

(de onde advém o material deste livro) e presente, em seu complexo organismo textual que teme, por sua vez, o tempo. O que ele, por sua vez, poderia entender com essa experiência estratosférica, para ficarmos na metáfora cósmica, de dar vida a um livro.

Iroko, a árvore primordial, é a primeira a ser plantada, e em seu tronco reside o espírito desse Orixá. A beleza simbólica e material desse ser sem tempo ressoa bela, representando o próprio tempo. Um corpo sempre atrasado, mas simultaneamente adiantado, sempre inquieto; aqui, o tempo e a loucura do tempo são avassaladores, a ponto de nos enlouquecermos até a morte se o contemplarmos por muito tempo. Escrever um livro é, de igual modo, confrontar o tempo, sendo um ato de loucura mesmo quando buscamos, nele, uma forma de cura. Escrever, em sua expressão mais intensa, é, antes de tudo, uma entrega ao tempo que escorre, sem garantias de alcançarmos o seu final, a sua linha, o seu assombro.

Este livro não apenas aborda o tempo, mas também explora como Jeff é afetado por ele desde o momento em que Iroko se manifesta diante dele, como uma entidade desejosa de ser narrada de forma teatral e performática. A loucura não está ausente, e este livro é também uma narrativa sobre os cuidados de saúde mental de Jeff, sobre a atenção dedicada à sua ancestralidade preta e, principalmente, sobre o cuidado com todos aqueles que desejam percorrer esse caminho. O assombramento do Orixá resulta em frutos emocionais e autobiográficos do autor, e, acima de tudo, uma busca pela construção de pontes, não apenas para adultos e crianças, mas para aqueles que já se foram. Ele também traça calendários cósmicos e processos de travessia, sempre parecendo, em seu íntimo, estar um passo atrás, um minuto atrasado, para observar o próximo passo. É um método e um memorial, um relato de lágrimas e de alegrias. O convite não se restringe a conhecer Jeff, sua dramaturgia e seu espetáculo, mas a compreender o que acontece quando aceitamos o tempo, cujo fim está sempre em reescrita.

Leo Thim

FOCA
FOMENTO À CULTURA CARIOCA

FOMENTO:

Rio
PREFEITURA

CULTURA

Jeff Fagundes

A RETOMADA DAS ÁRVORES

O BARON

A RETOMADA DAS ÁRVORES

Jeff Fagundes

O BARON

Recentemente, enquanto colaborava com Jeff na edição deste livro, embarcamos juntos em um árduo processo de preparação textual. Durante essa empreitada, eu também mergulhava em alguns itãs de Iroko. Essa imersão tinha como propósito compreender, de forma profunda, a energia ancestral e a alegria que sustentavam a narrativa íntima de Jeff sobre sua identidade, enraizada em sua herança preta e candomblecista.

Como editor branco e praticante da umbanda, questionava-me sobre até que ponto eu poderia assimilar suas escolhas éticas, no sentido de liberação pessoal, que permitiam a Jeff não apenas incorporar este Orixá em sua obra, mas também estudá-lo em ação de escrita. Isso se estendia tanto à concepção de seu magnífico texto dramático quanto ao significativo relato sobre a produção e circulação do espetáculo resultante dessa dramaturgia. Além disso, procurava entender de que maneira esse Orixá influenciava a escrita de Jeff, passada, de seu mestrado

A RETOMADA
DAS
ÁRVORES



A RETOMADA
DAS
ÁRVORES

Jeff Fagundes

o BARONG

Copyright © 2023 O Barong Edições
Copyright © 2023 Jeff Fagundes

www.obarong.com

Todos os direitos reservados pela O Barong Edições. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja por cópia xerográfica, sem autorização prévia da Editora.

Editor responsável

Leonardo Thim

Preparação de Texto

Leonardo Thim e Matheus Perinotto

Revisão

Pedro Spigolon e Matheus Perinotto

Projeto Gráfico e Capa

Marina Rebelatto

Por desejo da autora, o posfácio foi mantido sem edição ortográfica.

A obra teve incentivo do Programa de Fomento à Cultura Carioca - FOCA da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ) e da Secretaria Municipal de Cultura (SMC).



FOMENTO:



CULTURA

*A todos que não tiveram a oportunidade
de ver o que floresceu do presente.*



A todos os meus antepassados que construíram essa estrada que caminho hoje. A todos que acreditaram em mim. À minha criança que atravessou ferida. Ao meu adulto em cura continuada. Agradeço a minha família.

Ao meu amigo e editor Leo Thim, e à Ana Paula Martins que dividiram comigo ideias, textos, sorrisos, lágrimas e inspiração em seus brilhantismos fantasmagóricos e carnavalescos amorosos.

À Fernanda Chazan que dividiu um ônibus quebrado no meio da savana africana numa madrugada fria e que nunca me abandonou.

Às atrizes, atores, pesquisadores e todos que fizeram parte da história do coletivo Egrégora, em especial Victoria Brusco, Whiverson Reis, Isabella Stroeffler, Karoleyne Dutra e Tuza Carreiro, que foram fundamentais para a construção do artista pesquisador que habita em mim.

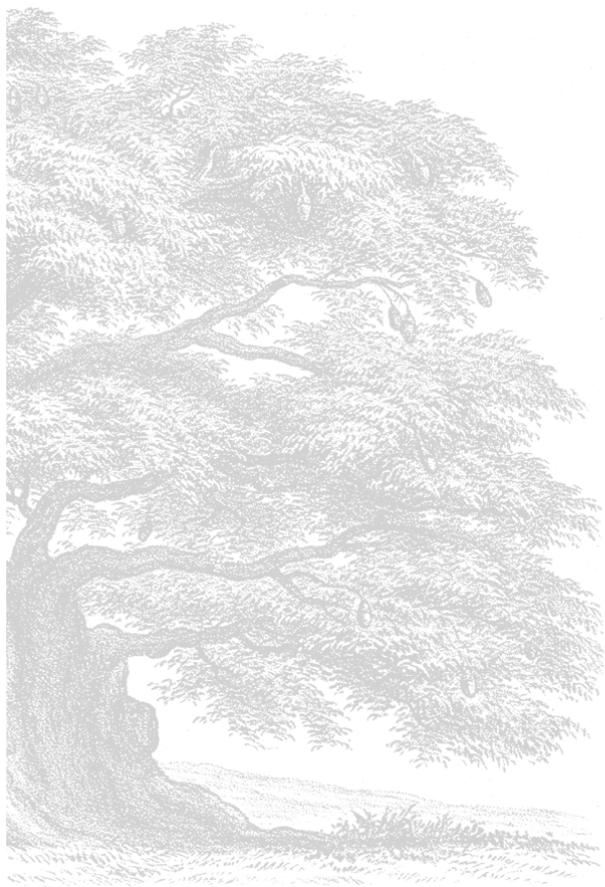
Ao Corpo Cruzado que aceitou minhas experimentações sobre seus corpos coletivos e pela confiança com suas histórias.

Agradeço pelo futuro que estamos criando pausados pelas diferenças. Pelas sementes, pelas raízes, pelo oxigênio. Pelas histórias que passaram e as histórias que virão a seguir.



Ọkàn ríran ju ojú lọ
“O coração pode ver muito mais
profundamente do que os olhos.”

Provérbio tradicional yorùbá



ÍNDICE

Iroko: meu universo 13

**UM ESTUDO SOBRE O FAZER; CRIAR SOBRE O RITO
DO EU E DO TEMPO 41**

Antes de iniciar semente, fui o fim de um fruto 43

A grande poda 50

Debaixo do concreto 61

Entre a certidão de nascimento e o obituário
de uma árvore urbana 74

O privilégio da memória 89

O caule que sustenta 99

O calendário cósmico 117

Anéis de crescimento 121

Corpo árvore em fuga do desconhecido em si 130

Entre o ritual e a colagem da identidade fragmentada . . 143

O eu no outro 149

O momento de 2500 anos. 156

A ebulição da panela de pressão	163
Entre respirar e contemplar	177
O grande rompimento do concreto	188
Epílogo ou antes do meu fim como fruto, me inicio semente	193
POSFÁCIO	217
corpo memória ancestral, <i>por sol miranda</i>	219
Referências	232

Iroko: meu universo

por Jeff Fagundes

*Estreia no Espaço Cultural Sérgio Porto - Rio de Janeiro,
no dia 06/06/2019*

Idealização: Jeff Fagundes

Supervisão de Direção: Ricardo Rocha, Julia Limp e Palu Felipe

Elenco: Jeff Fagundes

Direção Musical: Pedro Moragas

Trilha: Pedro Moragas

Direção corporal: Palu Felipe

Direção de ator: Julia Limp

Cenografia e Indumentária: Bidi Bujnowski

Direção de Produção: Alessandro Zoe e Jeff Fagundes

Produção Executiva: Fernanda Chazan

Assistência de Produção: Núria Kiffen

Operação de Luz: Jorge Oliveira

Programação Visual: Lukas Stonem

Assessoria de Imprensa: Marrom Glacê Assessoria – Gisele
Machado & Bruno Morais

Direção de Produção: Alessandro Zoe e Jeff Fagundes

Realização: Coletivo Egrégora



PRÓLOGO:

Fala com a plateia, apresenta quem é IROKO.

CENA 1: CALENDÁRIO CÓSMICO

No dia 1º de janeiro houve o big bang.

No dia 6 nascem as primeiras estrelas.

No dia 1º de março, coincidentemente com o meu aniversário, nasce a Via Láctea e outras galáxias.

De abril a agosto as coisas vão maturando, transformando, cozimento.

Dia 6 de setembro nasce o Planeta Terra.

As rochas mais antigas registradas pelo mundo são do dia 2 de outubro.

Dia 30 de novembro acontece a primeira reprodução sexuada.

No dia 1º de dezembro se constitui a camada de ozônio. Dia 16 de dezembro nascem os primeiros vermes. Dia 17, o Big Bang biológico, e a quantidade de seres no Cambriano aumenta. No dia 18 de dezembro, nascem os primeiros vertebrados. No dia 25 de dezembro, nascem os dinossauros e eles dominam a Terra. No dia 27, os primeiros mamíferos, no dia 28, as primeiras aves. No dia 31 de dezembro morrem os dinossauros.

Às 22h30, do dia 31 de dezembro, nascem os primeiros humanos.

Às 23h46 eles aprendem e domesticam o fogo.

Às 23h56 termina o último período glacial.

Às 23h59 surgem as primeiras civilizações.

Às 23h59m30s são registradas as primeiras pinturas pré-históricas.

Às 23h59m59s acontecem as cruzadas na Idade Média. O capitalismo comercial, a expansão marítima.

Buda surge 1 segundo antes.

O Islã surge 2 segundos antes.

Cristo, meio segundo antes.

E nós estamos exatamente aqui. Nesse meio segundo que falta pro ano novo, nesse meio segundo que falta para o fim de tudo. Tudo o que você já viu, tudo o que você já sonhou, tudo o que você desejou, todas as histórias, todos os reis, todas as rainhas, todos os vislumbres, sonhos, ensejos, desejos, tropeços, tudo isso tá nesse meio segundo, tá aqui, nesse meio segundo que falta pro ano novo, nesse meio segundo pro fim de tudo e essa máquina

que vocês veem

se constitui no meu maravilhoso universo.

Essa máquina que vocês veem, se constitui no meu maravilhoso universo. (cai)

CENA 2: LUZ E BREU

Era uma vez o Breu.

Ele morava na escuridão, numa casa bonita e charmosa recheada de vazio. Um dia, enquanto caminhava pelo seu jardim nobre e intocado ele sentiu algo de diferente. Uma vibração. Era como se batusques e trombetas de instrumentos que nem existiam ainda o atravessassem. Era como se quebrassem um silêncio de milênios, tudo isso acompanhado de uma aurora boreal em formato de peixinho dourado. E ela se convidava para entrar. Diferente de um invasor, que jamais teria metade da sua sutileza. E ao invés de se enfurecer, o Breu sentiu. Ele se sentiu pela primeira vez. E ele sentia vontade de chorar e gargalhar ao mesmo tempo. Ele sentiu como se o possível e o impossível colidissem, era a destruição do nada e a construção do tudo. Foi assim que o grande vazio disforme se apaixonou pelo grande baiacu brilhante. Foi assim que o Breu se apaixonou pela Luz.

E do seu toque e amor imediato, nasceram a Terra, o Céu e o Mar. Três filhos, teimosos e mandões, que decidiram separar os pais, rogando uma praga – o que logo mais chamariam de Gravidade. Eles sabiam que se os pais se tocassem de novo, mesmo que de leve, tudo à sua volta poderia ser destruído. O Breu, vendo que sua amada se destruía aos poucos, arrancou um pedaço de si e deixou para ela dizendo:

“Meu amor, te deixo este presente para que se lembre que eu não existo a não ser que seja para estar contigo.”

Ela recebeu o presente, envolvendo-o num mar de fogo, deixando no centro do Universo, para que todos pudessem ver o tamanho do amor de seu amado. Pegou um pedaço de poeira do começo do cosmos, colidiu e transformou em uma esfera e deixou para ele dizendo:

“Meu amor, te deixo esse presente para que reflita a minha existência, não importa onde ela esteja. E que ocupe o espaço tirado de mim. O meu espaço perto de ti.”

E foi assim que o Breu e a Luz começaram a correr atrás um do outro pelo resto da existência, sem saber quando se tocariam novamente. Os filhos tinham razão em temer. O amor é algo perigoso, e pode sim destruir tudo à sua volta, mas eles esquecem que da destruição vem a possibilidade. Da possibilidade vem o renascimento. E do renascimento vem a vida.

E foi assim que foi formado o Universo.

CENA 3: QUE HORAS SÃO?

Que horas tem? (*pergunta para a plateia*) A gente começou na hora?

