

CORPO NEGRO: POSSIBILIDADES DRAMATÚRGICAS DOS TEATROS NEGROS

BODY BLACK: DRAMATURGIC POSSIBILITIES OF BLACK THEATER

Ray Ariana¹

RESUMO

Este artigo pretende evocar uma reflexão sobre a dramaturgia corporal nos teatros negros a partir do entendimento da forma de ser e estar no mundo a qual as negras e negros em diáspora foram submetidos após a travessia de *Kalunga*, sob o pensamento de Stuart Hall (2006). O presente texto se debruça sobre a sobrevivência mnemônica da cosmovisão africana em diáspora, através da corporificação de seus saberes e como esses se transpuseram nas manifestações artísticas da população negra a partir das contribuições conceituais oferecidas pela poeta, ensaísta, dramaturga e pesquisadora brasileira Leda Maria Martins (1995; 1997; 2003; 2021). Dessa forma, é questionado o corpo negro como possibilidade de construção dramatúrgica e cênica, por enunciar seu lugar de conhecimento e pertencimento, assim, o foco é analisar a cena curta “O peso nas costas de minha mãe”, da Coletiva Preta de Teatro, apresentada na 4ª edição online do festival *Solo Negro* (2021) em Belo Horizonte, Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: Conhecimento corporificado. Dramaturgia corporal negra. Teatros negros.

ABSTRACT

This article intends to evoke a reflection on body dramaturgy in black theaters. From the understanding of the way of being and being in the world to which black women and men in the diaspora were submitted after crossing *Kalunga*, under the thought of Stuart Hall, the present text focuses on the mnemonic survival of the African cosmovision in the diaspora through of the embodiment of their knowledge and how these were transposed into the artistic manifestations of this population from the conceptual contributions offered by the Brazilian poet, essayist, playwright, and researcher Leda Maria Martins. In this way, the black body is questioned as a possibility of dramaturgical and scenic construction, as it enunciates its place of knowledge and belonging when analyzing the short scene “O peso nas costas de minha mãe”, by Coletiva Preta de Teatro, presented at the 4th° online edition of the “Solo Negro” festival in Belo Horizonte, Minas Gerais.

KEYWORDS (fonte 12): Embodiment knowledge. Black corporal dramaturgy. Black theaters.

¹ Acadêmica do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: rayrlaineariananick@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

De acordo com os pensamentos de Leda Maria Martins (2003), pode-se dizer que a cosmovisão que sustenta o mundo ocidental se baseia no domínio da escrita como forma de consolidação dos saberes. É nela que os conhecimentos se oficializam e são, assim, considerados universais. Logo, aquilo que não se encontra escrito não tem história.

Na empreitada de construir um país de identidade única, foi preciso excluir traços e saberes culturais que não interessavam àqueles que detinham conhecimento e poder dentro da estrutura social. Sendo assim, as negras, os negros e os povos originários escravizados e, posteriormente, livres, sofreram diversas formas de apagamento de suas histórias, culturas e saberes a partir do epistemicídio², do genocídio, da institucionalização do poder disciplinar e da criação de estereótipos construídos em cima de suas imagens.

Contudo, de acordo com os estudos de Martins (1995, 1997, 2003, 2021) sobre as performances negras, é possível compreender as estratégias de sobrevivência mnemônica semiótica – que parte da visão de mundo pela cultura e pelas artes performáticas – da população afro-brasileira, através da corporificação de seus saberes.

Sendo assim, em conjunto com as correntes contemporâneas de estudos do corpo nas artes da cena, como Falkembach (2005) e Pronsato (2014), o presente texto se debruçará, sem pretender esgotar o assunto, sobre as possibilidades de construção dramaturgica dos Teatros Negros, a partir da inscrição e instauração de tais saberes em suas corporeidades.

2 CULTURA E SABER

A partir da primeira fase da globalização no século XVI e do advento da colonização, os povos originários das Américas e de diversos países da África foram condicionados às formas de ser e de estar no mundo de acordo com os costumes dos povos colonizadores, uma vez que, em especial,

[...] a África aparecia no imaginário europeu como território do primitivo e do selvagem que se contrapunha às ideias de razão e de civilização, definidoras da pretensa ‘supremacia’ racial e intelectual caucasiana. O continente negro desenhava-se nos textos e nos registros no imaginário europeu como continente das sombras, tábula rasa a ser prefaciada, inventariada e ocupada pela inscrição simbólica ‘civilizada’ das nações europeias. (MARTINS, 1997, p. 25).

