que se entende por teatros negros. A segunda é a tentativa de compartilhar a partir do meu lugar enquanto corpo a experiência de, em coletivo que pensa e propõe cena a partir de referências territoriais, ancestrais negro-africanas.

Destaco as implicações de realizar este trabalho de produção de imagem em cena de forma inteiramente colaborativa e as fricções que encontrei neste caminho, muito em decorrência das postulações e dos referenciais que já carregava comigo por ter sido nutrido com referenciais outros no que diz respeito à produção teatral, neste ponto repenso a figura do diretor e suas novas formas de colaborar com o grupo, as possibilidades amplas e sensíveis de produzir conteúdo e desenhar uma dramaturgia, as implicações de se trabalhar com “não atores” no que diz respeito à uma estética possível e o trabalho com a sacralidade que se mostra quando a comunhão que se estabelece, envolve entidades de um panteão sagrado.

Outro ponto que destaco é a pauta política da elaboração do espetáculo considerando a Negritude como eixo motor para sua concepção e, neste sentido, reconhecendo a partir dos referenciais de artistas negros e negras como Abdias do Nascimento, a premissa de se pensar a presença do negro no teatro.

Advogo ainda em consonância com o que já foi escrito anteriormente sobre as inúmeras formas possíveis para os Teatros Negros e, neste tópico, pensar mais elaboradamente sobre uma estética possível considerando todo o ecossistema que se forjou para que o espetáculo em questão fosse montado.

2.1.1 Teatros Negros

Aqui o termo “teatro” é recorrente, pois traz uma localização de proposições cênicas específicas, no entanto, valho-me como dito antes das leituras e diálogos com a Etnocenologia inclusive no que se refere a abordagem do termo em questão. A partir de um viés desta disciplina, o teatro deixa de ser uma abordagem generalista para todas as produções de cena, à definir termos a partir de seu léxico e propor abordagens a partir de seus pressupostos como, por exemplo, personagem, dramaturgia, atuação ou interpretação, para citar apenas estes; teatro passa a ser então mais uma forma de perceber as possibilidades de elaboração e criação de imagens e ainda sim um fenômeno cênico.

Porém as imagens que compartilho comungam com o universo teatral e utilizam em grande maioria o seu repertório e seu vocabulário, mas a mesma pergunta que fiz no início deste trabalho, faço agora neste recorte. Sobre qual teatro estou falando?

Esta pergunta é importante para salientar que, considerando um empoeiramento histórico, assentou sobre o termo teatro um imaginário de forma de produção, de organização espacial, de relações, de construção de dramaturgia, muito alicerçada nos princípios do que temos como teatro europeu, sobretudo de referenciais greco-romanos.

O teatro ao que me refiro, é o teatro negro, ou o teatro do negro, considerado num recorte pós-diáspórico África/América para dar conta do limite deste trabalho.

Desenho um raciocínio que é costurado com as leituras a respeito do Teatro Experimental do Negro, evocando Abdias do Nascimento e suas proposições junto a

outros artistas, aqui pensando sobre uma série de produções que discutiam as questões de raça no Brasil com presença e organização de pessoas negras, e ainda entremeando as percepções acerca do pensar este Teatro Negro a partir das produções destas duas pesquisadoras, sendo elas, Evani Tavares Lima (2010) e Cristiane Sobral (2016).

Num registro histórico o teatro como o conhecemos por ampla difusão chega ao Brasil pelos jesuítas que tinham como objetivo catequizar os povos que já viviam neste continente, o “pindorama”. A fundamentação era então compartilhar valores da doutrina católica entre outras formas de organização social europeia.

No entanto, em dado momento histórico, inicia-se uma cisão quando a figura do negro, por exemplo, remonta em suas práticas espetaculares sua cosmovisão atrelada a princípios de matriz africana; sobre isto Evani Lima aponta:

Interessante notar que esse teatro não formal, ao qual podem ser agregadas também outras formas espetaculares, como pastoris e mamulengos, apresentavam já impregnados em suas formas matriciais componentes cooptados de expressões espetaculares trazidas pelos portugueses e indígenas. Expressões essas que, utilizadas como estratégias de entretenimento social e pedagógico, permitiram aos negros assimilarem e transformarem as informações locais segundo suas próprias concepções (LIMA, 2010, p. 24)

Neste sentido, a partir das demandas de expressão cênica destes corpos, é incorporado ao teatro uma série de outros elementos ditos profanos por não mais perpetuarem ou compactuarem com as injunções dos agenciamentos da doutrina religiosa europeia.

Vê-se ainda que o teatro como produção orgânica é assimilado, reorganizado e incorporado às formas de expressões africanas e indígenas, o que formula estéticas específicas.

Há registros ainda antes do século XIX, uma proeminente trajetória e presença de corpos negros e companhias teatrais pensando, produzindo e fazendo teatro na época, como aponta Lima:

Vale ressaltar, ainda de acordo com este autor¹⁴, que as produções que traziam esses artistas atuavam em grandes circuitos culturais da época: Salvador, Diamantina e Rio de Janeiro, por exemplo. Seus espetáculos eram vigorosos, valendo-se de variáveis aparatos cênicos, do canto e da dança (LIMA, 2010, p. 25).

¹⁴ O autor a quem se refere é Mario Cacciaglia in: Pequena história do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil).

Destaca a autora a referir-se à artistas negros e negras que estavam presentes nestas produções teatrais da época. Certamente como uma reação ao aumento da presença do negro nas produções teatrais de grande destaque na época, e tratando de questões cruciais para a condição negra no país, estas práticas teatrais passam a ser vistas de forma distanciada, negada e desqualificada por uma parcela da população que atribuiu à estas o valor de abjeto e incoerente com os ditames da “moral e dos bons princípios da sociedade na época.”

Passada esta informação, o que segue no Brasil em relação ao teatro e a figura do negro no teatro é a diminuição desta presença no que se trata composição de elenco. As produções dramáticas da época, século XIX, para retratar as questões sociais que o Brasil enfrentava como pano de fundo, incorporaram o tema das problemáticas sociais que as pessoas negras enfrentavam e enfrentam neste país, no entanto tratando do tema de forma a reforçar um imaginário racista que simplifica essas existências, perpetuam uma relação maniqueísta de bem e mal para as figuras negras representadas neste contexto dentre outras ideias.

2.1.2 Teatro Experimental do Negro

Em sinal de destaque pela abrangência e qualidade, O Teatro Experimental do Negro é visto neste trabalho como um proeminente instrumento para pensar e repensar a presença do negro na cena.

Cada vez mais, talvez como uma forma de sufocamento social, a presença de negros e negras nas produções teatrais foi diminuindo da primeira à segunda metade do século XX no Brasil. Como resposta a não apenas esta questão, mas como uma forma mais ampla de trabalhar a situação do negro no Brasil, surge o Teatro Experimental do Negro, o TEN sob direção de Abdias do Nascimento (2004), montando peças com elenco totalmente negro, composto por empregadas domésticas, operários, alguns funcionários públicos entre outros.

Com a derrocada do Estado Novo, o Brasil passa por um processo de redemocratização que de algum modo moveu as engrenagens a favor da criação do TEN, neste período, as pautas e questões de inclusão social e democracia racial ganhavam novo fôlego, pois as mesmas já estavam em curso no cenário nacional,

povocadas também por Abdias do Nascimento, que fez parte da Frente Negra Brasileira fundada em 1931 e pontuava a inserção de homens e mulheres nos assuntos econômicos do país.

No entanto, para se consolidar nas demandas de produções cênicas, pedagógicas e educacionais no Brasil, o TEN encontrou alguns obstáculos, e isto por que pairava como ainda hoje, à época um pensamento também veiculado pela mídia de que no Brasil a questão do negro já estava solucionada e que um movimento que pontuasse tão declaradamente a premissa do fazer cênico por pessoas negras poderia por em prova a então democracia racial. A respeito das justificativas que utilizavam para validar o discurso de que um Teatro Experimental do Negro era desnecessária havia por exemplo o seguinte, lendo Antônia Lana de Alencastre Ceva:

... o exemplo histórico de formação social dos Estados Unidos, no qual o separatismo entre negros e brancos na década de 1940, por exemplo, era um fenômeno visível no cotidiano da sociedade: nos ônibus, nas igrejas, escolas, etc. Já no Brasil, o ideário da 'democracia racial' fazia parte do cenário dos anos 1940 perpassando esferas públicas e privadas e criando uma ideia mundial do Brasil como o 'paraíso racial'. Como não tivemos na nossa formação histórica um apartheid institucionalizado, como o teve a África do Sul na década de 1940 até as eleições de Nelson Mandela em 1994, ou um separatismo racial como o teve os Estados Unidos; o Brasil tornou-se um exemplo de harmonia racial (CEVA, 2006, p 42).

A partir desta premissa se defendia então que o TEN iria com suas produções e seus objetivos incidir em uma questão supostamente já resolvida no Brasil.

Apesar dos percalços em 13 de outubro de 1944, Abdias do Nascimento, junto a alguns amigos e intelectuais da época, funda o Teatro Experimental do Negro com intuito de resgatar e valorizar o patrimônio cultural não só negro-africano mas também as identidades nacionais através da educação da arte e da cultura, como afirma o economista:

...criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades (NASCIMENTO, 2004, p 210).

O TEN, auxiliava no processo de alfabetização de seus membros que como já dito, era composto em sua maioria por empregadas domésticas, operários e

funcionários públicos em cargos modestos, as peças estudadas pelo repertório do grupo serviam de mote para elaboração de estudos a respeito da cultura e também como material pedagógico.

Como dentro da dramaturgia brasileira na época, Nascimento não encontrou algo que atendesse às expectativas de falar sobre as subjetividades negras, pois em sua maioria, as que retratavam a figura negra estavam sempre ancoradas a um imaginário característico do negro reportado no lugar do cômico e sérvio; Abdias do Nascimento então opta pelo texto “O Imperador Jones” escrito pelo dramaturgo estadunidense Eugene O’Neil, em que o protagonista é negro, sendo o ator escolhido para viver o personagem principal, Aguinaldo Camargo.

Com este trabalho, além de toda a repercussão da formação do TEN, é notória a inovação no pensamento e no fazer cênicos, pois a estética e a metodologia de criação dos atores caminhava para uma vertente teatral atualizada, tendo em vista que os atores não eram até então atores profissionais e que o percurso que trilhavam para atualização de seus trabalhos não passavam por vícios e ditames característicos dos atores profissionais da época, como vemos:

Nos anos 1940, o TEN, assim como Os Comediantes, se destacam das companhias profissionais por apresentar uma perspectiva inovadora. Ambos optam por uma dramaturgia que coloca desafios à representação, enquanto os artistas profissionais dão pouca importância ao texto teatral e ignoram as técnicas modernas de encenação (DÓRIA, 1946)

Com produções aclamadas pela crítica o TEN seguia seu percurso consolidando seus objetivos e ramificando-se em outros espaços e linguagens que atendiam ao seu grande propósito.

Nas dissidências do grupo, criaram-se o Grupo dos Novos em 1949, logo em seguida Solano Trindade cria o Teatro Popular Brasileiro, isto no ano de 1950, e ainda mais em 1953, Mercedes Baptista funda o Balé Folclórico Mercedes Baptista. Todos estes com pautas que também atentavam para a presença do negro na cena daquela época.

Nesta trajetória o reconhecimento da importância de uma ação como esta para enfraquecimento dos padrões do pensamento racista deste país se tornam evidentes, assim conclui Abdias do Nascimento a respeito do Teatro Experimental do Negro:

O TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura da experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos, o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura; procurou instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava (NASCIMENTO, 2004, p 223)

Paralelo à todas as produções do TEN, o grupo propôs reflexões e debates em torno de temas ligados à cultura afro-brasileira, assim foram realizadas, a 1º Reunião da Convenção Nacional do Negro em 1945; o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950; no ano de 1949 é fundado o Instituto Nacional do Negro, e entre os anos de 1948 a 1951, é criado o Jornal Quilombo, que trazia reportagens de interesse da comunidade em questão, bem como materiais das produções do TEN.

Aqui percebe-se que o TEN estava para além de um grupo de Teatro somente, mas como medida social ampla focada na população negra brasileira da época, e neste sentido encontro consonância com o percurso da montagem de Irandi, que apesar de se configurar a partir de um coletivo para a formulação de uma espetáculo cênico, mobilizou uma série de outras variáveis que diziam respeito a nós membros do coletivo, negros moradores de São Sebastião.

2.1.3 Os Negros Teatros

No entanto o que quero destacar nestas páginas são as proposições do que se entende por Teatro Negro, algumas das implicações do termo no que se refere à características que distinguem estas produções considerando, é claro, o que evidenciou Cristiane Sobral, ao advogar por Teatros Negros bem assim, em suas pluralidades.

Por teatro negro, uma das definições que temos disponível é a seguinte:

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças (DOUXAMI, 2001, p 313).

Neste sentido, um requisito para se afirmar a concepção de um Teatro Negro seria então a presença de atores, de uma direção e produção negras, no entanto

esta afirmação diz respeito ao que se tem por presença física nestas produções, outros achados inclusive da mesma autoria vão de encontro com as variáveis da informação, conteúdo e temáticas tratadas nestas, como segue:

A pesquisadora (Douxami) também identifica duas distintas abordagens: a primeira que opta pela militância política, com enfoque maior na problematização das questões que envolvem os negros-descendentes, cuja tendência é a de uma realização mais comumente dramaturgica; e, a segunda, que se orienta mais notadamente pelo viés da cultura e que retira do universo mítico-religioso brasileiro e profano sua inspiração e estética (LIMA, 2010, 39).

Aqui o que se entende por Teatro Negro abre-se então para questões simbólicas, ritualísticas, que dizem respeito ao cotidiano e aos cultos africanos, mas aponta também outras variáveis, além de apenas a presença de pessoas negras; estão em pauta as questões políticas e as problemáticas que envolvem negros e negras num contexto pós-diáspórico, e outra variável atenta para o mítico-religioso, considerando suas estéticas para fins de criação.

Outra definição possível para o que se presume por Teatro Negro e suas variações é o seguinte, da referida autora Evani Lima:

Assim, na perspectiva do presente estudo, entenda-se: aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política. (LIMA, 2010, p.43).

A considerar a afirmativa acima, a aproximação que se faz em relação ao Teatro Negro, estaria atrelada a “um conjunto de manifestações espetaculares negras” bem como um teatro que utiliza os elementos estéticos de matriz africana no que tange suas simbologias, suas cosmovisões etc., e, por fim, um teatro que pautasse questões políticas em várias esferas das relações do corpo negro com o social.

Neste mesmo sentido, três categorias seriam identificadas para localizar estas produções teatrais negras, e que das três categorias expostas, identifico confluência

com duas delas e as relações possíveis com o meu trabalho de produção de cena o qual disserto nesta pesquisa. A considerar, o “teatro de presença negra” e o “teatro engajado negro” ambos sintetizam as escolhas feitas no percurso de montagem de cena em questão observando, é claro, outros significados que aprofundo no tópico referente ao percurso de produção de cena em si.

Mas não deixando de considerar o primeiro tópico que Evani Lima destaca, o da “performance negra” que a grosso modo diz respeito a uma produção que não prescinde de audiência, e que em termos etnocenológicos estaria alinhada com uma produção espetacular “adverbial”, exposta no primeiro capítulo; também vejo aproximações com o percurso de produção do espetáculo teatral “IRANDÌ – do barro ao ferro” no sentido de reconhecer que durante o percurso de produção do mesmo, na elaboração de materiais para composição cênica, sua dramaturgia, figurino, cenografia e referenciais teóricos, trabalhamos elementos que em aglutinação se configuravam como imagem e não obstante estarmos em grupo, aconteciam por demandas de organização e preparação interna dos membros, sem a prerrogativa de reatualizarmos o vivido numa produção cênica “substantiva” propriamente dita. Estas “performances” faziam parte de um processo intuitivo dos fazedores para evocar forças internas, memórias entre outras coisas e coadunavam com expressões do campo mítico.

Mas o que chama atenção é que considerando as tentativas de definição do que se entende por teatro negro, há indicativos de não haver apenas uma expressão específica para este tipo de produção, é necessário, vejo, considerar todas as sugestões e proposições cênicas variadas, que atuam sobre a base comum a partir de corpos negros.

Não há dúvidas de que são inúmeras as manifestações possíveis abaixo deste termo guarda-chuva do “Teatro Negro” o que acredito ser de relevância em destacar é que considerando estas variáveis, não é possível advogar apenas por um Teatro Negro, a ressaltar novamente que são Teatros Negros que encontram expressões em companhias teatrais e artistas independentes que se valem das especificidades dos seus coletivos e de seus corpos em relação com as sociedades nas quais transitam.

Cristiane Sobral (2016) destacou o seguinte ao pesquisar as produções teatrais negras no Brasil:

Para reconhecer a especificidade das manifestações do teatro negro brasileiro, é preciso entender seus códigos próprios, e esses códigos terão que ser analisados dentro do contexto dessas produções e não poderão ser valorados a partir de critérios construídos e adotados como referenciais para outros sistemas culturais. A especificidade do teatro negro tem um destino intencional, que precisa ser reconhecido como o seu valor, a sua beleza, muito além do sistema universal de beleza, totalmente questionável, variável de acordo com contextos culturais (SOBRAL, 2016, p. 76).

Aqui, a autora abre mais a ideia de que é necessário considerar as especificidades de cada produção teatral, observando suas fundamentações, suas inquietações, as questões a serem levantadas e debatidas, as pautas políticas que se fazem presentes, o recorte social, as relações com o imaginário ancestral africano, e a presença dos corpos negros.