Às 20h a gente começou. Eu tava bem aqui, falando sobre o início do Universo, traçando um paralelo com o calendário cósmico. Às 20h10 eu estava falando sobre o primeiro casal separado e a primeira migração. Às 20h30 eu provavelmente vou estar fazendo uma cena sobre expansão marítima e o tráfico negreiro. Às 20h40, mais ou menos, a gente vai estar escutando a voz da minha avó e você vai estar pensando em como isso se relaciona com a sua própria saudade. Às 20h50 provavelmente isso daqui vai ter acabado. Provavelmente vocês vão estar aplaudindo. Às 21h30 provavelmente se você mora perto já vai ter chegado em casa e se você mora longe vai estar olhando pela janela do uber ou pela janela do ônibus e pensando em como foi essa experiência. Às 22h você vai sentir fome e vai pegar algo para comer. Às 22h03 você vai olhar para o relógio só para ver se eu acertei o horário com exatidão. Daqui dois dias você já vai ter esquecido essa experiência. Provavelmente vai lembrar só porque eu disse isso aqui. Daqui dois meses provavelmente você vai no aniversário de uma amiga muito querida e provavelmente vai sentir muita felicidade só de olhar o sorriso dela. Daqui cinco anos você vai sentir felicidade só pelo cheiro de uma criança. Daqui a quinze anos provavelmente você

vai estar sorrindo por fora, mas por dentro vai estar chorando. Provavelmente vai estar menosprezando tudo o que você já conquistou até aquele momento. E provavelmente depois de pensar tudo isso você vai lembrar que quinze anos antes eu estava aqui e eu falei: não importa onde chega, o que importa é a caminhada. E provavelmente você tá me julgando agora por falar essa frase de livro de autoajuda. Mas eu vou falar assim mesmo. Porque provavelmente depois de tudo disso, depois de você pensar tudo isso, depois de você sentir tudo isso, vai chegar alguém para você e vai te falar exatamente isso. Provavelmente não com as mesmas palavras, provavelmente não da mesma forma, provavelmente não, mas vai sim dizer. Porque o outro não aguenta ver alguém miserável e não fazer nada. Aí ele diz que vai ficar tudo bem. Mesmo sem saber se está tudo bem com ele mesmo. Aí provavelmente você vai para o seu quarto e você vai chorar. E então provavelmente você vai sentir como se dois braços subissem te abraçando. E você vai sentir o cheiro daquela pessoa que naquele primeiro momento te consolou. E você vai lembrar do primeiro abraço de conforto.

Eu sinto o cheiro da minha avó agora. Não tem nada mais bonito que memória de vó, né?

CENA 4: O MENINO QUE QUERIA ATRAVESSAR

O menino queria atravessar de todo o jeito. E ele olhava para um lado, olhava para o outro, pegou uma pedra para ver a distância de lá até aqui e tatatatata.....

Tomou coragem, tentou dar um salto muito maior que a perna até que de repente...

“MENINO!

Para onde você pensa que vai? Lá não tem nada para você, não. Lá você só vai encontrar monstros terríveis, sereias que encantam marinheiros, sim! Tufões que levam a sua vida de baixo para cima, de cima para baixo, de um lado pro outro, de frente para trás, a pedra sobre a selva. Civilizações selvagens, selvagens civilizados, é! Fica aqui com a vó, fica. Aqui você tem de tudo! Aqui você tem cuscuz, você tem piqui, você tem vovó, tem abraço de vovó, tem beijinho de vovó....

Menino? Menino? Meninoooo!”

Não adiantava! O menino só queria atravessar mesmo. Ele olhava pra um lado, olhava pro outro, pegou uma pedra pra ver a distância de lá até aqui e tatatata.....

De repente, lá no fundo do horizonte, surgiu uma coisa grande, uma coisa gigante, uma coisa bem coisuda mesmo... Ih! Alguém atravessou! Mesmo que seja de lá pra chegar até aqui, ou daqui pra chegar até lá e depois voltar até aqui, o menino que queria atravessar era confuso mesmo. As pessoas do seu lado falavam que ele sempre pensava do outro lado das coisas – mas não como aquela coisa coisuda gigante. De repente lá de cima, ele viu um homem bem vestido, que tocava um sino e gritava:

- Última balsa! Tem trabalho! Tem comida! Quem quiser atravessar, que venha!

De repente, lá no fundo do horizonte, daquele plano alto, surgiram pessoas como o menino. Mulheres com a maquiagem bem feita, homens com ternos bem passados e crianças, que corriam de um lado pro outro, de cima pra baixo e que falavam:

- Mãe, mãe, eu quero ir! Deixa eu ir que eu tenho o sonho de ser artista!

- Você não vai pra lugar nenhum moleque, você vai ficar aqui com a mamãe.

- Mulher, eu acho que ele tem razão, nós precisamos ir porque lá vamos ter mais oportunidades de emprego

- Última balsa! Quem quiser atravessar, que venha!

- Mãe, mãe, por favor deixa a gente ir!

- Vocês não vão! Vocês vão ficar aqui!

- Mulher, você tem que entender que lá vão ter mais oportunidades para a nossa família

- Isso mãe! Espera, o que estão fazendo com a Mariazinha??

- Última balsa! Quem quiser atravessar, que venha!

- Ai meu deus, parece que estão puxando ela pelo cabelo!

- Última balsa! Quem quiser atravessar, que venha!

- COOORREEEEEEEEEEE!

Tatatatatatatata ÚLTIMA Balsa! TATATATATATAT.....

O menino que queria atravessar foi empurrado para a coisa coisuda gigante com todo o empurra-empurra. Lá dentro, ele viu no canto aquele homem bem vestido, só que agora suas vestes estavam todas rasgadas. O seu suor se misturava com sangue e haviam correntes no seu calcanhar presas ao chão. O menino tomou coragem e num único suspiro perguntou:

- Moço? Onde é que eu tô?

- Atravessando, ué.

- Atravessando pra onde?

- E preto atravessa pra quê?

Preto?

O menino não tinha escutado aquele termo ainda, mas era como se tivesse sentido um soco no estômago e o ar tivesse ficado um pouco mais gelado.

- Moleque. Essa é a travessia que filhinho chora e vovó não vê.

Ele sabia que o moço tava errado. Ele podia chorar muito dali pra frente, mas ele sabia que a sua vó veria cada lágrima que caíria na sua camisa suada.

CENA 5: PRESO

Tem

Alguém

Aí?

Tem alguém aí?

Eu estou preso no meu próprio peito. Cada acorde me lembra um detalhe por frequência que não importa se estão em ordem.

O tempo para como fotografia.

O mundo é vivo, o silencio é a melhor música. Os acordes vão se misturando como os sons e as cores que vão se dançando entre elas. Eu não estou desequilibrado, não existe gravidade.

Por favor, tem alguém aí?

Eu apenas sou, estou. Eu estou à deriva num universo com ondas de estrelas. Uma imensidão e um vazio com vários cheios. Cheios de galáxias... planetas... relações. E tudo isso aqui dentro. Porque como eu disse,

eu estou preso no meu próprio peito.

CENA 6: UM DIA EU SONHEI QUE ME NASCIAM ASAS

Um dia.

Um dia o menino sentiu que suas escápulas se abriam com delicadeza e força. Se abriam pra fora. O menino sonha acordado às vezes.

Um dia o menino sonhou.

Era como se seus ossos fossem se esticando e deformando, um espreguiçar depois de um sono profundo. Um relaxar que deveria doer, um esticar que deveria deformar.

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam.

A imagem do fofo, imagem do aconchego. Abertura esplendorosa que se mostra sem mostrar. O atrito do vento, a dança do mesmo. Você já desossou um pássaro?

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas.

E aí nascia a perspectiva de viagem. Podia até citar uma gaivota, mas ousou dizer que está mais para um carcará, ave do cerrado. Com asas do tamanho de dois metros da ponta de uma asa à outra. Tão magnífico quanto uma águia, mas mais humilde que uma gaivota, que tem a proteína bem formada, tirada da cartilagem dos peixes.

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas e o homem.

O cerrado é árido. O nariz sangra às vezes. Calangos e lagartos se misturam com seu sangue frio sob o sol quente. Gaivota come peixe, pombo o que tiver, em ambos os locais o carcará morre

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas e o homem as arrancou.

E liberdade enfim na abertura dessa envergadura solene e a ausência sentida pela sola do sapato no meio nas costas e as mãos entre as penas e o verbo é realmente arrancar – ninguém deveria voar, ninguém deveria ter asas, ninguém deveria voar, ninguém deveria voar. Mas o carcará que voa é tão bonito. Às vezes parece que ele ta caindo, ás vezes parece que ele ta voando. O voar ta entre o cair e o levantar.

Um dia.

Um dia eu sonhei que me nasciam asas. E o homem as arrancou de mim.

CENA 7: QUAL É O SEU ENDEREÇO?

Qual é o seu endereço? (*escolhe alguém da plateia*)

Aguarda resposta do espectador

Qual a distância de onde você mora até aqui? Não tem nem um quilômetro, né?

É lá onde tá seu lar, o lugar pra onde você quer voltar? É lá que tá seu coração?

[espectador]:

O coração dele tá em [rua, que fica no bairro x, que fica na cidade y, ué fica no estado z, região x] que faz parte do Brasil, que faz parte da América Latina, do Planeta Terra, que faz parte do Sistema Solar, que faz parte do Grupo Local, que faz parte da Via Láctea, que faz parte do Aglomerado de Virgem, que faz parte do superaglomerado Laníquia, e que vai até as fronteiras do Universo.

Qual a distância do seu coração até as fronteiras do Universo?

Não se preocupa. Porque esse endereço vai se repetindo, se repetindo, até que a gente perceba que ele vai e volta e a gente se lembra de onde a gente vem e pra onde a gente vai voltar, Planeta Terra parece um nome bem apropriado. E se me perguntam de onde eu venho, eu, eu, eu venho

Eu venho do sul do norte e do norte do sul. Em mim vibra o mais passional gaúcho e a mais intensa índia, eu sou o andarilho e a pioneira. O sonhador e a colona. Aquele que viaja quilômetros para poder ver a sua cria e aquela que mói mandioca para alimentar os seus. Eu sou linhas e caminhos que se cruzam como trópicos e órbitas predefinidas. Eu sou a explosão naquele pedaço de terra e que gera vida improvável. Eu sou toda essa imigração que você pode ver da ponta dos meus dedos até o último fio do meu cabelo, eu sou antes cento e onze e hoje oitenta tiros em um pai de família que volta pra casa de um chá de bebê, eu sou um jovem asfiziado dentro de um supermercado, enquanto é aplaudido por pessoas que acham que podem tirar a vida de outras pessoas, eu sou toda essa pele que dizem que não me pertence, eu sou toda essa casca que dizem que não é minha, eu sou todo esse espaço, eu sou tudo isso aqui, eu sou todo esse espaço, isso aqui ó, sou eu, eu tô aqui, eu existo caramba eu tenho tanto direito de estar aqui quanto vocês eu existo EU TO AQUI!

Isso aqui.

Isso aqui não é real.

Isso aqui, tudo isso, isso aqui não é real.

Isso aqui.

Isso aqui.

Você já sentiu que não sabia se existia de verdade?

Eu já.

Ator se despe do figurino permanecendo nu no palco. Sua nudez não tem objetivo de ser mostrada, mas de apenas existir como um corpo. Uma casca exterior que guarda diversos universos naturais interiores.

CENA 8: BENÇÃO, VÓ

Performance de teatro-dança ao som da música e áudio da avó.

(sai).