² Segundo o sociólogo Boaventura Souza Santos, o epistemicídio se caracteriza como o apagamento e/ou extermínio de experiências e saberes. (MENEZES, 2018, p. 27).

Dessa forma, foram necessárias diversas estratégias de supressão da cultura, dos costumes, das línguas e das tradições dos povos colonizados, como na maioria das “origens das nações” (HALL, 2006), para manter um *corpus* populacional à margem do regime escravista.

Segundo Abdias do Nascimento (1980, p. 94), “a escravidão espiritual era parte intrínseca da escravização física”. Sendo assim, o batismo e a catequização compulsória se configuravam em tentativas de reformulação da visão de mundo pela assimilação cultural dos povos que foram colonizados no Brasil, na tentativa de imprimir “conformações de servidão e paternalismo” para com o colonizador (MOREIRA; PERETTI, 2020), já que esse estaria retirando os escravizados de sua cultura e, principalmente, das suas religiosidades – consideradas supersticiosas, animais e entre outras nomeações pejorativas e racistas.

É válido lembrar que dentro da imposição do cristianismo, visto até os dias atuais como papel central da organização social, o indivíduo deve se ater às “técnicas corporais” para que não ceda às “tentações” do mundo carnal (RIGONI; PRODÓCIMO, 2011), ou ao pecado. Logo, as manifestações culturais e religiosas dos povos originários das Américas e da África foram rapidamente demonizadas pela monocultura cristã, uma vez que suas expressões se dão especialmente por via dos corpos, gestos e hábitos em cerimônias-rituais (MARTINS, 2021, p. 47).

Posteriormente, com a queda do colonialismo mercantil (NASCIMENTO, 2018, p. 370) e a “abolição da escravidão”³, as estratégias de repressão cultural se reformularam para instaurar uma identidade nacional que representasse o país, abstendo-se de considerar as culturas já reprimidas no sistema escravista. Tanto a supressão das cosmovisões, realizada desde o início do processo de colonização, quanto a sucessora preocupação com a delimitação dos símbolos e representações de uma nação, se configuraram no que Stuart Hall (2006) nomeia como estrutura de um Poder Cultural.

Sendo assim, em meio às regras do capital que primam cada vez mais pelas demandas de produção, os detentores dos regimes administrativos necessitaram regularizar as ações das pessoas e de seus corpos para que esses se mantivessem dentro de um sistema e no mesmo lugar no estrato social. Para tal, era preciso usar do que Foucault (1979) conceitua como “poder disciplinar”, uma forma institucionalizada de transmissão e validação dos saberes capazes de controlar os indivíduos e de limitar sua mobilidade social.

³ O uso das aspas se dá uma vez que, de acordo com Lélia Gonzalez (2018), mesmo livres, os negros e negras permaneceram em uma localização periférica em relação aos setores e regiões hegemônicas, e que o racismo, enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas, estabeleceu uma divisão racial do trabalho, mantendo a população de cor no que a autora considera como “Brasil subdesenvolvido”, não partilhando das benesses do desenvolvimento do país em construção e se mantendo na condição de mão-de-obra barata e de uma “massa marginal crescente” (GONZALEZ, 2018, p. 54).

O poder disciplinar, uma vez veiculado pelas instituições na forma de policiamento e vigilância, legítima práticas de domínio e violência, principalmente, sob os indivíduos negros. Pois, sendo os sujeitos de cor considerados pelos brancos como o seu “outro” (KILOMBA, 2019), seu antônimo, cujas faces não se refletem em seu espelho narcísico (EVARISTO, 2020), são estes os que, segundo Hall (2006), ameaçam a estabilidade da identidade e da cultura nacional, fazendo com que suas existências conseqüentemente precisem ser “assimiladas” pela cultura hegemônica ou então “excluídas”.

Institucionalizado no formato judiciário, essa fórmula de poder disciplinar e, conseqüentemente, cultural, pode ser vista no Brasil através de decretos como o de nº 847/1890 – “Dos vadios e capoeiras” –, que considerava a capoeira como “tumulto ou desordem” e que, juntamente com o porte de armas brancas, levavam à pena de prisão de dois a seis meses. Assim, o termo capoeira e “capoeiragem” foram largamente utilizados para caracterizar ações criminosas e “que atentavam contra a integridade física e patrimonial dos cidadãos, nos espaços circunscritos dos centros urbanos ou áreas de entorno.” (ARAÚJO, 1997 apud LIMA, 2002, p. 34).

Quanto ao uso indiscriminado da palavra, Leda Maria Martins (1995) assinala que também é pelo uso da linguagem que se dão as mais perversas formas dessa dominação, posto que os modos de discurso veiculam um saber dado como verdade, esse possui o poder de demarcar “[...] as posições e os limites do negro na estrutura de produção de fala e de poder”. (MARTINS, 1995, p. 38).