Esta ponderação, ao meu ponto de vista é interessante, pois, entende-se as pessoas negras como agentes culturais e sociais, que carregam proposições e desejos que se obliteram à imagens, quando a cena é proposta; além de reconhecer percepções de mundo e métodos para cena, que são diferenciados, e além do mais, considera as relações sociais que se regem em seus contextos.

Neste sentido, o campo do ritualístico, o campo da memória, as noções de ancestralidade africana, as discussões sociais no contexto pós-diáspórico, as influencias do cotidiano, a construção coletiva, as intersecções de saberes diversos, o local de produção e o local pensado para esta produção, são alguns dos fatores que encontrei na trajetória de montagem do espetáculo “IRANDÌ – do barro ao ferro” e que advogo como sendo um das formas possíveis destes Teatros Negros.

E para este pensamento em sub-tópico, reitero a ideia de corpos como produtores de imagem, a considerar tanto suas teatralidades e as espetacularidades em que participam.

2.1.4 Irandì – do Barro ao Ferro – O desejo da imagem da presença e da comunicação

Enquanto pesquisador das Artes da Cena, já graduado e refletindo sobre como falar das questões que naquele momento, eu enquanto um sujeito negro redescobrimos os desenhos de relações que se forjaram por e a partir do meu corpo neste acontecimento, desejei pôr mais uma vez em prática o que tinha experimentado durante minha formação acadêmica. A partir destas vontades, e

carregado de um repertório de trabalhos com educação social e teatro em comunidade, propus a um grupo de amigos próximos, reuniões constantes para desembocarmos no que chamei de Imagem em Cena.

Este termo nutre minhas observações sobre possibilidades amplas de produção de imagem, a depender de seu contexto e da linguagem que se utiliza para aparecer, como por exemplo, folias, carnaval, brincadeiras e até mesmo acontecimentos do cotidiano, mas neste caso, pensar a elaboração de imagem que capturasse os resquícios de ações que fazíamos no decorrer dos nossos dias enquanto sujeitos negros e negras, e as questões que constantemente sentíamos o desejo de compartilhar que estavam ligadas unicamente ao fato de estarmos vivos e de termos relações com o ambiente. Obtendo estes registros iríamos para o procedimento de metaforizar as questões que surgiam utilizando a estética de cena teatral pensada nesses moldes.

Estes amigos são Ricardo Caldeira, Iara Alves, Marissa de Paula, Ianka Araújo, Fernanda Pimenta e Rodrigo Santiago, que em momentos diferentes do processo traziam proposições de imagens a partir de exercícios variados para composição do espetáculo.

Desde o primeiro dia de encontro havia explicitado que o ponto de partida e nosso referencial seriam nossos corpos lidos e assimilados enquanto corpos negros; o motivo de este ser o ponto de partida provinha do entendimento do corpo como agenciador de imagem, quando se entende que um corpo é também o que se vê, o que se projeta enquanto carne, e mais ainda no tocante a estes corpos serem corpos negros, pois esta característica matriz e motriz é que fundamenta as relações que se estabelecerão a partir do momento em que estes corpos se projetam no mundo, sobretudo quando nascem.

No início havia proposto uma atualização das poesias de Bertold Brecht, dramaturgo alemão do século XX, que para mim estava muito próximo das proposições de um Teatro Político engajado, o qual eu tinha vivenciado nas minhas experiências com Teatro do Oprimido. As poesias de Brecht dariam então as metáforas necessárias, ao meu ver, para facilitar a produção de cena. No entanto este referencial foi logo no início deixado de lado, quando enquanto grupo optamos por termos como referência apenas produções de pessoas negras, caso optássemos

por trabalhar com algum texto dramático ou poético como mote para o desenvolvimento do trabalho.

Neste exato momento reconheci o curso para onde os ventos desta navegação estavam soprando, era para um afinilamento, no sentido preciso sobre se reconhecer enquanto negro vivendo neste país, mais ainda sendo absorvido por uma vivência extremamente profunda em comunhão quase que constante com pessoas negras que nutriam um compromisso de se encontrarem semanalmente para pensar sobre a vida e montarem uma peça teatral.

A produção desde o início se organizou de forma colaborativa, neste caso não havia alguém que indicasse quais exercícios poderiam ser pensados e feitos de forma unilateral, mas todas as proposições eram abraçadas e elaboradas no grupo.

Destaco também os lugares que imediatamente se colocaram como lugares de desinteresse, dialogando com a ideia de termos em mente de forma bem definida, ao menos o que não gostaríamos de trabalhar.

Neste sentido, não nos era interessante uma técnica de atuação que remontasse pressupostos eurocêntricos, a noção de personagem foi paulatinamente sendo posta de lado, deste modo não éramos representações de personagens na dramaturgia, o trabalho da direção se configurava enquanto uma provocação cênica, e tão pouco nos detivemos à técnicas já elaboradas e disponíveis nos repertórios cênicos no que diz respeito, por exemplo, a elaboração da palavra falada.

Não que nenhuma destas variáveis tenha disso negligenciada, no entanto reconhecemos que todo o trabalho partiria destes corpos que estavam disponíveis para a elaboração da Imagem, e que por si já tinham demandas e repertórios potentes a serem compartilhados. Esta forma de produção se estendeu pelas três primeiras etapas da travessia.

O ponto de partida foi que a partir das nossas próprias corporeidades, de um diálogo com as noções que cada um e uma tinham sobre ancestralidade africana considerando as relações que estabeleciam com a cidade de São Sebastião, suas vivências diárias e seus repertórios teóricos, pudéssemos propor exercícios que nos trouxessem imagens, os exercícios poderiam ser os mais variados possíveis, considerando a forma como os membros sentissem seguros(as) e tendo como base o que gostariam de trazer para a vivência do grupo.

Neste percurso fomos localizando alguns elementos que mais surgiram no trajeto, íamos escrevendo nossa cartografia à medida que navegávamos.

A produção do espetáculo se deu da seguinte forma em seu princípio para então chegar no desejado resultado de um espetáculo teatral montado.

Sugeri realizarmos os encontros dentro de quatro grandes ações, a primeira seria cada um e uma propor exercícios para criação de imagem; os exercícios eram montados por cada participante que aglomerava uma série de elementos conceituais que desejaria trabalhar na montagem do espetáculo, elementos estes de vários seguimentos, podendo considerar, produções literárias, visuais, dramáticas, experiências individuais e todos sob um referencial negro; a segunda ação seria desenhar uma dramaturgia, nesta etapa, após a observação de todos os elementos que surgiram durante os exercícios, como imagens, sons, conceitos, textos etc. levantamos quais destes materiais iríamos por em cena e a partir desta seleção iniciamos a construção da dramaturgia; a terceira etapa foram os ensaios, onde mesclamos experimentações dos exercícios que havíamos feito no início do percurso atrelado à dramaturgia que se configurou, junto a outras propostas cênicas que surgiram na navegação; a quarta e última etapa foram as apresentações do espetáculo.

2.1.5 O Timon é o próprio Mar - um processo aberto e colaborativo

Pensar numa navegação supõe-se pensar também numa rota bem definida, um desenho de um mapa que ti indique coordenadas exatas para garantir o sucesso da viagem e a chegada ao destino desejado.

No processo de elaboração de imagem em cena, ficou claro o reconhecimento que a montagem do espetáculo em questão adotava uma forma de condução que se desenhava na sua trajetória livre, e em muitos casos algumas premissas já alicerçadas no que diz respeito a montar um espetáculo teatral dramático não foram cumpridas, como por exemplo, a ideia de trabalhar personagens ou sobre um texto pronto, uma lógica de início e final bem definidos e etc.

IRANDI – do barro ao ferro, apresentou-se diante dos nossos olhos mas não como uma entidade autónoma apenas, em dado momento do processo, entendemos

que o conjunto daqueles sujeitos interessados em comunicar algo, pensando sobretudo na realidade latente expressa na tonalidade da pele e nas vivências do cotidiano enquanto sujeito negros e negras, de um modo que foge uma definida produção teatral nos moldes de se pensar teatro a partir do referencial teatral greco-romano; mas que sobretudo pensava na concepção de imagem para comunicar e esta imagem incidia em Cena, assim era entendido que o processo era orgânico e o embricamento dos corpos que havíamos vivenciado em alguns exercício no processo para levantamento de material, tornou-se também um embricamento de ideias, vontades e questões que foram-nos apresentadas pela navegação mas que também fundia-se aos nossos anseios.

Desta forma, o processo de produção de IRANDÌ constituiu-se ao longo do caminho atento a algumas demandas que no grau de conexão e sentido para o grupo, foram necessárias, e as demandas foram as seguintes: Co-criação, em que a elaboração de exercícios, a construção do texto e elaboração do discurso, a concepção de cenário e a execução dos movimentos ocorreram de uma forma a tentar garantir que os integrantes tivessem seus desejos aglutinados para o Espetáculo, sendo assim a imagem que seria gerada seria a constatação da metáfora do embricamento tão presente na trajetória de montagem.

Mas para além dos desejos dos sujeitos envolvidos no processo, é necessário também considerar os interesses do próprio processo em sí, e aqui está a questão mítica, científica, quântica e ecológica, esta última no sentido de reconhecer que as influências dos objetos, das circunstâncias, do território entre outras, também foram consideradas.

A primeira experiência colaborativa do Coletivo “Nós que aqui estamos” como se intitulou desde o início do processo, deu-se como dito antes, na concepção de exercícios trazidos pelos participantes e que ilustrassem a partir do repertório de cada um e uma um desejo de trabalhar temáticas específicas, dentre os vários exercícios propostos, vivenciamos, o trabalho corporal a partir de uma ideia de ancestralidade próxima, ou seja, trazermos para a realidade imediata as corporeidades de entes próximos à nossa vivência, mas que estivessem assentados neste trono que é a velhice, neste interim figuras de avós e avôs, tios e tias foram repensadas e atualizadas para nossos corpos; Vivenciamos também exercícios com

dança do ventre, atualizações das poesias de Assata Shakur¹⁵, experimentos com músicas de autores negros e negras como Tássia Reis, Matheus Aleluia, Luedj Luna, Bacu Exu do Blues.

Para além destes, também vivenciamos exercícios que demandavam uma atenção a outros símbolos e elementos que também constituíram nosso repertório para a elaboração do espetáculo, como por exemplo, exercícios que pensavam a relação que tínhamos com a palavra falada, desenhada na oralidade, seus encargos e significações possíveis dentro de uma imaginário e referencial africanos e atualizações em diásporas.

Nesta trajetória que se desenhava também com base nas leituras que fazíamos e mediante as circunstâncias, trabalhamos em profundidade a relação com a feitura e a ingestão da comida, fazendo-nos pensar sobre esse corpo que pensa sua alimentação, que planta e a colhe.

Destas experiências, coletamos alguns materiais que nos acompanharam durante todo o percurso, alguns nos provendo recursos para elaboração de outros experimentos que com o decorrer do tempo se ressignificaram.

2.1.6 Sobre estes corpos, sobre esta Cena

Figura 1- Primeiro encontro do Coletivo “Nós que aqui Estamos”



Fonte: Foto minha, São Sebastião/DF - Integrantes da imagem da esquerda para direita: Ianka Araújo, Fernanda Pimenta, Lucas Santos, Marissa de Paula, Iara Alves, Ricardo Caldeira - 02/10/17

Um corpo nunca é apenas um corpo, ele também é imagem, subsidiado pelas perspectivas com as quais dialoguei no início deste trabalho, a respeito da relação que estabeleço com esta entidade, o Corpo, reconhecendo então suas

¹⁵ Assata Olugbala Shakur, é uma ativista social, membro do antigo Partido Pantera Negra e Black Liberation Army, nascida em 1947.

subjetividades num primeiro plano de impressão, mas também atento às suas influências gravitacionais no que diz respeito a como este corpo se movimenta, que caminhos ele toma, qual sua velocidade, como pisa e de que forma vê as coisas que enxerga?

Esse entendimento me mostra então que Corpos são, sobretudo percebidos enquanto imagens também, por si só ao nascerem emocionam, bem assim no sentido de estarem em movimento seja este qual for.

Mas e quando este corpo é negro? Quais são os elementos materiais e imateriais que gravitam ao seu redor? Quais corpos o repelem, quais paredes os cercam quais estradas os aproximam? Estas perguntas incidiam na premissa já alertada antes a respeito de, ao reconhecermos sociedades em que a questão racial precisa ser discutida e trabalhada como a sociedade brasileira, corpos negros ao se projetarem na matéria são assimilados e lidos por critérios específicos que em muitos casos se pretendem universais, em outros exotizados e etc.

2.1.7 As Estéticas Possíveis: Teatro do Oprimido e seus princípios como produtor de uma estética

Dedico agora estas palavras no compartilhamento das percepções que tive, enquanto provocador cênico do processo de construção de Cena, para avivar na memória e refletir em comunhão com quem está lendo agora, os motivos pelos quais fizemos as escolhas que fizemos no que diz respeito à elaboração de Cena e materiais cênicos.

Para tanto vejo necessário novamente trazer para cá um pouco da minha trajetória enquanto artista cênico, mesmo que de forma sucinta, como uma maneira de contextualizar as escolhas de se trabalhar da forma como foi trabalhado no que tange a escolha dos atuantes, as metodologias de pesquisa os desdobramentos para a composição da Cena e desenho de dramaturgia.

Em abril de 2016, de forma mais aprofundada e com base nas vivências acadêmicas e para além da acadêmica que me permitiram pensar o teatro a partir dos meus contextos territoriais, de militância entre outras coisas; promovi uma oficina de Teatro do Oprimido, também na cidade de São Sebastião, como já

evidenciei neste mesmo trabalho, em que apontei os motivos que me levaram a pensar a relação com a cidade e seus moradores.

A escolha de se trabalhar a partir desta vertente e metodologia que utiliza a linguagem teatral para elaborar imagem em cena me povoou de um repertório específico e que não por acaso esteve presente durante toda a montagem do espetáculo IRANDÍ, no que se refere aos seus princípios especificamente.

A considerar primeiramente a noção de Estética do Oprimido que é tão trabalhada a partir dos referenciais técnicos da vertente teatral em questão, que tem por intuito “democratizar o fazer teatral” como sugeriu Augusto Boal (2009), que para o conceito de estética diz o seguinte:

A Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica (BOAL, 2009, p 31).

Assim, nos aproxima da noção de Estética como mecanismo de comunicação que afere no sensível seus diálogos possíveis para revisão e criação de mundos.

No que diz respeito a Estética do Oprimido, lemos:

A Estética do Oprimido, democrática e subjuntiva, visa, através da arte, permitir ao cidadão questionar dogmas e certezas, hábitos e costumes que suportamos em nossas vidas. Visa analisar cada ação e cada fato que acontece dentro de circunstâncias concretas. Visa destruir coroas de circuitos neuronais refratárias e agressivas... mas não indestrutíveis. Através delas se impõem ideias e ideologias imobilistas em que o único movimento permitido é a concentração de poder. Destruir essas coroas é a propedêutica necessária para a abertura de caminhos (BOAL, 2009, p 158).

Ressalto que a noção de opressão com as quais dialogamos em IRANDÍ, está calcada na premissa de ser então o racismo brasileiro um sistema de opressão estruturalizante e que este oprimido seria então o sujeito alvo deste sistema, entretanto espantamos a ideia nublada do oprimido aquele que é vítima e somente vítima desta engrenagem, ao contrário, é reconhecido o racismo como força operante, mas é reconhecida ainda mais a existência dos corpos negros para além deste.

Por este motivo, é que optamos por trabalhar esta questão de forma não simplesmente denunciativa, como o oprimido que reage ao opressor, mas sim, optamos por despertar e reforçar a consciência de uma ancestralidade negra,

complexa, bela e potente, desenhando assim um espetáculo que evoca o reconhecimento de que descendemos enquanto pessoas negras de culturas extremamente elaboradas.

Partindo desta visualização do termo Estética do Oprimido, é que justifico algumas escolhas enquanto proponente da construção do espetáculo IRANDÍ, e enquanto provocador cênico.

Reconhecendo que nos mecanismos de produção de imagem para a cena valendo-se dos referenciais do Teatro do Oprimido, trabalhamos sobre dois pontos, sendo estes, a queda do muro que separa espetáculo teatral e vida real e por fim, a quebra com as dicotomias que separam artistas e não artistas, sendo que estes incidem sobretudo na estética do espetáculo.

Para o primeiro ponto, descrevo aqui como reconheço as injunções das demandas do cotidiano do coletivo interferindo sobre as escolhas da temática da dramaturgia e dos aparatos cênicos.

No período de levante teórico, proposição de exercício, desenho da dramaturgia e ensaio do espetáculo, tivemos que lidar com o fato de que em São Sebastião, local dos encontros e apresentações, não dispunha de um edifício para o Teatro, partindo então desta primeira prerrogativa, os locais de trabalho se resumiam quase que exclusivamente as casas de alguns dos membros do coletivo, sendo as cozinhas destas casas, os locais de abrigo para o grupo.

Obviamente que o espaço físico interfere grandemente no resultado dos trabalhos e no movimento destes corpos quando em estado espetacular, ocasionando assim uma estética específica, deste modo a relação entre os atuantes, a ambientação do espetáculo e as proposições de materiais cênicos perpassam essa questão. Neste quesito, o feijão, o quibano¹⁶, cumbucas de barro, bacia de alumínio, foram incorporados no espetáculo como trânsito do que vivíamos no cotidiano do grupo nos períodos de trabalho para o resultado da Cena em questão.