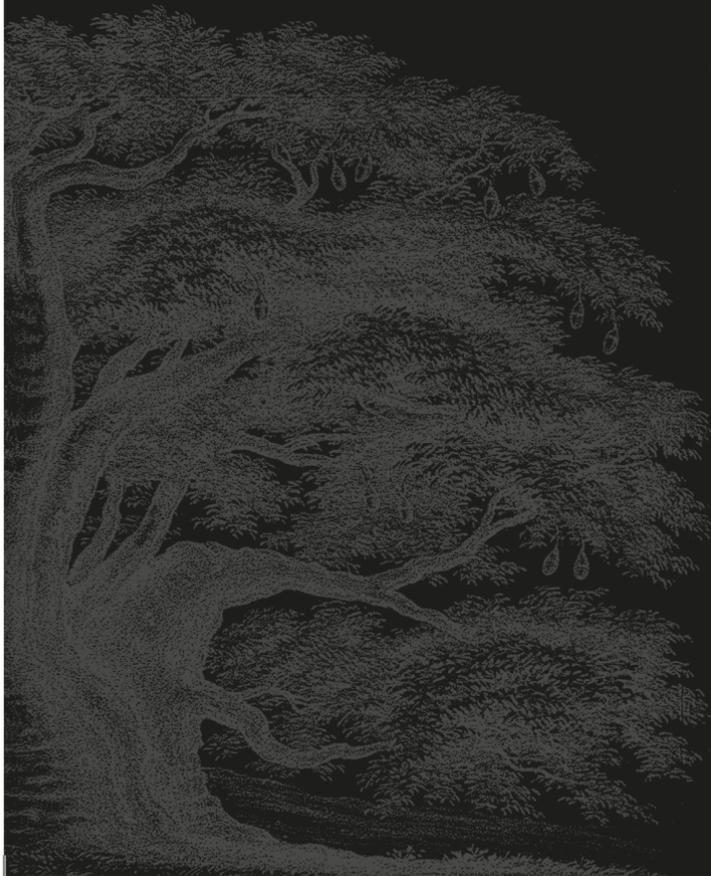
ÁUDIO FINAL

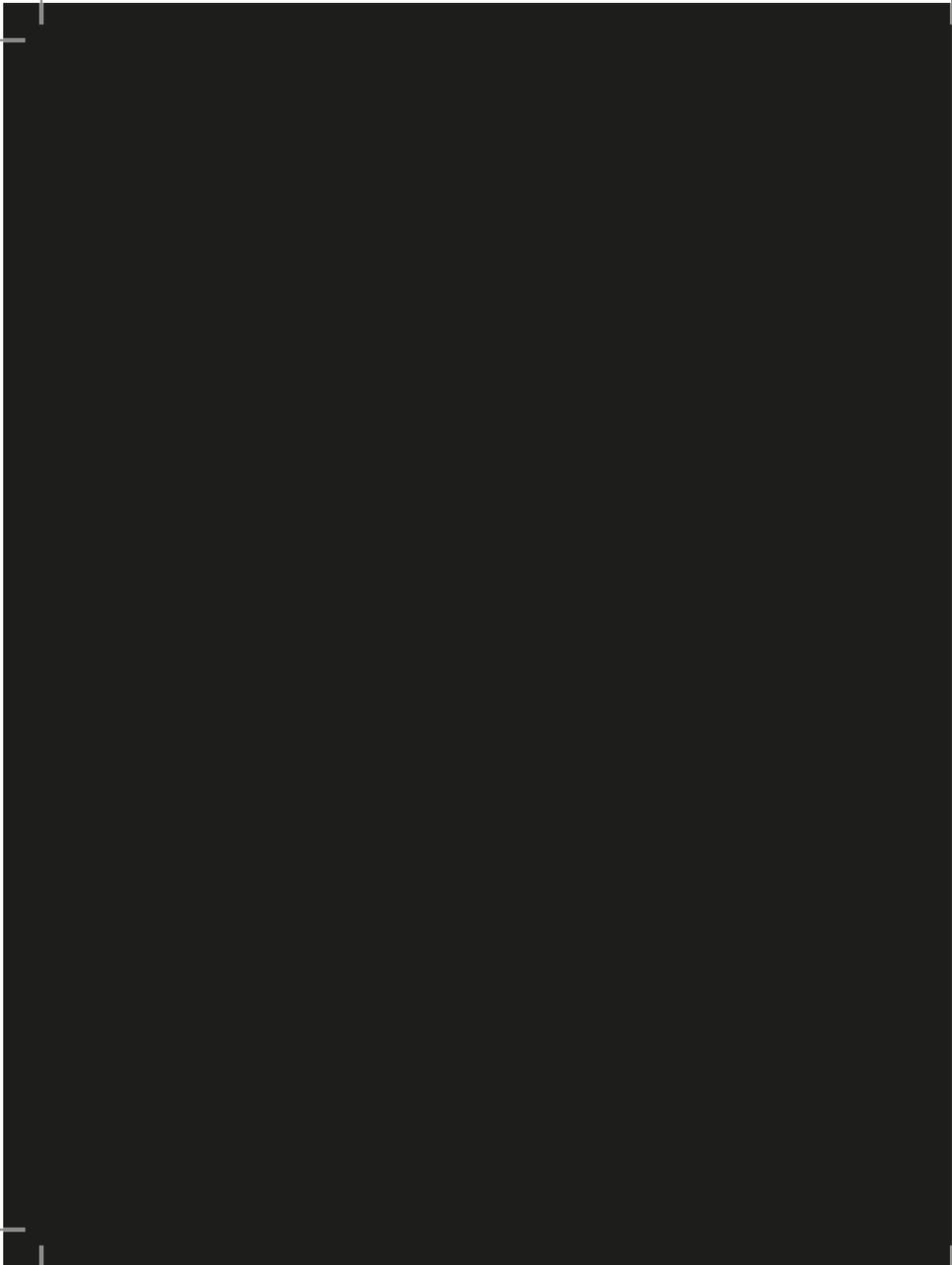
Enquanto fui, enquanto voltei, parte de mim tem flores secas que me lembram do presente que deixei em sua penteadeira. Outra parte, sonha em voltar para casa logo, com um troféu polido nas mãos. Todos dizem que isso não importa, mas se não importasse, por que sair? É assim o tempo vai passar. No final não sobra nada, nem as flores, nem o presente, nem o que polir. Sobra apenas o que está aqui e ali. E eu? Me liberto de onde estava preso, saio do meu próprio peito. Voando junto com o que perdi. Antes me perdia dentro de mim e agora isso se torna real. Alguns saem por sair mesmo. Eu saio pra poder voltar. Eu sou a árvore que liga tudo isso, você é a árvore que liga tudo isso, como IROKO, somos fração de tempo. E já chegou o ano novo. Ninguém acertou como seria o fim de tudo. O fim nunca existiu, o fim é... só uma promessa. Voltar para essa casa que eu nunca saí. Essa casa que descobri dentro de mim, já não tenho asas, mas navego por essas raízes que chamo de tempo. Pelo mundo, e pela história.

Essa máquina que vocês veem, melhor, esse que vocês veem, se constitui no meu maravilhoso universo.

Fim

UM ESTUDO
SOBRE O FAZER;
CRIAR SOBRE O RITO
DO EU E DO TEMPO





ANTES DE INICIAR SEMENTE, FUI O FIM DE UM FRUTO

Nestes escritos contém um estudo sobre teatro em suas dimensões teóricas investigativas. Falar sobre nós e sobre os caminhos que cruzam o íntimo com o outro. Em um espaço de invisibilidade, falar sobre si e sobre a comunidade é um ato de resistência, o que não anula explorar a poesia e também algumas de minhas ancestralidades, para acessar o conhecimento a partir daquilo que me toca e também pode tocar a outras pessoas.

Esse trabalho tem como objetivo principal investigar a construção da peça solo *Iroko: meu universo*, que estreou em junho de 2017, e que foi interpretada por mim, Jeff Fagundes, ator e criador, na época integrante do coletivo Egrégora, com a supervisão de direção de Ricardo Rocha, Palu Felipe (Multifoco Companhia de Teatro) e Julia Limp (Grupo Fúria). Nele, pratico uma escrita, na qual apresento a história real em que se baseia o solo, realizo uma análise sociológica sobre o corpo e o sujeito negro, e desenvolvo uma linha de pensamento metodológico sobre o processo de construção do solo na perspectiva da criação dramaturgica, da cena e do ator. Em referência ao orixá Iroko, os capítulos estão divididos como partes de uma árvore,

ilustração usada em seus itãs¹ para entender a importância da ancestralidade e a concretude dos pensamentos do teatro negro, cruzando concepções biológicas, filosóficas e sociais.

No início da humanidade, os orixás tomaram a decisão de plantar uma entidade na Terra. Dessa forma, seria mais fácil para que eles descessem até o planeta em questão e ajudassem a povoá-lo, oferecendo não somente trabalho e comida, mas toda uma vida. A divindade que foi utilizada nessa tarefa se chama-va Iroko. Certo dia, uma briga muito intensa ocorreu perto de Iroko. Embora os responsáveis por ela fossem dois humanos, eles logo envolveram os orixás em sua discussão, que tomou proporções enormes em pouco tempo. Cansado e irritado por presenciar tal questão, Exú soprou um pó que se transformou em um raio e atingiu os homens, matando-os. Esse acontecimento assustou toda a população que morava no local, fazendo com que eles acreditassem que aquilo tivesse sido fruto de magia negativa. Revoltados com a conclusão estabelecida pelos seres humanos, os orixás decidiram acabar com toda a vida na Terra. Diante desse acontecimento, Oxalá pediu a intervenção de Olorum, que impediu a morte da comunidade. Nesse momento, a entidade também soprou um pó sobre Iroko. No mesmo minuto, ela criou raízes fortes e longas na Terra e passou a crescer. Cresceu tanto que em poucos minutos quase atingiu o

1 Narrativas míticas da cultura iorubá. Itãs são fatos históricos para adeptos de religiões de matrizes iorubá, uma tradição com origem de Matrizes Africanas.

céu. Isso só não aconteceu porque Olorum logo formou várias nuvens que impediram a visão do orixá e, assim, finalizou o seu desenvolvimento. Triste por causa da morte de tantas de suas criações, Oxalá foi presenteado com um galho de Iroko. Com ele, passou a controlar o destino de todas as pessoas, de maneira a não permitir que algo do tipo ocorresse novamente.

Iroko é o orixá responsável pelo tempo. De acordo com a mitologia yorubá, ele foi a primeira árvore plantada no plano dos humanos, por meio da qual os outros orixás atravessaram do plano espiritual até aqui. Iroko é o primeiro migrante. É aquele que anota todas as decisões tomadas pelos orixás em suas reuniões. É o guardião das histórias, ciclos da vida, fertilidade, é a junção do passado, presente e futuro na concretude do plano material. Minha escolha de montar Iroko vem da descrição do primeiro migrante, o orixá que com certeza me entenderia e teria visto tudo que passei até ali. Talvez fosse a busca por uma ancestralidade que me foi negada, ou por todas as vezes em que fui silenciado por ter que ser forte e trabalhar cada vez mais duro.

Início este trabalho com uma apresentação/prólogo, a qual introduz não só o ator, mas também uma forma de escrita performática, por meio da qual são narradas diversas histórias. Para isso, utilizo outros códigos para expor argumentos, demonstrar e exemplificar fenômenos sociais, partindo de uma biografia em direção a uma obra autoficcional.

No primeiro capítulo, analiso o processo de germinação da planta em paralelo com a análise da história do corpo negro na

sociedade, sua representação e representatividade desde a colonização brasileira. Para isso, utilizo o conceito de “performance” de Richard Schechner, as reflexões antropológicas do espaço e da imagem do negro de Evani Tavares Lima e de Leda Maria Martins, e conceitos de identidade cultural que perpassam por Stuart Hall, Paul Gilroy, Gayatri Spivak e Jota Mombaça. Faço isso, pois antes da árvore ser formada, é preciso observar em que condições e em qual espaço ela foi plantada. Antes de falar de uma obra de um tipo de teatro negro, precisamos entender a construção histórica desse corpo e sujeito que compõe a obra.

No segundo capítulo, me aprofundo nos métodos de construção teatral autoral empregados no processo de criação do solo *Iroko*. Para isso, abordo a relação entre a saúde mental, o genocídio afetivo da população negra e a pesquisa metodológica de construção dramaturgica. Partindo da coleta de materiais, testemunhos e documentos, analiso o espaço da performance para a construção dramaturgica autoficcional e as experimentações dos “teatros do real” como linguagem cênica. Além disso, analiso métodos de conversão de histórias culturais do ator criador para o fio condutor de uma narrativa cênica, usando estruturas épicas, de contação de histórias e a mitologia de orixás. Aqui, uso a metáfora do caule de árvores de raízes fortes que extravasam a terra e que vão ganhando espaço, se fortalecendo, crescendo e passando por cima das adversidades que se colocam à sua volta.

No terceiro capítulo, reflito sobre os ativadores cênicos e performáticos que me amparam na construção autoral e podem

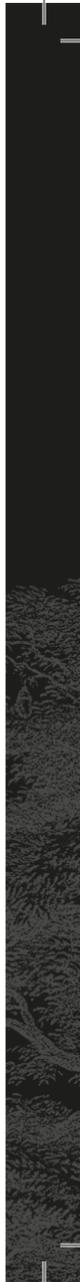
ser valorosos para outras pessoas interessadas neste processo, dialogando com Josette Féral, Luís Otávio Burnier, Augusto Boal, Fernanda Onisajé, Zeca Ligiéro e Silvia Fernandes, tento traçar os jogos e processos de meus dias de montagem. Para isso, trago a imagem dos ramos e flores, destacando a importância de compreender a representação e representatividade no início de um processo teatral.

Por fim, é importante dizer que este livro é escrito em ramos e rizomas. Ilhas de texto que desenvolvem pensamentos que podem operar em conjunto ou separados. Sem uma linearidade, explorar esta árvore pode ter uma operação de retorno ou de continuação. Uma leitura que começa do fim ou do começo. Uma relação como alguém que quer atravessar, e em seus brincue-dos narrativos, como um menino, trabalha sobre seus pés na intenção da escuta atenta: parando para ser contador e ao mesmo tempo escutador.

Quando alguém planta uma árvore e deseja que ela tenha frutos, flores e copa saudáveis, é preciso ter o devido respeito e cuidado desde seu primeiro momento de germinação, entendendo que o processo de plantio de uma floresta feito pela natureza é completamente diferente de uma intervenção humana.

Quando um corpo negro é sequestrado de sua terra em África, mercantilizado, e por tráfico de sua existência, transformado a menos humano, como uso de um corpo fadado ao seu esgotamento, compreendo-o como uma semente jogada em um novo território com

condições diferentes da do seu crescimento, e sem um desejo de que germine, cresça e floresça. Não por mágica, mas por ação de resistência, o que mudou depois de 500 anos de exploração é que essas sementes podem tornar-se uma floresta nascida em concreto frio, dando vida a uma paisagem que a sufocou, tomando suas ruas e retomando a terra que lhe foi imposta com árvores frondosas.



A ancestralidade está inteiramente ligada com a percepção da conexão temporal entre passado, presente e futuro em um formato cíclico.

O prólogo e o epílogo, o início e o fim, a abertura e o encerramento desse trabalho, é proposição com unidade fragmentada. Encerro no início.



A GRANDE PODA

Iroko: meu universo foi um solo teatral elaborado por mim. Partindo de uma construção dramatúrgica que entrelaçam meus diários com textos de outros autores e escritos sobre problemas relativos à minha saúde mental, além de performances de rua, partituras corporais de teatro-dança construídas a partir de exercícios psicofísicos de meditação ativa e os itãs² do orixá Iroko no candomblé, tentei produzir uma fricção entre uma autobiografia e os problemas sociais aumentados pelos artifícios teatrais usados para a construção da obra.

Antes de falar sobre uma história macro, vamos nos aproximar de uma perspectiva micro, onde o sujeito surge da capacidade de contar sua própria narrativa. Eu embarquei em uma retrospectiva do meu processo de subjetivação com minha raça, gênero e sexualidade, e este processo foi perpassado por questões relativas ao meio em que fui me desenvolvendo. Antes de ser um ator/performer, artista e ativista da causa negra e cultu-

2 Itã (em iorubá: Ìtan) são relatos míticos da cultura iorubá. Os iorubás que aceitam os itans como fatos históricos e confiam neles como sendo a verdade absoluta na resolução de disputas. São passados oralmente de geração a geração.

ral no Rio de Janeiro, fui um adolescente em cidades-satélites do Distrito Federal, filho de uma mãe do Norte e um pai do Sul que se divorciaram ainda na minha infância. De certa forma, contar minha história é também contar a história da cidade em que nasci.