Ou seja, o poder cultural ao lado da ausência de amparo material para que os escravizados se instaurassem no novo sistema, agora oficialmente capitalista, manteve o povo negro e suas manifestações artístico-culturais à margem. Essa periferia, construída arditamente, serviria agora como “mão de obra barata” no mercado de trabalho.

Em complemento, é preciso destacar que dentro da conceituação do poder cultural proposto por Hall (2006), segundo os pensamentos de Ernest Renan (1990), pressupõe-se que as culturas dominadas necessitariam “esquecer” o momento violento de choque e da supressão cultural inicial, para que se construa a identificação dos povos com sua “nova cultura”. Logo, era preciso que a população negra esquecesse de sua cultura e da escravização dos seus antecessores.

Dessa forma, sendo o domínio da escrita a “[...] metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento” (MARTINS, 2003, p. 64) para os povos ocidentais, iniciou-se a tentativa de apagamento da episteme dos povos originários das Américas e da África, o que considera a ausência de registros escritos sobre eles.

Entretanto, para esses povos as diversas impressões de sua memória histórico-cultural estavam no que o ocidente mais tarde consideraria como campo “extra-ótico” (MARTINS, 2003).

Distante da forma escrita que os países colonizadores visam ser a principal forma de assentamento do conhecimento e registro memorial, desenvolveu-se a performance do corpo negro e sua vocalidade. Esse corpo em performance ritual-religiosa e nas demais manifestações artístico-culturais se transfigurou como “local de inscrição do conhecimento, movimento este que grava no gesto, no movimento; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.” (MARTINS, 2003, p. 66).

Uma memória ancestral oralizada resistente ao mundo da memória grafada na letra. Interpretada por essa cosmovisão, a linguagem não foi capturada pela dominação dos corpos na estruturação do poder disciplinar, uma vez que nas brechas do sistema colonial-capitalista, a sobrevivência mnemônica da cultura, dos costumes e das tradições dos africanos em diáspora também se dá pela técnica da “dupla voz” (MARTINS, 1995). Como dispõe Martins (1995), nos sistemas e performances rituais, nas representações artísticas, no gingado, na vida, os corpos negros se rebuscavam de imagens brancas enquanto traziam signos e significados da cultura negra. Ou seja, para a autora, essa dupla voz consiste num “diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais” (MARTINS, 1995, p. 54). Nesse jogo “de aparências” (SODRÉ, 1983 apud MARTINS, 1995, p. 55),

[...] as coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelo branco. O uso do duplo sentido era uma característica comum, utilizada pelos praticantes das primeiras formas de comunicação artística das quais se originam o teatro afro-americano. (MOLLETE, 1992 apud MARTINS, 1995, p. 54).

O “código da duplicidade” (MARTINS, 1995, p. 55) é encontrado nas diversas manifestações culturais no Brasil, como no samba rural e no congado registrados por Leda Maria Martins (1995-1997) e serviria como tática de sobrevivência dos conhecimentos africanos e dos povos indígenas.

3 UMA DRAMATURGIA CORPORAL NEGRA

Como aludido acima, os corpos na pós-travessia de *kalunga*⁴ mantiveram sua memória e sua cultura por terem a grafia de seus saberes inscritos na experiência corporificada e pelo “jogo das aparências”. Nesse sentido, o gesto na cultura negra, segundo Leda Maria Martins (2021), é portador dos signos, é a partícula mínima da *poiesis* do movimento capaz de “suscitar os sentidos

⁴ Para os povos bantu falantes do kikongo, kimbundu e umbundu, Kalunga tem o significado de “mar”, mas também de linha divisória entre o mundo dos vivos e dos mortos (SLANES, 1991).

mais plenos” (MARTINS, 2021, p. 86). O corpo aqui é visto como “[...] lugar e ambiente da inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.” (MARTINS, 2021, p. 79).

É no gesto, no movimento, na coreografia, na performance e nas oralidades que se desdobram, se repetem, se recriam, se refletem e se repensam os signos e significados dessa cultura transatlântica (MARTINS, 2021). É no corpo que se traduz a poesia, a filosofia e a visão de mundo dos povos negros. Dito isso, para pensar em uma construção dramaturgica do corpo negro que se quer teatral, pensemos em alguns paralelos.

A dramaturgia é convencionalmente vista como “[...] toda técnica e teoria que moldam o conjunto de signos expressivos e ações que são urdidos para criar a tessitura da performance” (MARTINS, 1995, p. 52). Dramaturgia essa ligada intrinsecamente ao texto escrito, que dará bases para falas, ações e intenções das atrizes e atores em cena.