A respeito da dramaturgia, fizemos a seguinte escolha, nos constantes encontros para reflexão das vivências diárias de cada um dos membros em consonância com as perspectivas negro-africanas, tanto pré como pós-diáspora, identificamos os seguintes pontos:

¹⁶ Utensílio doméstico de palha comumente usado para seleção de grãos.

A famigerada e direta relação dos corpos negros moradores de São Sebastião com a morte, muitas vezes provocadas e prematuras, e em outros casos lenta e pouco óbvia, ambas provocadas pelo racismo. Falar e refletir sobre isso nos levou a recontar o conto do Mestre Didi (1981) “Doutor que cura quem está para morrer” que narra a odisséia de um pai, que para salvar a vida de um filho, entrega-o à morte como madrinha, que como resposta às nossas reflexões, metaforizava a relação que muitas culturas em África tem com a noção de morte, não como algo a ser evitado ou temido, mas como parte integrante de um fluxo da vida; partindo deste entendimento de morte até os dias de hoje, em que a morte continua muito presente nesta realidade, porém como agente de aniquilamento de corpos negros.

O fato também de trabalharmos em São Sebastião, imprimia nas escolhas cromáticas do espetáculo um padrão que comungava com uma paleta de cores específicas por conta da coloração da cidade, assim chegando na escolha de uma coloração barrenta. Isto por que a cidade, como dito antes foi e ainda é espaço para algumas olarias e a constante expansão da cidade imprime em suas ruas fissuradas pela demanda crescente da população, ruas, becos e estradas ainda de barro.

Agora aponto os motivos que me levaram a optar por trabalhar com “não atores” por formação; por este motivo, prefiro chamar os fazedores e participantes do espetáculo em questão, IRANDÍ, de atuantes, evocando o entendimento que estes, são aqueles que atuam no sentido amplo, os que fazem, que elaboram e que também interpretam. Esta escolha é significativa em qualquer trabalho de natureza cênica, pois ela remonta e recria uma estética específica mas também uma forma de trabalho específica. Ao se escolher trabalhar com “não atores” as demandas de preparação são diferenciadas, pois princípios técnicos de atuação não estão obviamente disponíveis enquanto repertório prático, podendo ser uma escolha trabalha-los ou não.

Neste sentido, e também pela natureza da função que desempenhei enquanto provocador cênico, utilizávamos para a atualização do texto e sua interpretação os recursos que cada um e uma tinham disponíveis até o momento, neste sentido, os recursos do sensível, que são tão explorados inclusive pelos métodos do Teatro do Oprimido, foram neste trabalho utilizados.

Desta forma, contar uma história, executar uma dança, e atualizar um texto, teriam como resultado estético as dimensões do sensível do que cada atuante

carregava consigo, imprimindo uma voz imposta, um corpo cotidiano em estado espetacular, um olhar diretivo ou não na constituição da cena sendo executada. Há de se considerar também que a ausência de espaços físicos para o fazer teatral, em São Sebastião, nos levou a mais uma escolha que aferia diretamente nesta estética.

Dois espaços foram então palco para nossa Cena, o primeiro foi a Casa de Cultura Paulo Freire, um espaço para alfabetização de jovens e adultos da cidade de São Sebastião, este espaço é de fato uma residência comum, que tem sua garagem e sala de estar reservadas para estas atividades pedagógicas.

Decidimos então realizar as primeiras apresentações nos dias 12 e 13 de janeiro de 2019, na garagem desta casa, alocando os espectadores em parte da avenida em frente a esta garagem, deste modo, o espetáculo fazia parte do movimento da rua, comportando o trânsito de pessoas e automóveis, iluminações externas entre outras variáveis. O segundo local foi a Escola São Francisco, que ao contrário do primeiro local, tinha um auditório que contava com alguns recursos técnicos, como vara de luz, palco e cabine de som, este sendo um espaço fechado.

Trago estes compartilhamentos, pois é importante considerarmos que aonde é executada a cena é onde também encontramos desenhos, situações, cores e sons que incidem e influenciam diretamente na estética de um espetáculo.

2.1.8 Ancestralidade Negra: a vela içada como guia e a ilha por onde passamos

Pensar ancestralidade negro-africana para mim é pensar antes de tudo na ação de se lembrar. O ato de lembrar é físico, este mesmo ato está ligado à memória, à manutenção desta memória. Interessa-me pensar então no verbo lembrar, considerando o agir sobre algo, como um movimento, uma dança, uma feitura de um feijão, um remédio feito com base em ervas, uma palavra, lembrar para mim é isso, é se mover ou mover energias à nossa volta. Reitero que todas as imagens que se fizeram na travessia deste mar, eram nossos corpos se lembrando.

A ancestralidade africana aqui, como disse antes se figurou como uma grande ilha, onde uma série de outros tesouros foram encontrados; para delimitar alguns destes, achei a ritualidade, a comida, a palavra e oralidade e a memória, todos estes

expressos de diferentes formas no que diz respeito a produção de imagem a tomar o espetáculo “IRANDÌ – do barro ao ferro”.

Eduardo Oliveira (2009), tem me indicado formas de entender esta ilha conceito. Sobre Ancestralidade ele diz o seguinte.

Ancestralidade, como já disse, é uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos (OLIVEIRA, 2009, p. 04).

Pensar ancestralidade a partir deste viés, leva-me também a uma noção analítica como forma de “compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura.” (OLIVEIRA, 2009, p. 03) as epistemologias e cenas pensadas por estes corpos negros neste recorte geográfico específico em diálogo com as noções de ancestralidade em África.

O que é pensar ancestralidade africana para pessoas negras vivendo em São Sebastião/DF e propondo construir Cena? Neste ínterim, durante a navegação, outros elementos sobre esta ilha apareceram.

2.1.9 A Ritualidade

A ritualidade está presente em vários aspectos do percurso de construção de cena que pelo meu olhar se configuraram com ações do cotidiano individuais e até mesmo ações coletivas extraordinárias, mas antes, ainda em consonância com os postulados que iniciei esta dissertação, gostaria de reforçar aqui a noção do corpo total, contemplando inclusive sua realidade extrafísica ou sagrada, sobre isto Alberto Costa trás o seguinte: “Esse corpo ritualizado, nomeado, representado por organogramas movimenta o *asé* e torna possível a união do *àiyé*¹⁷ e do *òrun*¹⁸ no constante diálogo com a ancestralidade” (COSTA, 2015, p.86).

Deste ponto de vista, o corpo seria então o canal por onde se concentram e se conectam realidades prementes de duas esferas da existência, uma atuante neste esfera etérea e a outra nesta esfera material, sendo então este Corpo, o lugar

¹⁷ É uma palavra de origem lorubá que significa Terra ou mundo físico.

¹⁸ É uma palavra de origem lorubá que significa Céu ou mundo do espírito

de interseção, de encontro e de acontecimento. Com este entendimento o Corpo é percebido no lugar a romper com paradigmas puramente mecânicos, biológicos, paradigmas estes muito presentes nas ciências duras, passa então a ser reconhecido como entidade integral, moduladora de estados tanto físicos como extra-físicos, é neste corpo onde o sagrado se manifesta. Sendo assim é possível pensar a ritualidade a partir desta noção de corpo é pensar também que toda e qualquer ação que se concentre no corpo agenciando o movimento, propondo transformações na estrutura física do espaço e por consequência na estrutura das ideias. Alberto Costa continua:

A narrativa mitológica descreve a preparação ritual do corpo para se tornar altar do sagrado. Corpo que pronuncia a palavra-fecunda de asé e ressignifica as identidades. Corpo que estabelece os vínculos simbólicos com os antepassados e garante a comunicação com os que já viveram sobre a Terra (COSTA 2015, p. 86).

Em comunhão com perspectivas que tangenciam em sua formulação o pensamento moderno de corpo, este deixa então de se tornar um mecanismo superado, esquecido. Passa a ressignificar identidades e a estabelecer comunhão simbólica e real com o que é do passado do presente e do futuro. O Corpo é um acontecimento total.

Ainda nas primeiras vivências do “Nós que aqui estamos” para levantamento de material, foram realizados, como dito antes, exercícios em que a ideia da imagem dos antepassados era resgatada e assim instituía-se um ambiente de conversação entre entes sendo representados nos corpos presentes dos atuantes do coletivo.

Realizamos estas provocações em alguns momentos distintos no período de levante de material, o que nos fez de forma imperativa repensar a relação que nós enquanto corpos moventes tínhamos com estas ancestralidades que nos compunham enquanto pessoa. Algumas imagens a seguir ilustram estas ações:

Figura 2 - Exercício Antepassados



Foto minha, São Sebastião/DF: Integrantes da foto: Iara Alves, Maria, Ricardo Caldeira, Ianka Araújo, Marissa de Paula.

Neste exercício, o ato de lembrar destas figuras familiares que transitaram por este mundo e que compartilharam suas personalidades com as nossas personalidades, foi requerido por nossos corpos, reconhecendo as demandas da memória sensível e afetiva para evocar estas imagens e a partir daí estabelecer conversas e reflexões a respeito da cidade onde vivíamos no momento do acontecimento.

Figura 3 - Exercício Passado, Presente, Futuro



Foto minha, São Sebastião/DF: Integrantes da imagem: Iara Alves, Ricardo Caldeira, Fernanda Pimenta, Ianka Araújo.

Esta vivência partia das noções de passado, presente e futuro, vividas e concebidas pelos fazedores, que a partir de um mergulho também no sensível e imagético destes corpos, ilustravam de forma metafórica a relação com essa cronologia, repensando então este corpo que comunga diretamente e

ininterruptamente com o tempo em sua cronologia, e que em consonância com o que apontou Alberto Costa, inexistente de forma separada, como aquilo é passada, isto é presente e aquele outro é futuro, passando a existir presentemente nos Corpos; “nas secreções corporais ficam escondidos os segredos mais ancestrais” (COSTA, p. 86). Como sugere Costa, para assim tecermos o pensamento aludido por Marcos Ferreira Santos na apresentação do livro “Exu e a ordem do Universo” em que compartilha a noção de que os segredos escondidos no corpo estão em suas secreções, tendo para cada uma destas uma associação direta com elementos da ordem extrafísica, como exemplifica, na saliva a relação com a palavra, na lágrima a relação com o sentimento, para o suor o esforço, para o fluxo menstrual à morte, e por fim para o sêmem a energia da fecundidade.

Naturalmente ao corpo é atribuída a sacralidade da existência e seus fluídos são em essência potências geradoras e mantenedoras deste sagrado. Esta noção do sagrado que se estende para as perspectivas do que se entende por ritual neste recorte, encontra solo fértil quando este solo é pensado no próprio corpo, dentro desta perspectiva em diálogo com esta mitologia, e um olhar africano a este respeito.

As técnicas do corpo desempenham uma função tão importante que é talvez pelo corpo que se manifesta a divindade. Esta não é só um objeto de demonstração através do confronto de escolas teológicas. É uma manifestação presente no regozijo coletivo e não a conclusão de um silogismo (AGUESSY, 1981, p. 21).

O corpo se configura então como *lòcus*, o corpo que se mostra é um corpo sagrado, que faz alusão à forças vitais de movimentação, mas também é um corpo que realiza rituais, que comunga com o sagrado, que se percebe além da dimensão física, no entanto reconhece a dimensão física como parte do sagrado.

Desta forma reconheço que as aproximações destes corpos no processo de desenvolvimento do espetáculo IRANDÌ – do barro ao ferro, como entidade do sagrado, também flutuaram na ilha da Ritualidade, os corpos presentes eram constantemente corpos em estados de ritualização, pois evocavam memórias de outros corpos presentes em suas pessoas.

Nos momentos em que estávamos enquanto coletivo organizando e pensando a dramaturgia para o espetáculo, já passada a etapa de levantamento de

material imagético como apontavam os exercícios no início do percurso, fomos inclinados a perceber a ritualidade de outra maneira.

À medida que refletíamos sobre todo o material que já tínhamos, com base nas discussões que estabelecemos a respeito do corpo negro, da relação com a palavra, das provocações e transformações imediatas que gostaríamos de agenciar com a realização do espetáculo, nos deparamos diretamente com o elemento do ferro; daí então o subtítulo do espetáculo, “do barro ao ferro” o barro em alusão à imagem impressa da cidade de São Sebastião sob os nossos pés, sua coloração, e o ferro sendo este elemento reportado em muitas culturas em África como um elemento criador, gerador de mundos, o elemento que possibilita aberturas, e este ferro sendo manuseado por um ferreiro, que na tradição Congo, por exemplo, como indica Nei Lopes em seu livro “Kitábu – o livro do saber e do espírito negroafricano (2005); “A arte do ferreiro é um presente das divindades. É assim considerada porque é o ferro que abre os caminhos e rasga o chão para que este receba as sementes” (LOPES, 2005 p 59).

Partindo desta cosmovisão transmutando para o repertório próximo a nós numa perspectiva diaspórica nos deparamos com Ogum, que no panteão das Umbandas e dos Candomblés, é o Orixá responsável pela comunicação da metalurgia aos humanos, sendo o ferro o seu elemento, evocando também esta energia conforme a noção de guerreiro que a entidade suscita. Reforço que dois eixos culturais africanos foram basilares para a produção do espetáculo, sendo estes as culturas em Ioruba e Bantu, e aqui Ogum aparece a partir dos nossos contatos com a cosmovisão Iorubá.

Para além desta noção do ferro como este elemento criador e agenciador de mudanças, também conduzimos os pensamentos para entender qual relação em diáspora e nos dias de hoje se desenham entre o corpo negro e o ferro. Este mesmo elemento que foi e ainda é utilizado para conquistas, hoje por conta do racismo e do desequilíbrio na ordem das coisas é utilizado em demasia para matar e ceifar a vida que em sua maioria habita corpos negros.

Tendo este elemento tão bem assentado nos desejos de imagem para este espetáculo, sentimos que a visita a um Terreiro de Candomblé seria necessária para que a partir das devidas permissões pudéssemos então utilizar o elemento e citar Ogum no espetáculo, como sendo este elemento que para além de sua constituição

enquanto matéria química, também seria metaforizado nos nossos próprios corpos e na palavra, sendo estes corpos e estas palavras agentes que abrem caminhos que transformam e fundam reinados.

No dia 27 de dezembro de 2018, visitamos um Terreiro de Candomblé Ilê Ogi na cidade de Águas Lindas no Goiás, onde a partir da consulta aos búzios foi solicitado um Ebó¹⁹ à Ogum para que as permissões e proteções fossem dadas. Dias depois todo o grupo se reuniu novamente no Terreiro para a feitura do Ebó, obtendo assim a proteção e o auxílio necessários para contar a história que queríamos com a benção do Orixá.

Esta ação contribuiu significativamente para estreitar a relação de intimidade do grupo e conseqüentemente para aprofundarmos o entendimento sobre o caráter ritualístico com o qual estávamos envolvidos na montagem deste espetáculo, o respeito às energias que apareceram no percurso de montagem transmutaram e ressignificaram o nosso fazer teatral, ocasionando assim que de fato vivêssemos o Ritual em sua essência.

Ainda sobre ritualidade Martins (2013) diz o seguinte:

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (MARTINS, 2013, p. 67).

São estes saberes estéticos dos ritos que povoam de informação e imagem a cena que produzimos, ainda em conformidade com as obrigações que recebemos para a boa aventura do espetáculo, a prática de acender velas se tornou uma premissa no dia das apresentações, sendo esta ação um pedido de autorização para as energias que habitavam os dois lugares onde apresentamos o espetáculo, sendo estes a Casa Paulo Freire e a Escola de Ensino Médio São Francisco, ambas em São Sebastião/DF.

A prática de acender velas também esteve presente ainda nas primeiras etapas de levantamento de material, onde por um viés estético e também na formulação da dramaturgia reincidíamos nesse feito, esta ação foi incorporada no espetáculo onde inicia-se a cena com um dos atores carregando um candelabro e neste contendo uma vela acesa.

¹⁹ Para os Candomblés e religiões afins, são sacrifícios de animais ou oferendas votivas dedicadas à um Orixá.

Figura 4 - Exercício dança com velas



Foto minha, São Sebastião/DF Integrantes da imagem: Marissa de Paula, Ricardo Caldeira, Iara Alves.

Figura 5 - Primeira cena do espetáculo



Foto de Webert da Cruz, São Sebastião/DF Integrantes da imagem: Ricardo Caldeira, segundo plano Marissa de Paula. 13/01/2019

Pensando então o corpo como o fenômeno integral, rememorando os postulados no início do trabalho que tomam o corpo por suas aglutinações físicas, espirituais, sociais, biológicas, psicológicas entre muitas outras esferas possíveis, é que entendo aqui o ritualístico expresso inclusive na presença destes

corpos/pessoas em cena. A considerar que em cena, estes corpos adquirem qualidade espetacular, e ao compartilharem o Mooyo²⁰, estão também operando dimensões do sagrado.

Os aparatos estéticos utilizados na montagem do espetáculo estão assumindo uma função que transcende apenas a função estética e estão relacionados ao agenciamento de energias sagradas que estão postas em marcha para garantir a proteção e quaisquer que sejam suas funções dentro de uma perspectiva ritualística, antes, durante e depois do espetáculo.

2.1.10 A Comida

Outro elemento que identifiquei nos exercícios para a cena foi a feitura de alimentos, que tanto fizeram parte das atividades do cotidiano como também da dimensão do ritual para este espetáculo.