Enquanto criança, vivi classes sociais diferentes em um território construído e planejado para a uniformização do sujeito e para a exclusão da diversidade de ideias. Tendo a cultura, principalmente o teatro, como uma herança longínqua de grandes elites moldadas por uma ditadura militar, Brasília foi construída em 1961. O golpe militar aconteceu em 1964 e durou até 1988. Meus pais chegaram em Brasília em meados de 1985, ambos de ambientes rurais, com poucas condições financeiras, com idades entre 14 e 18 anos. Falar sobre minha história é também contar a história dos meus pais. Meu pai, um homem negro, foi filho de trabalhadores da roça no Rio Grande do Sul. Adolescente, conseguiu uma vaga em um colégio agrícola interno que dava sua alimentação. Meu avô andava pelo menos 15 quilômetros a pé para visitar seu filho. Com o passar dos anos, meu pai foi estudando, passando em concursos, até largar tudo para ter uma loja de produtos agrícolas na capital federal. Em 1997 perdeu todo o dinheiro em um golpe, mas até hoje trabalha firmemente com foco na evolução dos filhos. Minha mãe, uma mulher branca, descendente de indígenas, sai do interior do Tocantins sem nada. Minha bisavó era da tribo Xerentes e por conta da escassez e interferência do homem branco, ela migrou de sua tribo e se isolou no meio da mata,

há 15 km de uma cidadezinha chamada Lagoa do Tocantins.³ Dessa mesma forma, foi construído boa parte do território em que cresci, essa grande capital. A classe trabalhadora migrante que carregava suas tradições, mas que aos poucos iam abrindo espaço para a cultura do novo território em que ocupavam. Certo, e quando esse novo território é uma mistura de tradições de outros migrantes? O Distrito Federal então se divide onde cada classe social mantém uma cultura familiar. Classes mais ricas, majoritariamente brancas, carregam escolaridade, costume com as artes eruditas, teatro, bossa nova. Classes trabalhadoras e mais pobres, majoritariamente racializadas, estão completamente voltadas à sobrevivência, onde a cultura vai se tornando encontros cotidianos de rituais novos baseados em memórias menos traumáticas.

A cultura que herdei da minha família não foram as artes, mas sim o trabalho, mudanças da vida, travessias; e o teatro, que conheci já com 17 anos, surge dessas travessias. Mas tem um ponto aqui nessa história que é importante: dentro dessa união, pai preto e mãe branca, o que acontece quando não se consegue definir o que você é e de onde você vem? Afinal de contas, para minha família, eu sempre fui **chocolate**. Negro demais para ser branco, branco demais para ser negro. Para minha família

3 Apenas descobri sobre a história da minha mãe porque acompanhei minha avó em seus últimos momentos. Ela contou histórias que quase ninguém da família sabia por não terem sido estimulados a ter uma preocupação sobre sua própria genealogia.

parte de mãe a tradição cultural mais forte era ir à igreja nos dias de culto, trabalhar e ir para casa, tradição adquirida já no território em que foi radicada. Para a família do meu pai, a tradição do Rio Grande do Sul era mais forte. Chimarrão, churrasco, futebol e fazer poucas perguntas para coisas irrelevantes além do trabalho. Afinal de contas, nesta lógica, só vale alguma coisa quem tem alguma coisa. E com o futuro cada um foi se desenvolvendo para um lado, enquanto eu, primeiro da minha família a entrar e se formar em uma universidade federal, me encontrava em um momento chocado com todas as informações que recebia sobre cultura e sujeito, sem saber o que meu corpo significava dentro de tudo isso.

O que significavam a saudades de casa, mesmo tendo acesso às coisas que nunca teria lá, ou então, não ter documentações, fotos e memórias com meus avós, parentes que nunca conheci por estarem longe; ser acolhido por outras famílias por consideração, mas não por sangue. Minha imagem de quintal sempre foi na propriedade do outro ou no vazio.

Outro detalhe sobre minha cidade é que ela faz de tudo para que seu habitante esteja sozinho. Venho de uma **grande cidade pequena** onde o servidor, público ou privado, tem uma rotina a seguir e deve se preocupar se algo sair da ordem. E normalmente sai, porque a violência é silenciosa. É uma violência de elitizar todos os serviços públicos de qualidade e afastar as classes sociais através do pensamento e do próprio território. Antes não conseguia entender que tudo isso tinha um reflexo sobre a performance do meu próprio corpo. A padronização do cabelo raspado,

a camisa social ou gola polo com calça jeans, os xingamentos incentivados às minorias e religiões de matrizes africanas... Não que outras metrópoles não tenham o mesmo problema. A diferença, por exemplo, do Rio de Janeiro para minha cidade é que a herança de quem é negro permanece no samba, no funk, em tudo aquilo que é criado no território e por relações com o território, e mesmo que precário, o acesso à cultura se torna necessário por uma demanda da própria população que sabe que aquilo existe, pois ela mesma criou. Por ter sido construída, em sua grande maioria, por migrantes em êxodo rural, o Distrito Federal sequer sabe, por exemplo, o que é o teatro, ou onde a cultura é apenas entretenimento estimulado pelo mercado, salvo territórios universitários onde há um engajamento (muitas vezes de classe) para discutir cultura. Portanto, o que acontece com quem não sabe sua identidade cultural por um apagamento racial, histórico e territorial? Talvez a imposição da falta de autoconhecimento seja uma das violências que geram os problemas psicossociais.

Quando iniciei o processo de *Iroko: meu universo*, eu refletia sobre como o teatro, em suas relações com o real, pode ser um instrumento de análise, reconstrução e afirmação de identidade cultural para pessoas que sofrem de problemas psicossociais provenientes de violências cotidianas, violências estas praticadas contra corpos marginalizados, sejam esses negros, negras, migrantes ou pessoas LGBTQIAPN+ que são constantemente invisibilizadas.

Segundo o Ministério da Saúde do Brasil, em 2019, o índice de suicídios entre jovens negros é 45% maior do que entre

brancos. O que quer dizer que entre dez suicídios de jovens no Brasil, sete são de pessoas negras. De acordo com dados publicados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em 2021, 76,2% das pessoas assassinadas em 2020 eram negras e a chance de um negro ser vítimas de homicídio no Brasil é 2,6 vezes maior do que a de uma pessoa não-negra. Entre os anos de 2009 e 2019, o número de negros mortos subiu 1,6% enquanto o número de não negros mortos caiu 33%. Crimes de ódio contra templos de religiões de matrizes africanas, a falta de oportunidades de trabalho para artistas negros, LGBTQIAPN+ — que são considerados fora de um padrão eurocêntrico e heteronormativo — na cultura de forma geral, e, atualmente, na mídia, no cinema e nas dramaturgias, tem sido uma prática no país desde o período colonial, em que se manteve e se criou diversos problemas sociais, de representação, representatividade, apagamento cultural e um ritual estrutural que resulta em crimes de ódio e bestialização de pessoas dessas comunidades. Tal condição leva esses jovens a terem, em seu cotidiano, mais dificuldades relacionadas ao olhar do outro e ao próprio olhar sobre si mesmo, acarretando mutilações, problemas de autoestima, socialização e se agravando até chegar à depressão, síndrome do pânico, ansiedade e à depressão crônica.

Como exemplo: a maior concentração de teatros no Distrito Federal está localizada no Plano Piloto⁴, região central que abri-

4 Espaços Teatrais. Lista de teatros no Plano Piloto de Brasília. *Teatro no PDF*, sem data.

ga a capital federal. Lugar inacessível para grande parte da população mais carente do entorno e que, na época da minha formação educacional, que nasci e cresci nos arredores, não contava com tantos programas sociais ou incentivos para áreas artísticas. Boa parte dos teatros nas cidades-satélites⁵ eram e ainda são usados como auditórios ou ficaram abandonados por muito tempo.

Pensando que as cidades-satélites foram construídas e habitadas por pessoas carentes que migraram para a região central tentando fugir da fome e da seca, buscando um pedaço de terra e estabilidade para sua família, podemos constatar que o crescimento desordenado não teve uma grande preocupação com o desenvolvimento da educação e da cultura nessas áreas, que estavam à margem do centro do poder. Sem esses aportes e incentivos ao fortalecimento da cultura local e nacional, tirando os grupos de resistência artística que eram liderados, normalmente, por pessoas brancas e de classe mais alta, as cidades-satélites foram se proliferando sem uma educação pública de qualidade ou um projeto cultural destinado ao novo distrito brasileiro, tornando-se, assim, uma colcha costurada com culturas regionais de outras localidades do Brasil.

5 Cidade-satélite é uma designação usada para se referir a centros urbanos que estão localizados um pouco perto, mas são essencialmente independentes de centros urbanos maiores. Elas são geridas por administradores regionais que são escalados pelo governador do Distrito Federal. Cargos políticos oriundos de uma prática pouco democrática, fruto da ditadura militar, em vigor até a escrita do presente trabalho.

Em *Iroko*, escrevo sobre um menino que quer atravessar, e de mesma forma, os candangos⁶ também queriam atravessar para conhecer melhores oportunidades de sobrevivência (entendendo que a primeira travessia foi obrigatória e colocou pessoas racializadas em uma posição de imigrantes sempre à procura de um lugar melhor). Mais um fato documentado: pessoas pobres, historicamente vivendo na linha da miséria, grande maioria negra, e que almejam ter uma vida digna, foram para a construção da capital federal motivados pela promessa da prosperidade. Essas pessoas abandonaram o próprio lugar em que nasceram, onde eram exploradas por coronéis e latifundiários, pois não viam outra saída a não ser partir pra um outro lugar incerto, uma vez que boa parte dos recursos de sua terra natal tinha sido sugado e apropriado. O corpo pobre e racializado se coloca mais uma vez em diáspora: a maioria dos migrantes que construíram Brasília são nordestinos racializados, e que foram para a capital em carrocerias de caminhões que recrutavam pessoas na rua com a promessa de trabalho e oportunidade.

Como o menino, eles sonham contentes com uma travessia, a partir da qual conquistarão dignidade numa terra prometida, com oportunidades e grandes experiências. Mas essas promessas, como as feitas pelo povo europeu às comunidades indígenas ao apresentar uma nova civilização ideal e ao traficar

6 Migrantes que construíram Brasília.

escravos para colônias, são na verdade realidades de violência, vidas tortuosas, solidão, desespero, desigualdade social e racial.

A ritualização das promessas vazias, que virou um costume passado de geração em geração, antes feitas por nobres portugueses, e agora feitas por grandes construtoras e empreendedores ricos, quase nunca termina com o que foi ofertado. No caso dos candangos, podemos falar dos mortos soterrados pelo concreto no Congresso Nacional, onde de acordo com o jornalista Hélio Queiroz, que conta com mais de 2000 horas de entrevistas catalogadas, constatou que aconteciam mais de três acidentes por dia na construção da Esplanada dos Ministérios, que não contava com fiscalização; então era feito um velório simbólico e se jogava concreto em cima de seus corpos.⁷ Podemos igualmente falar do massacre da Pacheco Fernandes, ocorrido em 1959. Dois operários da construtora reclamaram das más condições de trabalho e por receberem comida estragada da empresa, que tinha mais de mil funcionários. À noite, quando os trabalhadores saíram para se divertir, vinte e sete soldados da Guarda Especial de Brasília atiraram contra eles. A versão oficial, documentada pela própria guarda em um relatório oficial do governo, foi que o evento deixou apenas um homem morto e vários feridos. No entanto, segundo diversas testemunhas da época, há relatos de uma matança de centenas de pessoas, em grande parte racializadas, como aparece no documentário

7 Moreira; Carvalho; Cardoso. Operários concretados nos prédios de Brasília: mito ou verdade. *GI*, Distrito Federal, 21 abr. 2018.

Conterrâneos Velhos de Guerra de Vladimir Carvalho, no qual são contados esse e outros episódios de violência contra migrantes na época da construção da capital federal.

Em 2015, no Rio de Janeiro, cinco jovens foram alvejados por cento e onze tiros enquanto saíam para lanchar em comemoração ao primeiro salário de um deles, em Costa Barros, bairro da zona norte da cidade.⁸ Em 2018, Marielle Franco, vereadora eleita, foi brutalmente assassinada enquanto voltava de um evento social em um centro de resistência feminina negra. No mesmo ano, o garçom Rodrigo Alexandre da Silva Serrano teve o guarda-chuva confundido com um fuzil e foi alvejado por policiais enquanto esperava sua mulher e filho de sete anos no ponto de ônibus.⁹ Em 2019 foi a vez do músico Evaldo Rosa, que teve o carro alvejado por oitenta tiros na frente da família por soldados do exército que o confundiram com um traficante. Algo que une todos esses fatos, de Brasília ao Rio de Janeiro, e poderíamos citar muitos outros casos em outras tantas cidades, é que, além do fato de que estes corpos são negros, é a nítida relação violenta da cidade com os “estrangeiros”. Pessoas que nasceram e cresceram na cidade, com cidadania e direitos garantidos por lei, mas que são assassinadas, seja por que são tomadas por inimigas de uma sociedade racista, seja

8 Bovo. 3 anos da Chacina de Costa Barros: 5 jovens mortos, 111 tiros. *Justificando*, Rio de Janeiro, 09 nov. 2018.

9 Grellet. Garçom é morto por policiais que teriam confundido guarda-chuva com arma de fogo. *Estadão*, Rio de Janeiro, 18 set. 2018.

por uma memória de subalternidade advinda do capitalismo predador e selvagem. Em continuidade sua marginalização é mantida através da normalização do extermínio de pessoas negras. Isso transforma o corpo negro em um “Outro”, que não está propriamente exilado, por pertencer a esse espaço, mas que sempre será expulso pelo processo de gentrificação, genocídio e o incentivo à violência social.

