

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro – Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

O Teatro Negro Contemporâneo: estudo de estéticas afro-brasileiras a partir das montagens *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo*

Marco Antônio Duarte Silva

Pelotas, 2018

Marco Antônio Duarte Silva

O Teatro Negro Contemporâneo:

Estudo de estéticas afro-brasileiras a partir das montagens *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Marina de Oliveira

Pelotas, 2018

Marco Antônio Duarte Silva

O Teatro Negro Contemporâneo: estudo de estéticas afro-brasileiras a partir das montagens *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo*

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pelo Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Data da Defesa: 19 de julho de 2018

Banca Examinadora:

.....
Prof^a. Dra. Marina de Oliveira (Orientadora)
Doutora em Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

.....
Prof^a. Dra. Evani Tavares Lima
Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

.....
Prof^o Jessé Oliveira
Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

.....
Prof^a Ingrid Duarte Licenciada em Teatro-Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)

**À minha vó Lúcia;
À minha mãe, Lucinea;
A meu pai, Luiz Carlos;
Aos meus irmãos Luiz Felipe e Carlos Henrique;
E a minha família.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Pai Ogum, Esú e todos os meus guias e ancestrais que me guiam com força, resistência e fé nessa encruzilhada que é a vida.

Agradeço à minha mãe Lucinea Duarte da Silva, por me ensinar o que é amor e luta, ao meu pai Luiz Carlos Duarte Silva, que me ensinou apoio e amor à família e aos meus irmãos Luiz Felipe e Carlos Henrique pela cumplicidade e sensibilidade entre nós. Agradeço à minha tia Vera que despertou em mim não só o amor e alegria por tudo que conquistamos, mas também pela vontade de ser professor. A toda minha família que sempre me apoiou e respeitou minhas escolhas.

Agradeço às minhas origens, e com elas estão Daniel Lobo, Laís Silva e Tairiny Sá Ribeiro. E meu tronco, Cia. Saúvas de Teatro: Rosana Pagani, que nos ensinou que a arte é amor e luta. Olhos que nunca esquecerei desde o dia em que me pediu para retirar o meu boné, na minha primeira aula de teatro. Andy Marques, raiz de todo amor e criatividade, que me ensinou o valor de acreditar no ser humano e no nosso povo. Todos os Saúvas me ensinaram a partir de suas características, Natalia Homero, é símbolo de afeto e amizade, Naylson Costa, é a alegria e perspicácia, Amanda Costa, exemplo de cumplicidade e sensibilidade, Felipe Lopes, enfrentamento e inteligência, Rogério Lopes, alegria e espontaneidade, Jhenny Santine, amor e luta, Cássia Alencar, olhar atento e sensível, e Aline Rosa, coragem e sabedoria.

Agradeço aos meus amores e amigos do curso e da cidade de Pelotas, em especial a Cia. Ubuntu de Teatro: Andy Marques, Naylson Costa, Amanda Costa, que sempre estiveram comigo nessa caminhada. Ana Paula Melo, Juliana Caroline, Kellen Ferreira, Mario Celso, Rodrigo Leal, Carlos Escouto, Verônica Dias, Felipe Cremonini e Laís Maciel. A toda família do Centro Espírita de Umbanda Caboclo Sete Estrelas, que foram responsáveis pela minha busca ancestral. E a Maria Amélia Gimmler Netto, representação de amor e companheirismo, principalmente no divisor de águas que foi estar em Salvador.

Agradeço à minha orientadora Marina de Oliveira, pela sensibilidade, paciência e orientação que foram decisivas para a formulação desse trabalho.

Agradeço à Escola de Capoeira Angola do Mestre Curió (ECAIG) pelos ensinamentos tão valiosos que construíram minha identidade.

Agradeço ao Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), em especial, Onisajé, pela sua generosidade e sensibilidade. Ao grupo Pretagô, em especial ao Thiago Pirajira, pela atenção e generosidade.

Salve Poá, Itaquá e toda minha ZL! Tá saindo mais um periférico formado contrariando as estatísticas!

Axé!

**Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue,
Entre o corte da espada e o perfume da rosa,
Sem menção honrosa, sem massagem,
A vida é loka, nêgo,
E nela eu tô de passagem.**

(Racionais Mc's, 2002)

RESUMO

SILVA, Marco Antonio Duarte. **O Teatro Negro Contemporâneo: estudo de estéticas afro-brasileiras a partir das montagens *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo***. 2018. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O seguinte trabalho tem como finalidade analisar proposições estéticas afro-brasileiras a partir de dois espetáculos teatrais: *AfroMe*, do grupo Pretagô (Porto Alegre/RS) e *Exu – A Boca do Universo*, do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Alagoinhas/BA). Dois espetáculos contemporâneos que, localizados em regiões diferentes, exploram distintas linguagens do Teatro Negro brasileiro contemporâneo. O estudo aborda historicamente a participação e contribuição do negro na história do teatro brasileiro, evidenciando os rumos e trajetórias da arte negra no Brasil e de como ela se reflete na produção das artes cênicas atualmente. Destaca as características que unem e diferenciam os dois espetáculos, além de contextualizar os encenadores dos dois grupos em relação ao que pensam sobre o Teatro Negro no Brasil. Através do estudo dos figurinos, cenário, dramaturgia e música, evidencia a riqueza e a diversidade do Teatro Negro brasileiro. Reflete sobre o corpo negro na ação teatral, afirma a sua presença na história do teatro do País e a sua importância na construção artística-cultural da população negra brasileira.

Palavras-chave: Teatro Negro; *AfroMe*; *Exu – A Boca do Universo*; estéticas afro-brasileiras; Pretagô; NATA.

ABSTRACT

SILVA, Marco Antonio Duarte. **The Contemporary Brazilian Black Theater: study of Afro-Brazilian aesthetics from the plays *AfroMe* and *Exu – A Boca do Universo***. 2018. 77 l.- Monography-Theater Course, Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

The following work aims to analyze propositions Afro-Brazilian works from two theatrical plays: *AfroMe*, of the group *Pretagô* (Porto Alegre/RS) and *Exu – A Boca do Universo*, of the *NATA - Alagoinhas Afro-Brazilian Theater Core* (Alagoinhas/BA). Located in different regions, both plays explore different languages of the Contemporary Brazilian Black Theater. The study approaches historically the participation and contribution of the black people in the history of the Brazilian Theater, outlining trajectories and directions of black art in Brazil and how it is reflected in the production of the performing arts currently. The research highlights the characteristics that unite and differentiate the two plays, besides contextualizing what the directors of both groups think about the Black Theater in Brazil. Through the study of costumes, theater setting, dramaturgy and music, it shows the richness and diversity of the Brazilian Black Theater. Reflect about the black body in theatrical action, affirms the presence of this black body in the history of the country Theater and its importance in the artistic-cultural construction of the Brazilian black people.

Keywords: Black Theater; *AfroMe*; *Exu – A Boca do Universo*; Afro-Brazilian aesthetics; *Pretagô*; *NATA*.

Lista de Figuras

FIGURA 1	Personagens da peça <i>A Mulher no trem</i> , da Cia. Os Fofos Encenam, 2015.....	19
FIGURA 2	Personagem Adelaide – Zorra Total.....	20
FIGURA 3	Imperador Jones, Teatro Experimental do Negro, 1944.....	24
FIGURA 4	Abdias do Nascimento (Oteló) e Cacilda Becker (Desdêmona) no espetáculo Oteló, Teatro Experimental do Negro, 1946.....	25
FIGURA 5	<i>Exu - A Boca do Universo</i> : Thiago Homero, Fernando Santana, Daniel Arcades e Antonio Marcelo.....	31
FIGURA 6	Comunidade Surma – Etiópia.....	35
FIGURA 7	Comunidade Mursi – Etiópia	35
FIGURA 8	Comunidade Arbore – Etiópia	35
FIGURA 9	Comunidade Arbore – Etiópia	35
FIGURA 10	Comunidade Hamar – Etiópia	36
FIGURA 11	Comunidade Hamar – Etiópia	36
FIGURA 12	Comunidade Himba – Namíbia	37
FIGURA 13	Comunidade Himba – Namíbia	37
FIGURA 14	Comunidade Ndebele – África do Sul	38
FIGURA 15	Comunidade Ndebele – África do Sul	38
FIGURA 16	Orixá Exu	39
FIGURA 17	Figurino de Exu do espetáculo.....	39
FIGURA 18	Vestimenta do Orixá Exu.....	40
FIGURA 19	Figurino de Oxum do espetáculo.....	40
FIGURA 20	Figurino dos Vendedores de Cachaça.....	41
FIGURA 21	Figurino da instrumentista.....	41
FIGURA 22	Totens na entrada de residências. - Konso – Etiópia	42
FIGURA 23	Cenário do espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i>	43
FIGURA 24	Imagem do espetáculo.....	44
FIGURA 25	Imagem do espetáculo.....	44
FIGURA 26	Cena Exu Enugbarijô.....	47
FIGURA 27	Cena Oxum.....	47

FIGURA 28	Cena do espetáculo <i>AfroMe</i>	49
FIGURA 29	Orixá Exu	51
FIGURA 30	Zé Pilintra – entidade de Exu.....	51
FIGURA 31	Figurino dos instrumentistas – imagens de vídeo.....	52
FIGURA 32	Figurino dos instrumentistas – imagens de vídeo.....	52
FIGURA 33	Figurino da atriz Silvana Rodrigues.....	52
FIGURA 34	Figurino da atriz Laura Lima.....	53
FIGURA 35	Yaba Oxum.....	53
FIGURA 36	Divulgação do espetáculo, figurino de Camila Falcão.....	54
FIGURA 37	Bruno Cardoso e Laura Lima.....	55
FIGURA 38	Figurino de Kyky Rodrigues.....	55
FIGURA 39	Bandeira do Benim.....	55
FIGURA 40	Cenário de <i>AfroMe</i> no Boteco do Paulista.....	56
FIGURA 41	Cena final de <i>AfroMe</i>	58
FIGURA 42	Dramaturgia presente no cenário de <i>AfroMe</i>	59
FIGURA 43	Cena de <i>AfroMe</i>	61

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	13
2.TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO: HISTÓRICO E CONCEITOS.....	16
3.EXU - A BOCA DO UNIVERSO, DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO DE TEATRO DE ALAGOINHAS: REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E REFLEXÕES SOBRE EXU.....	31
3.1 Áfricas e Brasis: figurino e maquiagem do espetáculo.....	34
3.2 Do sagrado ao profano: a cenografia e iluminação de Exu.....	41
3.3 Dramaturgia: a tradição como criação.....	44
3.4 Teatro Ritual: música e dança não se separam da ação cênica.....	46
4. PRETAGÔ: ANÁLISE ESTÉTICA E A ENCRUZILHADA DE REFLEXÕES SOBRE <i>AFROME</i>	49
4.1 Figurino e maquiagem de <i>AfroMe</i> : contemporaneidade e identidades negras.....	50
4.2 Cenário e iluminação de <i>AfroMe</i> : fronteiras entre espaço-tempo ancestrais.....	56
4.3 Dramaturgia de <i>AfroMe</i> : processo colaborativo como criação.....	58
4.4 Música e dança: sonoridades e corpos que contam histórias.....	60
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENCRUZILHADAS DE REFLEXÕES QUE É O COMEÇO E O FIM.....	63
6. REFERÊNCIAS.....	66
7. APÊNDICES.....	69
7.1 Questionário respondido por Onisajé (Fernanda Júlia), do NATA.....	69
7.2 Questionário respondido por Thiago Pirajira, do Pretagô.....	71

1. INTRODUÇÃO

A ideia do trabalho é registrar dois espetáculos que representam as diversas teatralidades que caracterizam o Teatro Negro no Brasil e artistas negros que movimentam o cenário teatral. Os espetáculos *AfroMe*, do grupo Pretagô de Porto Alegre/RS, e *Exu – A Boca do Universo*, do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) de Alagoinhas/BA, foram escolhidos para a pesquisa. Pretende-se refletir quais foram as referências estéticas de cada produção e quais discussões as permeiam.

O percurso até chegar a esses espetáculos e grupos surgiu de minha inquietação a partir da primeira cena pensada para tratar de questões étnico-raciais e suas problemáticas, chamada *Sangue Suor*, que foi encenada na disciplina de Expressão Corporal I, em 2014, na Universidade Federal de Pelotas. *Sangue e suor* resultou na fundação da *Cia. Ubuntu de Teatro*, em 2015, que, dirigida por mim, tinha como investigação um teatro que tivesse referências estéticas e poéticas negras e indígenas em suas produções. No período de 2015 a 2016, a *Ubuntu* produziu cenas teatrais que dialogaram com essas temáticas. Uma das investigações resultou na cena teatral *Emaranhados* que, através de dramaturgia em cordel, contava a história de Lampião, Maria Bonita, Zumbi e Dandara. Figuras importantes na resistência de seus povos contra o Império/Estado, evidenciando nas linhas do tempo que os mecanismos de opressão se transformam, mas a resistência persiste. Depois se pensou numa encenação que pudesse ser voltada ao público infanto-juvenil. Produziu-se *Cacau e os Contadores*, em que Cacau, uma criança muito sozinha devido à grande carga de trabalho da mãe e ausência do pai, cria amigos imaginários que contam histórias inspiradas nos contos populares africanos. A ideia de descentralização sempre seguiu o rumo da *Ubuntu*, as cenas citadas foram encenadas no centro e nas periferias de Pelotas, em bairros como Porto, Areal e Fátima.

No entanto, a vontade de aprofundar esse tema surgiu na disciplina Encenação Teatral II (UFPEl), em que decidi trabalhar o Teatro de Sombras com estéticas negro-brasileiras a partir de uma história do folclore brasileiro. *Negrinho do Pastoreio* foi escolhido para ser encenado, por se tratar de uma história de origem

afro-brasileira que retrata o período da escravização na região do Rio Grande do Sul, no Brasil. A manipulação do Abayomi¹ foi um dos pontos explorados na pesquisa. Essas experimentações contribuíram para as minhas reflexões acerca do Teatro Negro, que se expande cada vez mais em seus conceitos e linguagens no cenário do teatro contemporâneo.

Após produções dentro e fora da universidade, como as disciplinas de Encenação Teatral I e II, o projeto de pesquisa *Laboratório de Dramaturgismo e Direção Rotativa de Cenas*², a *Cia. Ubuntu de Teatro* em Pelotas, e o contato com o *Pretagô* em Porto Alegre, meu mergulho foi ainda mais profundo com a mobilidade acadêmica para a Universidade Federal da Bahia (UFBA), no ano de 2017. As referências bibliográficas e estéticas em Salvador foram pontos decisivos na minha busca, já que lá há um campo vasto na área. Tive acesso às ideias de Onisajé, nome obtido em seu Ilê como resgate de sua africanidade, também conhecida por Fernanda Júlia Barbosa, ainda em Pelotas, por meio de seus textos que contribuíram para os meus trabalhos na *Ubuntu* e na Universidade Federal de Pelotas. Em Salvador, tive o prazer de conhecê-la pessoalmente, a mesma me apresentou a autoras negras como Leda Maria Martins e Evani Tavares Lima, que debruçaram suas pesquisas em Teatro Negro, além de proporcionar experiências inesquecíveis com o *NATA* e o *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*³. E de tantas contribuições fundamentais na minha identidade e carreira acadêmica, Onisajé me apresentou o *Bando de Teatro Olodum*⁴, em específico o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*⁵, que tratou de questões tão profundas e próximas de mim e das pessoas negras que me cercam. Debates como o racismo institucional, a objetificação do corpo negro, e o que é ser negro no nosso País são assuntos tratados na cena. Não me senti sozinho e tinha entendido mais uma vez a força da arte, que de modo sensível me fez refletir quem eu era e, conseqüentemente, que artista sou.