Nalguns encontros, optamos por apenas preparar uma refeição juntos e juntas o intuito desta ação era, tanto estimular um ambiente de informalidade e atividade ordinária nos encontros, mas também era uma ação preta de significados extraordinários.

Figura 6 - Preparação do alimento



Foto Ianka Araújo, São Sebastião/DF Integrantes da imagem: Lucas Santos, Marissa de Paula.

²⁰ "Entre os povos pertencentes ao grande complexo cultural congô que compreende mais do que os povos no Brasil conhecidos como congôs, mooyo é palavra que significa "vida", "energia vital". E, no mesmo universo linguístico, muntu - "homem", "indivíduo" - é a força vital realizada, existente, pulsando; é o ser, enfim" (LOPES, 2005, p. 08).

Ainda no processo de elaboração dos exercícios, coincidiu com as festividades do Kwanzaa, que significa grosso modo “primeiros frutos” que na contemporaneidade se afigura como uma comemoração religiosa afro-americana, e acontece entre os dias 26 de dezembro a 01 de janeiro no calendário gregoriano, mas que em África, era uma celebração de colheita praticada pelos povos da região do sudoeste do continente. Esta festividade é fundada por pilares em unidade, solidariedade, coletividade entre outros, e atualmente também tem intuito de reaproximar os negros em diáspora das suas raízes africanas.

A celebração do Kwanzaa em nosso percurso também foi dotada de significado ancestral e ritualístico, quando permitiu uma maior aproximação e interação dos presentes na feitura do alimento, no compartilhamento do mesmo e no reforço do significado do alimento para o corpo. O alimento se tornou então presente nos vários trajetos que desenhamos à medidas que nos encontrávamos para elaborar, tanto exercícios como desenhar a dramaturgia para o espetáculo, e as noções de alimentar-se ganhavam outros significados, pois além do alimento físico que imprime também uma estética para a Cena, era reconhecida a alimentação do Axé, do Mooyo com as inúmeras reflexões e questões que levantávamos nestes encontros, sobre sermos pessoas negras e estarmos vivendo nos dias de hoje.

Figura 7 - Feitura de Alimento em comemoração ao Kwanzá



Fonte: Foto minha, São Sebastião/DF: Integrante da imagem: Marissa de Paula

Figura 8 – Alimento pronto em comemoração ao Kwanzá



Fonte:Foto minha

Figura 9 – Almoço em comemoração ao Kwanzá



Foto minha, São Sebastião/DF Integrantes da imagem: Marissa de Paula, Ricardo Caldeira, Deuzenira Marques, Ianka Araújo, Lara Alves, Lucas Santos.

A relação com o alimento e, sobretudo com o ambiente onde este alimento era feito, foi tão assimilada no trajeto da montagem do espetáculo e mais uma percepção foi alcançada nesta rota, o reconhecimento das cozinhas como locais de resistência, em que dentro de um recorte cronológico e até os dias atuais significa também lugar de alimentar o corpo e as relações.

A pensar, por exemplo, na época do Brasil colônia, onde as cozinhas eram locais de trabalhos para as mãos das mulheres negras, também se

modulava lugar de compartilhamento de histórias e de manutenção da memória, não por acaso as cozinhas tornaram-se nossas salas de ensaio.

No que se refere ao espetáculo em questão, este elemento, “a comida” dá indicações de proposição cenográfica, onde a ambientação do acontecimento cênico no terceiro momento da peça se dá na representação de uma cozinha que tornou-se nosso espaço para as reuniões do grupo, que a partir do terceiro mês de trabalho até os dias que antecederam imediatamente a apresentação do espetáculo eram alocadas nas cozinhas das casas dos membros do coletivo.

Figura 10 - Terceiro Ato - Preparação do ambiente - Cozinha



Foto de Weberte da Cruz, São Sebastião/DF, Na imagem Iara Alves 13/01/2019

Figura 11 - Terceiro Ato - Ambiente Cozinha



Foto de Webert da Cruz, São Sebastião. Integrantes da Imagem: Marissa de Paula, Iara Alves
13/01/2019

Figura 12 - Terceiro Ato - Ambiente Cozinha



Foto de Webert da Cruz, São Sebastião/DF. Integrantes da imagem, Marissa de Paula, Iara Alves, Ricardo Caldeira. 13/01/2019

Não só as cozinhas tornaram-se ambientes de encontro do grupo e proposição imagética para o espetáculo, mas também a relação com o ato de fazer e compartilhar o alimento se tornou uma demanda para apresentação e para a coparticipação dos espectadores junto aos atuantes. Para vivenciarmos de forma literal o ato de nos alimentarmos tanto de memória como de comida, foi distribuído em todas as apresentações, feijão-verde para o público que esteve presente. Desta

forma, ilustramos que aquele alimento que os atuantes comiam durante a execução da cena estava ali para todos e todas.

Figura 13 - Feijão servido para os espectadores do espetáculo



Fonte: foto de Webert da Cruz, São Sebastião/DF. 13/01/2019

Figura 14 - Compartilhamento de Feijão para os espectadores do Espetáculo



Fonte: foto de Webert da Cruz, São Sebastião. 13/01/2019

2.1.11 Palavra e a Oralidade

“Retirar tudo que eu disse, reticenciar que eu juro censurar ninguém se atreve...” (GIL, 2006, fx 04)

É sobre o que é dito, sobre a palavra, um amálgama de noções a respeito do que nos é caro, o que é dito, como é dito, o que tem força e é preñado de significado.

Aqui proponho pensar na palavra em sua fisicalidade, palavra concreta, colocada, condutora, navalha afiada, mas que também acalanta. Na ilha da Ancestralidade africana me deparei com este elemento mágico que é a palavra, seu impacto e seu significado nesta perspectiva, desejaram ser nesse percurso, dei passagem e aqui estão alguns dos achados.

Pensar a Palavra para algumas culturas em África é pensar que a noção de palavra tenha talvez um significado mais integral e completo do que a noção de palavra no ocidente. No ocidente, convencionou-se aferir à palavra escrita propriamente dita, um valor fundamental como único meio para atribuir confiança à palavra, não por acaso, é sobre a palavra escrita que nos debruçamos, neste trabalho acadêmico.

No exercício de montagem do espetáculo em questão, nos deparamos com a importância da palavra tanto no que se refere a como é dita e seu significado, mas também no sentido do porquê é dita. Partindo destas premissas, nos exercícios que formulamos no decorrer do levantamento de materiais para a cena, experimentamos exercícios que privilegiassem a relação que ilustrassem como nós, enquanto corpos atuantes tínhamos com as palavras faladas, sobretudo com verbos e substantivos, de forma a metaforizar a semântica destas palavras, sendo assim, como seria possível desenhar o mar com o corpo, por exemplo, caso fosse essa a palavra em questão a ser trabalhada.

Nas pesquisas deste grupo, deparamo-nos também com os estranhamentos e as fricções que tínhamos com palavras que possuíam como base outro referencial fundante, distantes das palavras que usamos no cotidiano e no idioma Português. Para isso, elencamos uma série de palavras de origem Bantu, como por exemplo, *Kalunga*²¹, *Samba*²², *Luyalungunu*²³, *Mvúmbi*²⁴, *Endoque*²⁵, para citar apenas estas,

²¹ Na tradição do Congo seria o Ancestral Supremo. (LOPES, 2005, p 49)

e começamos a explorar quais relações físicas estabelecíamos com estas palavras, antes inclusive de atentarmos aos seus significados.

A preocupação em trabalhar a palavra neste grau, deu-se por uma demanda do grupo de fruir da elaboração de um texto que seria escrito em seguida e que pudesse comportar numa qualidade de fluidez palavras tanto no Português como no idioma Bantu e Iorubá que foram as duas fontes teóricas primárias que subsidiaram nossas pesquisas. Partindo destas provocações, elaboramos a dramaturgia ou roteiro para a Cena que pode ser conferido nos anexos deste trabalho.

Mas para além deste trabalho físico, semântico e metafóricos com a palavra, físico no sentido de trabalhar os estranhamentos musculares de bocas que não estão habituadas a estas estruturações e composições silábicas, no caso de palavras de origem estrangeira, semântica no sentido de entender os signos e imagens que estas palavras carregavam, e metafórico no intuito de explorar de forma a abstrair para o corpo, o peso de dizer ou desenhar estas palavras com base em exercícios teatrais que atuam no campo do sensível. Ainda mais, nos aproximamos da palavra por esta característica que apontei em alguns momentos neste trabalho, como sendo potência criadora de mundos, e para este fim, reconhecemos nos mitos um grande alicerce para embasar as propostas de ornamentarmos ambientes e reconstruirmos mundos a partir de suas estruturas. Não por acaso iniciamos a dramaturgia do Espetáculo em questão com um conto do Mestre Didi, que remonta um Mito africano reelaborado em diáspora, o conto do “Doutor que cura quem está para morrer”.

Os mitos surgem em nosso trabalho por conta do reconhecimento destes para muitas tradições orais tradicionais como elemento para manutenção do pensamento e mais do que isso, como recurso primário para o compartilhamento das cosmogonias e cosmovisões de um povo. Lendo Mircea Eliade (1979) em seu trabalho intitulado “Imagens e Símbolos” vemos a seguir sobre os mitos:

um mito relata acontecimentos que têm lugar in principio, isto é «nos princípios», num instante primordial e intemporal, num lapso de tempo

²² No universo espiritual do Ambundos seria uma bolsa de utensílios para rituais. (LOPES, 2005, p 61)

²³ Na tradição Bantu seria energia superior e mais completa, dentro e em volta de cada coisa no interior do universo (FU-KIAU, 1991).

²⁴ Na tradição do Congo, um cadáver porém não é um simples corpo morto, porque ele ainda tem uma alma (LOPES, 2005, p 54).

²⁵ Na tradição do Congo, é um malfeitor que após a morte se transformava num vampiro (LOPES, 2005, p 57).

sagrado. Este tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da duração contínua e irreversível na qual se insere a nossa existência quotidiana e des-sacralizada. Relatando um mito, reatualiza-se de certo modo o tempo sagrado no qual se cumpriram os acontecimentos de que se fala (ELIADE, 1979, p 56).

Sendo assim, compreendemos que ao nos relacionarmos com os Mitos estaríamos também nos relacionamos com este espaço mítico, que organiza e elabora o tempo em outras camadas de acontecimento e por assim ser, nos aloca para uma realidade, mesmo que de forma intuitiva, sagrada, como o autor continua:

Esta verificação é importante, pois segue-se que a recitação dos mitos não é desprovida de consequências para quem os recita nem para quem os escuta. Pelo simples fato da narração de um mito, o tempo profano é — pelo menos simbolicamente — abolido: narrador e auditório são projetados num tempo sagrado e mítico. “Algueres” tentámos mostrar que a abolição do tempo profano pela imitação dos modelos exemplares e pela reatualização dos acontecimentos míticos, é como uma nota específica de toda a sociedade tradicional e que essa nota basta, por si só, para estabelecer a diferença entre o mundo arcaico e as nossas sociedades modernas. Nas sociedades tradicionais as pessoas esforçavam-se consciente e voluntariamente, por abolir periodicamente o Tempo, por apagar o passado e regenerar o Tempo, através de uma série de rituais que reatualizavam de certo modo a cosmogonia (ELIADE, 1979, p 57).

E uma vez que partimos do entendimento de que ao elaborarmos a cena que estávamos construindo, nutríamos também o desejo de vivenciar uma transmutação do tempo/espaco para todos que estavam presentes no momento do acontecimento do espetáculo. O trabalho com a atualização do mito citado anteriormente seria então o mecanismo eficaz que auxiliaria este trajeto. Sendo a aproximação com os mitos uma das formas de perceber a palavra dentre suas várias dimensões e possibilidades de fissuras.

Esta Palavra é tomada de várias maneiras, mas aqui me dedico a expor as aproximações que foram feitas na navegação junto à noção de Palavra para Hampaté Bá (1998) num recorte geográfico específico à que se refere à região da Savana ao sul do Saara. Para as culturas desta região em África a palavra falada estava intrinsecamente ligada à noção da pessoa, nesse sentido, o proferidor da palavra está comprometido com a mesma, sendo ele a própria palavra e a palavra o próprio proferidor.

Sobre este ponto Hampaté Bá indica em seu trabalho “A Tradição Viva” o seguinte:

A palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por existência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência (BÁ. 1998, p. 182).

Dessa maneira, entendo a palavra transitando por esferas que estão inclusive para além da esfera física da existência, mas que atuam no universo como mobilizadoras de energias e criadoras de mundos.

Nesse tocante, coloco em destaque aqui a Tradição Oral, sobretudo pensando em África, e como esta tradição coaduna com uma série de outros fatores responsáveis inclusive em formar uma ótica específica em se tratando de sociedade e percepção de mundo.

Fazendo um trânsito destas noções de Palavra e o que se refere a Tradição Oral, exponho como entendo a relação dessas noções com o trajeto de produção de cena do qual falo neste trabalho.

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (BÁ, 2010, p. 169).

Quando penso sobre o trajeto de montagem de cena, pensada por pessoas negras plantando e colhendo saberes nas perspectivas das ancestralidades africanas, entremeando-se com as noções de ritualidade, de arte, de fruição, de produção de episteme também, então entendo neste aspecto que esta mesma cena que pretendemos criar, está vinculada a uma noção da Palavra e da tradição oral, como dito acima, uma vez que por hora pretende-se comunicar a quem expecta as cenas criadas, algo que nos faça lembrar a África e suas tradições ou simplesmente algo que nos faça atentar para a qualidade da memória em nossos corpos

presentes, mas mais que isso, a cena se pretende como acontecimento para apreciação do corpo e sua integralidade.

Para a tradição do Komo²⁶, a Palavra é uma força fundamental para a existência que surge a partir do Ser Supremo, chamado *Maa Ngala*. Para este Ser a palavra se afigura como um instrumento de criação. Nesta tradição há um mito que remonta a criação do universo e que aqui ilustra a aproximação que faço com a noção da Palavra como força fundante. Utilizo o mito aqui justamente em observação à potência do mesmo em propor entendimentos e compreensões que atuem também no campo do sensível.

O mito diz que quando *Maa Ngala* sentiu o desejo de ter um interlocutor, criou assim o primeiro ser-humano a quem chamou de *Maa*. Tendo este Ser Supremo antes ter criado um Ovo com nove dimensões do qual ao chocar-se nasceram vinte seres maravilhosos que juntos constituíam o universo, viu que nenhum destes seres às vistas de *Maa Ngala*, era apto a ser Seu interlocutor, então o Ser Supremo retirou uma parte de cada um destes vinte seres fazendo surgir o humano.

A síntese de tudo que existe, receptáculo por excelência da Força suprema e confluência de todas as forças existentes, *Maa*, o homem, recebeu de herança uma parte do poder do criador divino, o dom da Mente e da Palavra (BÁ. 1998, p. 184).

Tornando-se assim seu interlocutor, surge deste modo nesta perspectiva de criação do universo a tradição oral como forma de manter o conhecimento em movimento, passando de uma a outra geração.

Ainda outro ponto de congruência encontro; em nosso percurso, e sobretudo porque é sobre produção de cena que estou falando, trago aqui um destaque para a noção do próprio corpo como um acontecimento onde a cena também é passível de acontecer, lembrando o que falou Bião no início deste trabalho sobre o termo *Skené* e o corpo humano (*skenoma*).

Uma vez que a cena é algo que também se materializa na visualidade de nossos corpos e na produção de voz e palavras dos mesmos, sigo o raciocínio ainda em Hampaté Bá, que continua explanando:

²⁶ Sociedade secreta criada pelos Bambaras, rompendo com a tradição Mainka (manden islamizados) e se mantiveram fiéis a religião tradicional.

Como provinham de *Maa Ngala* para o homem, as palavras eram divinas porque ainda não haviam entrado em contato com a materialidade. Após o contato com a corporeidade, perderam um pouco de sua divindade, mas se carregaram de sacralidade. Assim, sacralizada pela Palavra divina, por sua vez a corporeidade emitiu vibrações sagradas que estabeleceram comunicação com *Maa Ngala* (BÁ. 1998, p. 185).

Em nosso percurso, ainda no estágio inicial do trajeto, recorro de exercícios que estavam pensados sobre como a palavra era emitida, quais mecanismos biológicos eram demandados para fazer a palavra vibrar, ressoar, ser dita da forma como é dita, considerando as intencionalidades dessa palavra e como este entendimento movia tanto a proposição do exercício como o cuidado com a palavra dita.

Neste mito da criação de *Maa* por *Maa Ngala*, os verbos latentes em *Maa* eram; querer, poder e saber, e estes verbos estariam adormecidos até que *Maa* fizesse vibrar em forma de Palavra.

Ainda sobre a cena podendo ser entendida como um espaço para o acontecimento da palavra na perspectiva aqui empregada, tem o seguinte: “Quando *Maa Ngala* fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala. Trata-se de uma percepção total de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade.” (HAMPATÉ BÁ. 1998, p. 185). A cena é palavra, é fala materializada, é o sagrado mobilizado e posto em movimento.

Tentando fazer uma relação próxima com a noção da Palavra num recorte específico das perspectivas tradicionais africanas, noções do corpo como fenômeno espetacular e o auxílio da oralidade, pensado mesmo para além de um meio de comunicação do cotidiano como afirmou Vansina (2010) onde li o seguinte:

Um estudioso que trabalha com tradições orais deve compenetrar-se da atitude de uma civilização oral em relação ao discurso, atitude essa, totalmente diferente da de uma civilização onde a escrita registrou todas as mensagens importantes. Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas (VANSINA, 2010, p 139 - 140).