Contudo, ao longo da reformulação teatral no século XX, artistas do teatro e da dança postularam um conceito que desse conta da autoria do ator/dançarino na obra, efemeramente, em experiência com seu próprio corpo, como nos aponta Falkembach (2005). A autora lança mão, apoiada nos pensamentos de Eugênio Barba (1995), do termo “dramaturgia corporal” que, no ato da investigação de si, dá espaço para a criação cênica a partir da experiência do ator/dançarino, incluindo seu arcabouço cultural.

Outrossim, alguns teóricos da dança contemporânea aproximam, no sentido de suas construções, o texto escrito com a tessitura da performance. A exemplo, Pronsato (2014) investiga um corpo crítico, sensível e reflexivo a partir dos estudos de Rudolf Laban. Para alcançar um movimento sígnico, a autora compara a composição coreográfica com a composição literária: o gesto se equivaleria à palavra, uma sequência de gestos a uma frase, a junção das sequências de gestos a um parágrafo, uma coreografia a um capítulo.

Nesse sentido, uma frase de movimento – uma sequência de gestos – seria assim como uma frase literária, passível de variáveis como a duração, o sentido, a entonação, o sotaque e a forma. Ademais, a autora destaca também a importância do silêncio – pausa no gesto –, pois os textos escritos possuem acentuação para o respirar, para que no texto e no corpo exista uma organicidade que não seja um amontoado de versos-gestos.

Essa aproximação da dança, da literatura e da expressão teatral, se dá para entendermos a dramaturgia corporal como possibilidade de construção, já que no fazer teatral fundem-se as perspectivas de pesquisa e percepção corporal da dança e usa-se convencionalmente o texto escrito ou cria-se uma cena através de um texto poético, não necessariamente descritivo. É possível dizer

que o teatro também se vale da pintura, da música e de outras artes em sua construção cênica, com o intuito de que ela dê conta de transpor ao público os elementos necessários para a imersão do trabalho proposto. O teatro, nesse sentido, é uma arte “intrinsecamente interdisciplinar e intersemiótica na qual o signo verbal é apenas um dos elementos constitutivos.” (MARTINS, 1995, p. 92).

Já pela perspectiva que aqui nos interessa esmiuçar, a aproximação da literatura, da dança e do fazer teatral se confluem à medida que nas manifestações afro-brasileiras se “operam um elenco de signos cênicos – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cor.” (MARTINS, 1995, p. 58). São esses e outros múltiplos elementos que transformam o corpo e o conduzem, técnica e expressivamente, na performance ritual a ser realizada. Dito isso, o corpo negro em cena se constrói não apenas como a “investigação de si” proposta por Falkembach (2005), mas também como uma investigação integrada com as diversas esferas que compõem a cena.

Nos teatros negros que se constituem no Brasil, como analisado por Martins (1995),

canções, ritmos dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. (MARTINS, 1995, p. 100).

Dessa forma, o termo “dramaturgia corporal” nos cabe tanto pelo saber negro que é encorpado, corporificado, inscrito e transmitido pelo corpo (MARTINS, 1995), quanto pela não obrigatoriedade de um *script* ou de uma dramaturgia textual que condense as múltiplas performances rituais da negritude em diáspora.

Ademais, se pensarmos além, na língua Kicongo dos povos bantu do Congo, a raiz “ntanga” deriva tanto a palavra “escrever” quanto a palavra “dançar” (MARTINS, 2003). Tal raiz pode facilitar o entendimento de que o ato de transpor um sentimento, um pensamento, uma ideia, uma aporia, uma utopia, pode ser feito não apenas pelo texto. O corpo negro escreve seu texto no ato de se mover, e se move no escrever.

De certo, não há de se dispensar substancialmente o uso da dramaturgia convencional na construção das cenas negras. O que está disposto em questão é: como construir um teatro contemporâneo através do corpo negro que carrega em si um saber ancestral em movimento? Como perpassar nossas *escrevivências*⁵, que já se instauram *à priori* no corpo, para a construção cênica?

⁵ “[...] Ato de escrita das mulheres negras como uma ação que pretende barrar, desfazer a imagem do passado em que o corpo-voz das mulheres negras tinham sua potência de emissão também sob controle dos escravistas [...]” (EVARISTO, 2020, p. 30).

Como transcrever cenicamente utopias afro-futuristas que transgride os conhecimentos já instalados nos corpos negros? Vejamos alguns exemplos.