1 Boneca (o) feito de retalhos de tecido amarrados. Criado no período da Diáspora Africana em que as mães africanas escravizadas confeccionam essas bonecas para acalmar suas crianças no trajeto dos navios tumbeiros para o Brasil.

2 Projeto de pesquisa coordenado pelas professoras Fernanda Vieira Fernandes e Maria Amélia Gimmler Netto. O projeto resultou na montagem *Combate: corpos mortos, vivos e por vir*. Apresentado em 15 e 16 de agosto de 2016, no Museu do Doce – UFPEL.

3 Terreiro de candomblé localizado em Alagoinhas sob a liderança de Mãe Rosa de Oyá.

4 Grupo fundado em 1990 a partir do Grupo Cultural Olodum. Estreou a Trilogia do Pelo: Essa é Nossa Praia; Ó Pai Ó; Bai Bai, Pelo em 1995.

5 O espetáculo estreou em 1997 no Teatro Vila Velha em Salvador, sendo um dos maiores sucessos do grupo, completando em 2017, 20 anos.

Diante de tantas possibilidades e novos horizontes, meu modo de ver e de pensar teatro também se modificou e se renovou com o contato com a Capoeira Angola. A escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió (ECAIG)⁶ foi um espaço onde aprendi, com meu mestre e o grupo, sobre a minha identidade, ancestralidade, malícia, e o lugar do teatro nesse ritual. A procura pela capoeira se deu por minha busca ancestral e de afirmação da minha identidade; hoje a capoeira me proporciona muito mais do que almejei. Segundo meu Mestre Curió, “a capoeira é dança, teatro, música, artesanato, malícia, religião, filosofia e só passa a ser perigosa na hora da dor”. Com o ritual da capoeira pude entender corporalmente e espiritualmente a tradição e ensinamentos da cultura negra-brasileira e africana.

No capítulo 1 desse trabalho, “Teatro negro contemporâneo: histórico e conceitos”, faço um breve levantamento da história do teatro negro no Brasil, evidenciando que a origem do teatro brasileiro se deu por meio do corpo negro e indígena. Conforme o passar dos anos, esses corpos foram retirados dos palcos brasileiros, devido à apropriação da elite branca, que passou a estereotipá-los a partir do século XIX, período em que se desenvolveram o processo de embranquecimento da população brasileira e a falsa democracia racial. No século XX, com o teatro de Revista, o negro voltou aos palcos através das grandes companhias que tinham elencos de maioria negra. O Teatro Experimental do Negro (TEN) e seu impacto na história do teatro e influência na criação de outros grupos que tinham como intenção valorizar a cultura negra e mudar a imagem pejorativa do negro no teatro e na sociedade brasileira também é mencionado. No século XXI, destaco a abrangência de companhias voltadas à produção de Teatro Negro. Nesse capítulo exploro, ainda, os conceitos que caracterizam o Teatro Negro, através do livro *Cena em sombras*, de Leda Maria Martins e, consequentemente, do estudo que aprofunda esses conceitos, a partir da autora Evani Tavares Lima, com a tese de doutorado *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Nela, a autora identifica três categorias (*presença negra*, *performance negra* e *teatro engajado*) de Teatro Negro no Brasil.

⁶ Escola de Capoeira Angola fundada em 1971 por Mestre Curió. Situado no Forte de Santo Antônio – Salvador/BA. Mestre Curió é de linhagem de angoleiros, nasceu na Paraíba e viveu grande parte de sua vida na Bahia. Em 1968, foi discípulo de Mestre Pastinha até seu falecimento. Mestre Curió e a ECAIG seguem a tradição de Mestre Pastinha e o ritual da Capoeira Angola.

Nos capítulos 2 e 3, analiso os espetáculos *Exu-A Boca do Universo* (Direção de Fernanda Júlia Barbosa, 2014), do NATA, e *AfroMe* (Direção de Thiago Pirajira, 2015), do Pretagô, contextualizando as suas estreias e suas temáticas. A investigação das referências afro-brasileiras e africanas dá-se por meio do estudo de figurino, cenografia, iluminação, dramaturgia, música e dança.

Nas considerações finais, reflito com quais categorias do Teatro Negro, abordadas por Evani, as encenações podem dialogar. Abordo as características em comum que as ligam e os pontos que as diferenciam uma da outra, relacionando a potência e a riqueza dessas encenações e suas contribuições para a produção das diversas linguagens das artes cênicas no Brasil.

2. TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO: HISTÓRICO E CONCEITOS

Até chegar à nomenclatura de *Teatro Negro*, me perguntava se poderia existir um teatro que pudesse falar das questões do negro e relacioná-las com a minha vida. Que fosse como referência artística para a produção de outros espetáculos que tivessem a força de como eu imaginava que tinham os espetáculos do Teatro Experimental do Negro, o TEN. E quais caminhos poéticos e estéticos podia percorrer para entender a potência desse teatro que transforma tanto quem está no palco quanto quem assiste.

A presença dos negros e negras nas universidades é minoria se comparada ao percentual da população brasileira. Somos equivalentes a metade da população (54%)⁷ e ainda ocupamos apenas 30%⁸ das vagas das universidades. Dentre as dificuldades do estudante negro universitário está a de encontrar referências negras na produção de conhecimento das artes no Rio Grande do Sul, em especial pontuo a área do teatro. Aborda-se Abdias do Nascimento e sua trajetória no TEN, mas quais outras manifestações artísticas voltadas às questões étnico-raciais presenciamos? Existem possíveis respostas ao grande questionamento da existência de uma “estética negra” levantada por Abdias, em revistas, artigos ou trabalhos de conclusão de curso no Rio Grande do Sul e em outras regiões do país? Suas ações apenas

⁷ <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>

⁸ <http://www.jb.com.br/pais/noticias/2018/05/28/revolucao-silenciosa-percentual-de-negros-com-diploma-cresceu-quase-quatro-vezes-desde-2000/>

viraram história ou houve outros artistas que movimentaram suas ideias? Esses questionamentos movimentaram a minha trajetória como discente no curso de Teatro-Licenciatura.

Os conceitos de Teatro Negro aqui mencionados partem de três visões de autoras diferentes: Leda Maria Martins (1995), Evani Tavares Lima (2010) e Onisajé (2016). Porém, antes de listar esses conceitos é necessário contextualizar como o Teatro Negro brasileiro vem se desenvolvendo.

Desde o início da colonização e exploração portuguesa no Brasil, o teatro brasileiro inicialmente tinha seu viés religioso com objetivo de catequizar indígenas e futuramente os africanos escravizados, através dos autos e celebração de missas.

A partir da metade do século XVIII o teatro desvinculou-se do aspecto religioso por completo e surgiram grupos profissionais e organizados pelos territórios brasileiros. Segundo Mendes (1982) os negros desses grupos encenavam com seus rostos pintados de branco e vermelho, porém suas mãos mostravam sua verdadeira cor. A grande presença de pretos e pardos nos grupos de teatro desse período se justifica pelo preconceito que se tinha pela profissão do ator. As classes sociais elevadas a considerava degenerada e desprezível, o que se uniu ao seu racismo, logo, um dos lugares ideais para o negro naquele período era estar no teatro. (MENDES, 1982)

Dentre essas companhias, duas merecem destaque: a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. Apellido por Cacciaglia (1986, 81) como o “precursor da ópera brasileira”, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Moliere e Voltaire com a magnificência de cenário e figurino bem acabados e luxuosos. O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza.

Segundo a pesquisadora Leda Martins, a partir do século XIX o teatro foi apropriado pela elite brasileira, iniciou-se o processo de invisibilidade do negro nos palcos e a construção de uma visão estereotipada na dramaturgia, representada em três modelos: o *escravo fiel*, persona que é dócil e submissa ao senhor e capaz de fazer os maiores sacrifícios; o *elemento pernicioso e/ou criminoso*, traidores que ameaçam a estrutura familiar senhorial e devem ser excluídos do meio social; o *negro caricatural*, comportamento idiota e imbecil que leva o público ao riso. (MARTINS, 1995)

Infelizmente esses modelos estereotipados do negro ainda se reproduzem na contemporaneidade, como novelas em que as empregadas negras são engraçadas, ouvem as conversas de seus patrões, além de se meterem “onde não são chamadas”, e serem repreendidas pelo patrão ou patroa que as manda cuidar de sua vida. Exemplo encontrado na novela *Sangue Bom* (2013), da emissora Rede Globo, em que a atriz Mariah da Penha interpretou Emília, empregada que cuidava da casa de Bárbara Ellen, personagem interpretado pela atriz Giulia Gam.

No teatro ainda se vê o uso da *blackface*, como presenciamos no ano de 2015, no espetáculo *A Mulher no trem* (texto de Maurice Hennequin e Georges Mitchell), direção de Fernando Neves, da Cia. Os Fofos Encenam. A peça foi retirada da programação do Itaú Cultural em função de diversas manifestações do movimento negro contra o uso da *blackface* no espetáculo, em que os atores brancos Carlos Ataíde e Marcelo Andrade representaram um homem e uma mulher negros empregados de uma família classe média, em que, inclusive, reproduziram os perfis acima citados, o *negro caricatural* ou chamado de *Jimcrow*. Segundo Leda Martins (1995), o personagem foi criado no século XVIII por negros estadunidenses para debochar do sistema escravocrata, onde pintavam seus rostos de preto para dar o efeito de distanciamento. Popularizados por Mr. Bones e Mr. Tambo, os menestréis usavam a tintura como máscara para satirizar a visão equivocada e imbecil que os brancos tinham dos negros. Nos fins do mesmo século, atores brancos se apropriaram desse personagem invertendo o papel social que tinha para banalizar a imagem do negro.



Figura 1 - Personagens da peça A Mulher no trem, da Cia. Os Fofos Encenam (2015), Fonte: Divulgação.⁹

Leda afirma ainda:

Desde o século XIX, nas comédias pré e pós-abolição, a máscara do ridículo cola-se à personagem negra, que se torna símbolo ostensivo da comicidade construída pela maximização do grotesco. Ridiculariza-se seu registro verbal, pois é considerado incapaz de aprender o português padrão e de expressar-se adequadamente; menosprezam-se sua visão de mundo, seus costumes, crenças e religiosidade; banaliza-se sua herança cultural e carnalizam-se, grosseiramente, seu corpo e expressão facial, que se tornam sinônimos de um absurdo desvio estético. (MARTINS, 1995, p.42)

Isso pode ser visto em programas de humor vinculados à grande mídia, como por exemplo no programa humorístico Zorra Total (2012), da emissora Rede Globo. Nele, a personagem Adelaide, interpretada pelo ator Rodrigo Santanna, é uma mulher negra pobre que não diz o português formal, com poucos dentes na boca e feições exageradas. No quadro, muitos personagens estão dentro um trem. A personagem Adelaide pede dinheiro a uma mulher branca, que debocha dela, por ela ter um tablet dentro de uma caixa. A cena reforça estereótipos racistas da mulher negra, além de dar a entender que a personagem é uma enganadora, colocando-a “no lugar de mulher desqualificada, rebaixada à pobreza; uma mulher que busca sua sobrevivência por meio da caridade alheia”. (MACHADO, 2015, p. 21)

⁹ http://www.rac.com.br/conteudo/2015/05/olha_so/cultura/256851-ativistas-e-integrantes-do-grupo-fofos-se-reunem-hoje.html



Figura 2 - Personagem Adelaide – Zorra Total, Fonte: Internet

Nas produções cinematográficas isso também acontece, quando colocam o negro como bandido, amigo do protagonista, indivíduo engraçado ou imbecil que nunca leva nada a sério. Nos filmes dos *Trapalhões*¹⁰, Mussum carrega a imagem do negro malandro de periferia e cachaceiro que não tem vontade de trabalhar e encontra artimanhas para fugir do ofício.

Além dos três perfis citado por Leda Martins, Evani Lima destaca outro ponto importante da dramaturgia voltada à imagem do negro no Brasil, o mulato e a mulata.¹¹

Tais tipos se tornariam símbolo de brasilidade – da união das três raças– e a exaltação ao mestiço. [...] É na peça *Sangue Limpo* (1861) que Paulo Eiró introduz a figura do mulato: o homem livre que sofre retaliações por sua ascendência negra, sendo a cor de sua pele um impedimento para sua ascensão social. (LIMA, 2010, p. 29)

O que torna evidente que neste período o teatro também tem um papel fundamental no processo da ideologia de embranquecimento da população brasileira,

¹⁰ Popular programa humorístico da emissora Rede Globo de televisão, das décadas de 1970/1980, que tinha como personagens principais Didi Mocó (Renato Aragão), Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes), Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves) e Dedé (Dedé Santana), que se desdobrou em filmes.

¹¹ A origem da palavra é “filho (a) de mula”, denominação pejorativa para mestiços nascidos de mulheres negras ou indígenas com homens brancos no período escravocrata. (LUZ, 2012) A terminologia hoje nos dicionários exclui sua origem e só define, assim como no Aurélio: 1. O que nasceu de mãe branca e pai negro ou de pai branco e mãe negra. 2. O que tem cor escura. Link: <https://dicionariodoaurelio.com/mulato> [consultado em 27/06/18]

disseminando a falsa democracia racial, que até hoje é combatida pelas várias frentes de luta do povo negro. Para Munanga, essa ideologia:

Está sim, nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado “a união faz a força” ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. (MUNANGA, 2008, p. 15)

A ideologia de embranquecimento da população negra brasileira foi motivada pela elite no século XIX, marcada como “movimento de eugenista”. Muitos intelectuais, como Silvio Romero e João Batista Lacerda, defendiam que a população brasileira, com o passar dos anos, se tornaria branca para representar uma nação superior. A intenção de deturpar a imagem do ser negro no Brasil estabeleceu que a figura dos pardos está num “limbo racial”, como afirma Darcy Ribeiro no documentário *O povo brasileiro* (1995), no qual os “miscigenados” não são africanos, nem europeus, nem indígenas, isto é, são ninguém. Os resquícios desta ideologia ainda surtem efeito atualmente, como quando se vê artistas negros serem taxados de “mestiços/morenos”. Além de lutarem por espaço na arte, eles batalham pela afirmação das suas identidades, como Camila Pitanga, que reforça publicamente que é uma atriz negra no vídeo da campanha “Eles por Elas”, da ONU¹².

A partir do século XX, destaco no doutorado de Evani Lima a presença de atores e atrizes negras no que foi denominado *Teatro Ligeiro*, os famosos Teatro de Revista.