Alexandra Dumas (2012) que dissertou sobre a prática da oralidade e as relações com a cena em seu artigo intitulado “Corpo em Cena: Oralidade e

Etnocologia” já citado anteriormente. Disserta sobre a oralidade como um fundamento prático para a transmissão de conhecimento e em seu artigo faz um apanhado histórico para localizar as noções da oralidade e a este respeito lê-se que “Tanto na sua origem etimológica quanto na sua utilização histórica, observa-se que o termo evidencia o aspecto verbal da linguagem, relacionando-o à percepção da audição e da fala.” (DUMAS, 2012, p.4). Nesta perspectiva, a oralidade estaria intimamente ligada a ação de proferir a fala a fim de que esta fala seja escutada, direcionando assim a boca e os ouvidos como símbolos materiais desta prática oral.

Dumas (2012) segue o raciocínio propondo uma diferenciação no que tange a abordagem da palavra escrita, da palavra falada e da cena propriamente dita, destacando que a cena em si já é portadora de inúmeros elementos como potências para a comunicação.

Entendendo a cena como espaço de produção e transmissão de conhecimento, pode-se inferir que os estudos etnocenológicos evocam um corpo com sua complexidade, envolvido na emissão e recepção de sentidos. Considerando a possibilidade de exploração do corpo na promoção da cena, percebe-se que os estudos acerca da escrita e da oralidade são restritivos na observação de um fenômeno espetacular (DUMAS, 2012, p. 3).

Dumas aqui aponta como uma restrição da escrita e da oralidade no que diz respeito à questão espetacular propriamente dita, reiterando a ideia da cena como uma forma em si de comunicação que se estende por outras searas do sensível.

No entanto, outros autores já pensaram a oralidade por um viés mais abrangente como Paul Gilroy, em “O Atlântico Negro” aponta “O caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo” (GILROY, 2001, p 162) aqui o autor discutindo as conceituações possíveis para a diáspora africana aponta uma fissura nos limites da palavra e assim amplia o entendimento de oralidade. Neste recorte, a oralidade estaria atrelada a uma noção de um corpo ampliado, aberto, sensivelmente atento, como emissor e receptor de conhecimentos, entendimento este que extrapola os limites do que se entenderia por oralidade apenas preso ao quesito oral em si.

Quando aqui localizo a produção da Palavra e sua relação simbólica como para Hampaté Bá, no que diz respeito ao ato de ouvir, cheirar, tocar a fala, incorporada na noção da produção cênica neste recorte específico, a oralidade

coaduna com a ideia de uma “relação distintiva com o corpo” que encontra ainda mais subsídio no que Gilroy segue afirmando:

Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que tem sido baseada exclusivamente na textualidade e na narrativa, e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual. (GILROY, 2001, p 162).

Neste trecho, o autor se refere às corporeidade negras num contexto pós-diaspórico, que sendo atravessadas por brutas relações históricas são povoadas de demais elementos que influenciam suas produções textuais, orais, musicais e cênicas para citar apenas estas.

Ainda mais sobre as performances, acontecimentos cênicos extraordinários pensados a partir de corpos negros, afro-pindorâmicos, sendo este último termo captado pelo Mestre do Saber e autor do livro “Colonização, Quilombo: modos e significados” Antônio Bispo (2015) referindo-se aos povos constituídos no contexto pós-diaspórico e que remontam suas cosmogonias e cosmologias. Considerando também as tradições pindorâmicas que se valem da oralidade como forma de escrita. Leda Martins diz o seguinte:

(...), numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo, mas performativo. As práticas performáticas não se confundem com a experiência ordinária, são sempre provisões e inaugurais, mesmo quando se sustentam em modo e métodos de transmissão profundamente enraizados e tradicionais; sempre se apoiam em convenções, estilos e molduras espaciais e temporais, ainda que escorregadias (...) (MARTINS, 2013, p. 65).

No trecho acima, Leda Martins fala sobre a performance da oralidade, ressaltando que a prática em si é a performance propriamente dita, e encontro similaridade no pensamento que costuro nestas páginas, quando aponto a Palavra a partir de uma noção integral criadora de sentidos e de mundos e que afere outros sentidos humanos, nesta perspectiva associo a palavra e sua oralidade à criação de cena. A respeito da oralidade nesta interação, a proposição é abordá-la para além da ação de proferir palavras a serem ouvidas, mas que esta prática agencia e mobiliza o corpo em sua integralidade também.

A cena para mim, afigura-se como Palavras que desejam ser, o corpo que fala é o corpo que se coloca enquanto imagem, que comunica não apenas pela semântica das palavras, a considerar esta fala para além da prática da oralidade, ou considerando a oralidade como a performance em si, lembrem que é de Cena/Imagem que falo. Martins continua seu raciocínio a respeito de sua abordagem ao corpo e a ideia de oralidade nas seguintes palavras:

É dentro desse amplo espectro epistemológico que venho atualmente desenvolvendo minhas pesquisas, que tem por objetivo a performance e as cenas rituais, por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens, minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2013, p. 66)

Esclareço que quando Leda Martins uso o termo performance, é em diálogo com as noções de performance como algo passível de abranger a ação humana seja em espetacularidade ou no desempenho de uma ação não cotidiana, por exemplo.

A “Orality” neologismo proposto por Leda Martins, é então a compreensão de que a oralidade e sua “performance” são em si acontecimentos carregados de informações, produção de conhecimento, formas de perceber o mundo e também inscrição, sobre o termo ela diz:

O significado de orality, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na sua vocalidade (MARTINS, 2013, p. 77).

Na passagem acima, novamente remontando a tomada do corpo, suas produções motoras, vocais, imagéticas, como registros de uma oralidade. Para fazer uma aproximação com Palavra/Oralidade que encontrei no percurso de criação de cena nos dois trabalhos já mencionados aqui, reforço esta mesma cena como Palavra, e estes corpos presentificados na cena e que falam com essa Oralidade

que é povoada de intenção e gesto, por isso potente em se mostrar e provocar, produzir sentidos.

2.1.12 A Memória

Há quem diga que um corpo quando padece vira memória, sendo assim ele diminui do tamanho que caiba no vazio do átomo onde estão todas as coisas e se conhece Deus, desta forma, memórias não são apenas lembranças, são realidades.

Para falar de memória, tenho um caso a compartilhar, mas antes chamo a atenção para a letra de uma música que sintetiza para mim um pouco da ideia que tenho quando falo de um corpo e quando falo de memória, a autoria é de Luedji Luna e o nome da canção “Dentro Ali”. Como privilégio a comunicação que toque o sensível, sugiro que ouça a música também. Já que as comunicações são passíveis de acontecer numa multiplicidade de estímulos, queria apenas dizer que essa música é algo que me faz lembrar, segue a letra:

<p>Dentro Ali Luedji Luna</p> <p>Caso esteja por vir Me reconheça ali Em um domingo de sol Ou um dia qualquer apareça Me leve a um lugar distante Me ajude a carregar essa maleta Onde eu guardo meu cansaço E meu sonho mais bonito E um livro de receitas naturais E um terço pra um pai nosso Um pedaço de pão E um lápis, um caderno E a vida de meus filhos Que é tudo que eu tenho E que é tão meu E que é tão seu também É o bem que te confio Caso esteja por vir.</p>
--

Talvez, aqui a música tenha te suscitado memórias também, destas que acompanham teu corpo e te compõem enquanto pessoa, o caso que compartilho é uma realidade que na cronologia do tempo aconteceu, e que na realidade do átomo ainda acontece no corpo deste homem que vos escreve.

Quando ainda menino, lembro-me de seguir afoito para quintal de casa, a sensação que tenho é que o dia faz ameaças de ser um dia ensolarado, o céu azul trincando, muita sombra por causa das mangueiras no quintal e lá estava a mulher que me fez perceber a poética possível para as memórias.

Ela tinha um corpo farto, sentava-se acomodada sobre uma pedra feita de cimento, que media 2x2m e tinha mais ou menos 30 centímetros de altura e uma superfície plana. Uma vestimenta simples cobria seu corpo, daquelas que se usa para dormir. Ela sentava a 60° a nordestes, no alcance de suas mãos estavam, uma bacia larga feita com borrachas de um pneu de caminhão, cheia de água ensaboada e de roupas, e também um torneira pequena que interminavelmente jorrava água sobre a pedra em que estava sentada, como se quisesse imitar um riacho. Os braços fortes daquela mulher, torciam, enxaguavam e batiam as roupas naquela pedra, o barulho é de água correndo, é de roupa em contato com a pedra, era terra molhada e mangas caídas no chão, é um cheiro úmido e bom, e dentro de mim, a imagem é a de uma avó lavando as roupas de todos da casa.

Trago essa imagem porque tem aparecido com muita frequência em minhas andanças de volta, quando faço o exercício de visitar minhas memórias e encontrar as que me afetam.

Além disso, é a imagem da minha avó que me faz pensar na potência que é um corpo que se lembra.

Aquela mulher nascida e criada grande parte da vida entre mato e riacho, quando em êxodo, se assentou na “cidade grande²⁷” não esqueceu o que é sentar a beira de um riacho e bater suas roupas em uma pedra, o desejo daquele corpo que se lembrava foi tamanho que conseguiu transportar a pedra e o riacho para a cidade. Esta é a memória que tenho da minha avó paterna, Constância era o seu nome.

É sobre cena que falo, é sobre a engenharia que minha avó provocou para criar cena, para que as memórias do riacho e da pedra se projetassem na matéria e em outro lugar. Eu na época pouco sabia das imagens que preenchiam aquele corpo e das suas vontades visuais e sinestésicas, mas eu me lembro, e é da imagem que eu lembro.

Estas investigações sobre a memória querem me fazer lembrar muitas coisas, mas acima de todas as lembranças querem me fazer perceber um corpo com

²⁷ A cidade de que falo é Timon/MA que em relação ao povoado onde nascera minha Avó, configurava-se como uma cidade grande.

lembranças, qual a qualidade desse corpo que lembra? Qual o trajeto que esse corpo faz para lembrar? Quais registros esse corpo abriga no relevo da pele?

E ainda mais, um corpo que carrega em sua volta suas potências de comunicação, também elabora no ambiente que o circunda, suas lembranças e suas vontades de fala? Seria isso possível?

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber representado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural (MARTINS, 2013, p. 78).

Lendo a autora, entendo então este corpo vivo e presente como um criador e provocador de memória e por assim dizer de realidades. Tratando-se de um corpo que atualiza uma Cena, uma performance, ou propõe a espetacularização de imagens em ação, é também um corpo que está criando, não apenas como uma entidade que cristaliza-se na ação, mas uma entidade cria e recria o momento e afeta constantemente o pensamento.

O corpo que lembra já é figura recorrente neste trabalho, a considerar os diálogos que tracei no primeiro capítulo desta dissertação, e aqui ganha destaque justamente por perceber que se tratando de produção de cena e como reverberações das proposições encontradas na montagem do espetáculo, acharam desejo de falar sobre a memória e de perceber no meu corpo quais trânsitos e qual qualidade configuram-se e agenciam-se para que as imagens/memórias apareçam.

Pensar e falar sobre memória aqui está para além de compartilhamentos verbais e não verbais de fatos históricos. Para mim, a memória se configura como também acontecimento, lembrar é uma ação; para Ivan Izquierdo (2011) memória se afigura como um grande “banco de dados” onde as informações filo e ontogênicas se resguardam e se expressão nas sinapses neurais.

Na concepção de IRANDÍ – do barro ao ferro, lidamos com a variável “memória” por muitos vieses, o primeiro é que ao fundamentarmos a nossa proposição de criação de cena em bases que se alimentavam das fontes de noções

ancestrais africanas, estaríamos de forma direta e precisa falando sobre memória, resgatar achados postulados teóricos, poesias, músicas, sensações, histórias e mitos, é também atuar sobre memória.

Outro viés foi esse que já está explícito no texto, o viés do corpo, montar e executar exercícios que auxiliassem no nosso reconhecimento dos repertórios mnemônicos que povoam nossos corpos, é como dito e obviamente incidir sobre memória.

Considerando também a elaboração da dramaturgia que foi recortada em três momentos, o primeiro remontando o conto do Mestre Didi, “doutor que cura quem está para morrer” o segundo representando o ambiente de uma cozinha, onde rememorava os espaços de encontro do grupo tratando-se de ambiente, e do quesito informação evocávamos a memória de pessoas negras que foram expoentes na luta para o resgate de nossas memórias ancestrais compartilhadas, e por fim, o terceiro momento onde no corpo dos atores em uma dança em menção à Ogum foi elaborada para fortalecer-nos na compreensão que este corpo que dança, é um corpo que lembra, e ele dança por que lembra.

Todos estes quadros de ação para a cena fundamentaram por fim o que carregamos no começo, o título da peça. *IRANDÌ* é uma abstração nossa do termo *IRANTI* de origem lorubá que significa Memória. Com este nome divulgamos o espetáculo, onde nas chamadas dos carros de som dispostas nas ruas da cidade de São Sebastião nos dias de apresentação do espetáculo, ecoava a seguinte frase: “Venham se armar de memórias”.

O encontro deste título só foi possível no final, depois que revisitamos todo o percurso de um ano e três meses de trabalho contínuo. Apenas depois destas reflexões, constatamos que a todo o momento, era sobre memória que estávamos falando, sobre a qualidade deste corpo que se permite lembrar, permite visitar as memórias que estavam dispostas para além das vivências do tempo de vida dos fazedores e que se encontravam nalgum lugar do etéreo, na realidade do imaginário e das ideias, no vazio do átomo.

No desenho da dramaturgia podemos conferir trechos com os seguintes chamados que ilustram a ideia de mantermos a memória viva, como no exemplo abaixo:

Abdias - É muito importante pra mim estar aqui me fortalecendo com este alimento e com a nossa presença, sabendo que fazemos parte de um mesmo povo. A cada história que eu ouço e compartilho eu aprendo mais sobre a minha história, sobre quem EU SOU e sobre quem NÓS SOMOS! A ancestralidade é a minha força, a minha espada de Ogum.

E é por isso que eu amo tanto a cidade que eu vivo: São Sebastião! É porque eu estou com pessoas que amo em um lugar em que eu me sinto parte. E isso me desperta a vontade de construir junto para permanecer. O domingo, que pra alguns é um dia de missa ou culto, pra mim é um dia de quilombo.

E é ouvindo e vivendo as nossas histórias, a história de Dandara, Kimpativa, Amália, Arriet Tubman, Palmares e de todo povo aficano, é vivendo a minha cidade, que eu mantenho vivo Irandê, a minha memória. Tentar retirar a nossa memória e assim a nossa força é uma estratégia do racismo para que a gente se transforme em Banqueta!

Fonte: trecho do texto – 2º Ato – IRANDÊ – do barro ao ferro – 2019.

Este trecho sintetiza alguns aspectos que escolhemos trabalhar no desenvolvimento das cenas, a considerar primeiro a noção de um corpo enquanto presença, que compartilha e ouve histórias de seu povo de outrora, que reconhece a força de sua ancestralidade como uma espada, que entende a relação com sua cidade como algo necessário para o próprio fortalecimento, que relembra e reverencia a luta de outras pessoas negras para libertarem seus povos dos cativeiros impostos pelo racismo, e que sabe que este mesmo cativo ao qual negam é o que os transforma em *Banquetas*, que pela tradição Congo seriam heróis mortos em combate.

Mas para além desta questão, a memória e a cena a mim chegam como potências em diálogo pois, criar, propor e pensar cena, é possível a partir dos recursos mnemônicos que temos, e além, a experiência estética agenciada pela fruição de cena/imagem, é uma provocadora das memórias.

CONCLUSÃO - O Começo de um final que não existe – Achados

Pronto, chegamos neste lugar, definido apenas nas páginas deste trabalho, digo isto porque ao se tratar de uma navegação tão ampla que propõe, agora vejo, registrar como fotografia apenas o percurso para a montagem de um espetáculo cênico, muitas outras reverberações e desdobramentos se dão desde e a partir destas reflexões.

Tentando agora fazer um desenho mais coeso dos registros encontrados nesta travessia e de que formas as inúmeras ilhas no decorrer do trajeto podem estar interligadas por rotas que foram desenhadas na navegação.

A perceber que a primeira destas ilhas, encontro novamente a Etnocenologia, esta perspectiva metodológica contribuiu de forma significativa no tocante a produção deste trabalho enquanto trabalho acadêmico, sobretudo no que diz respeito à produção da cena em questão para a montagem de IRANDÍ – do barro ao ferro.

A Etnocenologia me permitiu reconhecer os fundamentos primários para as aproximações necessárias para este recorte da pesquisa, partindo de suas possibilidades de diálogos com outras disciplinas e searas do conhecimento, que compuseram-se de forma amplificada nas perspectivas do que se percebe por cultura brasileira, identidades negras, corpo enquanto potência poética e como estes elementos desembocam e dialogam para outra variável que é tão e tanto pensada na Etnocenologia, sendo esta a variável da imagem.

Para cada um destes elementos foi possível tecer uma rede complexa de reflexões no que diz respeito às suas influências para a composição de imagem em cena.

Pensando mais uma vez neste Teatro que se forja a partir de registros pictóricos, geográficos, míticos, entre outras tantas variáveis, é reconhecer que ao falarmos sobre teatro brasileiro, Teatros Negros, e abrindo outras possibilidades, pensar um Teatro Afro-Pindorâmico podemos incidir e encontrar formas outras de pensar e fazer teatro, que estejam para além de um modelo tão e tanto trabalhado no imaginário brasileiro que ainda insiste em se valer de um referencial que não nos diz respeito quando paramos para pensar nas culturas que se forjaram no Brasil, a

partir dos encontros de um punhado de outras culturas de pelos menos três continentes diferentes. Referencial este calejado nas estruturas de um teatro greco-romano em sua primeiríssima formação.