Uma vereadora eleita, um garçom, um músico, jovens que comemoram o primeiro emprego de um amigo, corpos trabalhadores soterrados por concreto, uma grande diferença entre espaços que ocupam na sociedade, porém todos negros e oriundos das periferias do país, com ancestrais que foram traficados para essa terra e cujos tataranetos continuam sendo alvejados, mutilados. Pessoas que se transformam em documentos em esquecimento por não terem sua árvore genealógica registrada, mas toda sua carga carregada na pele. Grande parte com suas raízes surradas e cercadas por arames farpados, com suas pinturas desgastadas, e seus monumentos constantemente derrubados.

DEBAIXO DO CONCRETO

O negro é destituído do seu direito de performar a própria vida. Tem como suas principais referências o homem branco e é sempre comparado ao marginal, ao bandido, ao mal. No documentário *Hiato* (2008), dirigido por Vladmir Seixas, no qual são compilados vídeos da ocupação de um shopping da zona sul carioca ocorrida em 2000, além de depoimentos das pessoas que participaram dessa manifestação pacífica sete anos depois. Essa ocupação consistia em levar um ônibus com famílias do Movimento dos Sem-Teto a um shopping na zona sul¹⁰ do Rio de Janeiro, deixar essas famílias à vontade para passar o dia olhando os produtos em lojas, passeando e trazendo todos de volta para casa. Sem violência, sem roubo, sem nenhum tipo de agressão. Como resultado, a administração do shopping foi avisada e quando o ônibus chegou, foram recebidos por muitos policiais, que tentaram impedir sua entrada no centro comercial. Como garante a lei, e por estarem sendo resguardadas pelas câmeras das grandes mídias que transmitiam tudo ao vivo, convocadas pelos líderes do movimento a fim de registrar e denunciar qualquer repressão, essas famílias conseguiram entrar e dar seu passeio, tudo sendo devidamente registrado pelos jornalistas.

10 Área com maior concentração de renda na cidade do Rio de Janeiro.

Donos de lojas pediram para baixar as portas, vendedores não se colocaram à disposição, pessoas, em sua grande maioria negras, como é visto no documentário, tiveram problemas até para acessar o banheiro. Pessoas que costumam ir a este shopping na localidade elitizada olhavam para esses outros como se fossem uma erva parasita que deveria ser exterminada por estar estragando a vista do jardim. Em um desses depoimentos, um homem negro fala: “O gerente, dono da loja, que as vezes nem estava na loja, pediu pra abaixar as portas ou não atender a gente. Mas ele não falou para as vendedoras olharem pra gente com cara de nojo. Isso não se fala para as pessoas”.

O espaço de invisibilização social não para por aí, ele também chega na área artística, na cena. O sujeito, anteriormente sequestrado, que agora se identifica como um igual, busca seu próprio espaço nesse território, o qual também lhe pertence por direito (que aborrece os que se beneficiam do rótulo de senhor superior). Proponho o exercício: feche os olhos e enumere dez histórias em que o autor ou autora seja negro e brasileiro. Se não conseguiu, de quantos você lembrou? Vamos tentar de uma forma diferente: enumere e nomeie dez atores e atrizes negros brasileiros. Você se considera negro ou negra? Quais espaços você ocupa na sociedade e na vida? Quantos sujeitos negros você consegue contar na sua escola, universidade, no seu trabalho? Quantos representam um número e quantos são representativos? É como se a máscara que colocaram em Anastácia¹¹ fosse revelada: o silenciamento

II Kilomba, Grada. Memórias da Plantação. Cobogó: São Palulo, 2008, p. 33.

está ligado à invisibilização da importância dessa comunidade atuante em todos os espaços. Imagem midiática, carreira, propriedades são todas construções de investimento público e privado. Quem investe no sujeito negro? Investem no soterramento da raiz por concreto para inviabilizar sua expansão em busca de suprir seus próprios objetivos planejados.

Gayatri Chakravorty Spivak é uma doutora e teórica feminista indiana, radicada nos EUA e uma das precursoras do pós-colonialismo, movimento esse que tenta trazer novas compreensões sobre as teorias produzidas por colonizadores que normalmente silenciam os saberes e a experiência de pessoas subalternizadas por nossa sociedade. Em seu livro *Pode o subalterno falar?*, Spivak faz vários recortes e relações entre fala, poder sobre o discurso e compreensão do saber daquele que não pode falar. A partir de um relato sobre as mulheres indianas que se autoimolam nas piras funerárias de seus maridos, e o frequente questionamento que vozes externas à Índia fazem sobre esse fato, questiona quem pode produzir fala e quem tem poder de dar voz à fala daquelas que são constantemente subalternizadas.¹² Depois de uma profunda reflexão, Spivak chega à conclusão de que o subalterno não consegue falar em uma sociedade que é regida por leis e uma estrutura machista, racista e colonizada, na qual essas normas não são mudadas na sua base estrutural.¹³

12 Spivak, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1985, p. 46.

13 *Ibid.*, p. 53.

Baseado na fala de Spivak, proponho mudar a pergunta para: o artista negro e/ou a artista negra tem espaço de fala nas artes cênicas? Jota Mombaça, pesquisadora negra não-binária paulista, reflete sobre o texto de Spivak no artigo *Pode um cu mestiço falar?*:

O texto de Spivak é de grande importância para o enriquecimento dos debates sobre a diferença, porque afirma a necessária tarefa de desromantizar a resistência aos sistemas de opressão, complexificando, assim, as abordagens que procuram trabalhar desde pontos-de-vista socialmente construídos como subalternos. Contudo devemos tomar cuidado para, nesse movimento, não incorreremos na reprodução de narrativas que tem na despotencialização desses pontos de vista seu principal efeito de poder.¹⁴

Nesse artigo, Mombaça conta o caso da palestra do performer e pesquisador Pedro Costa no evento chamado *O que pode o Korpo*, em que ele, enquanto no Brasil, participa através de uma videoconferência em um evento na Alemanha, sendo projetado para os presentes. As pessoas esperavam sua fala projetada em uma tela, mas no lugar de seu rosto, é projetado seu ânus fazendo barulhos e movimentos enquanto ele realiza sua fala sobre as possibilidades do corpo. Isso tudo como uma

¹⁴ Mombaça, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* - 2015, p. 3. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e-915ed9c61ee> Acesso em: 13/11/2023

performance sobre o quanto a heteronormatividade colonial do corpo ainda é completamente fincada na realidade contemporânea. No fim das contas, Mombaça diz que até o cu mestiço pode falar.

Então, é possível dizer que o artista negro e a artista negra não têm um espaço de fala nas artes cênicas? Penso que o corpo negro tem um espaço de fala, mas não consegue ser escutado.

Em 1945, Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos fundadores do TEN (Teatro Experimental do Negro), teve dificuldades em formar, sustentar e se apresentar com seu grupo teatral, isso em um tempo em que pintavam atores brancos para se passarem por negros em cena, mas não empregavam atores negros. Só estreou sua primeira peça devido à intervenção direta do então presidente Getúlio Vargas, o que viabilizou, por apenas uma noite, a apresentação do espetáculo *Imperador Jones* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Por articulação do próprio Abdias, a peça do grupo teve a inserção de uma crítica positiva feita por um redator do jornal *O Globo*, que documentou tudo que ocorreu para a peça ser realizada. A pergunta que me faço é: e se o jornalista branco não tivesse documentado aquela noite? Tenho certeza que Abdias teria, ainda sim, ocupado os espaços que ocupou, mas com menos um impulso de registro em um momento tão difícil para a população negra.

A maior fonte de pesquisa historiográfica teatral está nas críticas e matérias de jornais antigos. Apenas mais um exemplo de ritualidade que perdura até hoje, em que o bran-

co deve validar a expressão do outro para que seja um sucesso ou pelo menos registrado na história. A estrutura racista que permeia o sistema não atua apenas em um segmento, mas é alimentada pela população com seus hábitos herdados e naturalizados. A publicação de uma crítica favorável pode fazer seu trabalho sobreviver tanto financeiramente quanto historicamente. Em uma estrutura em que a grande maioria de colonistas, críticos teatrais e jurados de premiações são pessoas brancas, qual espaço existe para artistas negros serem notados e/ou laureados na sociedade brasileira? Como essa obra vai ecoar, se ela não vai sobreviver mais que uma temporada no teatro, por ser considerada menor que a obra do branco que tem relações sólidas com críticos e imprensa? O grupo Emú, no Rio de Janeiro, possui essa preocupação e traz, na formação do grupo, encontros de pesquisa de dramaturgias negras, com uma dramaturga e crítica teatral para estar envolvida em seus processos artísticos, atuando também como curadora em festivais propostos pelo grupo. Assim, em suas composições, ficam mais atentos ao que pode ser aprofundado e levantam um debate direto com a formação de um pensamento em diálogo com outros críticos teatrais.

André Lemos, diretor da companhia Confraria do Impossível, disse em entrevista: “Nossa produtividade artística era uma forma de sobrevivência em meio a isso tudo. A cidade estava nos matando, mas a gente precisava sobreviver. A gente batalhava fazendo arte no trem, no ônibus, no

metrô”.¹⁵ André foi o primeiro diretor teatral negro ao ser laureado com o Prêmio Shell, importante premiação do teatro brasileiro, além de ser também a primeira vez que uma peça afro-referenciada foi indicada a melhor espetáculo nos 32 anos de existência do prêmio. Em todos esses anos não existiu nenhuma peça com temática, diretor, diretora, ator, atriz negros que seriam capazes de ser indicados ou merecedores de tal honraria? Os artistas negros e negras são tidos como trabalhadores em uma luta de classes. Muito se discute nos movimentos negros engajados sobre o espaço de representação e representatividade em premiações e em lugares arquitetônicos dominados pela branquitude. Por um lado, acreditam que o espaço dominado e laureado por brancos nunca terá a intenção de reconhecer o negro e a negra por seu mérito, mas sim por uma caridade ou exigência do mercado. Além disso, querer estar nesse espaço pode ser mais prejudicial ao negro do que benéfico, pois esse reconhecimento sem uma estrutura traz problemas graves como o uso de corporeidades negras para benefício de estruturas brancas, que considera esses corpos objetos descartáveis, como fazem com atores e atrizes que

15 MORAES, Anderson. A cidade nos matava, mas tínhamos que sobreviver – Como o teatro negro carioca sobreviveu a 2019. *Jornal Empoderado*. 08 jan. 2020. Disponível em: http://jornalempoderado.com.br/cidade-nos-matava-mas-tinhamos-que-sobreviver-como-teatro-negro-carioca-sobreviveu-2019/?fbclid=IwAR2_LQk7geA3rU8ttilQGFqBAZVVcx_ReOej6iqB8UIuhtavJNEet_-QuP4. Acesso em: 03 mar. 2021.

fazem sucesso com um personagem humorístico e depois são negadas outras oportunidades de trabalho.¹⁶

Em contraponto, acredito que todos os espaços existentes são lugares a serem ocupados pela negritude, e a não existência de um negro ou negra laureados por uma premiação é também um espaço ocupado. A ausência se torna presença de uma análise da conjuntura atual presente no nosso cotidiano. De fato, o negro deve conquistar a abertura de novos espaços de celebração e reconhecimento através do seu olhar social e artístico, que sem dúvidas nunca vai ser igual ao olhar da branquitude por ser uma vivência sociocultural completamente diferente. Mas enquanto esses espaços próprios não têm o devido investimento ou valorização por serem oriundos da classe trabalhadora, o artista negro e negra devem compor o corpo de laureados e beneficiários de espaços majoritariamente brancos para fazer sua manutenção no mercado de trabalho. Uma premiação pode até ser um troféu e manutenção de ego para algumas pessoas brancas, mas para o negro, é uma forma de ser referenciado, usando o mérito para conseguir trabalhar novamente, devido à realidade da produção e financiamento cultural liberal adotado no Brasil. Outro ponto importante, é o fato de que estes artistas negros precisam também participar da equipe de jurados destas premiações, que em grande maioria é composta por pessoas brancas, de elite e que têm, muitas vezes, uma compreensão academicista

16 O mesmo aconteceu com Solange Couto, Tião Macalé e outros.

das artes. Como podemos existir enquanto artistas laureados se estes laureados muitas vezes são esquecidos após suas premiações? Um exemplo disto, é o próprio sistema de júri dos Desfiles das Escolas de Samba no Carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo. O evento é construído historicamente por corpos periféricos, mas é também historicamente julgado por corpos dos centros de elite destas capitais. Se observarmos bem, a conta não fecha. O jogo daqueles que legitimam os artistas também está nas mãos de poucos.

O negro ou a negra não tem espaço de fala nas artes cênicas, nem em sua produção nem em seu lugar de legitimação, assim como em qualquer espaço que não seja subalternizado no nosso país. O negro ou a negra **conquistou** seu espaço de fala nas artes cênicas e fala mesmo se não quiserem ouvir. Eles falam para quem quer escutar, com quem se relaciona ou afeta com o que tem pra ser difundido. Como foi com Teatro Experimental do Negro, Teatro Profissional do Negro, Teatro Popular Brasileiro, com Solano Trindade, e também com Teatro Folclórico Brasileiro. Como agora é com o Terreiro Contemporâneo, ocupação cultural afro mantida pela Confraria do Impossível, ou de grupos como a Companhia de dança Rubens Barbot, Emú, Atiro, Código, Coletivo Preto, Corpo Cruzado, Grupo NATA, Cia. dos Comuns, Cia. Os Crespos, Coletivo Legítima Defesa; e artistas da cena, como por exemplo, Aldri Anunciação, Leda Maria Martins, Evani Lima, Júlio Ângelo, Ana Paula Martins, Beatriz Galhardo, Matheus Neves, Isabour Estevão, Pedro Bento, Rubens Barbot e Hilton Cobra.