Nesse período imperioso do teatro de revista também se nota uma considerável presença de personagens negras. De acordo com Gomes (2003), a presença de artistas de ascendência negra em companhias de teatro de revista da época era bastante comum [...] Entre os artistas desse teatro, alguns já célebres, constavam a dançarina de maxixe, Plácida dos Santos; a cantora Araci Cortes; as atrizes Ascendina dos Santos, Rosa Negra, e Jaci Aymoré; os músicos Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino, Pixinguinha e Eduardo Neves (também ator); e o palhaço Benjamim de Oliveira. No âmbito da dramaturgia, de acordo com o citado autor, peças de teatro ligeiro, sem uma “mulata” ou “baiana”, era uma coisa inusitada. (LIMA, 2010, p. 32)

A autora cita três grandes companhias: Companhia Negra de Revistas (1926), Companhia Bataclan Negra (1927) e Companhia Mulata Brasileira (1930). Citando

¹² Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/nao-sou-morena-nem-mulata-sou-negra-diz-camila-pitanga/> [Acesso em 09/08/18]

Nepomuceno (2006), destaca a Companhia Negra de Revistas, fundada no Rio de Janeiro em 1926, pelo músico De Chocolat (João Candido Ferreira) e empresário Jayme Silva. Todo o elenco era composto de estrelas de origem negra, além de músicos de grande notoriedade como Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino e Pixinguinha. (LIMA, 2010)

A autora traz questionamentos sobre o período do *Teatro Ligeiro* que, por mais que contivesse mais negros nos elencos, favorecia o teatro convencional comercial da época, não modificando a imagem estereotipada do negro e a construção do mulato (sambista, malandro, vagabundo) e da mulata (sambista, sensual, exótica) de exportação. Porém houve muitos negros envolvidos no cenário teatral na época. Por isso, ela questiona: foi bom porque tinha a presença do negro no teatro ou ruim porque suas presenças favoreceram a imagem estereotipada do negro?

Sobre essas revistas negras se faz oportuno um pequeno adendo. Elas fizeram um sucesso estrondoso no início do século XX, período em que a atuação do negro era ainda mais restrita e boicotada. Companhias como a Negra de Revistas (1926), a Bataclan Negra (1927) e a Mulata Brasileira (1930) conseguiram colocar em cena atores, escritores, diretores e músicos negros e, assim, fizeram a diferença não somente pela presença negra, mas, sobretudo, pela inserção e valorização de muitos dos elementos concernentes à população negro-mestiça da sociedade de então. (LIMA, 2010, p.45)

Por mais que a questão seja delicada, assim como a autora explana em seu doutorado, considero que o período foi relevante porque durante anos a apropriação do teatro pela elite branca foi massiva. A existência de companhias de teatro de maioria negra que conseguiram se manter no cenário teatral comercial é um fator importante da retomada da presença negra nessas produções. Destaco a autonomia desses grupos que tinham seus próprios produtores, diretores, músicos, atores e dançarinos majoritariamente negros. Considerando que suas fundações variam entre 38 a 40 anos após a abolição da escravização, que mantém profundas marcas atualmente após 130 anos, deduzo que a presença dessas companhias representa a resistência do corpo negro na arte, mesmo reforçando estereótipos da época, porque tudo o que englobava o Teatro de Revista era mais vendável no período.

Por outro lado, Leda Martins, Evani Lima, Mendes e Onisajé afirmam que o momento em que o Teatro Negro se tornou um movimento de contracultura à hegemonia branca-europeia na arte e de combate ao estereótipo do negro brasileiro

foi na fundação do Teatro Experimental do Negro, o TEN. Fundado em 1944 pelo artista, intelectual e militante Abdias do Nascimento, em conjunto com nomes consagrados como Ruth de Souza, Lea Garcia, Solano Trindade, entre outros que mudaram o cenário teatral brasileiro. O TEN se propunha a

a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1997, p.129)

Abdias do Nascimento assistiu ao espetáculo *Imperador Jones*, de Eugene O'neil (1888 – 1953)¹³, em Lima, no Peru, em 1941, e constatou que o protagonista era um ator branco de *blackface*. Passou a questionar por que o negro não estava nos palcos do teatro, e isso o motivou a fundar o TEN. (CUSTÓDIO, 2016)

Além de ter despertado Abdias a fundar o TEN, o espetáculo escrito por O'Neill foi o primeiro a ser encenado pelo grupo, marcando para sempre a história do teatro brasileiro.

¹³ O'Neill era filho de uma família de atores de origem irlandesa. Com seu trabalho, ele contribuiu para a inovação no teatro moderno dos Estados Unidos. Suas obras, entre 1916 e 1942, refletem um desenvolvimento estilístico do naturalismo para o realismo simbólico por meio do expressionismo. Seus temas versavam sobre a busca supérflua da felicidade, o sentido e a relação do homem com Deus, os conflitos e os sentimentos de culpa em situações extremas. (UOL Educação)



Figura 3 - Imperador Jones, Teatro Experimental do Negro, 1944, Fonte: Internet

Imperador Jones estreou em 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi a primeira vez que negros subiram ao palco daquela casa de cultura; o que confirma que a população negra nesse período não tinha acesso ao teatro, que este ainda era um hábito das classes mais altas.

O espetáculo obteve uma receptividade positiva por meio da crítica no período em que esteve em cartaz, apesar do meio intelectual desacreditar do grupo amador de atores e atrizes, na maioria desconhecidos, que surgiu na época. A consolidação do TEN deu-se em um período propício porque em meados do século XX o fazer teatral no Brasil atravessava mudanças. Grupos brasileiros se constituíram com propostas de ir além do que até então era considerado teatro. Os Comediantes, TBC, o próprio TEN, entre outros, fizeram parte dessa efervescência de novas ideias, poéticas e estéticas para o Teatro Moderno (Teatro Experimental do Negro -TEN, Itaú Cultural, 2018).



Figura 4 - Abdias do Nascimento (Otelo) e Cacilda Becker (Desdêmona) no espetáculo Otelo, Teatro Experimental do Negro, 1946, Fonte: Arquivo Funarte-RJ.

Evani Lima (2010) comenta que a extinção precoce não se deu pela incompetência do TEN, muito pelo contrário, ele representava um movimento cultural, porque oferecia cursos de formação e concursos de beleza ou de artes visuais que exaltavam a cultura negra. Porém, o período de repressão contra a população negra na ditadura militar, tanto ostensiva quanto econômica, impossibilitava a frequência assídua em teatros e espaços culturais, que também foram se extinguindo na época. O TEN foi um embrião e propulsor da presença do negro na arte, seus integrantes seguiram suas trajetórias por muitas esferas artísticas, lutando pelo espaço do negro na arte.

A partir da segunda metade do século XX, segundo Evani Lima (2010), o Teatro Negro brasileiro se desenvolveu como vanguarda contra a visão do Teatro Brasileiro ocidental, trazendo as concepções, estéticas e pensamentos da cultura negra-brasileira e africanas, que foi excluída na construção da história do Teatro Brasileiro até então.

No teatro, Solano Trindade fundou em 1950 o Teatro Popular Brasileiro, tendo como objetivo enaltecer e disseminar a cultura negra através de dramatizações relacionadas às manifestações populares afro-brasileiras. (GREGÓRIO, 2008)

Ao longo dos anos, algumas companhias se desenvolveram com intuito de trabalhar o Teatro Negro. Em 1977, Lea Garcia dirigiu o Instituto de Pesquisas das

Culturas Negras (IPCN), ao lado de Jorge Coutinho, Milton Gonçalves e Mário Gusmão. (LIMA, 2010). O grupo Caixa Preta, de Porto Alegre, surgiu em 2002, entre outros.

Portanto, é importante afirmar que o negro sempre esteve presente no teatro brasileiro, inclusive, a sua origem é negra, de legado africano. A contribuição das culturas africanas construiu e ainda constrói o processo identitário do País após a Diáspora africana. E que não há a falta de negros na área e sim um processo de invisibilização e banalização da presença e imagem do negro na arte.

Após contextualizar a história do negro no teatro, abordo os conceitos que definem o que é o Teatro Negro brasileiro, embasado no livro *Cena em sombras*, de Leda Maria Martins, e na tese de doutorado, *Um olhar sobre teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, de Evani Tavares Lima. É importante entendermos que antes de discutir a abrangência do conceito por Evani Lima, trago o estudo pioneiro de Leda Maria Martins, que define que antes de tudo:

A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. (MARTINS, 1995, p. 26)

Leda Martins ressalta que o Teatro Negro brasileiro não está desassociado à cultura negra-brasileira e do ser negro. É um espaço onde o negro trata de sua identidade, cultura, anseios, buscas e afirmações.

Nesse sentido, o Teatro Negro procura romper a cena especular do teatro convencional, não apenas dissolvendo os mitemas que moldam a imagem negativa do negro, mas fundamentalmente, decompondo o valor de significância acoplado ao signo negro pelo imaginário ideológico coletivo, erigindo, no seu anverso, um pujante efeito de diferença. (MARTINS, 1995, p. 49)

Considera-se que fazer Teatro Negro já é por si só um teatro político e de resistência, por reverter estereótipos, combater o racismo e alterar o imaginário comum coletivo agregado ao negro desde o século XIX.

Ressalto que os conceitos aqui abordados que definem o Teatro Negro brasileiro são embasados no Teatro Tradicional Africano, que se diferencia de alguns aspectos do Teatro Ocidental.

Drama e ritual confundem-se na África, pois o contexto do drama ritual é uma totalidade cósmica, um espaço sógnico global que envolve os seres humanos e os deuses. [...] No teatro africano, porém, persiste esse sentido de coexistência e de atração gravitacional dos fenômenos, em que o rito se oferece como uma força terapêutica, lúdica, didática e mobilizadora, que aglutina a comunidade e a ela se dirige. (MARTINS, 1995, p. 97)

Portanto, a ideia do senso comum em relação ao o que é teatro, no Ocidente, ainda se fundamenta nos conceitos aristotélicos, da existência de uma plateia que assiste e uma pessoa ou grupo que se apresenta a ela. Já no Teatro Tradicional Africano é considerado teatro tanto uma plateia que assiste quanto um grupo envolvido num acontecimento de drama ritual.

Em seu doutorado, Evani Lima resume os conceitos que Leda Martins contextualiza em seu livro sobre o que define o Teatro Negro:

- Duplicidade expressiva / Fala com duplo sentido – um objetivo e outro subjacente, imagem e contra imagem num mesmo discurso a fim de desmascarar a infâmia e erigir o real. Para tanto, o sarcasmo e a metáfora são bastante recorrentes através do uso da paródia, sátira, ironia e pastiche.

O Teatro Negro tem uma forte característica de jogar com a ambiguidade da cena. Um código que é outro. Legado da construção de manifestações populares afro-brasileiras como a capoeira.

Na capoeira, no período escravocrata, os negros convenciam os senhores brancos que suas rodas eram uma brincadeira para descontrair. Portanto, era permitida a sua prática porque se achava que o negro se distraía com seus jogos para trabalhar com mais felicidade e produzir mais. Mas era o contrário, os negros escravizados estavam mantendo a sua cultura, treinando seus corpos através da arte de autodefesa, hoje denominada Capoeira Angola. Porém, sua função foi descoberta, de modo que a atividade foi criminalizada pelo §420 do Código Penal de 1890, sendo extinta em 1934 por Getúlio Vargas.

- Inspiração ritual – os elementos da religiosidade são fontes temática, ética e estética. As referências nas religiosidades de matrizes africanas foram meios de resistência e preservação da cultura negra no nosso País. Em que a filosofia, ética, moral, culinária, religião, arte e identidade africanas se unem. (LIMA apud MARTINS, 1995, p. 86).

Leda (1995) indica que o Teatro Negro é identificado pela presença negra tanto dentro como fora dos palcos, em que as questões do negro são tratadas de forma respeitosa, com intuito de combater as concepções racistas que giram em torno da imagem do ser negro brasileiro.

Após entrar em contato com o doutorado de Evani Lima, observei que seu estudo desenvolve com mais profundidade os conceitos de Martins que definem o Teatro Negro brasileiro, explanados por ela como categorias:

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)

As categorias citadas por Evani Lima não pretendem limitar o que é Teatro Negro, mas sim aprofundar o seu conceito, que se renova conforme os anos.

Na primeira categoria, performance negra, incluiremos os folguedos populares (bumba meu boi, maracatu, congada, congo, tambor de mina, samba rural, entre outros), formas expressivas como a capoeira e o samba; expressões religiosas como a festa da Boa Morte e alguns aspectos da religião dos orixás (partes do ritual, abertas à audiência em geral). Esse conjunto de manifestações é assim alocado por reunir uma mescla de manifestações para-teatrais as quais, por sua espetacularidade, podem também operar com fins teatrais (ou seja, feito para ser apreciado). No entanto, sua realização pode acontecer naturalmente, sem a necessidade de espectadores. (LIMA, 2010, p. 44)

Se o estudo fosse fundamentado no Teatro Ocidental convencional, do senso comum, a categoria de *presença negra*, explanada por Evani, poderia ser retirada da definição de “teatro” por se tratar de uma ação sem um público, e um dos primeiros conceitos do Teatro Ocidental, está na origem da palavra, *lugar onde se vê*. Assim como a autora aborda, no Teatro Negro, manifestações como a capoeira não necessitam necessariamente de um público e sim o próprio grupo inserido no ritual. As festas de candomblé abertas ao público são um rito, mas também é teatro, dança, música, conexão com as divindades africanas e com o axé. Porque as indumentárias, vestimentas e os movimentos corporais das divindades das

Comunidades de Axé são sagradas e guardam representações, histórias, filosofia e conexão.

A segunda categoria, teatro de presença negra, abriga em seu domínio conteúdos estritamente artísticos. Em outras palavras, estão aí inseridos, associados ou separados, o teatro, a dança e a música. Nesta categoria estão incluídas performances que utilizam elementos oriundos da cultura negro brasileira (tradicional ou popular) como fonte e material de inspiração; e/ou produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não buscam, particular ou continuamente, espelhar-se no referencial negro descendente. O que não descarta a possibilidade de, eventualmente, isso vir a acontecer, ou seja, para grupos enquadrados nessa categoria, montar indiferentemente Shakespeare ou Luis Cuti, tão só e unicamente com o propósito artístico. (LIMA, 2010, p. 45)

Evani Lima não exclui a participação das companhias formadas por elencos negros tanto no século XVII, quanto pelas companhias de Teatro Ligeiro do século XX. Entendendo que suas participações foram importantes na história do Teatro Negro brasileiro por serem corpos políticos na arte. Estarem nos palcos nos períodos citados contrariou a imagem racista do negro lembrado como escravo no Brasil.

Por último, temos a terceira categoria apresentada pelo teatro negro: a do teatro engajado negro. Essa categoria distingue-se da anterior basicamente pelo seu posicionamento político. Nesse teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato, ou em ambos) em relação à situação do negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. (LIMA, 2010, p. 46)

Estou de acordo com todas as concepções acima citadas, entendo que os conceitos trazidos por Leda Martins se encaixam em todas as categorias propostas por Evani Lima e que por vezes eles se ligam, o que não é problema, pois não se confundem.

Porém, ressalto que a própria Leda Martins (1995) reitera que o *teatro negro engajado* e o de *presença negra* não podem repetir fielmente o sistema ritual da categoria da *performance negra*, por ser tratar de rituais de caráter religioso de ligação com os Orixás, Inkices, Voduns e seus ancestrais. Portanto, é importante se dar o devido respeito e entender que eles por si só são autônomos e detêm suas tradições que por vezes são preservadas somente por indivíduos que pertencem a

grupos específicos. Cabe às outras categorias somente representar com alterações as suas expressões.