4 O CORPO NO TEATRO NEGRO ONTEM E HOJE

Em busca de sua inscrição na cena teatral, artistas negros partiram de uma enunciação e autorreferência primordial para construir diversas dramaturgias que intencionavam, e intencionam até os dias de hoje, de modo a se distanciar das nomeações e normatizações que o “novo-mundo” pós travessia do Atlântico criaram sob a imagem da pessoa de cor. O pioneiro Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944 justamente com esse intuito. Abdias do Nascimento, seu precursor, diz que “propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.” (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Atendendo às demandas do seu tempo, os textos espetaculares produzidos e encenados pelo TEN abriam o diálogo para o resgate da dignidade identitária e religiosa dos afrodescendentes e, tematizando as tensões do branqueamento cultural esquematizado no Brasil colônia e pós-abolicionista, deixaram um legado imensurável para as produções atuais.

Ao analisar as dramaturgias “Além do Rio”, de Agostinho Olavo, e “Sortilégio”, de Abdias do Nascimento, ambas encenadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), Leda Maria Martins (1995) assinala algumas características que marcam os teatros negros brasileiros. Em foco está o assentamento das performances e textos teatrais negros no ritual religioso.

Para a autora, as dramaturgas, os dramaturgos, as diretoras, os diretores, as atrizes e os atores, entre outras e outros, buscam nos rituais afro-diaspóricos um arcabouço epistêmico e material capaz de evocar “[...] um modo diferenciado de concepção e percepção da realidade, em toda sua formulação” (MARTINS, 1995, p. 128). A partir da linguagem dos tambores, dos aromas, dos símbolos e da corporeidade característicos das manifestações africanas, o teatro negro busca a instauração: “[...] cênica dramática de outros saberes, de outras verdades, outras formas de expressão tão legítimas e saborosas, tão polivalentes e significativas, quanto as que a história e a memória ocidentais nos ensinaram a respeitar, a fruir e a admirar.” (MARTINS, 1995, p. 126).

Martins (1995) acrescenta que longe de uma repetição arcaica ou idêntica das performances e dos símbolos africanos, de uma mera representação desses ritos ou de uma utilização destes com função unicamente estética, os teatros negros reatualizam e reiteram os olhares e os fazeres do passado para com os acontecimentos do presente.

Nos textos supracitados, as personagens principais, Jínga/Medea e Emanuel, encontram-se em uma situação psicológica fragmentada (MARTINS, 1995), ambos foram aculturados e

“embranquecidos”. Como estratégia, a voz dos atabaques, dos cantos dos escravizados que fugiram para as matas próximas à ilha de Jinga/Medea, a corporeidade inscrita no ato do tocar os instrumentos e do preparo da oferenda pelos coros, a preparação do peji⁶ próximo a Emanuel, o jogo de búzios de Ama – cuidadora dos filhos de Jinga/Medea –, entre tantas outras ações dramáticas em torno dos símbolos e signos religiosos, trazem consigo a tônica norteadora do processo de “tornar-se” negra e negro que os personagens passam ao longo do texto.

Em suma, os elementos e performances rituais vão se configurando como meio e como a própria identificação com a cultura negra. São, assim, a enunciação de uma outra cosmovisão, de um novo lugar de partida de entendimento do mundo e de si que, tão logo, humaniza o corpo negro e o integram ao cosmo, ao tempo, ao espaço, às divindades e à existência.

Sendo assim,

ao apoiar-se nos rituais religiosos afros como intertextos constitutivos do discurso cênico-dramático; ao compor o texto escrito e o tecido da representação como um desenho ritual; na sua intenção político-pedagógica; na sua concepção cenográfica e metafísica; na interação que busca entre o palco e a plateia; na sua natureza da palavra invocativa, o Teatro Negro fecunda a cena ritualisticamente, recuperando, no teatro secular do Ocidente, uma das funções há muito obliterada e ofuscada: a afirmação de uma consciência cultural coletiva. (MARTINS, 1995, p. 140).

Dito isso, analisemos a cena curta “O peso nas costas de minha mãe”, da Coletiva Preta de Teatro, apresentada na 4ª edição do *Solo Negro*, evento que aconteceu no formato online transmitido de Belo Horizonte/MG, a fim de capturarmos explicitamente a dramaturgia corporal como geratriz cênica.

No primeiro momento da cena “O peso nas costas de minha mãe”, vemos dispostas duas atrizes, uma em frente da outra, enquanto uma voz em *off* detalha suas vontades. Vontades de falar sobre amor, sexo e alegrias, mas que logo traz à tona o fio condutor da cena que se desenvolverá a partir da pergunta: “Como falar de mulher preta sem falar de dor?”.