Neste sentido, a reflexão sobre qual cultura nós agenciamos enquanto sociedade organizada e proponente de um sistema civilizatório que comunga com cosmovisões que superem as noções “europeizantes” de pensar o mundo, pensar o sujeito e por fim pensar o Teatro.

É no reconhecimento deste imbricado de percepções e leituras de tempo/espço que suponho, uma vez estando nós, pensadores e fazedores de Teatro, conscientes dos mecanismos, das modulações e das forças que regem e tecem a nossa cultura enquanto sociedade, não seria notória a premissa de também pensar e fazer Teatro a partir destes pressupostos, sendo estes pressupostos que enfraquecem as noções de indivíduo, que reconhecem o corpo como organismo fundamental para perceber o mundo, tanto nas suas dimensões físicas como extrafísicas, que considera o místico e as realidades etéreas como energias fundantes de processos e mecanismos para transformações, e que rompe com a lógica dicotômica que separa, por exemplo, o que deve ser lido como Cena, como Ritual, como Cotidiano, entre outras.

São nestas investigações que repensam o repertório de pesquisa que aborde, por exemplo, as noções de indivíduo e de corpo, partindo de referenciais africanos e ou pindorâmicos, que colidimos com visões que engendram em suas estruturas, pespectivas que agregam tão bem todos os componentes que se encontram ali para plasmar o que aqui prefiro chamar de Pessoa ao invés de indivíduo e o que se entende por Corpo.

Sendo estas pessoas, resultados não estáticos e cristalizados de inúmeras relações que apreendem forças que rompem as barreiras do tempo espaço, sendo reconhecidas no tocante por núcleos familiares, e que portanto, leva o pensamento a reconhecer o valor imensurável de perceber as influências ancestrais que nos compõem, sendo estas muitas vezes responsáveis por nossas escolhas estéticas, como sugere este trabalho.

E ainda mais pensar este Corpo, também sendo reconhecido por uma perspectiva que supere as noções que o repartem e o enclausuram em tantas teorias, tantos cálculos biológicos e químicos e que pouco o observa como um

acontecimento que engloba em si uma noção tão ampla onde se esquece dos limites físicos do mesmo, e o reconhece como fenômeno poético, não limitado apenas à realidade física para projetar-se no mundo enquanto agente de transformação.

Pensando neste corpo/pessoa que anda, e por onde anda, é que também e a partir destas premissas de um fazer Teatro que aborde outras formas de pensar a cena e o mundo, é que é constatado o papel importante da geografia terrestre, e por assim entender reconhecer a importância de pensar neste corpo aterrado, enraizado no sentido de estar ciente de seu território, que pensa e fala por este território, sendo este um grande influenciador dos registros de cor, de movimento, de organização de espaço, de pautas políticas e cívicas entre outras coisas, que ao serem remontadas para produção de Cena, tornam-se produtoras de estéticas específicas. O território torna-se então lugar generoso para estas comunicações.

E assim, com base em todas estas possíveis asserções e aproximações, é que, no trabalho de pensar sobre outras produções de Teatros Negros, é que aqui e em consonância com o que Cristiane Sobral tão bem advoga em suas produções acadêmicas, por exemplo, é que são inúmeras as possibilidades para se pensar estes Teatros, mas que, sobretudo, há sim, características que por sua vez nos fazem facilmente reconhecer no que implica esta produção de Teatros Negros e para salto no pensamento, Teatros Afro-Pindorâmico ou Teatros Decoloniais.

Estas produções ao beberem das referências civilizatórias destas sociedades, de suas cosmovisões e cosmogonias, imprimem neste fazer teatral ou nestas produções cênicas de um modo geral, tanto em suas noções estéticas mas também no seu conteúdo e, sobretudo na sua forma de se fazer, valores que repensam o sujeito, intimamente conectado ao meio ambiente que lhe cerca, reconhecendo a natureza de suas demandas pessoais que encontram ressonância a partir do momento em que suas ancestralidades são evocadas, e que aglutina-se neste fazer cênico compreensões que pensam palmeiras e baobás, que pensam o espetacular como parte do cotidiano, e entendem que a relação com esta tarefa de comunicar está intimamente conectada a uma realidade mítica, sendo então passível de rituais, pois engendram em si energias que merecem minimamente serem respeitadas, pois atuam num campo do que é espiritual.

Desta forma, compreendo que, ao pensarmos IRANDÍ – do barro ao ferro, considerando, obviamente as reflexões pessoais que para mim foram possíveis a

partir das discussões que fazíamos nos nossos encontros, que tão constantemente me levavam a pensar esta minha identidade como uma pessoa que carrega em sua ancestralidade uma forma de pensar o mundo tão povoada de referenciais de floresta, de velas, de alimento, de rituais, entre outras coisas, carrega antes de tudo, uma Ancestralidade que é viva e que abre muitos caminhos.

Também nos levaram a repensar este fazer teatral, que tentou, sobretudo encontrar sua própria maneira de aparecer, atento a uma produção inteiramente coletiva, em que o reconhecimento da forma como o outro percebia o mundo se fazia presente nas propostas estéticas do espetáculo; que reconhecia as influências diárias da cidade de São Sebastião em suas demandas de produção, que concebia o fazer artístico intimamente ligado aos fazeres cotidianos e que nalgum momento se espetacularizava, e que também entendia este fazer cênico como algo sagrado, pois comunicava.

Evidencio que apesar da natureza colaborativa da montagem do espetáculo, por se tratar de sua natureza artística ampla que permite caminhos diversificados e percepções variadas de cada fazedor no processo, as comunicações com as perspectivas da diáspora e pós-diáspora, os elementos fundantes destacados no texto durante o processo, fazem parte da minha percepção pessoal da montagem do espetáculo, reconhecendo que o mesmo coaduna para amplitudes de entendimentos e motivações diversas e incontáveis, à considerar o impacto e os desejos de comunicação de cada um dos envolvidos e envolvidas no trabalho.

IRANDÍ – do barro ao ferro, foi esta amalgama que tão profundamente me fez reconhecer possibilidades até então turvas de pensar e fazer um teatro que optasse pelo reconhecimento das realidades integrais das coisas, que não setoriza saberes e que antes de tudo agrega conhecimentos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Nova Fronteira, 2014.

AGUESSY, Honorat. **Visões e percepções tradicionais**. In: KI-ZERBO, J. História Geral da África. São Paulo: Ática, 1981. v. I.

ARAUJO, Mara de Fátima dos Santos. **São Sebastião-DF: do sonho à cidade real**. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BASTOS, Maria de Fátima Barreto. **Dessincretização do candomblé: exigência do corpus cogitans da descendência africana de reinstalar-se feliz?**. In: Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de Etnocologia/ Armindo de Carvalho Bião (organizador) – Salvador: p, 479 – 492. P&A Editora, 2007.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocologia e a cena baiana: Textos Reunidos**. P&A Gráfica e Editora. Salvador, 2009.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BHABHA, H.K. **O local da Cultura**. Belo horizonte: Editora UFMG, 1998. p. p.105 - 128.

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. **O negro em cena: a proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)**. Rio de Janeiro: PUC (Dissertação de Mestrado), 2006.

CODEPLAN. População Negro no Distrito Federal, analisando as regiões administrativas, 2014. disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Popula%C3%A7%C3%A3o-Negra-no-Distrito-Federal-Analisando-as-Regi%C3%B5es-Administrativas.pdf>

COSTA, Alberto Roberto. **A escolarização do corpus negro: processos de docilização e resistência nas teorias e práticas pedagógicas no contexto de ensino-aprendizagem de Artes Cênicas em uma escola pública do Distrito Federal.** 2015. 201 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, n. 26, p. 313-363, 2001.

DUMAS, Alexandra Gouvea. **Corpo em Cena : oralidade e etnocenologia.** Revista Estudos da Presença, v. 1, p. 148–162, 2012.

ELIADE, Mircea, **Imagens e Símbolos.** Editora Arcadia, Lisboa, 1ª Edição 1979.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão bantu kongo da sacralidade do mundo natural.** 1991.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça.** São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34; 2012

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** 1988.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** 1.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 400p.

_____. **Território, Poesia e Identidade.** In: HAESBAERT, R. Territórios alternativos. São Paulo: Contexto, 2006. cap.8, p. 143-158.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** TupyKurumin, 2006

HAMPATÉ BÁ, Amadou. **A tradição Viva**. In: J. Kizerbo, História Geral da Africa. Vol I - Metodologia e pré-história da Africa. São Paulo/Paris. Ática/ Unesco. 1998.

ICLE, Gilberto. **Da Antropologia Teatral à Etnocenologia** : pré-expressividade e. In: Vº Colóquio Internacional de Etnocenologia,. Salvador - BA: [s.n.], 2007, p. 28–34.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. rev. e ampl. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. 2016. [160] f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. **Etnocenologia: textos selecionados**. Christine Greiner e Armindo Bião, organizadores. - São Paulo: Annablume, 1999, p. 55 - 59.

LE BRETON, David. **Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **“o corpo acessório”**. **Adeus ao corpo – antropologia e sociedade**. 2ª ed. Campinas/SP: Papyrus, 2007. pp. 27-54.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Campinas, São Paulo. 2010.

LOPES, Ney. **Kitábu - o livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro/RJ. SENAC RIO Editora. 2005.

MATTOS, Regiane Augusto de. **De cassange, mina, benguela a gentio da Guiné: grupos étnicos e formação de identidades africanas na cidade de São Paulo (1800-1850)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia,

Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2006.

doi:10.11606/D.8.2006.tde-06072007-120830. Acesso em: 2019-08-29.

MARTINS, Leda. **PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA**. *Letras*, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 06 jul. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2176148511881>.

MARTINS, Suzana. **Etnocenologia e suas Implicações Práticas**, Revista Repertório, Salvador, E. v. 26, p. 81–87, 2016.

MEDEIROS, R. M. V. **Território, espaço de identidade**. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. Territórios e Territorialidades: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. cap. 10, p. 217-227.

MBEMBE, Achille. **A Crítica da Razão Negra**. trad. Marta Lança. 3ª edição, Lisboa PT. Editora Antígona, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. ed. Ática, São Paulo, 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Apr. 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. access on 22 Aug. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. publicação Ibeca. Fortaleza. 2003.

_____ **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. Ed. Tradução: Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993. 266p.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma Africana no Brasil. Os Iorubás**. São Paulo: Oduduwa, 1996.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília. INCTI, UnB, 2015.

SILVA, Joyce Gonçalves da. **Corporeidade e Identidade, O Corpo Negro Como Espaço De Significação**. IN: Anais CONINTER 3. Salvador/BA. N° 03, v. 17, p.263-275. Outubro/2014. Disponível em:
<http://aninter.com.br/Anais%20CONINTER%203/GT%2017/18.%20SILVA.pdf>.

SILVA, Nelson Fernando Inocência da. **Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras**. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, M. L. Território e (des) territorialização. In: SOUZA, M. L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. cap. 4, p. 77-110.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Coleção Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. CODECRI, 1983.

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 22 de Ago. 2019. Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

VANSINA, J. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. – 2. ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

VELOSO, Jorge das Graças. **Paradoxos e Paradgmas: A etnocenologia, os saberes e seus léxicos**. Repertório, Salvador, nº 26, p.88-94, 2016.1

Filmes

ORÍ, direção de Raquel Gerber, Brasil, 1989, 91min

Lista de Músicas

LUNA, Luedji, **Dentro Ali, In: Um corpo no mundo**. YB Music. Faixa 02. 2017.

_____, **Um Corpo no Mundo, In: Um corpo no Mundo**. YB Music. Faixa 04. 2017

GIL, Gilberto. **Retiros Espirituais**, in Gil Luminoso. Biscoito Fino. faixa 04, 2006.

LISTA DE ANEXOS

Irândi – do Barro ao Ferro

(Dramaturgia construída de forma colaborativa)

Doutor cura quem tá pra morrer

Não demorou pra que meu pai decidisse que iria encontrar alguém para me apadrinhar, nas redondezas ninguém mais podia, já eram padrinhos e madrinhas de várias pessoas ao redor, a mim não restou ninguém.

Seguindo viagem, meu pai falou, “até a morte se encontrar me daria para batizar” Seguiu seu curso então, nalguma tarde, encontrou uma senhora, era uma mulher alta e magra, ela carregava um alfanje na mão direita e meu pai, ao encontrá-la falou sobre toda sua vida, as coisas que tinha conquistado e perdido, os amores que teve e a família que preservava, mas sem tocar no assunto, a mulher perguntou: “não se lembra do que falou ao sair de casa?”. Meu pai, assustado afirmou que lembrava e então a mulher lhe disse que era a própria morte e que iria me amadrinhar e também trazer muita felicidade para minha família, falou que quando meu pai chegasse em casa iria escrever na porta: “ONIXEGUN ARA TI LÓ IKU”.

Curador daquele que está para morrer, foi assim que meu pai ficou conhecido, logo logo eu melhorei, me tornei uma criança forte e pude brincar e usar minha infância pra aprender das coisas do meu corpo e do mundo, ganhamos muitas posses e vivemos felizes por muito tempo, meu pai era o curador de tudo. A morte lhe disse que quando ele fosse encontrar alguém morrendo, era apenas virá-lo de posição, numa posição contrária a onde a morte estaria, e assim a morte não poderia levar.

Uma vez chegaram os mensageiros do rei lá em casa, disseram que o rei estava oferecendo metade do seu reino caso painho conseguisse salvar seu filho, a fama do meu pai já estava muito grande!

Painho não resistiu, foi até o reino onde estava o menino enfermo, a morte havia lhe pedido para não salvar, pois para este não tinha solução, e além do mais há muito tempo ela não levava ninguém, não estava fazendo seu trabalho.

Painho não atendeu ao pedido da morte, e pediu uma cama com um suporte giratório, assim a morte não poderia tomar lugar na cama junto ao menino, logo mais o menino estava bem. Como o prometido, o pai voltou para casa com a metade do reino porém, quando chegou lá encontrou sua comadre, que teve que levá-lo pois precisava fazer seu trabalho. Assim mainha e eu ficamos e painho foi levado.

(adaptação para a Cena do conto “doutor que cura quem está para morrer)

Autor: Mestre Didi

1° ATO

Cena 1

Ambientação - inicia com o “pai” na busca por alguém para apadrinhar a filha. Pai caminha pelo espaço, observando o ambiente, procurando por um padrinho encontra-se com a figura de uma mulher sentada segurando um cajado.

Morte - Parece que tá cansado **(tempo)** O que você tava procurando, você já encontrou.

Pai - Minha filha! preciso de algum que seja protetora da minha filha, tá doente, tá fraca, mal se aguenta em pé.

Morte - O que você procura você já encontrou, Lembra do que falou quando saiu de casa?

Pai - **(demora lembrando)** Que até a morte, se eu encontrasse chamaria para curar minha filha.

Morte - E por acaso não me reconhece mais?

Pai - **(surpreendido)** A Senhora ?

Morte - Não me reconhece mais por que o olho turvou a vista, os pés cambaleiam para outro rumo, tem medo de morrer, tem medo que tua filha morra, acha que isso é um castigo, acha que sou um castigo e inimiga da vida. É essa a tua visão? **(pode ser direcionado à plateia)**

Pai - Me perdoe ter carecido de reverência **(reverencia a morte)** perdoe o destrambelho dos pés. É preciso pisar com firmeza no chão, mas quando a raiz não se alimenta da terra a fraqueza impede que os pés saibam do chão e que o olho reconheça o que vê.

Morte - **(rir)** É, isso tem acontecido, por acaso ascendeu tus velas hoje? Tem reverenciado teus ancestrais? tem cultivado as ervas no teu quintal? **(rir)** Eu vou te dar o que tu precisa. Quando chegar na tua casa, eu vou tá lá, já esperando por você, vou estar sentada.

Cena 2

A prática do doutor já sendo repetida. a começar pela cura da própria filha, e a mesma ação se repetindo, indicando que o acordo que ele fez com a morte era de tornar-se o doutor que cura quem está pra morrer.

Alternando

Enfermo - "ONIXEGUN ARA TI LÓ IKU/ DOUTOR CURA QUEM TÁ PRA MORRER

Pai - Tendo a morte amadrinhado minha filha, comecei a levantar algum dinheiro, fiquei conhecido por todo o vilarejo, prometendo curas.

Pai - levantando os ânimos, elevando as forças dos enfermos mais esbranquiçados de fraqueza.

Enfermo - ONIXEGUN ARA TI LÓ IKU/ DOUTOR CURA QUEM TÁ PRA MORRER

Pai - A morte chegava e eu virava o rosto dos doentes contra ela

Enfermo - ONIXEGUN ARA TI LÓ IKU/ DOUTOR CURA QUEM TÁ PRA MORRER

Cena 3

Doutor e a morte estão conversando na cozinha de casa

Pai - Oh, a Senhora por aqui!

Morte - Quem é vivo sempre aparece! **(rir)** Tem ascendido tuas velas? tem cuidado das suas plantas? tem cumprido com as suas obrigações?

Pai - Oh!, é tanta coisa pra fazer, acaba que eu me esqueço cuidando de um ali outro aqui, mas eu sei que é importante, já até comprei as velas.

Morte - E o menino como anda?