Antes de concluir o capítulo, gostaria de acrescentar que na terceira categoria mencionada por Evani, a de *teatro negro engajado*, pode-se incluir as ações teatrais que têm referências estéticas ou poéticas das periferias brasileiras, que são habitadas majoritariamente pela população negra. Existem grupos que utilizam a cultura do *hip-hop*, do *funk*, e recentemente do *slam*¹⁴ para referenciar o cotidiano e a vida do negro através do teatro.

A autora Roberta Estrela D'alva, em sua dissertação, *Teatro Hip-Hop como linguagem*, traz a figura do Mestre de Cerimônias (MC) para narrar as ações teatrais de um espetáculo na estrutura brechtiana de distanciamento. Companhias como o Coletivo Negro apresentaram o musical tributo ao Racionais MC's, *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens (2017)*, em que as músicas do grupo que revolucionou uma época foram a base estética e poética para criação do espetáculo.

Por mais que as culturas *hip-hop*, o *funk* e o *slam* tenham suas origens nas periferias norte-americanas, suas chegadas no Brasil tomaram rumos diferentes para os negros brasileiros. Seus ritmos e tradições foram modificados conforme o legado afro-brasileiro. Portanto o *funk*, conhecido por James Brown e Tim Maia, foi modificado pela clave de Congo¹⁵, além de sua dança e passos serem influenciados pelo *break*, pela capoeira e pelo frevo. O *rap* e o *slam* foram modificados porque o protesto do negro brasileiro é diferente do negro afro-norte americano, porém suas lutas se unem contra o racismo e seus mecanismos de genocídio. As características citadas acima são um exemplo da cultura da favela que é rica e tem seu caráter de resistência, abrangendo-se cada vez mais em todas as áreas da arte.

O estudo aqui apresentado, assim como as ideias de Evani Lima e Leda Martins, não pretendem definir e fechar os conceitos do que é um Teatro Negro, até porque ele se renova e se reinventa junto com a sua sociedade.

14 Batalha de poesias que ocorrem muitas vezes em espaços públicos das periferias. Os jurados podem ser qualquer pessoa que esteja no evento e a quem os poetas declamem suas poesias autorais.

15 Clave tocada nos pontos de Candomblé.

3. EXU - A BOCA DO UNIVERSO, DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO DE TEATRO DE ALAGOINHAS: REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E REFLEXÕES SOBRE EXU



Figura 5 - *Exu - A Boca do Universo*: Thiago Homero, Fernando Santana, Daniel Arcades e Antonio Marcelo.

Antes de contextualizar e analisar o espetáculo *Exu: A Boca do Universo*, é importante destacar o papel de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) à frente do trabalho do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoínhas, o NATA. Em 1998, Onisajé¹⁶ foi uma das fundadoras do coletivo em sua cidade natal, Alagoínhas. Atualmente, ela compõe e dirige o projeto Oroafrobumerangue e é Yakekerê¹⁷ do Ilê Axé Oyá L'adê Inan (Alagoínhas-BA). Em sua dissertação de mestrado, Onisajé (2016) explica que o NATA é o espaço onde ela vem desenvolvendo sua trajetória como encenadora, construindo junto com o grupo uma importante contribuição no processo de empoderamento da negritude brasileira.

16 Graduada no bacharelado em Direção Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Doutoranda pelo referido programa e professora substituta do curso de Teatro (Bacharelado e Licenciatura) da UFBA.

17 Mãe Pequena do terreiro de candomblé. Depois da Yalorixá ou mãe de Santo, a Yakekerê ou Mãe Pequena é a segunda autoridade.

Em 2014, o NATA foi selecionado no edital promovido pelo Teatro Castro Alves, “TCA Núcleo Em Construção – Uma homenagem à Lina Bo Bardi”¹⁸, com o espetáculo *Exu - A Boca do Universo*, que estreou no projeto “Exu Sile Oná TCA – Exu abre as portas do novo TCA”.

O espetáculo tem como proposta desmitificar a imagem de Exu, que no período de colonização/catequização foi estigmatizado como sendo a figura do demônio.

Queríamos montar um espetáculo que contribuísse com o processo de quebra dos estigmas seculares que foram imputados a ele e que povoam o imaginário social a seu respeito. Tratava-se de realizar uma montagem que divulgasse a história desse Orixá, seus atributos de mensageiro, comunicador, fiscalizador da verdade, amante da vida e apaixonado por Oxum. (BARBOSA, 2016, p. 116)

Explano que Exu é um Orixá, divindade sagrada cultuada no candomblé de Nação Ketu, portanto refiro-me a uma das nações que compõem o candomblé. A palavra candomblé, segundo a Yalorixá Carmen Prisco (2012), significa *lugar de costume dos negros*, originada da língua bantu, com junção de três vocábulos: ca [ka]=uso, costume / ndomb=negro, preto / lé=lugar, casa, terreiro e/ou pequeno atabaque. O candomblé tem três ramificações principais, as nações Ketu, Jeje e Angola. A nação Ketu tem origem nos povos iorubas e nagôs, vindos da região sudoeste do continente africano, representados hoje pela Nigéria, Daomei, Costa do Ouro e República do Benin. Talvez a nação mais conhecida nacionalmente porque cultua os Orixás.

Quando nos referimos a Exu ou Esú, que é a divindade que movimenta o espetáculo, estamos falando de um Orixá de Nação Ketu.

Exu (ÈSÚ), traduzindo do yorubá, —esfera, é a figura mais controvertida do panteão africano, o mais humano dos Orixás, senhor do princípio e da transformação. Na verdade, Exu é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana, é o ego de cada ser, o grande companheiro do humano no seu dia a dia, é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. (BARBOSA, 2016, p. 118)

18 Edital realizado pelo Teatro Castro Alves (TCA) em Salvador/BA por parte da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que selecionava propostas teatrais que pudessem movimentar o TCA com apresentações e oficinas teatrais.

Esú é o Orixá que liga o Orum (Céu no cristianismo) e o Aiê (Terra no Cristianismo), fazendo o vínculo entre os Orixás e os humanos. Responsável por fechar e abrir caminhos, tudo que significa movimento, significa Esú.

Essa descrição mostra a dimensão de Exu. Para os adeptos do Candomblé, é a divindade mais importante do panteão; sem a sua intervenção, não há possibilidade de realização de nenhum ritual, por isso é sempre saudado em primeiro lugar. Como dito anteriormente, é uma divindade-bússola, rege os caminhos, as passagens, as entradas e saídas tanto no sentido físico quanto no sentido energético do termo. Outra característica importante de Exu é a valorização da vida. Estar vivo, quente, pulsando. (BARBOSA, 2016, p. 119)

A escolha desse Orixá para ser encenado pelo NATA faz lembrar de um passado construído com preconceito e dominação que reflete no presente com os mesmos motivos, porém o espetáculo narra outra visão da história. No candomblé, o diabo não existe e nunca existiu, a separação entre o bem e o mal, construída pelo cristianismo, não é tão simplista. O candomblé traz linguagens e visões de mundo da religiosidade de matriz-africana através de Exu.

O espetáculo tem cinco divindades, caracterizado por cinco qualidades de Esú:

Exu Yangui, o mais velho, o primeiro indivíduo a ser criado por Olodumare; Exu Enugbarijô, aquele ligado à boca, à comunicação, à fala e aos prazeres obtidos através da oralização; Exu Legbá, aquele que representa o poder, a liberdade, a sexualidade; Exu Bará, aquele que rege os movimentos do corpo, que está dentro dos seres vivos e, por fim, Oseturá, o mais novo, o filho fruto do amor de Exu com Oxum. (BARBOSA, 2016, p. 122)

As referências estéticas do espetáculo são afro-brasileiras e africanas, porém a liberdade da criação artística faz com que seja único em seu acontecimento. O estudo estético de *Exu – a Boca do Universo*, aqui desenvolvido, leva em conta os apontamentos de Onisajé, que em sua dissertação de mestrado analisou o espetáculo. Parto da visão dela para tecer as minhas considerações. Faço uma reflexão da encenação a partir de quatro eixos: Áfricas e Brasis: figurino e maquiagem do espetáculo; Do sagrado ao profano: a cenografia e iluminação de Exu; Dramaturgia: a tradição como criação; e Teatro Ritual: música e dança não se separam da ação cênica.

3.1 Áfricas e Brasis: figurino e maquiagem do espetáculo

O diretor de arte do espetáculo, Thiago Romero, trabalhou com o conceito de *corpo tela* em sua pesquisa, como aponta Onisajé:

Essa pesquisa tem inspiração na força e na beleza das máscaras e das pinturas corporais de comunidades africanas, incluindo a civilização egípcia, além das pinturas realizadas nas cerimônias de iniciação do Candomblé. Desse modo, Thiago Romero vem desenvolvendo um processo de pintura corporal e colagem de pedrarias que intensificam a expressividade dos atores mostrando também a beleza dos traços e das formas africanas e afro-brasileiras. (BARBOSA, 2016, p. 130)

As comunidades africanas Arbore, Surma, Mursi, Hamar e Ndebele e as Comunidades de Axé da Bahia e do Brasil foram o ponto de partida de Thiago para a criação estética do figurino e a maquiagem do espetáculo.

Essa concepção fundamenta-se na necessidade de apresentarmos Exu como Orixá, como divindade, retirando da sua imagem qualquer associação com o demônio tal como visto pela religião cristã. Ao buscarmos a ancestralidade africana de Exu, colocamos em cena a riqueza e a exuberância dessas comunidades, como um pequeno exemplo da grandiosidade e da beleza do continente africano e sua presença ressignificada pelo Candomblé no Brasil. (BARBOSA, 2016, p. 129)

As comunidades Arbore, Surma, Mursi e Hamar são localizadas no Vale do Omo no sudoeste da Etiópia, sendo as mais antigas do país, talvez da história e do continente africano, já que a Etiópia é a nação mais antiga do continente e da história da humanidade. Por mais que a Etiópia não tenha participação na Diáspora africana no Brasil, existem características que dialogam com as religiosidades de matriz africana no País e com o espetáculo.



Figura 6 – Comunidade Surma – Etiópia



Figura 7 – Comunidade Mursi – Etiópia¹⁹



Figura 8 e 9 - Comunidade Arbore – Etiópia, Fonte: Plataforma Pinterest.

Em aldeias africanas, a pintura no rosto por meio de pigmentos de tinta define tanto a identidade do indivíduo inserido em sua comunidade como pode definir sua

¹⁹ Figura 6 e 7 - Fonte: Plataforma Pinterest.

faixa etária, sua função (caça, posição política etc.). Ela é usada em combate para amedrontar os inimigos e para rituais religiosos. Característica comum nos rituais de candomblé no Brasil.

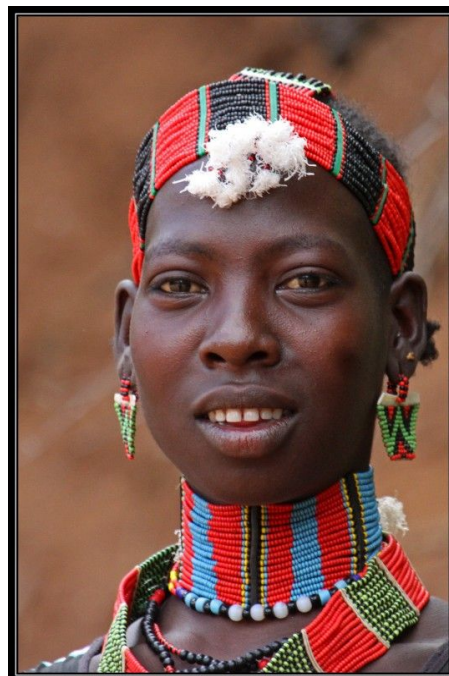


Figura 10 e 11 – Comunidade Hamar – Etiópia, Fonte: Plataforma Pinterest.

Nos séculos XVI a XVII, os búzios foram usados como moeda em países africanos e no Brasil no período da Diáspora (PEREIRA, 2015), e depois tornaram-se um elemento de comunicação com as divindades afro-brasileiras por meio das vestimentas ou no Jogo de Búzios. Os fios de contas²⁰, nas religiosidades de matrizes africanas, são colares com miçangas com uma ou mais cores que representam uma divindade afro-brasileira. Além de identificar a divindade de cabeça de um filho de santo, é também proteção. A cada posição na hierarquia dessas religiões, as contas também se modificam. Diferente do Brasil, os fios de contas em África não definem uma religiosidade ou divindade, antes da Diáspora essas características definem uma etnia.

A comunidade Himba está localizada no noroeste da Namíbia e em Angola, as margens do rio Kunene. Os Himbas descendem da etnia Herero, povoado que não se têm registros de quando surgiu, porém suas primeiras aparições em escritos

20 No candomblé, o colar é chamado genericamente de fio de contas ou de ilequê, termo de origem iorubá. Alguns tipos, com forma, material usado e destinação ritual próprios, recebem nomes específicos como brajá, quelê e laguidibá. Na umbanda os colares são chamados de guias, e no tambor-de-mina, de rosários. (SOUZA, 2007, p. 12)

ocidentais são a partir do séc. XVI. Os Himbas surgiram após o genocídio de 75% a 80% da população Herero, causado pela colonização alemã no território angolano. Alguns permaneceram e outros se deslocaram para a Namíbia, porém os Himbas ainda mantêm muitas tradições dos Hereros (BOAHEN, 2010).



Figura 12 e 13 - Comunidade Himba – Namíbia, Fonte: Plataforma Pinterest.

As características políticas dessa comunidade são que suas lideranças são femininas, o que também identificamos na maioria das lideranças do candomblé no Brasil. Suas estéticas são marcadas pelos tons avermelhados da pele e dos cabelos, que é o uso de *Otjize*²¹. Um dos significados das mulheres usarem essa cor, é que o vermelho sangue/terra representa a vida, que é uma das características que marcam Exu e o espetáculo, vida.

Os povos Ndebele são localizados na África do Sul e no Zimbábue. Surgido no início século XIX, o Estado Ndebele foi um grande reino Bantu comandado por Mzilikazi. (AJAYI, 2010) Nos fins do século, devido a muitas guerras interterritoriais e o período de colonização britânica, os Ndebele perderam poder e territorialidade. Devido à grande repressão do apartheid na África do Sul, os Ndebele foram um dos povos responsáveis pelas revoltas e independência do País. (BOAHEN, 2010)

21 Tinta feita de pasta de manteiga, gordura e ocre vermelho.

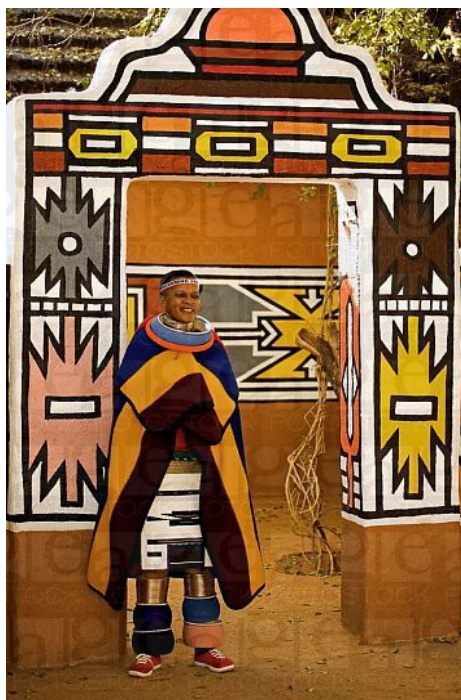


Figura 14 e 15 – Comunidade Ndebele – África do Sul²²

A arte como resistência marcou a conservação de sua cultura e a luta do seu povo (BOAHEN, 2010). As cores e formas pintadas nas casas, no período de *apartheid*, foram formas de contar histórias de seu povo e resistir ao apagamento de sua cultura. Como os britânicos pensavam que não passava de decoração, não notou-se que a comunidade estava se organizando, ao longo dos anos, para lutar por sua terra e cultura. Assim como citado no capítulo acima, a característica de duplo sentido, utilizada pelos Ndebele, também foi uma prática comum no Brasil, através de uma arte que resguarda filosofias e histórias de um povo.