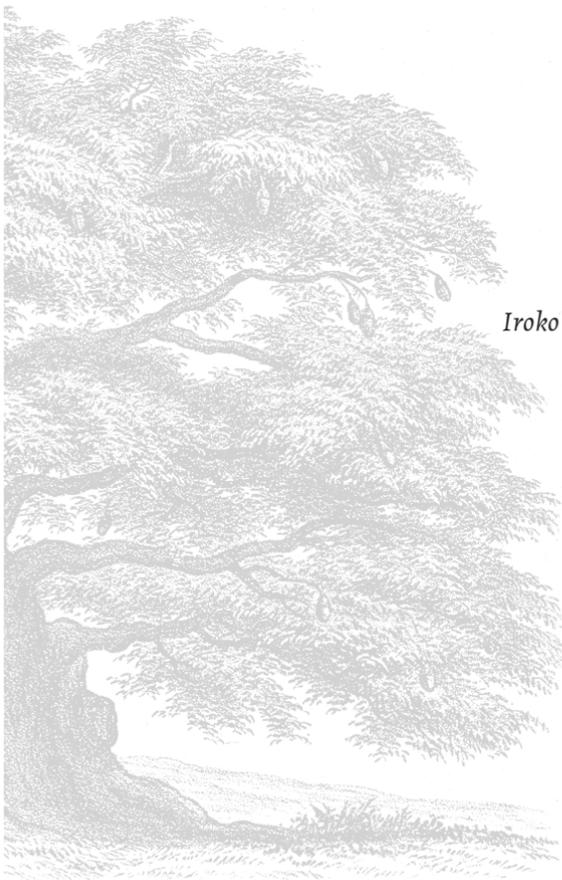
Não podemos falar de linguagem e de encenação antes de falar como a resistência na sobrevivência já é regra para esses grupos formados majoritariamente por negros. Sua encenação quase sempre me parece ser permeada pelo teatro autoficcional, pelo teatro documental, por um elo simples de representatividade no palco. Falar a história do outro sempre foi a realidade do negro e quando ele conquista um espaço para poder falar, ele o utiliza para falar do outro que habita em si. Incentivar a dramaturgia, o ator/performer, criador ou criadora negros a montar um espetáculo com suas vivências é estimular um corpo silenciado a falar sobre as perspectivas que cruzam um corpo marginalizado, cumulado de traumas por consequência de uma sociedade ritualizada no racismo cotidiano.

As histórias agora começam a ser contadas sem precisarem ser noticiadas em jornais. Os negros e as negras artistas começam a ocupar espaços antes negados a eles, com toda sua alteridade perdida, e a serem vistos, tanto pelos que os consideram intrusos, quanto por aqueles que aplaudem por nunca terem sido representados em um espaço que foi elitizado e negado para pessoas racializadas. Essa raiz cresce, vai ganhando um tamanho esplendoroso e agora recebe uma nutrição ancestral e contemporânea entre seus semelhantes. O concreto que usam para enterrar nossos corpos se rompe em um grito silencioso do fortalecimento de raízes que germinam dos nutrientes da nossa matéria transmutada. Uma muda cortada que é colocada junto com uma planta ferida se funde e se fortalece. Quanto mais tentam cortar, mais crescem, se reapropriando do seu es-

paço, dessa terra, desses direitos que fingem não ser naturais e que agora são reais porque foram retomados. Uma ponte sendo reconstruída como um canto para ressuscitar as histórias que Iroko deixou guardadas para seu povo.

Sentei sob as estrelas pensando nas árvores ancestrais.

Pensei: o que é o artista negro? Diria que, para mim, o artista é uma experiência de identificação em relação a um corpo concreto que carrega um processo de significação histórico-social. E logo depois de dizer isto, eu mudaria de ideia. Tento criar conceitos na cabeça para continuar minha existência, tentando compreender o incompreensível. Meus conceitos e vivências estão sempre passíveis de transformação, assim como meu corpo de artista. Como o corpo do artista negro que só por estar em um espaço, já vem carregado de linguagem e significados. Não como ocupar espaços de destaque, como seguir suas próprias escolhas de vida ou carreira, porém apenas, poder andar pelas ruas com sua própria pele. É como se fosse uma escrita autobiográfica que não pode ser apagada. Mas é adicionada com o passar do tempo com suas contradições e novas colocações. É Iroko que anota as transformações do tempo. E nisso encontro mais perguntas que respostas. Passamos para um novo momento na identificação do sujeito e para o teatro negro construído a muito tempo por nossos antepassados.



Com todo respeito,
*Iroko Issó! Eró! Iroko Kissilé.*¹⁷

17 Saudação à Iroko em Yorùbá.

ENTRE A CERTIDÃO DE NASCIMENTO E O OBITUÁRIO DE UMA ÁRVORE URBANA

Mais uma semente é plantada. O primeiro desafio é receber água, acumular o suficiente para que consiga ter forças para todo o processo de germinação. Ao atingir seu limite, a planta para de captar tanta água e começa a estimular o crescimento dos seus novos tecidos para formação de seu metabolismo. A árvore, como todos os seres do reino animal e vegetal, nasce verdadeiramente apenas quando respira pela primeira vez. Uma árvore que cresce no meio urbano tem seu caule e raízes moldadas pelas fissuras e espaços pré-determinados do concreto construído pelo homem. Muitas vezes morrem sem a nutrição adequada e sufocamento, outras vezes rompem o concreto e seguem crescendo, até que aquele que cuida da normalidade do espaço as poda ou as corta por completo. Como lei, é preciso ter o limite do concreto respeitado. Mas e o limite do orgânico? O limite natural do crescimento de um ser vivo, ou o direito de existir sem ser mutilado? Penso no que acontece com as árvores sufocadas. Você se lembra quando respirou pela primeira vez?

No dicionário Aurélio, raiz é um órgão da planta que ser-

ve tanto para fixá-la ao solo, quanto para buscar nutrientes. O processo de germinação humana busca água à sua volta. Busca as histórias do seu ambiente, antes de seu nascimento. Ansiar pelos nutrientes da mama da mãe, os quais passam toda sua história através dos seios até a criança, acompanhada de histórias e canções de uma memória ainda permitida. Um bom processo de amamentação deve ser conduzido com afeto, ou o leite seca. A água seca. Primeiro se escuta, para um dia poder falar e espalhar suas raízes por todos os espaços, como uma consequência de todos os nutrientes recebidos desse espaço fértil e provedor. Primeiro se escuta o instinto de procurar a sobrevivência, até que o leite vira apenas um alimento e a história se torna proibida.

Em uma segunda definição, a raiz é a base. O tamanho de uma árvore é determinado pelo tamanho de suas raízes. Trata-se de sua estrutura. Uma árvore que esqueceu suas raízes tomba. Um prédio sem uma base sólida cai. A raiz brota pela natureza para a manutenção da vida, o prédio, por sua vez, é projetado por ações em busca de subsistência ou do avanço de delimitação patrimonial em busca de capital. O projeto sempre tenta seguir seu planejamento para atingir um objetivo, enquanto isso, o orgânico segue seu ciclo instintivo, às vezes, com um objetivo escrito na sua própria existência.

No começo do processo do solo, imaginava que teria que planejar a obra artística como um engenheiro. Afinal de contas, foi assim que me foi ensinado. Na perspectiva de um corpo negro migrante, tentando a vida de artista em uma das maiores

metrópoles do país, competindo com artistas que treinam seu ofício desde 5 ou 6 anos de idade; artistas estes que puderam escolher ser artistas desde cedo. E digo competir porque vivemos em uma sociedade capitalista liberal, onde quem não é reconhecido, não tem chances de sobrevivência na sua profissão. Esquecem que ser um artista cênico é um ofício como qualquer outro e sem a possibilidade de empregabilidade, sem a qual um ser humano não sobrevive. Na tentativa de me ensinarem o progresso, me encolhi cada vez mais dentro de um canteiro em um prédio clássico, me entregando a ideia de que eu era mato a ser aparado. Uma busca no caule de uma árvore genealógica que foi cortada barbaramente.

Penso nesta figura da árvore genealógica, em que na base está o início da família, com os tataravôs e tataravós; bases do sujeito, que vem antes do artista. Estou em minha construção familiar, embebida de contextos histórico-sociais e suas transformações. Mas o que seria essa família? Quero dizer sobre o registro de continuidade tradicional que vem do contar a própria história. O endereço de onde se veio.¹⁸ Com o grande sequestro africano e das terras brasileiras de povos tradicionais, o direito de contar

18 Com o grande sequestro, a população negra passa por uma bestialização e ressignificação, tendo suas culturas usurpadas, como veremos a seguir. Com esse processo, essa comunidade vai se fortalecendo e se reconstruindo como pode, mesmo com todas as influências externas da sociedade. Um exemplo disso é a união vista em comunidades no Rio de Janeiro, que mesmo sendo governada por traficantes, reúnem-se para celebrar suas datas comemorativas.

a história de sua família (sua comunidade) se torna um direito exclusivamente do branco e que negros só poderiam praticar na marginalidade, como rodas de capoeira e performances religiosas. Direito esse que vem sendo reconquistado aos poucos pela população negra, mas, ainda assim, tendo perdido boa parte dos registros e histórias orais sobre o tempo dessas linhagens em África devido a não documentação física desses sujeitos e a perseguição a quem falasse em sua língua materna.

Não sou ninguém para falar que a árvore genealógica não importa, afinal de contas, muitas vezes é ela quem vai dizer quem vai estar no poder. Porém, construindo algumas cenas do espetáculo, percebi que a realidade desta personagem que estava nascendo, não poderia ser determinada pela pouca documentação do que tinha sido preservada. Essa obra era sobre o meu presente. O que meu corpo negro sentia falta neste momento de crises de choro repentinas, tremores, alucinações e desejo de morte constante? O presente fala muito do passado e falar de um corpo é expandir toda uma comunidade ao seu redor. Antes do artista temos um sujeito, cuja identidade é construída em uma relação de tempo e espaço.

Transmuto o conceito da genealogia sanguínea para um conceito de família que se faz muito presente em toda essa obra. Um conceito orgânico que tem significados diferentes para cada um, com cada subjetividade. Tive um contato muito mais próximo com uma família de consideração, isso me torna menos parte da minha família biológica? Sendo um sujeito negro não retinto e neto de uma mulher indígena, vivendo no sis-

tema capitalista do homem branco cisgênero, sou afastado das minhas raízes todos os dias. Isso quer dizer que não sou mais parte da minha família? Afinal de contas não vivo em África ou em uma tribo indígena. Nem minha avó viveu em uma tribo indígena por tanto tempo. Enquanto cortam o caule da minha árvore, volto para as raízes que me sustentam, enxergando-as com outros olhos. Não negando o que aprendi na construção de um prédio, mas entendendo o quanto abraçar o objetivo de viver e me conectar com as árvores que sempre estiveram à minha volta se torna indispensável na luta pela sobrevivência da floresta.

Segundo Stuart Hall, teórico de cultura e sociólogo marxista nascido na Jamaica e radicado britânico:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.¹⁹

¹⁹ HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 09.

Ainda de acordo com ele, “Esse duplo deslocamento – des-
centração no mundo social e cultural quanto de si mesmos,
constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo”.²⁰ Hall ainda
levanta uma citação de Kobena Mercer, crítico cultural, que diz
que “a identidade somente se torna uma questão quando está
em crise”²¹. Mas posso abranger ainda mais dizendo que entendi
na construção desta obra escrita, que além da minha identida-
de, todos os movimentos e estruturas na vida só se tornam uma
questão quando entram em crise. A dúvida da incerteza, a não
alternância de poder e o apagamento gradativo da identidade
social e cultural culminam no entendimento da não aceitação
do orgânico. A criação de um normal imposto. Como uma raiz
consegue crescer com um concreto que a sufoca? Ela pode parar
de crescer e morrer por conta do desse molde imperativo, outras
quebram o concreto, aceitando o seu desenvolvimento natural e
conseguindo mais nutrientes para crescer e fortalecer seu tecido.

A sociedade, o natural, as artes cênicas e o sujeito podem
não estar tão desassociados. Ao olharmos para a história do
teatro, penso na revolução do Teatro Experimental do Negro,
dos Dzi Croquettes, da Cia. dos Comuns, da Cia. Rubens
Barbot de Teatro e Dança, do Bando de Teatro Olodum, do
Grupo NATA com Onisajé na Bahia. Historicamente penso
na Guerra de Canudos, na Revolução Haitiana, na revolta de
Stonewall, na luta contra a ditadura militar nas periferias e me-

20 *Ibid.*, p. 12.

21 Mercer, 1990, p. 43 in Hall, 2006.

trópoles e o movimento de teatro negro brasileiro. E eu sei que tudo isso pode parecer muito desconexo com saltos temporais violentos, porém, a partir da ótica das raízes, esses eventos se tratam do resultado da crise do “não poder ser”.

Mesmo com todas as transformações históricas sociais, sujeitos continuam sendo apagados e silenciados por uma operação violenta que ainda se torna vigente na sociedade e comunidade que habitam. Sem a crise desses grupos e movimentos históricos — no limiar desse sequestro de identidade sociocultural — momentos de tirania e uniformização do sujeito não teriam sido colocados em declínio, potencializando a importância da descentração do sujeito onde ela não pode mais ser colocada como fixa e imutável. O preto não é só um preto. Um LGBT+²² não é só um LGBT+. Uma mãe não é só uma mãe. Uma árvore é muito mais que ela mesma e pode iniciar a história da humanidade. Com a respiração, encontramos o direito de ser.

E o que tantos acontecimentos históricos têm a ver com minha crise individual? Eu precisava poder falar sobre mim. De documentar um fragmento da minha história em uma escrita cênica. Mesmo a história das artes cênicas explica esse novo período de se aproximar das dramaturgias como sujeito. As dramaturgias históricas brasileiras sempre falaram do drama dominado pela branquitude, sua árvore genealógica, suas crises e muitas das vezes suas masculinidades. Quando o sujeito negro teve a opor-

22 Termo que antes era usado como insulto e atualmente é incorporado pela cultura queer para se referir à homossexualidade.

tunidade de falar sobre a fragilidade da sua masculinidade que, diferente da branquitude, não está associada à manutenção do seu próprio poder, e sim como mecanismo de sobrevivência.

Argumentando sobre a mudança paradigmática das artes no século XX e o poder performar a si mesmo, em um capítulo sobre a performatividade e o sujeito solo, Janaina Leite diz:

O artista é convocado a se colocar. Ele assume a obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão.²³

Mas quando o artista não se coloca em sua performance, podemos considerar seu trabalho artístico?