Imediatamente há um irrompimento de diversas imagens e sons de água, cachoeiras e mares entrelaçados com imagens de mulheres negras projetadas sob os corpos das atrizes em cena, nesse momento dispostas uma em frente da outra. Enquanto isso, a voz em *off* conduz uma reflexão sobre as águas, sobre o acalento de um banho quente, sobre corpo-água, sobre o mesmo elemento que atravessa o desejo de cuidado dos corpos negros hoje e que uma vez atravessou seus ancestrais para o novo mundo. Águas essas que também benzem, matam a sede, que vez ou outra afogam, mas que limpam por dentro e por fora – de fora para dentro e de dentro para fora.

⁶ Capela/altar.

Encontramos aqui o teor evocativo dos saberes africanos em diáspora, assim como nos textos analisados por Martins (1995), que acompanharão a cena, não como aparato representativo, mas como signo que elucida as mulheres que mais tarde se construirão cenicamente. As imagens das águas projetadas e poetizadas na narração trazem, semanticamente, as potencialidades das divindades femininas “senhoras das águas”, que conduzem o amor, a fertilidade, o equilíbrio emocional e a loucura – Oxum, Yemanjá, entre outras entidades derivadas (MANDARINO; GOMBERG, 2009). À essas divindades se desenha um poder devastador, pois a água também destrói. Essa força assoladora e que também é de fecundidade e da cura (MANDARINO; GOMBERG, 2009) se apresentam na voz em *off*:

Me vejo inundando por dentro, nos medos, nas inseguranças de não estar pronta, no de assumir que não dou conta de tudo e como isso dói. Me vejo desmoronar, e pela primeira vez sinto que estou me encontrando. Sinto que dessa vez ando por um deserto e nele preciso catar os meus ossos, mas somente os necessários para seguir. Como é difícil aceitar os altos e baixos da vida. E isso me faz lembrar do mar, das ondas. Assim como o oceano que engole cada gota d'água, que deságua sem conhecer sua própria força, permito-me desaguar. (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021).⁷

Em contínua construção do lugar do saber que a cena se propõe, nos corpos expostos começam a se traduzir movimentos circulares que instituem cenicamente tanto o ondular das águas quanto a concepção africana de tempo, que se dá em “[...] movimentos contíguos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.” (MARTINS, 2021, p. 63).

Dessa forma, mantendo os movimentos cíclicos nos corpos das atrizes, as mesmas enunciam falas comuns de mulheres, mães, avós e filhas sem seguir uma diacronia, ou tempo sucessivo e linear, conforme as faixas etárias de cada personagem. Essas múltiplas vozes vão se dando pelo entrelaçar das histórias no tempo espiralar⁸ transcrito nos corpos em movimento. São falas de sucesso, de fracasso, de acolhimento materno ou de repressão a um comportamento, ditados pelo ritmo dos corpos-tempo, corpos-d'água, repressivos e curativos, corpos de mulheres negras que um dia se tornarão rio (MANDARINO; GOMBERG, 2009).

Em seguida, iniciado por uma breve vocalidade soprosa, um segundo andamento se instaura na cena. A atriz que se encontra na frente da outra repete três movimentos: ela dá um tapa nas costas por cima dos ombros, aperta um dos seios se virando para o lado e, novamente de frente,

⁷ Transcrição da autora. Ver em: **Solo negro**: Cenas curtas pretas. 12.06 min: 47'23" à 1 01'47" Acesso em: 24 jan. 2023.

⁸ Cronsofia onde “o tempo gira para frente e para trás, constituindo o presente” (MARTINS, 2021, p. 63). O filósofo queniano Mibiti utiliza os termos “*Zamani*” (tempo sagrado) e “*sasa*” (tempo vivido) para evitar as palavras que delimitam o tempo em sua concepção linear ocidental (MARTINS, 2021, p. 63).

desce as mãos em formato de “V” aberto, em direção ao chão. Se desenha no corpo, agora, uma frase de movimento que diz sobre o lugar utilitário que se espera da mulher negra, sua função de “suportar” sua múltipla jornada, de cuidadora dos outros e de “parideira”.