As referências da vestimenta do Orixá Exu através das Comunidades de Axé da Bahia traçam um elo entre as imagens acima mostradas. As vestimentas contribuíram na concepção do ogó (figura 16) que é um símbolo que

traduz a ligação de Exu com a reprodução humana, com a liberdade, o prazer sexual e possui o poder de levá-lo a qualquer lugar que queira ir, fazendo-o transitar pelas várias dimensões. (BARBOSA, 2016, p. 128)

O ogó foi inspiração não somente para o figurino como para criação da cenografia do espetáculo.

²² Fonte: Plataforma Pinterest.



Figura 16 - Orixá Exu23



Figura 17 – Figurino de Exu do espetáculo.24

O uso da cabaça no candomblé é muito comum, tendo muitas interpretações dependendo do seu corte ou do Orixá. No caso de Exu, a cabaça é atrelada a seu ogô, que amarradas representam um testículo, simbolizando a fertilidade.

Esse princípio é descrito nos cultos afro como 'àdó-iràn' ou a cabaça que contém a energia/força que se propaga. Segundo o culto Yorubá, quando Èsú direciona a ponta de sua cabaça para algo, transmite seu àsé (energia vital). A cabaça pontiaguda possui uma relação com o masculino, como se representasse o seu aparelho reprodutor (falo, bolsa escrotal e os espermatozóides-sementes). A cabaça na cultura nagô, se chama *igbá*, representa e carrega os mistérios do universo, símbolo da união de Obatalá e Oduduwá.

Identifico a presença dos búzios como característica marcante tanto nas civilizações africanas citadas acima como no candomblé no Brasil. Representando riqueza, ligação divina e ancestral que se entende no espetáculo através das vestimentas apresentadas.

23 Orixá Exu do Babalorixá Rychelmy Imbiriba – Ilê Axé Ojissé Olodumare – 2014 – Foto: Andréa Magnoni. (Foto da dissertação *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa*)

24 Fonte: Portal digital Dois Terços



Figura 18 - Vestimenta do Orixá Exu²⁵



Figura 19 – Figurino de Oxum do espetáculo²⁶

As variedades de cores nos tecidos é uma marca das comunidades de axé, não desassociando estética, arte e sagrado. As cores trazem simbologias e ligação com as divindades, porque cada Orixá tem suas cores características, os diversos tons de vermelho e preto caracterizam Exu, e o amarelo-ouro, Oxum.

25 Comunidades de Axé da Bahia - Exu do babalorixá Rychelmy Imbiriba – Ilê Axé Ojissé Olodumare – 2014 – Foto: Andréa Magnoni (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)

26 Foto: Andréa Magnoni (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)



Figura 20 - Figurino dos Vendedores de Cachaça



Figura 21 - Figurino da instrumentista²⁷

As amarrações nas vestimentas e do turbante no candomblé também foram referências para as confecções dos figurinos da instrumentista e dos personagens vendedores de cachaça, em específico, a vendedora.

3.2 Do sagrado ao profano: a cenografia e a iluminação de Exu

A concepção da cenografia assim como os figurinos e maquiagem são inspirados em referências africanas e afro-brasileiras. Onisajé (2016) conta que a influência partiu do culto de Exu no continente africano, em que países como Nigéria, Togo e Benin dispõem de altares do Orixá nas entradas das cidades, em locais públicos e templos.

²⁷ Figura 20 e 21 - Foto: Andréa Magnoni. (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)



Figura 22 – Totens na entrada de residências. - Konso – Etiópia, Fonte: Internet.

E a referência afro-brasileira partiu do símbolo, segundo Onisajé (2016), mais importante da indumentária de Exu, o seu ogó.

Além do conceito de totem, os altares construídos para os Orixás no Brasil chamados de peji, ou pepelê, foram também uma inspiração para a cenografia, uma vez que uma base de madeira foi construída para sustentar o totem e os elementos simbólicos dos altares dos Orixás, como quatinhas, quartilhões, pratos de barro, bebidas e búzios foram colocados de forma a dar a ideia de um altar para Exu. (BARBOSA, 2016, p. 129)

O NATA construiu então um altar para Exu, situado no centro do palco, com um totem que protege, guarda, e também é cenografia sagrada que transmite a grandiosidade de Exu.



Figura 23 - Cenário do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*²⁸

A iluminação do espetáculo é assinada por Nando Zâmbia que construiu uma luz que se liga com o cenário, que narra a trajetória de Exu no espaço-tempo, além de ser uma luz ritual (BARBOSA, 2016).

Em diálogo intenso com as diretrizes da encenação, a iluminação trazia para a cena o poder transmutador do sagrado ao mesmo tempo em que convidava para uma balada noturna, uma festa com os amigos, colocando no espaço cênico a intimidade da cerimônia e a liberdade da rua. (BARBOSA, 2016)

A presença das cores verdes, lilás, com focos de cor branca no ogó, trouxe o ambiente de festividade e ritualidade, já as diferentes tonalidades de vermelho, reforçaram a presença do Orixá no acontecimento teatral.

28 Centro de Cultura de Alagoinhas – novembro de 2015 – Foto: Nando Zâmbia. (Foto da dissertação *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora* de Fernanda Barbosa)



Figuras 24 e 25 – Imagens do espetáculo.²⁹

Assim como toda a ideia do espetáculo, a cenografia e a iluminação não deixam de dialogar com o passado e o presente, com a tradição e a contemporaneidade. O cenário e a iluminação também transpassam o sentido religioso e trazem questionamentos da existência de Exu em tudo na vida. A atmosfera entre o sagrado e o profano tanto na iluminação, quanto na encenação nos leva a pensar se o ato de se reunir em uma festa com os amigos ou em um espaço como baladas e pistas de dança e até ir ao teatro não são outras práticas modernas dos rituais antigos.

3.3 Dramaturgia: a tradição como criação

A dramaturgia do espetáculo foi escrita por Daniel Arcades, com a coautoria de Onisajé, inspirados nos *itans*³⁰ e *orikis*³¹ do Orixá Exu. (BARBOSA, 2016)

29 Figuras 24 e 25 - Foto: Andréa Magnoni. (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)

30 São histórias relacionadas aos orixás, repassadas de geração a geração que tem uma finalidade filosófica, artística e histórica em volta do mito do Orixá específico.

Ao poetizar as lendas desse Orixá, criamos um texto bem-humorado, crítico e ao mesmo tempo imagético e sensorial. Nesse processo, imergimos com mais cuidado no universo da língua yorubá, sua melodia, fonética, significados e tonalidades. [...] A dramaturgia de Exu foi um passo à frente na compreensão do grupo a respeito do poder da palavra, do valor da oralidade e da utilização de elementos mítico-narrativos, que mostrassem a essência da divindade, porém sem revelar os fundamentos de seu culto em cena (BARBOSA, 2016, p. 121).

Os autores em questão tiveram os *itans* e *orikis* como ponto de partida para a adaptação de cantos e histórias que envolvem Exu. Eles foram transpostos como uma narrativa mito-poética, com capacidade para ser falada, cantada ou declamada.

Yangi:

Há muito que estou para vir
Você me inventa, mas não me veta
Você me sente, mas não me enxerga
Você me usa, mas não me abusa
Lambuza, coma, fale
Me reinvente na sua mente
Sobre o que a gente sente
Minha palavra, minha boca
Água revolta
Poeira que voa e gruda em teu corpo
Tua pele como a lama da criação
Eu to querendo falar de mim
Sem julgamentos, sem esclarecimentos
(ARCADES, BARBOSA, p. 193)

As narrativas mito-poéticas sobre os Exus são costuradas pela vendedora de cachaça, que é uma espécie de narradora/intermediária, enquanto cada Exu fala sobre si, sobre o outro ou dialoga com a mesma.

Outra característica do espetáculo é o uso acentuado da língua yorubá, praticada nas comunidades de Axé e do yorubá contemporâneo falado em países africanos:

VENDEDORA DE CACHAÇA –
Agô, Eku abo.
Agó onilé o
Mowòó Lénu
Ógbá oro lénu mi
Enu yá mi
Laroyê

Agô, E kuabo.
Se dada ni³²

(para a plateia)

É Yorubá. Inglês cê sabe falar.
Vai estudar.
Vamo lá, freguesa,
Boa tarde, vovô
Tá na hora, começou.
Boas-vindas, meu senhor.
Mojubá,ô!
(ARCADES, BARBOSA, 2016, p.191)

Assim, todo o espetáculo, a dramaturgia traça um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, Brasis e Áfricas.

3.4 Teatro Ritual: música e dança não se separam da ação cênica

Para a produção da sonoplastia, Jarbas Bittencourt e Sanara Rocha ficaram responsáveis por unir toques tradicionais do ritual do candomblé para Exu a outros gêneros contemporâneos de origem negro-brasileiro para compor o espetáculo.

Nós juntamos a música popular brasileira com alguns ritmos africanos como o bravum, agueré e avamunha (ritmos tocados para o Orixá Exu nas cerimônias do Candomblé), criando um universo sonoro diversificado. Essa reunião de ritmos tinha como objetivo principal intensificar a comunicação com o público de forma a não criarmos um espetáculo que só dialogasse com pessoas iniciadas no Candomblé e assim pudéssemos, além de aproximar o Orixá Exu dos espectadores, mostrar-lhes a riqueza da musicalidade africana e afro-brasileira e suas reverberações na composição da música popular no Brasil. (BARBOSA, 2016, p.132)

Onisajé (2016) explana que os ritmos e músicas do espetáculo partem do desejo de aproximar o contato com a matriz africana sem idealizar uma África mítica e exótica. E sim Áfricas ricas que estão interligadas com o processo histórico e cultural brasileiro.

A concepção coreográfica foi pensada por Zebrinha, a intenção era que todo o espetáculo fosse detalhadamente coreografado. (BARBOSA, 2016)

Todos os movimentos do espetáculo, os deslocamentos, avanços e interação com os espectadores foram devidamente pensados por ele. Tudo

32 Com licença, sejam bem-vindos.
Com licença ao dono da casa
Eu prestei atenção ao que ele disse
Ele removeu a palavra da minha boca

foi minimamente coreografado, nada deixou de ser dança. [...] pois ao dançar durante o siré, o Orixá conta sua história, seus feitos, suas derrotas e seus amores; nenhum gesto é à toa, tudo tem um simbolismo muito profundo. (BARBOSA, 2016, p. 135)

Segundo sua dissertação, Zebrinha teve como proposta que as energias dos corpos dos atores envolvidos para criarem o seu Exu, partissem da imagem do fogo.

Como ele mesmo afirmou durante o processo, — Exu gosta de corpos explosivos e foi em busca de uma geografia espacial, de gestos e movimentos completamente desenhados com corpos explosivos que a composição coreográfica se constituiu. (BARBOSA, 2016, p. 138)

A intenção de coreografar todo o repertório partiu de uma organização rítmica do espetáculo. Entre tantas variações, o grupo estabeleceu uma pulsação interna que uniu a dança e a música, traçando uma linha de intensidades que segurava a atenção do público. A autora usa como exemplo as cenas *Exu Enugbarijô* e *Oxum* para embasar suas considerações.



Figura 26 – Cena Exu Enugbarijô³³



Figura 27 – Cena Oxum³⁴

33 Figura 26 - Thiago Romero, Daniel Arcades, Antônio Marcelo e Fernanda Santana – Espetáculo Exu – A Boca do Universo - Cena de Exu Enugbarijô – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni. (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)

34 Figura 27 - Daniel Arcades, Fabíola Nansurê, Thiago Romero, Antônio Marcelo e Fernando Santana - Espetáculo Exu - A Boca do Universo – Cena de Oxum – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni. (Foto da dissertação Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora de Fernanda Barbosa)

Construindo assim o que Onisajé (2016) determinou de “colorido cênico”, com movimentos e ritmos que se assemelharam às cerimônias públicas nos rituais de candomblé.

Pensando nas categorias citadas por Evani Lima, vejo que o espetáculo está vinculado a duas categorias, a de *presença negra* e a de *teatro engajado*. A categoria de *presença negra* é identificada através do teatro-ritual, pois o espetáculo tem como base criativa o candomblé, religiosidade popular afro-brasileira. Ademais, todo o elenco é composto de artistas negros, reforçando a presença do corpo negro no teatro como um corpo político e artístico nas artes cênicas brasileiras.

A poesia do texto, a musicalidade da trilha e a expressividade dos atores e de toda a visualidade que envolveu a montagem, do figurino à maquiagem, dialogaram com um princípio muito eficaz no combate ao racismo. A tradição na contemporaneidade, a atualização da história, a visualidade da melodia do espetáculo criavam pontes de comunicação com toda e qualquer pessoa, não apenas com quem era de Candomblé, desse modo ampliamos a mensagem e por conseguinte a luta contra o racismo. (BARBOSA, 2018)

Já a categoria de *teatro engajado* pode ser percebida por meio do posicionamento político do espetáculo. Ele reverte a visão preconceituosa de Exu e consequentemente, a visão racista que se tem das religiosidades de matrizes africanas, valorizando toda a sua influência na cultura brasileira.

O espetáculo *Exu – A Boca do Universo* é um trabalho artístico que pode ser interpretado de muitas formas, a tentativa neste trabalho foi acrescentar informações à análise já estabelecida por Onisajé. A riqueza do espetáculo em relação às estéticas e poéticas negra-brasileira e africanas não se limita ao que aqui foi exposto, tenho certeza que outros pesquisadores e espectadores terão outras visões/contribuições da montagem.

Fica evidente que a estética do NATA, além de tratar da cultura afro-brasileira, traz referências africanas de determinadas culturas de regiões que foram os berços das civilizações humanas. *Exu* é um teatro ritual que conecta o público não só com o Orixá, sua história e seus ancestrais, mas traça uma reconexão com as nossas matrizes originais, com o início.

4. PRETAGÔ: ANÁLISE ESTÉTICA E A ENCRUZILHADA DE REFLEXÕES SOBRE *AFROME*



Figura 28 – Cena do espetáculo AfroMe – Foto: André Olmos

O grupo Pretagô se constituiu em 2014 a partir da encenação *Qual a diferença entre o charme e o funk?*, da disciplina de Estágio de Atuação I, que a atriz Camila Falcão cursou no Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O segundo período da disciplina foi também a estreia de *AfroMe*.

AfroMe recebeu a direção de Thiago Pirajira³⁵, que dialogou com a proposta do grupo de conceber a montagem através do processo colaborativo, levando as identidades de cada ator que pesquisava a representação e a representatividade de pessoas negras nas artes. (PIRAJIRA, 2018)

O espetáculo estreou em 2015, sendo o segundo espetáculo do repertório do Pretagô. Segundo Pirajira, o coletivo

35 Graduado em Interpretação Teatral, pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na UFRGS. Integrante do grupo UTA (Usina do Trabalho do Ator) desde 2005. Em 2014 fez parte da fundação da companhia Pretagô como diretor; e integrante/fundador do Bloco da Laje em Porto Alegre em 2012.