Precisamos pensar no que compõe esse lugar do “se colocar” e o que podemos considerar um trabalho artístico. Em primeira instância, entendemos que a identidade passa por um processo de identificação, assim, para me colocar, preciso entender o que “eu sou”, para então, entender o que “eu penso e a partir de qual perspectiva”. Segundo Hall:

A identificação é um processo nunca completado”, e continua logo após: “A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação e não uma subjunção. Há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’

23 LEITE, Janaina Fontes. O autobiográfico no teatro. In: *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 37

– uma sobre-determinação ou falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade.²⁴

No processo de ganhar novas perspectivas, esse “eu sou” muda constantemente, porém, não podemos esquecer que existe algo determinante para essa construção do “eu”. É aqui estamos discutindo mais que uma relação entre sujeito e identidade, lembrando que nossa discussão contorna uma árvore que cresce sendo moldada por calçadas e concretos. Elaborando a partir do estudo de Hall, o corpo seria, portanto, um espaço de materialidade residual. Então o que é o eu? Um artista que não se coloca em sua performance, pode ser considerado um artista? O ator, assim como a germinação de uma semente, inicia a embebição²⁵ dos vários eus.

No espetáculo *Iroko: meu universo*, a cena se dividia em três perspectivas de encenação: a fábula autoficcional, a performance relacional e o teatro-dança. Entre o testemunho e a contação de histórias encontrava-se uma narrativa sobre essa personagem que chamávamos de “Menino”, extraído de depoimentos

24 HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008. cap. 3, p. 106.

25 No processo de germinação de uma semente, embebição é a denominação da primeira fase, que consiste na captação de água e que provoca a umidificação dos tecidos próximos à superfície. É necessário captação o suficiente para que o processo de germinação chegue até o fim.

colhidos em processos de pesquisas corporais, baseados em exercícios de butô e teatro-dança, usados como ferramenta de autopercepção, autoconhecimento, composição e dramaturgia do ator/performer. Um fragmento da perspectiva do real, que poderia ser um depoimento ou um testemunho, sempre era jogado em meio aos exercícios, buscando disparar memórias e reações através do próprio corpo, o que era registrado em um diário e depois experimentado na composição de um fragmento cênico, fabulando seus testemunhos e criando uma dramaturgia corporal e, depois, textual.

Nesse processo, foi observado que enquanto o ator/performer — eu — estava falando das vivências que atravessaram seu corpo, ele acabava falando de uma grande parcela de subjetividades como a dele. O maior risco em estar em um processo autoficcional é ficar estacionado na manutenção do “eu egóico” e não do “eu sujeito”,²⁶ que é o reflexo dessa construção além do *self*. Nesse caso específico, seria possível fazer um processo teatral sem perceber que o sujeito negro tem uma base na realidade social? O próprio corpo, na sua imagem, já não carrega vários significados e significantes?²⁷

O corpo negro em cena, muitas vezes nu, revela toda sua pigmentação, em si só, sem necessariamente precisar

26 Hall, 2006, p. 106.

27 Os artistas no Teatro Experimental do Negro usavam “Eu sou Negro” como um grito de ordem em eventos e apresentações de suas obras.

de um longo discurso militante. A reivindicação negra se encontra numa estética negra desenvolvida tanto através de estilização de danças para os orixás quanto em uma adaptação do butô japonês com uma música africana. Para elas, o ser negro é uma essência do corpo do ator negro.²⁸

Em 2015, segundo o IBGE, os autodeclarados negros representavam 54% da população brasileira.²⁹ Em 2018, em um novo mapeamento, o instituto percebeu um aumento de 32% dessas pessoas em relação entre 2012 e 2018.³⁰ Entre os dados de 2012 e 2016, a Organização Mundial de Saúde³¹ publicou que a cada dez jovens que cometem suicídio no Brasil, sete são negros. O que traz o índice de 45% a mais de suicídios entre jovens negros do que brancos, e essas taxas continuam aumentando.

A junção entre os fatos reportados com a narrativa que foi colocada anteriormente explicita uma realidade social que se rompe e ressignifica quando o “Menino” — nossa personagem — resolve migrar e tentar “viver uma vida em busca de oportunidades”. Logo após, descobre que na verdade o navio no qual

28 DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. Afro-Ásia, Salvador, n. 25-26, 2001, p. 336.

29 Negros representam 54% da população do país, mas são só 17% dos mais ricos. *UOL*, 4 dez. 2015.

30 SILVEIRA, Daniel. Em sete anos, aumenta em 32% a população que se declara preta no Brasil. *GI*, Rio de Janeiro, 22 maio 2019.

31 FÁBIO, André Cabette. O aumento no índice de suicídio de negros no Brasil. *Nexo*, 8 jun. 2019.

entrava era destinado ao tráfico de escravos. A cena “O menino que queria atravessar” é uma fabulação de um depoimento. A transição entre esse ator/performer (pessoa real) para menino (nossa personagem) está na materialização a partir da relação do testemunho/depoimento do ator/performer, identificando com a realidade social de pessoas racializadas de cidades ou bairros menos favorecidas e fabulando em uma história de senso comum, com signos que remetem ao sequestro das pessoas em África.

Iroko é o orixá Inquice, representante do tempo. É a primeira árvore plantada no mundo dos humanos para que os outros orixás pudessem atravessar para esse plano. Como o tempo, é o orixá que cuida dos nascimentos, que enxergou todas as transformações da história. Ele foi escolhido para compor a peça por causa de seus itãs, nos quais ele mesmo se materializa como a primeira travessia para orixás migrantes. Essa conexão inicial faz alusão a uma primeira diáspora africana, anterior ao sequestro de colonizadores, construída com uma boa vontade e que perde destaque com os acontecimentos do século XV e que reverberam até hoje. Além disso, existem histórias de que filhos de Iroko normalmente enlouquecem, já que o orixá detém tanta informação que a mente não consegue suportar. Como deve ser carregar todas as memórias da primeira travessia, que se focava em desbravar o mundo, conhecer novas coisas, criar novas relações. Ao mesmo tempo, como é ter assistido os espancamentos, desmembramentos, roubos materiais e intelectuais, assassinatos, estupros que são cometidos contra a população negra até agora, devido uma migração forçada? O migrante sai

de casa da mesma forma que a raiz sai da casca da semente: à procura de água, nutrientes e espaços adequados para viver. Mas quando o artista negro não se coloca em sua performance, podemos considerar seu trabalho artístico como Teatro Negro?

Historicamente, o sentido do termo tem sido utilizado, por um lado, para se referir a manifestações negras, como as brincadeiras (terno de reis, capoeira, bumba meu boi, maculelê, entre outras); as expressões religiosas (congadas e rituais das religiões de matriz africana) e as formas espetaculares propriamente ditas; e, por outro, para designar um teatro de reivindicação e afirmação da identidade negra, política ou culturalmente. [...] Quanto ao teatro negro do tipo engajado ou erudito, na definição de Bastide (1983), é como “aquele escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco” (BASTIDE, 1983, 146) e, enquanto forma, esse teatro utilizaria um aporte similar ao “teatro branco”, baseado no verbo e orientado pelo viés político. O Teatro Experimental do Negro é citado por esse autor como a maior representação desse segundo tipo.³²

O genocídio da população negra migrante vai muito além do extermínio físico: é também um extermínio social e afetivo. Problemas psicológicos abatem boa parte do povo negro, tudo isso em consequência da retirada do direito de existir, do

32 LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro: do Teatro Experimental do Negro ao Bando de Teatro Olodum. Campinas: Unicamp, 2010 (Tese de Doutorado), p. 37-39.

acesso à melhores oportunidades e da inserção em espaços da estrutura capitalista, de sujeitos manchados por uma história de marginalização regional e racial. Quando o corpo migra, ele precisa pensar no progresso moderno racional, mesmo que isso signifique abandonar amigos de infância ou parentes. Não é uma escolha, é uma necessidade para sobrevivência. Além das carências das oportunidades de trabalho, precariedade de moradia, discriminação social estrutural, o negro e a negra sempre devem lutar contra a solidão. Um artista que não se coloca em sua performance pode ser considerado um artista? Um artista que anda na rua sem estar performando deixa de ser um artista? Um sujeito negro que anda na rua deixa de ser uma pessoa? Eu me perguntei tantas vezes se eu existia de verdade. Se eu era enxergado e respeitado por minha humanidade. Uma árvore plantada pode ser vista como uma sombra, uma fonte de alimentos, uma paisagem, ou até mesmo um obstáculo para o progresso na manutenção do passado. Fazer esta obra era uma oportunidade de mostrar meu interior para mim mesmo, honrando quem fazia parte deste corpo. Falar sobre minha sensibilidade sem ser diminuído, reafirmar minhas raízes me limpando do desejo de querer ser visto como uma árvore majestosa. Entender que às vezes é bom entender os porquês durante os processos. Ao querer mostrar o virtuosismo do meu caule machucado, o fazer teatral me ensinou a beleza do que foi escondido de mim mesmo. Quanto mais eu tentava compor algo, porque acreditava ser a melhor imagem que teriam de mim, menos eu deixava com que o orgânico falasse através

dessa história. Construí este solo para falar das minhas fraturas expostas tentando deixá-las belas, e logo fui lembrado que elas já falam por si só. O que interessava ali era criar um ritual de cura para mim e para quem eu representava. Quem tem fraturas parecidas com as minhas, frutos da tentativa de poda ou de padronização de paisagem. Escutando minhas raízes soterradas pude tocar os céus. Entramos na segunda fase da germinação: induzindo o crescimento³³ do interior ao exterior e, mais importante, também do exterior ao interior.

33 Indução de crescimento é a segunda fase da germinação de uma semente, na qual se reduz a captação de água e ocorre a formação de novos tecidos simultaneamente com a ativação do metabolismo da planta.

O PRIVILÉGIO DA MEMÓRIA

Schechner diz que “[...] rituais são uma forma das pessoas se lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações”.³⁴ Ou seja, o ritual está nas práticas cotidianas direcionadas a uma ou a várias ações. Para ele:

[...] performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo.³⁵

O ritual reforça uma prática necessária pela manutenção de uma regra, instituição, ações ou hábitos como, por exemplo, desde escovar os dentes antes de dormir até a cerimônia de enterro. Resumindo, ritual é caracterizado como a tradição composta por regras preestabelecidas de um jogo a ser performed por jogadores. A ação praticada em cima desse ritual é

34 SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon: Routledge, 2002, p. 45.

35 *Ibid.*, p. 45.

a performance. Refletindo sobre o ritual do enterro, que acontece em várias culturas, ele se baseia na fusão entre tradição e precaução sanitária comunitária. É uma memória oral colocada em ações concretas contínuas a ser performada por pessoas que repetem essa tradição em seu cotidiano.

O racismo pode ser uma ritualização comportamental ou uma memória que pode ser colocada em prática? Talvez. Se analisarmos a não alternância de poder em cima da relação de posse financeira, o ritual capitalista pós-colonial garante que o jogo racial continue o mesmo desde a colonização. Trazendo como exemplo os dados sobre a pandemia de 2020, padrões majoritariamente brancos queriam obrigar a mão de obra majoritariamente negra a trabalhar, expondo-a a um vírus mortal que é transmitido pelo ar.³⁶

Se festas de aniversário, cerimônias de casamento, oração antes de dormir são rituais provenientes de uma prática consequente de uma regra institucionalizada ou estruturalizada, podemos pensar que o linchamento, a violência sexual, física e mental da população negra se manteve viva na memória da sociedade por meio da subjugação da identidade do marginal. Com essa hipótese não estou querendo dizer que linchamentos públicos, estupros, assédio moral são permitidos e orientados sistematicamente pela lei, mas o fato é que eles acontecem e,

36 MEIRELES, Gabriela. Trabalhadoras domésticas estão entre os grupos mais vulneráveis durante a pandemia. *Faculdade de Medicina UFMG*. 1 set. 2020.

na grande maioria dos casos, são direcionados às populações marginalizadas, majoritariamente negras.

Quando digo linchamentos públicos podemos partir de casos em que a violência cotidiana, como bater no outro para que aprenda uma lição ou se arrependa de algo, possa ser pensada de uma maneira ritualizada na sociedade. Quando um pai bate em uma criança, quando um ladrão é espancado até a morte³⁷, ou amarrado em um poste³⁸, existe um ritual neste guia moral da comunidade em que essas pessoas vivem e que foi apresentado a elas. Ao buscarmos quantificar essas ideias, podemos notar que as comunidades mais carentes de segurança e acesso a oportunidade são racializadas. De acordo com o IBGE, em 2016, negros representam três quartos da população pobre do Brasil³⁹, enquanto representam apenas 17% dos mais ricos. A ritualização de subalternidade do negro se retroalimenta com as questões sociais, já que as possibilidades de existência são desiguais.

Enquanto algumas pessoas dizem que parar de falar sobre racismo seria suficiente para erradicá-lo, podemos pensar, ao contrário, e inclusive de maneira óbvia, que apenas a extinção da *prática* do racismo pode apagá-lo. As ações

37 Bandido é linchado até a morte pela população após assaltar ônibus no AM. *Uol*, 27 fev. 2020.

38 Assaltante é amarrado em poste e espancado até a morte por pedestres em São Luís. *Extra*, 07 jul. 2015.

39 VIEIRA, Isabela. IBGE: negros são 17% dos mais ricos e três quartos da população mais pobre. *Agência Brasil*. Rio de Janeiro, 2 dez. 2016.

afirmativas se colocam como formas de acesso à informação e rompimento de rituais estruturados na sociedade. Falamos aqui do aumento de pessoas negras em universidades, aumento de pessoas negras em profissões de representatividade no Brasil, o que, por consequência, inicia uma mudança estrutural e cultural entre quem pode habitar qual espaço na ritualização da vida cotidiana. Atualmente, negros integram corpo discente de escolas e universidades, formando-se em cerimônias de colação de grau, não mais assistindo esses eventos como faxineiros.