O texto narrado, nesse momento dado pela atriz que está na parte de trás, serve como suporte denunciador do sofrimento e dor imbuídos neste “lugar” da mulher de cor, dramatizado no corpo da atriz que se encontra na frente: “[...] e toca a lavar, a passar [...] a zelar pelos homens e pelas crianças, esquecer de si, pouco sonho. O desamor é como se fosse um ferro em brasa na pele endurecida, que é uma dor guardada, cristalizada e mórbida.” (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021).⁹

Ademais, surge nessa fala o “rosário”. Como jogo de dupla aparência, essa peça que é utilizada no catolicismo para contar a quantidade de rezas por dia se transfigura no *modus vivendi* da mulher negra como sendo seu desconsolo diário: “Rosário de não ser, não viver, não existir. Rosário de amar sem ser amada, rosário de cuidar sem ser cuidada [...]”. (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021).¹⁰

Ao final da fala supracitada, a atriz que está à frente estabelece a condição diária desse modo de sobrevivência, esse rosário de doar sem receber, quando seleciona o primeiro movimento – o tapa nas costas por cima dos ombros – para ser reiterado. Esse gesto-signo, partícula resolutiva da dramaturgia corporal em desenvolvimento, se repete insistentemente cada vez mais rápido e mais forte, assim como o texto narrado que é reiniciado. O corpo, aqui, conduz o tensionamento de seu lugar de sofrimento e seu clímax numa crescente rítmica ao som estalido do tapa nas costas.

Repentinamente, a narradora acrescenta ao texto já repetido, algumas falas cotidianas de mães-cuidadoras e uma pergunta que gera um corte abrupto, um silêncio do corpo e da voz narradora, uma quebra na costura rítmica do dia a dia dessa mulher negra. “Cadê seu pai? Cadê seu pai? Cadê seu pai? Cadê sua irmã?” (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021)¹¹. Dito isso, sentido o vazio sem resposta, os três movimentos se retomam, o texto volta ao início mais uma vez, “[...] e toca a lavar, a passar [...]” (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021)¹². Instaura-se em cena o peso da rotina novamente.

Ao final dessa última repetição do texto, um terceiro momento se inicia, onde um jogo de assumir o proscênio juntamente com a fala e o corpo de diversas mães acontece intercalado entre as atrizes. São falas de cuidado, acolhimento, outras de xingamento e de silenciamento,

⁹ Transcrição da autora.

¹⁰ Transcrição da autora.

¹¹ Transcrição da autora.

¹² Transcrição da autora.

explicitando-se, também, como o silêncio foi mantido de geração em geração de mulheres negras para que essas se mantivessem vivas. Existe na última frase, potencial e resoluto, uma denúncia da violação desses corpos negros femininos que expõe a ausência de cuidados para com a mulher negra nos casos de agressão sexual: “Então, menina, se for o caso, mate. Se não, SHIIII!” (COLETIVA PRETA DE TEATRO, 2021)¹³. O pedido de silêncio é feito enquanto a outra atriz, que se encontra atrás da que assume a fala, tampa a boca com as mãos. Na iluminação, há um *blackout*.

Depois de alguns momentos em silêncio, uma risada irrompe do espaço cênico escuro, transpondo a tensão antes instaurada pelos corpos-fala das negras atrizes e anunciando o momento final da cena. A iluminação se abre, revelando duas personagens, uma de pé preparando um turbante e a outra sentada, conversando sobre a denúncia de uma agressão sofrida que uma amiga havia feito. A partir daí, elas tecem os sucessos conquistados por essa mulher após a prisão de seu agressor e a felicidade de se amar mesmo estando “sozinha”. O silêncio antes referido sob o medo de morte diante de uma agressão que manteve viva as mulheres negras do passado, dá lugar à voz agente.

Após as denúncias, após o apelo visual e sonoro do peso sob as mulheres negras brasileiras, a cena se encerra quando a personagem que está de pé termina a amarração do turbante em sua amiga cantando uma música da sambista Alcione. O objeto cênico manipulado é tradicionalmente utilizado pelas negras e negros em diáspora e, em conjunto com o abraço final entre as personagens, apresentam possibilidades de acolhimento e afeto entre mulheres negras como ritual de cura. Desse modo, respondendo aos apelos iniciais da cena, as duas mulheres negras se mostram capazes de falar sobre dor, mas também do amor e, especialmente, do amor criado pelas redes de afetos, coletivamente. Acontece outro *blackout*.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como aludido anteriormente, a origem da nação brasileira se deu pela supressão da cultura dos povos africanos e originários indígenas a partir da escravização. Tendo seu prolongamento durante a formação da república, os descendentes dos colonizadores, agora diante da aspiração de construir uma identidade nacional, se valeram dos formatos instituídos do Poder Cultural (HALL, 2006) e do Poder Disciplinar (FOUCAULT, 1979) como forma de contenção dessa população cujas manifestações já estavam à margem da sociedade em construção.

¹³ Transcrição da autora.