Trata de diversas questões que num âmbito geral comungam com nossas existências enquanto jovens negros. Trabalhamos neste aspecto com representatividade e visibilidade de negras e negros na arte. Somos artistas e estamos vivos, logo trazemos nossa existência como próprio texto, contexto e discurso nas nossas realizações. (PIRAJIRA, 2016)

As concepções estéticas partiram da identidade de cada um no grupo, com suas referências e experiências de artistas negros.

São diversas e plurais, ligadas à ancestralidade negra e ao presente. Não seguimos um rigor na construção estética do grupo para que possamos sempre nos experimentar em diferentes possibilidades. Tudo o que vemos, lemos, ouvimos é tornado referência estética de nossos espetáculos, de modo geral. Há um refinamento e há escolhas que são feitas de acordo com cada trabalho. (PIRAJIRA, 2018)

O cabaré *AfroMe* é um espetáculo que fala sobre juventude negra, tanto a gaúcha como a de outras regiões do País, que está totalmente vulnerável em nossa sociedade. Os dados mostram que de 100 jovens mortos no Brasil, 71 deles são negros (pardos e pretos). (IPEA, 2017)

O espetáculo trata das migrações forçadas, tanto dos africanos que sofrem racismo em território brasileiro, quanto da própria população negra porto-alegrense que foi retirada de seus bairros e realocada longe, como conta-se na história dos bairros Cidade Baixa e Rio Branco. Trata do racismo ambiental que atinge não só o Brasil, como no caso de Mariana/MG, como na Nigéria, no caso do derramamento de químicos no rio Niger pela empresa Shell. *AfroMe* une o negro-brasileiro e o negro-africanos em um espaço que aproxima épocas, culturas e tradições.

O estudo do espetáculo partiu de quatro eixos: Figurino e maquiagem de *AfroMe*: contemporaneidade e identidades negras; Cenário e iluminação de *AfroMe*: fronteiras entre espaço-tempo ancestrais; Dramaturgia de *AfroMe*; Música e dança: sonoridades e corpos que contam histórias.

4.1 Figurino e maquiagem de *AfroMe*: contemporaneidade e identidades negras

As referências estéticas podem ser diversas por conta de ser um processo colaborativo, mas parto da ideia que os figurinos do espetáculo têm um caráter mais contemporâneo, inspirados na cultura afro-brasileira e africana. As cores dos figurinos conversam com a iluminação e o cenário. Uma característica de nossas matrizes africanas é o destaque para cores quentes e misturadas entre si, a ideia

pode ter partido das cores dos Orixás, referência iorubá das Nações do Rio Grande do Sul³⁶, das cores das bandeiras dos países africanos colocados no varal ou de acordo com a personalidade do ator ou atriz em cena.

Nas roupas dos instrumentistas/atores³⁷, em uma das apresentações assistidas, predominou a cor vermelho, o que para mim representa muitos signos, mas o principal seria Exu.



Figura 29 – Orixá Exu



Figura 30 – Zé Pilintra – entidade de Exu³⁸

Como explanado no capítulo acima, Ele abre e fecha caminhos, no candomblé, umbanda ou nação, nenhum ritual inicia sem saudá-lo; nenhuma gota de cerveja é ingerida sem que se jogue o primeiro gole a Ele depois de um brinde entre amigos no bar. Exu foi personificado por várias entidades na umbanda, uma delas é o conhecido Zé Pilintra, entidade boêmia, que vive entre os bares e na rua, trancando e abrindo as encruzilhadas da vida.

36 Conhecida também como Batuque, a Nação faz parte de umas das religiosidades de matrizes africanas no Brasil. Desenvolvida no Rio Grande do Sul, a Nação é encontrada no Uruguai e Argentina. Sua origem são das religiões dos povos da Costa da Guiné e da Nigéria, como as nações Jeje, Ijexá, Oyó, Cabinda e Nagô. (PRISCO, 2012)

37 Thiago Pirajira, João Pedro Cé e Vini Silva.

38 Figura 29 e 30, fonte: plataforma Pinterest.



Figura 31 e 32 – Figurino dos instrumentistas – registro em vídeo.

O figurino da atriz Silvana Rodrigues, composto por um avental amarelo, vestido e turbante com diversas cores quentes, traz referências da culinária afro-brasileira. Não por acaso, no decorrer do espetáculo é dito que os salgados são responsabilidades dela.



Figura 33 – Figurino da atriz Silvana Rodrigues, Foto: André Olmos.

Sua personalidade representa a importância da culinária afro-brasileira de matrizes africanas, onde o alimento é importante para o espírito, carrega o axé, a

história do nosso povo, além de ter uma estética própria. Reitero que estética, fé, filosofia, história e arte não se desassociam para as culturas afro-brasileira e africana. Dessa forma, a Ya. Carmen Prisco situa que:

A cozinha negra, pequena mas forte, fez valer os seus temperos, os verdes, a sua maneira de cozinhar. Modificou os pratos portugueses, substituindo ingredientes; fez a mesma coisa com os pratos da terra; e finalmente criou a cozinha brasileira,[...] essa cozinha tão marcadamente africana - que a ideologia de um sistema religioso ajudou a criar e de certa maneira ajuda a preservar-se encontra atualmente espalhada por todo o país. (PRISCO, 2012, p.16)

Os salgados fritos e a cerveja do bar, por mais que não sejam originais do Brasil-África foram adaptadas à culinária e à cultura brasileira. A cerveja não só foi absorvida pela cultura brasileira como é também considerada uma bebida sagrada, já que é a bebida de Ogum (São Jorge), na umbanda.

O figurino da atriz Laura Lima joga com cores frias e quentes, no caso, o amarelo-ouro e o azul escuro. Inspirado nas cores da Yabá Oxum, Orixá das águas doces, da riqueza, da exuberância e dos mistérios das águas.



Figura 34 – figurino da atriz Laura Lima³⁹



Figura 35 – Yaba Oxum, Fonte: Internet

Yabá yorubá teve seu nome intitulado num rio da Nigéria, onde suas histórias se popularizaram e existe um templo em sua memória. O País é citado na cena em

39 Foto: André Olmos

que a atriz Camila Falcão está coberta de lama, com pneus em volta de seu pescoço e um guarda-chuva quebrado.



Figura 36 - Divulgação do espetáculo, figurino de Camila Falcão⁴⁰

A cena joga com a ponte entre Brasil e Nigéria, Mariana e Delta do Niger. Os rios Gualaxo do Norte, do Carmo e Doce no Brasil foram poluídos por 34 milhões de metros cúbicos de rejeito de minério de ferro, despejados pela mineradora Samarco. O rio Niger, na Nigéria, durante anos sofre com o despejo de hidrocarbonetos produzidos pela operadora multinacional espanhola de petróleo, Shell. As grandes corporações não só afetaram o meio ambiente dos países, mas também toda uma comunidade que vive nesses territórios. *AfroMe* escancara o racismo ambiental⁴¹ e a destruição das águas de Oxum.

Os figurinos da atriz Camila Falcão alteram-se a cada apresentação, mantendo as cores quentes do espetáculo. Já o ator Bruno Cardoso traz um figurino com cores entre o branco e o nude.

40 Divulgação: Facebook.

41 O mecanismo pelo qual sociedades desiguais destinam a maior carga dos danos ambientais do desenvolvimento a grupos sociais de trabalhadores, populações de baixa renda, grupos raciais discriminados, populações marginalizadas e mais vulneráveis (ALMEIDA apud Herculano, 2008, p. 2.).



Figura 37 – Bruno Cardoso e Laura Lima⁴²

Esse último figurino, por ser mais neutro, facilitou na composição das distintas personas que o ator interpreta ao longo do espetáculo, desde o amante que volta e é expulso por sua companheira, ao homem que deseja uma vida melhor em outro país.

O figurino da atriz Kyky Rodrigues é composto das cores vermelha e verde, de pequenos adornos na cabeça, como flores, e nos pulsos, pulseiras douradas. A união das três cores faz referência ao movimento pan-africanista.



Figura 38 – figurino de Kyky Rodrigues⁴³



Figura 39 – Bandeira do Benim, Fonte: Internet.

As cores vermelho, amarelo-dourado e verde foram cores adotadas por países que aderiram ao Pan-Africanismo, movimento que tem como um dos seus propósitos unir os países africanos, garantir os direitos civis de seus povos e constituir um único Estado soberano para africanos que vivem ou não na África. (FREITAS, 2009).

42 Foto: André Olmos.

43 Figura 37 3e 38 - Foto: André Olmos

O figurino de *AfroMe* traz uma estética da contemporaneidade, mesclando figurinos noturnos, festivos, de bar, com roupas que carregam ancestralidade, afirmação e enfrentamento político. *AfroMe* é concebido por referenciais negro-brasileiro e africanos pensados como forma de conexão entre Brasil-Áfricas, história, luta e resistência.

4.2 Cenário e iluminação de *AfroMe*: fronteiras entre espaço-tempo ancestrais

O espetáculo acontece num bar chamado Boteco do Paulista, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O cenário do bar se complementa com varais de textos, que são lidos no decorrer do espetáculo, e bandeiras dos países africanos pendurados.



Figura 40 – Cenário de *AfroMe* no Boteco do Paulista⁴⁴

O espaço por si só impulsionou automaticamente a encenação do grupo a se adaptar a um lugar cênico não convencional, logo a maneira de contato com o público também mudou.

Em *AfroMe*, o espaço onde ocorre a ação espetacular é um bar, tempo espaço onde tudo se potencializa, sobretudo nossa presença. Esse universo noturno foi a inspiração para pensarmos a estética do espetáculo. Como

44 Foto: André Olmos

apresentamos ele em um bar a ideia é justamente manter esse espaço real como “cenário”. [...] Pensamos então em um formato menos “teatral” e mais “sarau” para o espetáculo, na qual pudéssemos assumir posturas outras em cena, como por exemplo, ler cartas, poemas, romper a tradição eurocêntrica teatral que muitas vezes “separa” quem está em cena de quem está na plateia. Todas essas vontades nos levaram a pensar em um bar e assumir o formato sarau. É importante dizer que o Sarau Sopapo Poético, tradicional sarau negro de Porto Alegre, foi uma grande inspiração para nosso trabalho. Escolhemos o Boteco do Paulista como local para as apresentações pelo fato de eu morar próximo ao estabelecimento, por ele estar localizado em uma encruzilhada (que alimenta nossos imaginários negros) e pelo proprietário ser um homem negro. (PIRAJIRA, 2018)

A escolha do bar para realização do espetáculo, fora dos palcos convencionais, expressa não só um contra discurso às estruturas teatrais tradicionais, como também um espaço de engajamento político. Dando valor a lugares onde a população negra contribui culturalmente e economicamente na nossa sociedade. O fato de o dono do bar ser um homem negro traz a noção de união entre os nossos e afirmação da influência da população negra na economia do País. Além disso, o bar estar situado numa encruzilhada enfatiza as filosofias afro-brasileira e africana que permeiam nossas relações e visões de mundo.

Os varais colocados pelo bar, com bandeiras dos países africanos, relatos ou estatísticas dá a ideia de sarau e proporciona ao público o contato direto com a dramaturgia e intenções do espetáculo.

Em *AfroMe* entendemos que esse universo noturno, do bar, da festividade, da celebração, é um lugar nosso. Está em nossa memória social e coletiva. Povoamos nossas subjetividades. Diz respeito à nossa construção cultural e social. Levar um espetáculo para um bar é dar sentido a essa memória negra e com isso, potencializar essa possibilidade. Nos ensaios iniciais pensamos que seria interessante afirmar um espaço que diz respeito à nossa memória. (PIRAJIRA, 2018)

A iluminação do espetáculo é composta por luzes de LED, *pisca-pisca* e uma lanterna⁴⁵, que além do microfone, tem um papel importante no foco de atenção do público para os atores e atrizes que transitam pelo espaço do bar. As cores verde, vermelho, azul e branco misturam-se entre momentos de contestação e de festividade.

45 Monólogo do ator Bruno Cardoso

Ao final do espetáculo, a cenografia deixa de ser o bar e se torna a rua, especificamente, a encruzilhada, onde todos despejam um líquido das garrafas que faz alusão à garrafa de marafo (cachaça), oferenda a Exu.



Figura 41 – Cena final de AfroMe – Foto: André Olmos

Assim como abordado no capítulo acima, a encruzilhada é símbolo de possibilidades e caminhos que Exu propõe, onde nossos caminhos se iniciam e terminam. A ideia de contextualização em um bar traz uma memória de como se constituiu a população negra, espaço importante para as famosas e alegres rodas de samba, espaço de culinária, de bebidas, em que se comemoram a vida e as nossas raízes.

4.3 Dramaturgia de *AfroMe*: processo colaborativo como criação

A dramaturgia do espetáculo se deu através de processo colaborativo entre o diretor, os atores e as atrizes envolvidos, com depoimentos, estatísticas e escrita criativa. Conforme explica Pirajira,

A dramaturgia ou texto do espetáculo se construiu de forma coletiva. Os processos do grupo assumem um caminho descolonizado em relação as formas hegemônicas de criação. Ao invés de partirmos de um texto previamente escrito, partimos da improvisação ou de estímulos que façam

eclodir a improvisação, para assim, chegarmos a uma dramaturgia. A equação aqui seria inversa, não é de um texto que a cena se cria mas é a partir de uma improvisação / cena, que o texto é criado. [...] Lemos textos com estatísticas da violência contra jovens negros. Lemos cartas, escritas pelas atrizes / atores que narram suas experiências individuais com o racismo, cantamos músicas onde reivindicamos nossas autorias nas narrativas que constituem o mundo, lemos o manifesto AfroMe, contamos a história de remoção da população negra do centro da cidade de Porto Alegre, denunciemos os crimes ambientais na Nigéria, desmistificamos as falácias históricas brasileiras sobre alimentação. São diversas as formas como trazemos o racismo para a cena. (PIRAJIRA, 2018)

Assim como dito acima, alguns relatos e estatísticas ficam pendurados no varal, o que possibilita ao próprio espectador criar uma cronologia da dramaturgia do espetáculo e seu entendimento da ação teatral.

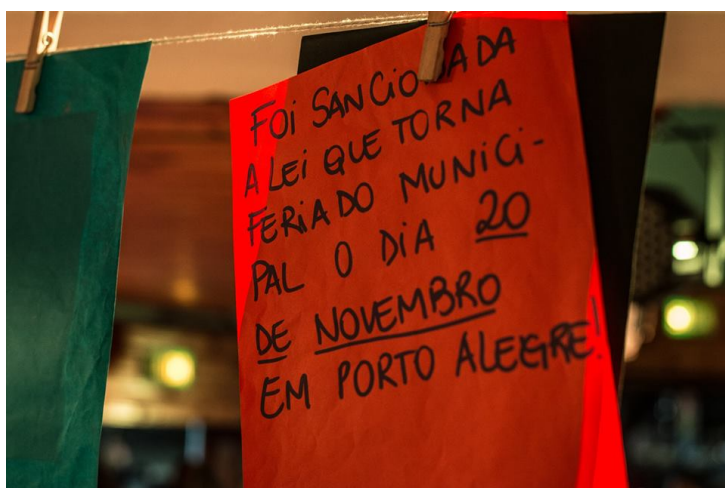


Figura 42 – Dramaturgia presente no cenário de AfroMe⁴⁶

A música no espetáculo se mescla entre as funções de sonoplastia e de dramaturgia, exemplo disso é a cena em que o ator Bruno Cardoso interpreta um homem que volta para reencontrar sua antiga companheira. A música de despedida foi determinante para estabelecer a intensidade da cena e dar a informação ao público sobre o sentimento do casal e a história entre os dois, junto com a expressão corporal dos atores em que a mulher empurra seu ex-amor enquanto ele insiste, até ser mandado embora. Porém, o público tem liberdade de construir o “não dito” da dramaturgia da cena. A música como uma construção narrativa, carregada de

46 Foto: André Olmos

sentimento, história, filosofia e arte é característica das culturas afro-brasileira e africana calcadas na oralidade.