Pai - O menino tá bem, depois que a senhora me ensinou, não carece de mais nada, ficou viçoso que nem uma planta quando se rega todo dia. Esse nosso trabalho ta dando um resultado bom.

Morte - Então cê foi chamado para curar o filho do rei?

Pai - **(responde entusiasmado)** Sim, vou curar sim. A senhora sabe de tudo mesmo né?

Morte - Qual será a recompensa da cura do filho do rei?

Pai - É coisa grande viu, é metade do reino, vai ser muito bom pra minha família

Morte - Eu vou te dizer então que isso não vai ser possível

Pai - Por que não, tá dando tão certo! fiz alguma coisa errada?

Morte - Pois bem, eu preciso levar alguém comigo desta vez, preciso fazer meu trabalho!

Pai - Porque logo agora? por que logo esse?

Morte - Olorum me cobra, e esse eu levo.

4 ° Cena

Mudança de Biombo - Personagem 3 está escondido detrás de um biombo e apenas retira-lhe o biombo da frente.

(Diálogo do pai e a filha do rei)

Pai - Boa noite majestade

Princesa - Boa noite

Pai - Tava esperando por mim?

Princesa - Você é o doutor que cura quem tá pra morrer?

Pai - É digamos que eu me entendo com a morte

Princesa - Tive um pressentimento que ela estava perto, de que tava na hora, e eu ainda não cumpri com as minhas obrigações.

Pai - É como meu avó já dizia, quem paga o que deve não deve nada a ninguém. Mas fica tranquilo seu menino, que EU TO aqui e de você eu cuido.

(dança pra desviar da morte)

(A princesa se revigora e sai de cena deixando apenas o pai e a morte, que ao não ter mais o menino, leva o próprio pai numa dança)

(Enquanto caminham nesse imbricamento)

Morte - Te falei que tinha um compromisso com Orum de levar alguém, Quem paga o que deve não deve nada a ninguém!

2° ATO

(Personagem 3 (Amália) - entra em cena e começa a organizar o espaço para receber dois amigos)

Amália - A comida tá pronta, venham almoçar! (tempo) Kimpavita, Abdias, podem vir!

(Chegam os demais e sentam-se à mesa)

Abdias - Que cheiro bom! Desde lá de fora eu já estava sentindo. Parece que veio dançando pela casa até o meu nariz. Já sei o que é: Ewe-dudú! Você fez ewe-dudú com o que?

Kimpavita - Mooyo, é o cheirinho da vida, por que tudo tem uma substancia que nos alimenta, a terra alimenta a comida que alimenta a gente, tudo é alimento, a forma como eu olho, como eu vejo, como me veem, como falam comigo, como eu trato uma planta, uma pedra ou como eu olho pras águas cainda da cachoeira, por que tudo isso é substância, é espaço de Mooyo, momento de mooyo, água que cai da cachoeira é Omi é mooyo, a terra tem vida, o sol tem vida, e é por isso que esse cheiro que você tá sentindo é tão bom, por que ele também é vida.

Amália - O ewe dudú que eu catei hoje mais cedo no nosso quintal tá cumprindo sua função, assim como as ervas que eu plantei lá também que vem da terra que também é mooyo. Mas nem sempre o ewe dudu alimenta, as vezes a praga não deixa ele crescer, e daí a energia estanca.

(Amália, enquanto serve a sopa de feijão, faz um movimento específico que faz lembrar o movimento da morte isso vai se reverbera no corpo de abdias que começa a recontar a história a partir de outra perspectiva, o movimento é um gatilho para a memória corporal)

Abdias - Amália, a forma como você mexe o ewe-dudú me faz lembrar os movimentos do meu bisavô quando ele curava os doentes na cidade dele. Quem gostava de me contar essa história era o meu avô. Uma vez, quando ainda era

jovem, meu avô ficou muito doente a ponto de sentir a presença da morte. O pai dele, o meu bisavô, que era conhecido como “aquele que cura quem está pra morrer”, com o movimento das mãos desviou a morte do caminho do filho. Porém, um tempo depois foi a morte quem levou o meu bisavô. Muitas lágrimas acompanharam essa passagem, mas a minha família entende que a morte também faz parte da vida.

Kimpavita - Mas tem morte que não faz parte da vida não! antes morrer era perto da nossa família, podia até ter aviso, tempo certo, então a gente chorava uma morte como uma continuidade da vida, entre o meu povo, o povo Bantu em África, quem morria era Mvúmbi, cuidar de quem morreu, proteger respeitar, reverenciar, e deixar entre nós de uma outra forma quem um dia tanto nos ensinou em vida, até se tornar Nkúlu o ancestral e viver entre nós de outra forma. Hoje o que se tem são cadáveres que fica engavetada no IML, com um número no pé, muitas vezes sem família e sem companhia para ajudá-lo nesta passagem. É um corpo abandonado, o que pro nosso povo em África é terrivelmente absurdo, uma vida morrer afastada, cuspidada de todo o Mooyo que habita o todo e está em relação a tudo!

Amália- É como esse Ewe dudú que alimenta nossos corpos, é nos cuidarmos para que esses cadáveres voltem a ser Mvúmbi. É preciso falar dos nossos e das nossas, minha bisa sempre me contou de Dandara, da sua luta e liderança em Palmares, com sua resistência tornou aquele Quilombo um lugar de preservação da nossa memória.

Kimpavita - Como a Harriet Tubman! mulher escravizada abolicionista que juntou-se aos seus num exército feroz e clandestino para resgatar outros escravizados como ela. Pela luta armada, matou senhores e escravizados X-9, mas resgatou milhares dos nossos e dizia: libertei milhares de escravizados, e libertária outros milhares, se eles soubessem que eram escravos! Quando os senhores de escravos quiseram decidir seu destino, ela mesma se libertou, dizendo: “A uma de duas coisas eu tinha direito”, ela explicou mais tarde, “a liberdade ou a morte; se eu não podia ter uma delas, teria a outra.” Tubman sabia que os brancos não podiam decidir sobre a nossa liberdade!

Amália - Dandara organizou e liderou diversos exércitos que combatiam a invasão dos brancos no Quilombo, ela também foi curandeira, cuidava dos feridos em combate e de toda a comunidade. No último de seus combates Dandara se jogou de um penhasco interrompendo o Mooyo para que não fosse capturada novamente.

Abdias - É muito importante pra mim estar aqui me fortalecendo com este alimento e com a nossa presença, que fazemos parte de um mesmo povo. A cada história que eu ouço e compartilho eu aprendo mais sobre a minha história, sobre quem EU SOU

e sobre quem NÓS SOMOS! A ancestralidade é a minha força, a minha espada de Ogum.

E é por isso que eu amo tanto a cidade que eu vivo: São Sebastião! É porque eu estou com pessoas que amo em um lugar em que eu me sinto parte. E isso me desperta a vontade de construir junto para permanecer. O domingo, que pra alguns é um dia de missa ou culto, pra mim é um dia de quilombo.

E é ouvindo e vivendo as nossas histórias, a história de Dandara, Kimpativa, Amália, Arriet Tubman, Palmares e de todo povo aficano, é vivendo a minha cidade, que eu mantenho vivo Irandi, a minha memória. Tentar retirar a nossa memória e assim a nossa força é uma estratégia do racismo para que a gente se transforme em Banquita!

(introdução do elemento musical - Pietra cantando para fechamento do ato)

Kimpavita - Banquita! Isso que acontece com a gente! Se a morte num vem na hora certa, quer que somos forçados a não viver! Banquita é morrer de morte violenta, de forma forçada, até! Sem se completar o ciclo. Quando fomos jogados no mar, trazidos pelos navios para sermos escravizados, fomos banquitas, quando o senhor cavava um buraco fundo, nos jogavam doce pelo corpo e nos jogavam a ferozes formigas, fomos banquitas, quando nos jogam nos hospitais, também morreremos violentamente: banquitas! Quando a polícia nos mata: banquitas! Quando enlouquecemos por terem arrancados de nós nossos filhos para trabalharmos clandestinamente em “casas dos outros” e morreremos de colapso nervoso por isso: banquitas! Esse mundo pra onde viemos forçados tem nos transformado, em nossa quase que totalidade, em banquitas.

3° ATO

Estrutura de cena - Imbricamento dos corpos

Cena 1

(construção de imagens a partir de destaque de um membro do imbricamento)

Cadê sua mãe, moleque!”

“Mãe não tenho, não senhor, saí da fazenda inda novo, vendido. Vim trabalhar no vilarejo”

(construção de imagens a partir de destaque de um membro do imbricamento)

“Fui eu que botei laxante no bolo da sinhá!”

(construção de imagens a partir de destaque de um membro do imbricamento)

“Fui eu que matei o senhor de engenho!”

“Por isso você é foragido, bandido! Melhor eu te esfolar pra você se esquecer de você e nunca mais aparecer com esse queixo pra cima! Agora te batizo “neguin”, agora te batizo “bêbado”, agora te batizo “vagabundo” e como tal, você se sentirá.

Coro em voz alta: “Aê neguin, corre ali”; “Aí neguin vem se atrever a dizer pra mim o que fazer”;

“Porra, vou te dizer, neguin caga no pau”; “Pega neguin!”; “Neguin é foda!”; “Neguin, te cuida!”; “Vou pegar um ferro pra meter a bala nele”; “Morreu de tiro da polícia quando estava indo pra escola”; “Morreu arrastada pelo camburão da polícia”; “A última vez que foi visto, estava sendo levado pela polícia”; “Foi expulso da escola”; “Entrou no hospital enfartando e deram soro pra ele”

Cena 2

(Os atuantes em frente ao Biombo, uma em destaque começa a ser montada (Coroadada) como a figura majestosa à ser referendada a seguir)

lala - O nome Lunda significa amizade, e remete os laços entre vários povos em Afrika. A rainha Lueji foi uma das primeiras Rainhas soberanas - lala Muata - entre o povo Lunda, com o título de Susana Mulunda. “Mãe do povo Lunda)

(Transição de uma majestade à outra)

Fernanda - A história de formação dos reinos dos povos Bantus, em África, é muito vasta. Os descendentes do reino do Congo fundaram seus reinos pela força e ajuda da grande rainha Vua-li Mabene, conhecida a rainha dos nove seios.

Vua-li Mabene amamentou seus nove sobrinhos para que eles tivessem força para atravessar o rio Zaire e fugissem do reino do Congo.

Tudo começou com Makongo um de seus sobrinhos e sobrinho do rei do Congo. Makongo achou que um criado havia matado o seu tio, o rei do Congo. Então, o enforcou numa árvore de baobá. Mas o que realmente havia acontecido, era que o criado do rei do Congo apenas havia feito um vinho de palma muito forte, o que fez com que o rei caísse num sono profundo. Assim que o rei despertou, e ao saber que seu criado havia sido morto, quis matar Makongo e seus outros oito sobrinhos.

Estes tiveram força para atravessar o rio Zaire e fundar os nove clãs descendentes do rei do Congo.

Estes nove clãs se originaram da força de Vua Li Mabene, a rainha dos nove seios. Ela amamentou os sobrinhos do rei. que puderam atravessar o rio com a força que lhes deu sendo uma mãe-de-leite.

Fortalecendo os seus descendentes. Por isso que, entre congos, angolas e descendentes, o número nove tem caráter sagrado.

(Transição de uma majestade à outra)

Ricardo - Ndongo, terra dos Ambundos era uma região comandada por vários chefes. Um dia, um desses chefes recebeu de uma divindade conhecimentos que o tornaram um ferreiro muito hábil e talentoso, capaz de fabricar as melhores ferramentas e armas de caça e de guerra.

O chefe ambundo, então, tornou-se conhecido pela habilidade com que manejava as ferramentas e por sua forma prestativa de socorrer todas as pessoas em suas necessidades. Por isso os outros chefes do Ndongo proclamaram-no chefe supremo, com o título de Ngola. Que significa “poderoso”. E seu nome passou a ser Ngola-Musudi. O rei que trabalha o ferro. Ele foi chamado ainda Ngola-Inene, o “Grande Ngola”

(Transição para introduzir Nat Turner)

lanka - Nat Turner, chega ao limite de se conformar com o sofrimento e com os maus tratos que ele e seu povo sofriam na escravidão, reuniu seus companheiros de luta que iam de uma casa a outra, libertando os escravos e matando todos os brancos e inimigos que encontravam. Usavam facões [em coro: o ferro, a espada de Ogum!], machadinhas [em coro: o ferro, a espada de Ogum!], foices [em coro: o ferro, a espada de Ogum!], e instrumentos de lâminas afiadas [em coro: o ferro, a espada de Ogum!]

(Começa uma conversa no palco que segue até a plateia)

(todos)

Em África, a arte do ferreiro é uma dádiva divina! E assim todo ferreiro é um intermediário entre o espírito de seus antepassados. . Na Tanzânia o povo Haya, de língua Banta dominava o fogo e fazia instrumentos de metal a partir de fornos cuja temperatura, superava a temperatura de fornos que europeus conseguiram alcançar na época da revolução industrial. Temos uma história com o ferro, façamos dele nossa luta por libertação.

(Chamamento - Pegam as barras de ferro atrás da plateia)

A espada de Ogum está dentro de nós. O ferro fomos nós quem fizemos. Não devemos deixar que as balas atravessem o peito de um povo que pela força de Ogum, tem a sua espada no seu Okan, no seu coração. Recobrar a memória de

que somos reis e não mendigos, e que somos orgulhosos da fúria de um guerreiro. Pela memória de Ogum essa fúria encontrará a verdadeira mira.

(Segue em ataque)

Textos para Divulgação do Espetáculo

O que poderíamos fazer para nos lembrar?

Lembrar que a cura foi plantada com o barro e seus segredos ditos naquelas rodas de conversas que tínhamos no final da tarde. Lembrar que nessas rodas fizemos o alimento e cultivamos a palavra e comíamos como quem sabe que é preciso comer. Até reconhecer que é da memória que vem o barro, é dela que tiramos a comida, e por ela modelamos os nossos ferros de luta e ganhos. Você lembra?

Irândi – do barro ao ferro, retoma a memória como fundamento de busca por uma trajetória afro centrada, permitindo uma existência para além e apesar do racismo e a retomada de estruturas a partir de uma comunicação que se manifesta em imagem de potência criativa de bases pretas.

A peça faz referência a contos de tradição africana e a importância da ancestralidade como retomada de ações cotidianas que, para além do combate ao racismo nos traz uma forma de viver que não nos é apresentada (propositalmente) pelas instituições nas quais somos instruídos para receber o racismo e não nos movimentar contra ele.

Vimos carregados do desejo de articular a prática do conhecimento ancestral em ações emancipatórias, que tem como referência pessoas pretas, com pensamentos e histórias de vida embasadas na tradição africana.

Grupo de teatro negro Nós que aqui estamos

Surgimos do desejo em comum de fazer alguma coisa que materializasse nossa pretitude e nossas urgências criativas. Os encontros aconteceram nesses fluxos de estar em nossa cidade, São Sebastião, onde os diálogos foram resultado dessas urgências. O que fazer nesta cidade, por nós, pela cidade e para expressar a arte que nos envolve e está dentro de nós? O que fazer para afastar esse mundo de obrigações brancas que nos impedem de criar? Sentimos então que estávamos entre nós para desfrutar de uma presença verdadeira, e assim nos chegaram as nossas vontades que nos são comuns.

Release

IRANDI – do barro ao ferro

Irândi – do barro ao ferro, retoma a memória como fundamento de busca por uma trajetória afrocentrada, permitindo uma existência para além e apesar do racismo e a retomada de estruturas a partir de uma comunicação que se manifesta em imagem de potência criativa de bases pretas.

A peça faz referência a contos de tradição africana e a importância da ancestralidade como retomada de ações cotidianas que, para além do combate ao racismo nos traz uma forma de

viver que não nos é apresentada (propositalmente) pelas instituições nas quais somos instruídos para receber o racismo e não nos movimentar contra ele.

Vimos carregados do desejo de articular a prática do conhecimento ancestral em ações emancipatórias, que tem como referência pessoas pretas, com pensamentos e histórias de vida embasadas na tradição africana.

Grupo de teatro negro Nós que aqui estamos surgiu do desejo em comum de fazer alguma coisa que materializasse nossa pretitude e nossas urgências criativas. Os encontros aconteceram nesses fluxos de estar em nossa cidade, São Sebastião, onde os diálogos foram resultado dessas urgências.

O que fazer nesta cidade, por nós, pela cidade e para expressar a arte que nos envolve e está dentro de nós? O que fazer para afastar esse mundo de obrigações brancas que nos impedem de criar? Sentimos então que estávamos entre nós para desfrutar de uma presença verdadeira, e assim nos chegaram as nossas vontades que nos são comuns.

Acreditamos que amor é construção. Estar entre pessoas pretas e em lugares que amamos, desperta a necessidade de construir para fortalecer e permanecer. É preciso lembrar que temos obrigações com nossos ancestrais. Preservar sua memória, para que também sejamos cuidados. É preciso estar atento a nossa família, amigos e amores, para nos reconhecermos e nos re-conectarmos.