Na tentativa de barrar o acesso desses povos à sua cultura ancestral, para que essa também não fosse identificada como pertencente ao país ou mesmo com seu “rosto”, ostensivamente tentou-se apagar da população negra sua história, sua epistemologia, visto que o ocidente considerava a escrita como a principal forma de inscrição de conhecimento e registro da memória.

Contudo, mesmo com a vigilância e tentativa de contenção institucionalizada dos corpos, os signos e os símbolos da cultura africana se mantiveram vivos por via do conhecimento corporificado e oralizado (MARTINS, 2003). Memória e conhecimento esses que encontraram na encruzilhada da “dupla voz” uma forma de passar sua história e cultura adiante. Durante as manifestações artísticas, encobriam-se de uma aparência branca para trazer seus signos, símbolos e histórias sem que fossem desmascarados pelo algoz costume do homem branco. Estava transcrito no corpo sua história, cujo olhar branco não conseguia discernir.

Dessa forma, construíram-se no corpo negro artístico dramaturgias corporais, investigações de si em consonância com os “signos cênicos – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cor” (MARTINS, 1995, p. 58) encontrados nas manifestações afro-diaspóricas pelos desenhos do corpo em cena que criam uma tessitura semiótica não necessariamente presa ao texto escrito, ou como suporte dele.

Assim como apresentado na análise da cena curta “O peso nas costas de minha mãe” da Coletiva Preta de Teatro, a dramaturgia corporal negra: pode e é possibilidade de criação e de instauração de um lugar de conhecimento em que se (a)firma cena; pode e é configuração de ritmo e andamento do conteúdo a ser expresso teatralmente; pode e é agente denunciador das tantas violências sofridas pela população negra em diáspora. Em especial, a dramaturgia corporal negra pode e é geradora de “[...] possibilidade nos dias de destruição” (NASCIMENTO, 2018, p. 7) ao se voltar para o passado e manipular seus símbolos, reconhecendo aqueles que mantiveram seus ancestrais vivos e servem de guia no tempo do “agora”.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio; SAVARASSE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). Campinas: Hucitec - UNICAMP, 1995

BRASIL. **Decreto n. 847 de 11 de outubro de 1890**. Promulga o código penal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 25 jan. 2023.

EVARISTO, Conceição. A escrituragem e seus subtextos. In: (Orgs.) Duarte, L.C.; Nunes, R. I. **Escrituragem**: A escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Minas comunicação e arte, 2020.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: Transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Orientador: Milton de Andrade. Dissertação de mestrado, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Sabotagem, 1979.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para rosas negras**. 1. ed. Filhos da África, São Paulo, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Evani Tavares. **A capoeira angola como treinamento do ator**. Dissertação de mestrado, Escola de Dança e Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia, Salvador. p. 202, 2002.

MANDARINO, Ana Cristina; GOMBERG, Estélio. Água e ancestralidade jeje-nagô: Possibilidades de existência. In: **Textos de História**, v. 17, n. 1, p. 143-162, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: MARTINS, Leda Maria. **Língua e literatura**: limites e fronteiras, n. 26, p. 63-72, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O reinado do Rosário no Jatobá. 1. ed. São Paulo: Perspectiva. 1997.

MENEZES, Maria Paula. Pensando desde o Sul com o Sul. In: BOAVENTURA, Santos Souza. **Construindo as epistemologias do sul**: Antologia essencial. v.1, p.23-227, Buenos Aires: Clacso, 2018.

MOREIRA, Rodrigo Birck; PERETTI, Emerson. A árvore do esquecimento e as tentativas de destruição da memória afrodiáspórica. **Uniabeu**, v.13, n. 33, número especial, janeiro-junho de 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e reflexões. **Revista Estudos Avançados**, v.18, n. 50, p. 209-224. 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola Intelectual**: Possibilidades nos dias de destruição. 1 ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

PRONSATO, Laura. **Composição coreográfica**: sensibilização, experimentação e transfiguração poética. Paraná: UNICENTRO, 2014.

RENAN, Ernest. “What is a nation?” In.: Bhabha, H (Org.) **Narrating the nation**. Londres: Routledge, 1990.

RIGONI, Ana Carolina Capellini; PRODÓCIMO, Elaine. **Corpo e Religião**: Marcas da educação evangélica no corpo feminino. Rev. Bras. Ciência e Esporte, Florianópolis, p. 227-243, 2011.

SLANES, Robert W. “Malungu, Ngoma vem”: África coberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**, 12:48-67. São Paulo, dez.-jan.-fev. 1991-2.

Enviado em: 13/10/2022

Aceito em: 08/02/2023