Pensamos também que a ideia da palavra, de um sarau, de um espaço onde as palavras tomassem corpo e comungasse os corpos poderia ser interessante. A oralidade, saber dos nossos antigos, o bar, o samba, a cerveja gelada, o pastel frito, a conversa, a troca, tudo faz parte e dá sentido ao espetáculo e logo torna-se estética. (PIRAJIRA, 2018.)

O ritual da capoeira Angola e os *orikis* são exemplos vivos dessa produção de conhecimento e legado ancestral, logo a dramaturgia do sarau teatral cabaré *AfroMe* se torna um elo também entre o passado, o presente e o futuro.

4.4 Música e dança: sonoridades e corpos que contam histórias

O espetáculo traz as músicas não só como sonoplastia, mas como parte da dramaturgia e ação dramática. Através delas se contam histórias de diversão, amor, racismo, carinho, denúncia e emancipação do povo negro.

Importante também falar da presença dos músicos, que participam de todo o processo, também como criadores, tanto criando sonoridades para as propostas de cenas das atrizes / atores quanto eles mesmo propondo cenas. Os usos da palavra nesse processo foram intensos: criamos músicas, poemas, cartas, manifesto. E assim formamos a narrativa do espetáculo, fluida e movimentada como as águas do oceano que nos separam de África. (PIRAJIRA, 2018)

Em um momento do espetáculo, a atriz Camila Falcão canta músicas de artistas negros, numa cena-musical em que se entende a ideia de apresentação ou referência aos karaokês presentes nos bares. Momentos festivos em que se afirmam a negritude e sua cultura por meio das músicas e o samba⁴⁷, gênero musical que durante anos foi banalizado pela elite brasileira e pelas Escolas de Músicas acadêmicas. Hoje é um dos gêneros que faz parte do patrimônio imaterial brasileiro, originado das culturas afro-brasileira e africanas.

47 Dança-gênero musical que tem sua origem no samba de caboclo, nas comunidades de Axé da Bahia. Sua popularização se deu no Rio de Janeiro pela Mãe Ciata.



Figura 43 – Cena de AfroMe. Fonte: Internet

A música e a dança se fundem nas cenas de *AfroMe*, todas se conectam de forma orgânica, com alegria, afirmação de identidade e denúncia.

Com certeza, nosso trabalho tem sido dar voz e reafirmar nossas epistemes, nossos saberes. Em um contexto racializado e racializante, que opera de forma a silenciar nossas existências, o espetáculo cumpre um papel importante ao apresentar uma narrativa protagonizada por aquelas e aqueles que são silenciados pela narrativa dominante. AfroMe celebra / mantém / afirma aos modos de vida de 54% da população brasileira. Conta da história nacional e fortalece as políticas afirmativas e as narrativas contra hegemônicas. Diz também sobre nossa pluralidade, sobre nossas capacidades (que não são 1 única e exclusiva) e nos coloca no status de sujeito: repleto de múltiplas subjetividades. Vivo. (PIRAJIRA, 2018)

O espetáculo traz diversas referências que podem ser interpretadas de várias maneiras a partir das experiências e conhecimento de cada indivíduo, portanto as reflexões referentes ao espetáculo redigidas por mim, com auxílio do diretor Thiago Pirajira, que me ampliou questões sobre, são uma das visões que se tem do espetáculo.

AfroMe é grandioso tanto na sua ação, como no impacto social. Quebra a visão do senso comum racista de que no Rio Grande do Sul não tem negros e que sua base é apenas europeia. O espetáculo traz uma estética contemporânea calcada em suas origens. Lembra da grande contribuição dos negros-africanos e negro-brasileiros na construção cultural, econômica e histórica da cidade de Porto

Alegre, tanto no passado, como no presente. Proporciona um resgate do continente Africano com os Brasis e grita pela preservação da vida da juventude negra brasileira.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENCRUZILHADAS DE REFLEXÕES QUE É O COMEÇO E O FIM

Diante das análises abordadas dos dois espetáculos, pretendo relacionar o que as encenações têm em comum e o que as diferencia. Se levarmos em conta as categorias de Teatro Negro trazidas por Evani Lima, afirmo que ambos transitam entre *presença negra* e *teatro negro engajado*.

Exu – A Boca do Universo, traz um elenco negro representado pelas divindades afro-brasileiras e africanas, demonstrando diversos corpos marcados de história e ancestralidade. O que o caracteriza como *teatro negro engajado* é sua intenção de contestar o estigma que se tem de Exu, que é um Orixá afro-brasileiro e africano, que representa as referidas culturas, portanto, a sua banalização não se restringe ao Orixá, mas sim a toda uma etnia.

AfroMe tem um elenco majoritariamente negro e trata de questões do negro brasileiro e africanos *in África* e fora dela. O grupo e a respectiva montagem assumidamente tratam do genocídio da população negra, relatando ações racistas como as execuções da polícia militar no território nacional, as leis que são opressoras somente aos negros e do racismo ambiental que prejudica somente as classes mais pobres, de maioria negra, e dos povos originários.

No entanto, ambas montagens bebem da categoria *performance negra*, por se referenciar na cultura negra-brasileira e suas manifestações populares e religiosidades. *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo* trazem referências estéticas afro-brasileiras iorubás por suas encenações se pautarem nos Orixás Exu e Oxum. Suas diferenças estão nas referências de religiosidades de matrizes africanas: o espetáculo do NATA se pauta nas comunidades de Axé da Bahia, o candomblé; já o espetáculo do Pretagô tem referências nos Orixás a partir da Nação/Batuque, do Rio Grande do Sul.

Ambos espetáculos se inspiram em estéticas e poéticas africanas, como ponto de ligação com o Brasil, estabelecendo o contra discurso de uma África pobre e caótica. *Exu* traz suas referências africanas através do cenário, representado pelo totem de Exu no centro do palco e pelos figurinos que são inspirados também nas comunidades africanas da Etiópia, Namíbia e África do Sul.

Por mais que *AfroMe* e *Exu - A Boca do Universo* sejam espetáculos que tratam do racismo, suas intenções se diferenciam, *AfroMe* trata do genocídio negro contra a população negra e seus jovens, *Exu* fala sobre a demonização de Esú e o racismo religioso que permeia a comunidade de axé e por conseguinte todos os pertencentes à cultura negra-brasileira. Ambos estabelecem uma ligação com o continente africano e as relações de racismo que existem aqui e “lá”. *AfroMe* liga o racismo ambiental e as formas de xenofobia com os imigrantes africanos atualmente no Brasil. *Exu* trata, através da história do Orixá, da grandeza da filosofia afro-brasileira e africana. Os dois espetáculos abrangem as relações do racismo no Brasil e em África, abordando que o racismo não se trata apenas de um xingamento ou ofensa e sim de uma construção social pensada e desenvolvida durante anos.

Os espetáculos concentram suas riquezas cênicas, refletindo as diversas teatralidades do Teatro Negro brasileiro. *AfroMe* tem uma estrutura contemporânea de ações mais referenciadas numa fusão de sarau e teatro. O espetáculo *Exu* tem uma estrutura contemporânea de teatro ritual. A musicalidade como dramaturgia sonora e sonoplastia tem um papel determinante no ritmo e dinâmica dessas encenações. *AfroMe* é composto de músicas autorais e de outros artistas/grupos negros conhecidos, enquanto *Exu* traz orikis do Orixá e músicas autorais com gêneros de origem afro-brasileira.

Destaco também as construções das dramaturgias dos espetáculos, totalmente autorais, porém seguindo caminhos diferentes para serem criadas. *Exu – A Boca do Universo* foi escrito por Daniel Arcades e Onisajé, que estavam envolvidos pelo universo de *Exu* através da pesquisa. Eles esboçaram uma dramaturgia inicial e depois as cenas foram criadas a partir do que foi escrito. A dramaturgia de *AfroMe* seguiu o caminho inverso, foi concebida a partir das improvisações e propostas de cenas dos atores/atrizes envolvidas no espaço do bar.

Os figurinos apresentados definem e dialogam com o universo do cenário e das ações dos espetáculos. *AfroMe* traz um figurino mais do cotidiano noturno da cidade, e *Exu* tem um figurino mais extra cotidiano, devido à corporificação da divindade de *Exu* e por ter uma abordagem mais ritualística.

Ambos espetáculos jogam com o conceito de duplicidade expressiva / fala com duplo sentido abordado por Leda Martins, que permeia as encenações. Isso pode ser visto, por exemplo, em *Exu*, quando a Vendedora de cachaça diz uma fala

toda em iorubá e no final ironiza o público dizendo que o inglês entenderiam, mas o iorubá, língua que construiu a nossa cultura, ninguém sabe. Em *AfroMe*, a cena final, Manifesto AfroMe tem um ritmo de envolvimento, que seduz o público a cantar e dançar alegremente, porém o canto é intermediado por falas dos atores de denúncia, contestação e combate ao racismo.

Finalizo o estudo abordando a formação dos elencos dos dois espetáculos. *AfroMe* tem um elenco majoritariamente negro, enquanto *Exu* traz um elenco totalmente negro para cena. Ambos trazem o protagonismo do negro através de seus corpos, considero que a presença do corpo do ator/atriz negro na cena legitima toda a ação teatral, as cores do figurino, o cenário, a dramaturgia, nada teria sentido se não fosse o corpo negro presente. Fora que a presença dos atores e atrizes negros envolvidos traz em seus corpos a resistência estética de um padrão branco europeu. Os diversos estilos de cabelos, cores de pele negra, corpos, vozes trazem a diversidade do negro brasileiro. São corpos políticos de resistência na arte, mesmo que não quisessem, suas presenças no palco quebram padrões e abrem possibilidades para outros corpos negros se apropriarem de seus espaços, dentro e fora da cena.

Creio que o grande legado de *AfroMe* e *Exu – A Boca do Universo*, além de demonstrarem, segundo Pirajira, diversas teatralidades negras, é representarem mais um passo do nosso protagonismo como indivíduos e artistas negros, ao trazer a nossa fala sobre a nossa existência, com a nossa perspectiva, para que nunca mais a história seja contada de forma que nos estigmatizem ou nos apaguem.

Ubuntu,

Ogunhê,

Laroyê,

Axé.

6. REFERÊNCIAS

- AJAYI, F. Ade. **História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880** / editado por J. F. Ade Ajayi. – Brasília: UNESCO, 2010. 1032 p. ISBN: 978-85-7652-128-0.
- ALMEIDA, Daniela dos Santos. **Justiça ambiental e racismo ambiental no Brasil**. Monografia do Departamento de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC). Rio de Janeiro – RJ, 2016.
- ATLAS DA VIOLÊNCIA 2017**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) / Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 2017.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora** / Fernanda Júlia Barbosa. Dissertação (mestrado em artes cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2016.
- _____. *Exu – A Boca do Universo*. Pelotas, 6, maio. 2018. Questionário respondido por Onisajé a Marco Antônio Duarte Silva.
- BOAHEN, Albert Adu. **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935** / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 1040 p. ISBN: 978-85-7652-129-7
- CORDEIRO, Albert Alan de Sousa. CARVALHO, Nazaré Cristina. Capoeira, do crime à legalização: uma história de resistência da cultura popular. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.2, nº4 jan-jun, p.68-80, 2013.
- CUTI. Quem tem medo da palavra negro? **Revista Matriz: uma revista de arte negra**. Porto Alegre, v.1, nº1, nov., p. 42-54, 2010.
- CUSTÓDIO, Tulio. **O negro, sujeito e herói do teatro**. Ocupação Abdias Nascimento / organização Itaú Cultural. - São Paulo: Itaú Cultural, 2016. 108 p.: il. ISBN 978-85-7979-089-8.
- EUGENE GLADSTONE O'NEIL**. Biografias, portal digital UOL Educação. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/eugene-gladstone-oneill.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

FREITAS, Eduardo. **Pan-africanismo**. Portal digital Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/panafricanismo.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. Solano Trindade e os dilemas da identidade negra. **Revista PILARES da História**. Duque de Caxias e Baixada Fluminense. Ano 7, n. 8, maio/2008.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado em artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

LUZ, Marcelo Giovannetti Ferreira. **“Negro”, “Preto”, “Mulato” e “Afrodescendente” e o silenciamento dos sujeitos nos discursos sobre as ações afirmativas**. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE. Campinas – SP, 2012.

MACHADO, Eliana Sambo. Gênero e raça no humor brasileiro: o que personagens como a Adelaide nos falam sobre a construção da identidade negra no Brasil. **Revista Pensando Áfricas e suas diásporas**. NEABI – UFOP - Mariana/MG. Vol. 01, n. 01, p. 14 – 26, jan/jun 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MAZRUI, Ali A., WONDJI Christophe. **História geral da África, VIII: África desde 1935** / editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. – Brasília: UNESCO, 2010. 1272 p. ISBN: 978-85-7652-130-3

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Kabengele Munanga. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Thoth** / Abdias Nascimento n. 1 (1997) Brasília: Gabinete do ex-Senador Abdias Nascimento, 1997.

Os Himbas. Portal Welcome to Angola. Disponível em:
http://www.welcometoangola.co.ao/os_himbas [Acesso em: 07 jul. 2018]

PEREIRA, Rodrigo. Nas margens do atlântico: o comércio de produtos entre a África e o Brasil e sua relação com o candomblé. **Anais: XI Congresso Brasileiro de História Econômica & 12ª Conferência Internacional de História de Empresas.** Vitória, 2015.

PIRAJIRA, Thiago. *AfroMe*. Pelotas, 6, abril. 2018. Questionário respondido por Pirajira a Marco Antônio Duarte Silva.

PRISCO, Yá Carmen Silva. **As religiões de matriz africana e a escola:** guardiãs da herança cultural, memória e tradição africana. Praia Grande: Ilê Asé e Instituto Oromilade, 2012.

SANTOS, Deoscóredes dos. SANTOS, Juana Elbein dos. **A cultura nagô no Brasil:** memória e continuidade. Paris: Culturas Africanas/UNESCO, 1985.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês:** rito, mito e a estética do candomblé. 2007. Tese (doutorado em sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 12 de Ago. 2018. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

7. APÊNDICES

7.1 Questionário respondido por Onisajé (Fernanda Júlia), do NATA

- 1) Existe um Teatro Negro no Brasil? Você e o seu grupo se identificam com esta terminologia?