~

SERVIÇO

Irândi – do barro ao ferro

12 e 13 de janeiro, Casa de Paulo Freire

Casa 07 Quadra 201, Bairro Residencial Oeste

19 e 20 de janeiro, CED São Francisco

Quadra 17 Lote 100, Bairro São Francisco

Sábados e domingos, 20h

São Sebastião-DF

~

GRATUITO

Intérprete de libras no local

Não recomendado para menores de 10 anos

~

Informações

Telefone/WhatsApp e E-mail

Larissa Mantovan (Ass. de imprensa)

Larissa Souza (Prod. Executiva)

lucasrss09@gmail.com - Lucas Santos (Diretor)

~

Redes sociais:

www.instagram.com/irandibarroaoferro

www.facebook.com/irandibarroaoferro

~

EQUIPE

Concepção dramaturgica

Coletivo de teatro negro Nós que aqui estamos
Ianka Barros, Iara Alves, Lucas Santos, Marissa de Paula,
Nanda Fer Pimenta, Ricardo Caldeira e Rodrigo Santiago
 Elenco: **Ianka Barros, Iara Alves, Marissa de Paula**
Nanda Fer Pimenta e Ricardo Caldeira
 Direção: **Lucas Santos**
 Codireção, cenografia e figurino: **Rodrigo Santiago**
 Trilha sonora/ Direção musical:
Ana P Cou e Fernanda Vitória Oliveira
 Iluminação: **Meimei Bastos**
 Fotografia e vídeo maker de divulgação: **Henrique Silva**
 Fotografia de acontecimento cênico: **Webert da Cruz**
 Intérprete de libras: **Bárbara Lima**
 Preparação Corporal: **Nãnan Matos**
 Programação Visual: **Ricardo Caldeira**
 Redes sociais: **Marissa de Paula, Ricardo Caldeira e Rodrigo Santiago**
 Assistente de design e de redes sociais: **Lully Naledi**
 Assessoria de Imprensa: **Larissa Mantovan**
 Assistente de comunicação: **Ricardo Caldeira**
 Elaboração de projeto: **Lucas Santos e Ricardo Caldeira**
 Produção Executiva: **Larissa Souza Martins**
 Assistente de produção: **Tauã Franco**
 Consultoria estratégica: **Paulo Dagomé**

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal
FAC - Secretaria de Cultura / Governo do Distrito Federal

Breve resumo do processo

Quase todos de nós fazíamos parte direta ou indiretamente dos movimentos culturais da cidade de São Sebastião. A vontade de fazer alguma coisa que materializasse nossa pretitude e nossas urgências criativas era algo em comum. Os encontros aconteceram nesses fluxos de estar na cidade, os diálogos foram resultado dessas urgências. O que fazer nesta cidade, por nós, pela cidade e para expressar a arte que nos envolve e está dentro de nós? O que fazer para afastar esse mundo de obrigações brancas que nos impedem de criar? Sentimos então que estávamos entre nós para desfrutar de uma presença verdadeira, e assim nos chegaram as nossas vontades que nos são comuns e o surgimento do grupo: “Nós que aqui estamos”.

À princípio queríamos construir uma peça que nos possibilitasse a experiência de mergulharmos em referências artísticas negras, que possibilitasse a expressão de criar a partir do que já tinha sido criado pelos pretos que vieram antes de nós.

Então começamos os exercícios físicos, artísticos, de memória e lembranças, de terapia e de envolvimento com o máximo do que podíamos retomar do que nos faz ser pretos em sentido ontológico. O uso da palavra, pelo o que nos ensina Hampate Ba, é substância viva e nos carrega para aquilo que queremos, os poemas de Assata Shakur nos levou a lugares

de alegria, tristezas, dores que compartilhamos entre nós. A tradição do lusona -presente na República Democrática do Congo, no Zâmbia e Angola- que é uma maneira de contar histórias circulando pontos na formação de um desenho que se finaliza junto com a história, foi um momento de compartilhar experiências importantes.

O racismo nos contraria nos tomando um tanto de tempo de vida através do genocídio do nosso povo, de maneira que a morte é uma tragédia e um extermínio. Em rumo contrário, africanamente, estavam os contos do Mestre Didi e o itan de Iku (a morte) trazido em seu livro, que nos conduziu ao caminho do entendimento de que a morte faz parte da vida e que em vida estamos, mesmo com a chegada de Iku. Diferentemente dessa situação em que nos encontramos em diáspora, onde a morte nos descarta da nossa história e existência e nos vem de forma arbitrária.

As palavras de origem Bantu e as histórias do nosso povo nos trouxeram mais vivências nesse sentido de existência preta e também a importância de resgatar a memória, como nos ensina Beatriz Nascimento. Para que sejamos pretos, temos que nos encontrar com o passado, com a memória, com a ancestralidade, com os Orixás, com as palavras que nos dão o Sul que precisamos para retornarmos e, como a brilhante historiadora nos ensina: lembrarmos que não somos mais cativos e esquecermos desse presente escravocrata que nos amarra numa situação de não existir. Precisamos então retornar à história e à memória que nos traz a saúde que é o estado de vida: ser uma pessoa preta e estar no espaço de continuidade africana: o quilombo.

Nesses encontros nos deparamos com a nossa situação em diáspora: ao mesmo tempo em que o racismo nos define em amarras de uma história branca, que está fora da nossa história verdadeira, há o encontro com palavras que nos fazem substâncias sagradas, como aprendemos em Kitabo, coletânea de livros de Nei Lopes. Lá percebemos que a(s) própria(s) palavra(s) que esquecemos – por ter sido, a memória, arrancada de nós- e assim nos tornamos o que o mundo branco quer. À exemplo, saímos de um mundo Bantu em que somos importantes e cuidados antes da morte, no momento desta, e depois desta: nos tornamos Mvúmbi e estamos entre os nossos no momento da passagem. Depois nos tornamos Nkúlu, um ancestral. Esquecemos palavras como essas que nos ensinam, que nos substanciam, e nos encontramos em situação de sermos corpos para produção em massa: cadáveres (palavra que só existe no mundo legista científico ocidental). Nos esquecemos das palavras que trazem junto com elas nossa continuidade histórica de existência, em vida e em morte, e morremos por não nos lembrarmos das palavras que existem para que nós existamos.

Nós que aqui estamos é um grupo que busca a presença a partir da memória e trilhamos uma trajetória no caminho que forma um lusona. Em que as palavras que nos definem são existência em substância na memória e no corpo negro, que nos trazem o passado da nossa história real, buscando a continuidade dos nossos espaços em África, construindo o nosso quilombo, fora do alcance do cativo, a caminho de nossa vida, antes e depois da morte.

Agradecimentos

O Coletivo Negro "Nós que aqui estamos" com muito axé e amor agradece a todas e todos que estiveram presentes (em suas diversas formas) no nascimento de Irandi – do barro ao ferro.

Há mais de um ano estamos em um processo intenso e contínuo de criações, conversas e vivências, trazendo à tona elementos que são vitais a serem ditos entre nós negros e que vêm se concretizando em nossas apresentações.

Estamos juntos desde o final de 2017, a partir do desejo de Lucas Santos de criação de imagem em cena entre pessoas negras em São Sebastião. Desde então temos nos encontrado com frequência para construirmos imagens e palavras com o nosso corpo. O processo de montagem de Irandi tem a direção de cena de Lucas Santos, as(o) atuantes Ianka Barros, Iara Alves, Marissa de Paula, Nanda Fer Pimenta e Ricardo Caldeira. Rodrigo Santiago, com sua presença, escuta e observação acolhedora e atenta, fez a direção de arte, compondo figurinos e cenografia a partir de nossas interações coletivas. E seu pai, José Santiago, que nos ensinou a manusear o ferro de forma atenta e respeitosa.

Agradecemos as casas que nos receberam durante o processo de montagem e experimentação: Casa Frida, Casa de Paulo Freire, ao Centro de Cultura e Formação Nação Zumbi e as mães Deuzenira Marques e Maria dos Anjos Caldeira.

Agradecemos também ao povo de terreiro, vital para fundamentação de nosso trabalho: as conversas com o babalorixá e músico Henrique Silva, a preparação corporal de Nanan Matos e a direção musical de Ana P Cou e Fernanda Vitória.

Nossa produção é maravilhosa! Larissa Souza conduziu todos os processos de forma muito segura e sensível, com o auxílio de Tauã Franco e Danilo Andrade, este que esteve presente no último e intenso fim de semana de apresentação. Agradecemos à presença e sabedoria de Paulo Dagomé, um mestre, essencial em sua consultoria estratégica.

Agradecemos a parceria e presença do Movimento Cultural Supernova e da Frente de Mulheres Negras!

A notícia do acontecimento Irandi se espalhou graças ao empenho de nossa equipe de comunicação: a assessora de imprensa Larissa Mantovan, as artes gráficas e gestão de redes sociais de Ricardo Cadeira em parceria com Lully Nalledi. Marissa de Paula, com a colaboração nos textos em redes sociais e a mobilização de redes de Rodrigo Santiago. Pablo Johson e Gabriela Soares, casal belíssimo que fez a distribuição de cartazes e panfletos nas ruas de São Sebas. Valeu demais, galera!

A apresentação desse acontecimento cênico tornou-se tão potente graças a trabalho conjunto de muitos que estiveram conosco! A intérprete de libras Bárbara Lima expandiu o entendimento sobre nossa mensagem, o Grupo Liquidificador e Tao Filmes fortaleceram imensamente com o material de cena e o músico Guilherme da Luz, a convite de Ana P Cou, colaborou com a trilha sonora. Agradecemos ao nosso amigo Igor Ocari, presente em tantos momentos conosco e com seu olhar e palavras tão assertivas e sábias. A apresentação foi eternizada com os registros fotográficos de Webert da Cruz, que com sua sensibilidade e arte captou a essência maravilhosa de nossa negritude em cena!

Somos muito grato aos espaços que receberam as nossas apresentações: a Casa de Paulo Freire, espaço de cultura e de alfabetização de adultos, conduzido com muito amor e empenho pelo professor Elias Silva e por Herlis Alves Araújo. CED São Francisco, carinhosamente conhecido como Chicão, onde fomos recebidos pelo educador e artista Matheus Souza.

Recebemos um grande presente que foi a presença, trabalho e a magnitude tecno-artística do cineasta e fotógrafo Henrique Silva, que de forma muito generosa e em constante estado

de presença nos acompanhou em nosso processo final de montagem, fotografando e produzindo vídeos. Rick, sua presença e trabalho ampliarão imensamente a potência de nosso trabalho!

Agradecemos e reverenciamos Ogum, por sua proteção e força em toda nossa trajetória, assim como aos orixás e ancestrais que têm nos acompanhado.

Agradecemos a cada um(a) de vocês que estiveram presentes em nossas apresentações e também têm nos acompanhado aqui nas redes. Que nós, povo preto, sigamos lembrando sempre a força e importância de Irundi: nossa memória, fundamento e barro, que é força e ferro!

*Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

LISTA DE IMAGENS



COLETIVO NEGRO
NÓS QUE AQUI ESTAMOS
apresenta a peça teatral

IRANDI

DO BARRO AO FERRO

ÚLTIMA SEMANA

19 e 20 JAN às 20h (sáb - dom) Colégio Chicão
CED São Francisco: Rua 17 Lote 100, Bairro São Francisco
São Sebastião-DF | Abaixo do Ginásio São Francisco

Foto Webert da Cruz

[irandibarroaoferro](#) @ f

Este projeto é realizado com recursos do
Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

GRATUITO  EVENTO COM
INTÉRPRETE DE LIBRAS

Não recomendada para menores de 10 anos

FAC FUNDO DE APOIO A CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Figura 15 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Imagem para divulgação do espetáculo



ESTREIA | 12 e 13 JAN Casa de Paulo Freire
Sábados e domingos, às 20h
SÃO SEBASTIÃO-DF | GRATUITO

COLETIVO NEGRO
NÓS QUE AQUI ESTAMOS
apresenta a peça teatral

IRANDI

DO BARRO AO FERRO

Este projeto é realizado com recursos do
Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

FAC FUNDO DE APOIO A CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Foto Henrique Silva

Figura 16 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Imagem de divulgação do espetáculo



COLETIVO NEGRO NÓS QUE AQUI ESTAMOS
apresenta a peça teatral

IRANDI

DO BARRO AO FERRO

1ª SEMANA

HOJE | 13 JAN às 20h Casa de Paulo Freire
Qd 201 Cj 20 Casa 07, Resid. Oeste
São Sebastião-DF (Próx. aos Bombeiros)

Foto Henrique Silva

irandibarroaoferro  

Este projeto é realizado com recursos do
Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

GRATUITO  **EVENTO COM
INTÉRPRETE DE LIBRAS**

Não recomendado para menores de 10 anos

FAC FUNDO DE APOIO A CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Figura 17 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Imagem de divulgação do espetáculo



COLETIVO NEGRO
NÓS QUE AQUI ESTAMOS
apresenta a peça teatral

IRANDI

DO BARRO AO FERRO

ÚLTIMA SEMANA!
19 e 20 JAN CED São Francisco
Sábados e domingos, às 20h
SÃO SEBASTIÃO-DF | **GRATUITO**

Este projeto é realizado com recursos do
Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

FAC FUNDO DE APOIO A CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Foto Webert da Cruz

Figura 18 – Foto de Webert da Cruz. Imagem de divulgação do espetáculo



Figura 19 - Término das apresentações - Elenco, Músicos e Produção



Figura 20 - Fonte: Foto de Henrique Silva . Fotos para divulgação



Figura 21 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Elenco e Direção

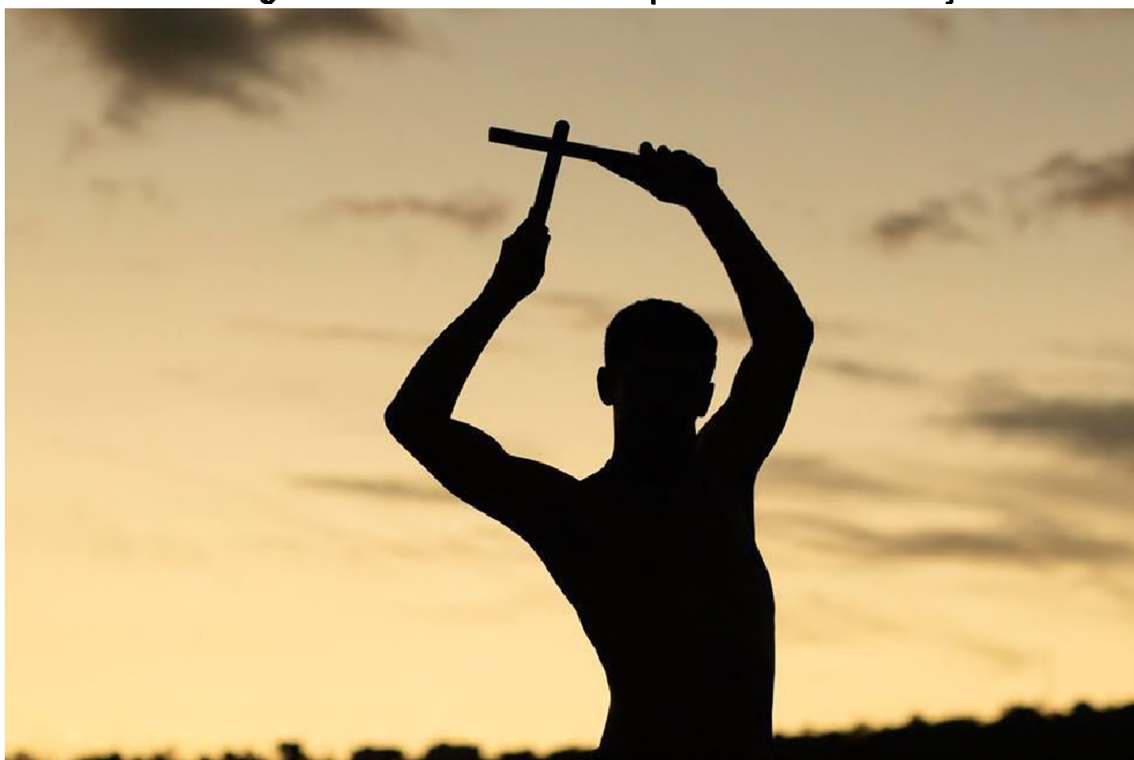


Figura 22 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Fotos para divulgação



Figura 23 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Fotos para divulgação do espetáculo

COLETIVO NEGRO **NÓS QUE AQUI ESTAMOS**
apresenta a peça teatral

IRANDÌ

DO BARRO AO FERRO



HOJE, às 20h!

12 e 13 de janeiro Casa de Paulo Freire
Qd 201 Cj 20 Casa 07, Resid. Oeste (Próximo aos Bombeiros)

Sábado e domingo às 20h São Sebastião-DF

GRATUITO  **EVENTO COM INTÉRPRETE DE LIBRAS**
Não recomendado para menores de 10 anos

FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Foto Henrique Silva

irandibarroaoferro  

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

Figura 24 - Fonte: Foto de Henrique Silva . Foto para divulgação do espetáculo

COLETIVO NEGRO **NÓS QUE AQUI ESTAMOS**
apresenta a peça teatral

IRANDÌ

DO BARRO AO FERRO

É AMANHÃ!

19 e 20 JAN às 20h (sáb - dom) Colégio Chicão
CED São Francisco: Rua 17 Lote 100, Bairro São Francisco
São Sebastião-DF | Abaixo do Ginásio São Francisco

GRATUITO  **EVENTO COM INTÉRPRETE DE LIBRAS**
Não recomendado para menores de 10 anos

FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

Secretaria de Cultura

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Foto Webert da Cruz

irandibarroaoferro  

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal

Figura 25 - Fonte: Foto de Webert da Cruz. Foto para divulgação do espetáculo



Figura 26 - Reunião de Produção e Imprensa para divulgação do espetáculo



Figura 27 - Fonte: Foto de Henrique Silva. Foto de divulgação do Espetáculo