Sim, existe!!! Podemos considerar isso desde o fim do século XVIII ou XIX, com a revista cênica de De Chocolat, desde lá, mas principalmente na década de quarenta do século XX, com o TEN, que no Brasil vem se fortalecendo o Teatro Negro. O NATA e também eu, uma encenadora negra, nos identificamos com essa terminologia, é nossa área de atuação dentro do Teatro, nós somos, fazemos e estudamos o Teatro Negro Brasileiro.

- 2) Quais são para você as principais características do Teatro Negro?

O Teatro Negro pode ser caracterizado por ser uma linguagem que reúne características que vão desde a temática à presença de artistas negros na cena. Posso considerar que suas principais características são a presença negra, ou seja a maioria dos artistas em cena sendo negra; a temática negra, pois os assuntos abordados pela montagem são reflexos da vida, da história e das aspirações da população negra; o protagonismo negro, como está posto, o protagonismo negro como eixo da história do personagem e da escolha e escalação de artistas negros na cena; a estética negra, ou seja elementos culturais, artísticos, políticos, sociais e poéticos que coloquem em cena a visão de mundo do povo negro. O engajamento crítico-político é uma característica marcante. A interseccionalidade temática gênero, raça, classe e também a integralidade e interatividade de linguagens artísticas como a reunião de Teatro, Dança, Música sem uma hierarquização de linguagem. É um teatro que busca na ritualidade da religiosidade de matriz africana e nas manifestações da cultura popular negra bases fundantes para o seu fazer. É um teatro permeado pela filosofia e visão de mundo da nossa herança cultural africana e afro-brasileira.

- 3) Quais são as principais referências estéticas do NATA, especialmente para a montagem *Exu – A Boca do Universo*?

Para a montagem deste espetáculo decidimos propor ao espectador uma viagem no tempo, localizando Exu e sua história antes da colonização, ou seja apresentando-o como Orixá da comunicação, do poder, da liberdade e do prazer. Na escolha temática este foi o caminho e a investigação das lendas e dos *orikis* em sua homenagem foram fundamentais. No que tange à visualidade, o cruzamento de elementos de comunidades étnicas africanas com a forma de vestir o Orixá no Brasil, presente nos Candomblés, definiu o caminho pelo qual o figurino passou. O corpo/coreografia, musicalidade/texto e cenário/iluminação dialogaram o tempo todo com a potência da cultura africana, o culto a Exu no Benin, Nigéria e no Brasil, além da concepção buscar apresentar Exu num espetáculo de celebração à vida e ao prazer de estar vivo. Desse modo os elementos se cruzavam, a luz era cenário e o cenário também era luz, o corpo, a música, o texto dialogavam com elementos africanos e com seus desdobramentos na diáspora e suas ressignificações no Brasil. Ex. A música ia desde a música sagrada do Orixá nas Comunidades de Axé ao samba, arroxa etc...

- 4) O racismo está presente em *Exu – A Boca do Universo*. De que maneira você, enquanto diretora, transpôs este tema para a cena?

Buscando criar pontes de comunicação com os espectadores, mostrando Exu longe da visão estigmatizada pelo judaísmo cristão, mostrando características que a maioria das pessoas desconhecia sobre Exu, e realizando o espetáculo de uma maneira que pudéssemos fazer o máximo de apresentações possíveis. A poesia do texto, a musicalidade da trilha e a expressividade dos atores e de toda a visualidade que envolveu a montagem, do figurino à maquiagem, dialogaram com um princípio muito eficaz no combate ao racismo. A tradição na contemporaneidade, a atualização da história, a visualidade da melodia do espetáculo criavam pontes de comunicação com toda e qualquer pessoa, não apenas com quem era de Candomblé, desse modo ampliamos a mensagem e por conseguinte a luta contra o racismo.

- 5) Você buscou, enquanto diretora da montagem de *Exu – A Boca do Universo*, a construção de uma estética negra? Como isso se deu?

Resposta contemplada nas duas questões anteriores.

- 6) Como é a sua relação enquanto diretora com o seu grupo? Como se deu o processo de criação de *Exu – A Boca do Universo*? Como você define o processo: criação coletiva, processo colaborativo, trabalho de grupo, direção compartilhada etc.

Indico a leitura do terceiro capítulo da minha dissertação: “Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora”, no citado capítulo há um aprofundamento do processo criativo de Exu. O NATA é um grupo que possui uma gestão colaborativa em seu processo artístico e administrativo.

- 7) Como se deu a construção dramatúrgica de *Exu – A Boca do Universo*?

Ler dissertação citada no item anterior.

- 8) É possível afirmar que *Exu – A Boca do Universo* é um espetáculo vinculado à construção de uma identidade nacional?

Sim, principalmente por evidenciar a diversidade da identidade do Brasil e a contribuição de africanas e africanos na constituição do processo civilizatório deste país.

7.2 Questionário respondido por Thiago Pirajira, do Pretagô

- 1) Existe um Teatro Negro no Brasil? Você e o seu grupo se identificam com esta terminologia?

Atualmente, há pesquisadores no campo das Artes Cênicas que vêm se dedicando a refletir e a responder essa pergunta. A título conceitual ou enquanto uma classificação ou ainda, um gênero, não percebo a existência de UM Teatro Negro. O que noto, a partir da minha experiência como pesquisador, ator, diretor e espectador de teatro produzido e protagonizado por pessoas negras, é que nos diferentes espetáculos são apresentados diversos elementos que dizem respeito à linguagem e à estética, ao qual chamaria de teatralidade. Percebo diferentes teatralidades nos espetáculos negros. No entanto, essas diferentes

teatralidades se conectam por elementos comuns da cultura negra (afro-brasileira / africana).

Eu venho estudando e pautando a cena que estamos construindo no Pretagô, que é atravessada pelas nossas existências. Nesse sentido, as pautas das nossas vidas (das vidas do grupo), que dizem respeito da nossa cena, reivindicam o não enquadramento ou categorização de nós. Não somos uma única possibilidade, somos muitas, plurais, diversas. Temos experimentado diferentes linguagens e estéticas nos nossos espetáculos. Então isso me faz pensar que para além de um tipo de teatro, nossas diferentes vivências, geografias, nos fazem produzir diversas teatralidades. Por outro lado, a afirmação é fundamental para assegurarmos nossos espaços. No texto que apresenta o grupo, nos nossos materiais de divulgação e nas nossas redes, diz assim: “Pretagô é um grupo que pesquisa a representação e a representatividade de pessoas negras nas artes.” Ao meu ver, essa afirmativa abre um campo de possibilidades, um espaço de liberdade.

- 2) Quais são para você as principais características do Teatro Negro?
- Tendo em vista a resposta anterior, posso responder essa questão pensando nas características das *teatralidades negras* que assim como elas mesmas, são diversas, plurais e complexas. Tendo em vista que essas teatralidades se conectam com a ideia de identidade e ancestralidade é possível perceber nas múltiplas facetas culturais presentes na diáspora brasileira indícios que correspondem a elementos estéticos que possam estar presentes nas teatralidades. Elementos materiais mais também elementos imateriais, como saberes, modos de elaboração, narrativas e suas cosmovisões. Em síntese, penso que as características que se conectam nas teatralidades negras dizem respeito a uma identidade histórico social e a uma ancestralidade africana. Nesse conjunto, diversas relações são possíveis de serem apreendidas.

- 3) Quais são as principais referências estéticas do Pretagô, especialmente para a montagem de *AfroMe*?

São diversas e plurais, ligadas à ancestralidade negra e ao hoje, ao presente. Não seguimos um rigor na construção estética do grupo para que possamos sempre nos experimentar em diferentes possibilidades. Tudo o que vemos, lemos, ouvimos é tornado referência estética de nossos espetáculos, de modo geral. Há um refinamento e há escolhas que são feitas de acordo com cada trabalho. Em *AfroMe*, o espaço onde ocorre a ação espetacular é um bar, tempo espaço onde tudo se potencializa, sobretudo nossa presença. Esse universo noturno foi a inspiração para pensarmos a estética do espetáculo. Como apresentamos ele em um bar a ideia é justamente manter esse espaço real como “cenário”. Tudo o que está posto no universo do bar é o que alimenta nossas escolhas.

- 4) O racismo está presente em *AfroMe*? De que maneira você, enquanto diretor, transpôs este tema para a cena?

Como temos no espetáculo uma relação mais direta com o público, na medida em que rompemos com a convenção palco / plateia, propomos um diálogo direto com os espectadores. Com isso, todos os efeitos do racismo que são transpostos para a cena, surgem em um caráter denunciativo. Lemos textos com estatísticas da violência contra jovens negros. Lemos cartas, escritas pelas atrizes / atores que narram suas experiências individuais com o racismo, cantamos músicas onde reivindicamos nossas autorias nas narrativas que constituem o mundo, lemos o manifesto *AfroMe*, contamos a história de remoção da população negra do centro da cidade de Porto Alegre, denunciemos os crimes ambientais na Nigéria, desmistificamos as falácias históricas brasileiras sobre alimentação. São diversas as formas como trazemos o racismo para a cena.

- 5) Você buscou, enquanto diretor da montagem de *AfroMe*, a construção de uma estética negra? Como isso se deu?

Creio que sim. Buscar nossas raízes é uma das formas de nos entendermos como indivíduos e como coletivo. Como tenho escrito em minhas respostas, nosso movimento se dá num sentido de complexizar, pluralizar nossas experiências e devires, e com isso entendemos que nossa construção coletiva nos direciona a pensar em várias estéticas, várias possibilidades que nos remetem a uma tradição: de matriz africana. Em *AfroMe*, entendemos que esse universo noturno, do bar, da festividade, da celebração, é um lugar nosso. Está em nossa memória social e coletiva. Povoamos nossas subjetividades. Diz respeito à nossa construção cultural e social. Levar um espetáculo para um bar é dar sentido a essa memória negra e com isso, potencializar essa possibilidade. Nos ensaios iniciais pensamos que seria interessante afirmar um espaço que diz respeito à nossa memória. Pensamos também que a ideia da palavra, de um sarau, de um espaço onde as palavras tomassem corpo e comungasse os corpos poderia ser interessante. A oralidade, saber dos nossos antigos, o bar, o samba, a cerveja gelada, o pastel frito, a conversa, a troca, tudo faz parte e dá sentido ao espetáculo e logo torna-se estética. Potencializamos, em *AfroMe*, o óbvio. Mas entendemos esse exercício, no contexto racista que vivemos, como fundamental. A todo tempo precisamos nos afirmar e nos reafirmar. Afirmar e reafirmar nossos espaços, nossos saberes.

- 6) Como é a sua relação enquanto diretor com o seu grupo? Como se deu o processo de criação de *AfroMe*? Como você define o processo: criação coletiva, processo colaborativo, trabalho de grupo, direção compartilhada etc.

Antes de tudo somos amigos. Minha relação com o grupo é de amor e afeto. Uma família. Há brigas, há discussões, há divergências. O que é natural em

qualquer família ou coletivo. O processo do espetáculo se deu em 4 meses. Já tínhamos a experiência recente da criação do *Qual a diferença entre o charme e o funk?*, que foi a primeira parte (Estágio de Atuação I) do trabalho de conclusão do curso de Teatro (UFRGS) da aluna Camila Falcão. *AfroMe* correspondeu a segunda parte (Estágio de Atuação II). Tínhamos pouco tempo para a criação desse espetáculo e então pensamos em experimentar um novo formato, mais despojado, que comprometesse menos tempo em sala de ensaio, pois as agendas pessoais dos artistas estavam limitadas e o prazo para apresentação era curto. Outro dado era também a falta de espaço para ensaios nas dependências do curso que não davam conta dos inúmeros trabalhos ensaiados por todos os alunos do curso no segundo semestre. Pensamos então em um formato menos “teatral” e mais “sarau” para o espetáculo, na qual pudéssemos assumir posturas outras em cena, como por exemplo, ler cartas, poemas, romper a tradição eurocêntrica teatral que muitas vezes “separa” quem está em cena de quem está na plateia. Todas essas vontades nos levaram a pensar em um bar e assumir o formato sarau. É importante dizer que o Sarau Sopapo Poético, tradicional sarau negro de Porto Alegre, foi uma grande inspiração para nosso trabalho. Escolhemos o Boteco do Paulista como local para as apresentações pelo fato de eu morar próximo ao estabelecimento, por ele estar localizado em uma encruzilhada (que alimenta nossos imaginários negros) e pelo proprietário ser um homem negro. Ao longo do processo fui solicitando cartas das atrizes, atores, onde falassem de suas experiências pessoais. Pedi também que apresentassem cenas com o estímulo da imigração em uma micro e macro visão. A presença dos imigrantes africanos na cidade também nos fez pensar durante o processo de criação. Tanto a imigração africana quanto os fluxos forçados dentro da cidade se tornaram pauta para o trabalho. E dessa forma fomos criando o material que se tornaria o *AfroMe*. Importante também falar da presença dos músicos, que participam de todo o processo, também como criadores, tanto criando sonoridades para as propostas de cenas das atrizes / atores, quanto eles mesmos propondo cenas. Os usos da palavra nesse processo foram intensos: criamos músicas, poemas, cartas, manifesto. E assim formamos a narrativa do espetáculo, fluida e movimentada como as

águas do oceano que nos separam de África. Entendo o processo de *AfroMe* como uma criação coletiva, todos criamos juntos, interferimos nas criações dos outros, modificamos, reinventamos. Nesse “construindo” eu acenava caminhos através de estímulos, propunha alguns limites, mas o fluxo criativo era dos artistas da cena. No trabalho eu também atuo, o que me insere tanto dentro como fora de cena, e isso diz respeito à mobilidade de papéis no grupo. Todos somos autores, atores, músicos, produtores e apesar de eu fazer as proposições iniciais, indicar caminhos e fazer algumas escolhas que dizem respeito à encenação, essas escolhas também são o resultado do diálogo presente a todo tempo.

7) Como se deu a construção dramatúrgica de *AfroMe*?

Trabalhamos no grupo de forma colaborativa. Apesar de existirem papéis específicos que dizem respeito às funções realizadas, as fronteiras - ou delimitações - são móveis. Isso quer dizer que eu, diretor, posso assumir também a função de ator, de músico, de produtor etc. Essa ideia se aplica a todos integrantes. Nesse sentido, a dramaturgia ou texto do espetáculo se construiu de forma coletiva. Os processos do grupo assumem um caminho descolonizado em relação às formas hegemônicas de criação. Ao invés de partirmos de um texto previamente escrito, partimos da improvisação ou de estímulos que façam eclodir a improvisação, para assim, chegarmos a uma dramaturgia. A equação aqui seria inversa, não é de um texto que a cena se cria mas é a partir de uma improvisação / cena, que o texto é criado. Assim foi no *AfroMe*.

8) É possível afirmar que *AfroMe* é um espetáculo vinculado à construção de uma identidade nacional?

Com certeza, nosso trabalho tem sido dar voz e reafirmar nossas epistemes, nossos saberes. Em um contexto racializado e racializante, que opera de forma a silenciar nossas existências, o espetáculo cumpre um papel importante ao apresentar uma narrativa protagonizada por aquelas e aqueles que são silenciados pela narrativa dominante. *AfroMe* celebra / mantém /

afirma os modos de vida de 54% da população brasileira. Conta a história nacional e fortalece as políticas afirmativas e as narrativas contra hegemônicas. Diz também sobre nossa pluralidade, sobre nossas capacidades (que não são 1 única e exclusiva) e nos coloca no status de sujeito: repleto de múltiplas subjetividades. Vivo.