Mas, como apagar da memória de pessoas brancas um ritual tão presente em suas vivências? Duas questões são observáveis. Uma é a relação com a oralidade em cima de uma tradição ou ritual, outra é a documentação dessa regra que permeia esse ritual. A performance limiar dos sequestradores foi a tentativa de apagar a memória de negros ao escravizá-los, os proibindo de cantar, contar, batucar ou dançar suas tradições nativas. Mesmo com todos os castigos severos desses colonizadores, muitas tradições se mantiveram, com alterações, até hoje. Muito também se perdeu ou foi modificado para a melhor sobrevivência, ressignificando o original a tal ponto em que o que é praticado hoje se torna uma nova forma, mas sem perder sua importância.

As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isso-nem-aquilo, nem

aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e muitas vezes de identidade.⁴⁰

Os traumas psicológicos em relação à própria identidade da população negra podem estar ligados aos rituais de uma sociedade colonial que não atinge sua independência ideológica, e que coloca em jogo cotidiano seu racismo, o fortificando na estrutura, nas instituições e nas condutas cotidianas de forma aberta ou entre seus pares. Os negros seguidos no shopping, que são diminuídos em ambientes universitários, que são maltratados em aeroportos, que têm que provar ter algo de valor, são os mesmos que eram proibidos de habitar espaços cercados e ditados como área de superioridade branca, que coloca o sujeito em um espaço de não querer ser o que é.

O signo negro está intimamente identificado com um valor depreciativo nas mais diversas situações da fala brasileira, definindo uma posição social ou adjetivando um grupo racial e uma cultura. “Um dia negro”, “a ovelha negra da família”, por exemplo, são expressões que implicam uma analogia entre o que é negro e o que é considerado ruim ou desagradável.⁴¹

40 *Ibid.*, p. 57.

41 MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras. Perspectiva*. São Paulo, 1995, p. 36.

A deslegitimação da identidade desse corpo e as estratégias de manutenção de privilégios e poderes da comunidade branca faz com que pessoas com identidades subalternizadas não queiram habitar mais seus espaços, ocasionando uma crise de identidade. Um exemplo prático são as políticas de branqueamento que aconteceram no Brasil entre 1888 e 1920, a partir das quais a elite brasileira, baseando-se nas teorias eugenistas norte-americanas e europeias, adotaram práticas para embranquecer sua população de maneira a evitar ter um país de maioria negra, indígena e mestiça. O negro sabe quem é a si mesmo por estar diariamente sendo lembrado o seu lugar ao performar sua etnia. O corpo é símbolo. Sua presença ou ausência fala inteiramente sobre o espaço à sua volta. O negro foi sequestrado e logo depois exilado em seu próprio espaço.

Para entender a crise de identidade do sujeito, no nosso caso o sujeito negro, precisamos nos aprofundar ainda mais nos conceitos de representação desse ser. Hall descreve muito bem as transformações das concepções de identidade, que são muito diferentes entre si. Em resumo, no início das noções sobre comunidades e subjetividade, o conceito de sujeito estava na “concepção da pessoa humana como indivíduo totalmente centrado e unificado”,⁴² sendo denominado como a concepção do *sujeito iluminista*, o mesmo que reforça o “penso, logo existo” frase popularmente conhecida do filósofo francês René Descartes (1596-1650), um conceito individualista e mutável

42 Hall, 2006, p. 10.

apenas por si mesmo. Mas o externo não influencia o sujeito? Com esta pergunta, nos encaminhamos então para o conceito de sujeito sociológico que agora “costura o sujeito à uma estrutura”⁴³, estabilizando uma ligação entre o que o ser é a partir dos mundos culturais à sua volta. Essa noção reflete a complexidade da influência do espaço e de outras pessoas para a formação de subjetivação humana. “[...] nessa concepção sociológica, se preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público”.⁴⁴ O que supre as lacunas deixadas entre o que eu influencio o mundo e de que maneira o mundo me influencia ao construir uma identidade. Os conceitos anteriores ao sujeito sociológico entendem o sujeito como uma coisa mutável a partir de uma só identidade. Atualmente estamos no momento da ideia do *sujeito pós-moderno*, que aponta que o sujeito não é composto de uma, mas de várias identidades e identificações.

O processo histórico brasileiro cresce a partir de um paralelo entre uma crise identitária de sua população que não mais se compreendem apenas como negros, ou LGBT+, ou mulheres ou homens cis, que culturalmente são inseridos em vários contextos e comunidades ao mesmo tempo, somadas ao processo de ressignificação racial que foi descrita anteriormente. A construção do eu estaria, também, ligada à construção do todo, além do conceito de sujeito sociológico, já que o processo de identificação é

43 *Ibid.*, p. 12.

44 *Ibid.*, p. 11.

muito mais aprofundado e tem uma influência muito mais ritualizada na sociedade. Os rituais cotidianos de subalternização e marginalização da população negra seguem em transformação até hoje. Quando o negro teve a oportunidade ou incentivo à possibilidade de escolha de identificações?

Conforme adverte Foucault, a verdade é circular e traduz-se numa série de “procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”, estando intimamente ligada a relações de poder, cujos efeitos induzem e reproduzem. Assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas.⁴⁵

O sujeito negro não tem o direito à escolha, mas sim é subjugado à pressão e sistema social que cerceia suas possibilidades em uma gradação de maior ou menor poder aquisitivo. Com dificuldades diferentes por sua posição social, mas sempre sendo colocado em uma posição subalterna em relação a branquitude. A reconstrução dos rituais cotidianos e as destruições dos rituais racistas são um dever diário, que depende de várias classes da sociedade e do poder vigente. Como, por exemplo, a universidade enquanto sistema institucional: na inserção e validação de pensamentos afro-referenciado anteriormente apagados por

45 Martins, 1995, p. 35.

determinações racistas e na exclusão da comunidade afrodescendente das universidades; ou a artística: no espaço de equidade em oportunidades de construção e distribuição de artes em todos os segmentos, refletindo cultura, tradição e cotidianos periféricos; e sem excluir a prática das políticas públicas orientadas para o fim da eugeniização, genocídio e práticas racistas de desigualdade, com a descentralização geográfica de oportunidades e investimento cultural, educacional e sanitário de localidades centralizadas em populações brancas e elitizadas.

Um artista que não se coloca em sua performance, pode ser considerado um artista? Todo sujeito performa através do jogo preestabelecido sistemicamente. Ou seja, mesmo que o artista não esteja colocando sua própria identidade em sua performance, os signos inseridos sobre ele, além do figurino e adereços, compõem aquela perspectiva de personagem ou obra. O fazer artístico tem essa conexão entre o representar uma perspectiva do real, o que está descolado de uma representação fidedigna da totalidade de uma realidade. O artista reflete sobre o real, transformando-o a partir da adesão e reflexo do que foi performado socialmente para a cena através do seu olhar. Ele, ou ela, pode até não se colocar em sua performance, trazendo uma totalidade de suas crenças para sua obra, mas tem uma responsabilidade sobre sua própria identidade, já carregando alguns significados em seu próprio corpo ou trajetória.

Quando na obra, eu construo cenas sobre o processo da minha própria identificação, acredito estar apontando para a importância da retomada da identificação da população que

compõe esse meu corpo, como a população afrodescendente, migrante e LGBT — lugares de pensamento que podem ser vistos como uma ameaça direta aos privilégios da população branca dominante contemporânea. Se o negro não encontra sua identidade e continua uniformizado nos rituais subalternos, a mão de obra continua negra, marginal e barata. O que mais nos interessa aqui é a importância do espaço de representação e representatividade nas artes e mídia, em paralelo às definições de identidade e identificação.

O CAULE QUE SUSTENTA

Qual é a diferença principal entre representação e representatividade? E identidade e identificação? O primeiro capítulo da tese da professora doutora Evani Lima é dedicado a um apanhado histórico do lugar do negro nas artes cênicas no Brasil. Segundo sua tese, o teatro no Brasil se inicia no século XVI, por meio da catequese cristã, sendo uma performance liminar⁴⁶ de rito de passagem e transformação desses negros sequestrados em África e indígenas tidos como selvagens, de modo a inseri-los nos novos costumes cristãos. O teatro jesuítico se estabelece no plano ideal do que seria o brasileiro, comportando em sua forma e fala “as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra”.⁴⁷ Ainda em sua escrita, citando Mendes, ela relata que no período natalino, e permitidos pela Igreja, havia certo espaço para a representação de autos profanos contidos nas congadas, no congo e nas taieiras.⁴⁸ Depois dessa primeira fase, marcada por autos religio-

46 “O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudanças” (Schechner, 2002, p. 57).

47 Lima, 2010, p. 23.

48 Mendes, 1993 apud Lima, 2010, p. 23.

sos e espetáculos populares, de acordo com Lima, “começa a se desenvolver uma outra modalidade teatral, mais formalmente organizada, cuja natureza profana já não se compatibiliza com o espaço ritual da Igreja”.⁴⁹ A partir do século XVII, o teatro começou a ser visto como algo imoral, sendo considerada “coisa de preto”. De acordo com Caccialia, “muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com rostos e mãos pintadas de branco”.⁵⁰

Alguns artistas negros e mulatos, desse período, fizeram sucesso também individualmente. Dentre eles estão: a atriz Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim.⁵¹

Entre a segunda metade do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, temos a escassez de atores negros no palco, porém, segundo Lima, continuou sendo larga a participação do negro na dramaturgia, mas embranquecendo e elitizando o fazer artístico, os colocando sempre em um papel de subalternidade, artifício para ambientar as peças geograficamente e os ridicularizar. Inicia-se a fase em que os artistas

49 Lima., *op. cit.*, p. 24.

50 Caccialia, 1986, p. 23-24 *apud* Lima, 2010, p. 25.

51 *Ibid.*, p. 25.

dão uma “abrasileirada” no teatro nacional e passam por uma “contemporaneidade de temas e discussões das questões mais frequentes no momento”.⁵² O negro passa a ser mais comumente representado *sob olhar do branco* nas artes cênicas, o que tem reflexo na nossa sociedade até hoje.

Quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou. Dito de forma clara, o grande uso que se fez da temática negra nesse período se deu majoritariamente em seu des-serviço. Por quê? Invalidamente, como registra Mendes (1982), o indivíduo negro é circunscrito numa área na qual somente lhe é permitido representar o feio, o torpe, o mal, o desgraçado da sociedade. Na conclusão da autora, a recorrência a essa atitude depreciativa seria decorrente de uma ação estratégica para mascarar e justificar a repressão e a discriminação praticadas contra os indivíduos negros descendentes no país. Certamente, essa visão limitada no teatro não só restringiu o espaço de atuação desses artistas, mas também atingiu o Ser negro como um todo, pois este passou a carregar o estigma de eterno escravo e subalterno para toda a sociedade.⁵³

Este pensamento me faz refletir em como, ainda hoje, estamos às voltas com uma mesma ritualização imposta ao lu-

52 Braga, 2003 *apud* Lima, 2010, p. 31.

53 Lima, 2010, p. 2.

gar do negro. Leda Maria Martins faz um vasto estudo sobre a inserção dos negros nas artes cênicas e mídias no Brasil e nos EUA.

Repetidos e retificados nas mais diversas modalidades discursivas – cotidiana, literária, publicitária, plásticas, televisiva e dramática –, esses enunciados veiculam um saber que demarca as posições e os limites do negro na estrutura de produção de fala e de poder. Nesse universo anônimo, porque coletivo, a violência da discriminação racial exercita-se numa linguagem autofágica e adversativa, através da qual se projeta o sujeito negro como corpo e imagem.⁵⁴

Martins categoriza três categorias de personagens negros existentes no teatro brasileiro em um ritual desde a inserção do negro nas artes cênicas, sendo elas: o escravo fiel, o negro revoltado e o negro caricato. O escravo fiel é aquele que abre a mão de tudo para estar ao lado do seu senhor, mesmo que seja traindo seus companheiros. Ele seria usado para demonstrar os benefícios do sistema e como o senhor branco é bom e misericordioso com o negro submisso. O negro revoltado, ou negro ruim, é aquele que vai contra a normatividade vigente e o regime escravocrata e apresenta consciência racial. O negro caricato é o alívio cômico das peças, do qual brancos ririam da incapacidade e da imagem grotesca do escravizado.

54 Martins, 1995, p. 38-39.

Ridiculariza-se seu registro verbal, pois é considerado incapaz de aprender o português padrão e de expressar-se adequadamente; menospreza-se sua visão de mundo, seus costumes, crenças e religiosidade; banaliza-se sua herança cultural e carnavaliza-se, grosseiramente, seu corpo e expressão facial, que se tornam sinônimos de um absurdo estético.⁵⁵

O escravo fiel ou negro bom imprimindo a imagem do branco bom e misericordioso. A personagem do negro mal, vilaniza o negro com consciência e ideias revolucionárias, reforçando o sistema de poder e criando um personagem de branco justo que executa as “leis naturais”. O negro caricato coloca o negro em seu “devido lugar”, ridicularizando-o e reforçando a ideia do branco inteligente e civilizado.

Fazendo uma relação com o papel do negro nas teledramatúrgias e cinema brasileiro, podemos observar que está prática continua no presente, quase como ritualizado sutilmente no olhar da branquitude que concentra a escrita de textos e roteiros. Esses tipos são o início dos problemas de representação e representatividade nas obras televisivas e no cinema da nossa contemporaneidade. Em uma dramaturgia fechada, feita quase sempre sobre a perspectiva do homem branco cis, a imagem do negro a ser representada tem entrado em um looping histórico, no qual é apresentada a visão que o branco tem sobre a trajetória e vida do negro. As patroas ricas e felizes por terem

55 *Ibid.*, p. 42.

seus servos leais, são majoritariamente interpretadas por pessoas brancas, enquanto as personagens empregadas domésticas, mordomos, cozinheiras, são quase sempre interpretados por atrizes e atores negros. Os personagens bandidos, favelados armados, assassinos, vilões presentes nos seriados, quase sempre são interpretados por atores negros. O personagem do homem feio e da mulher grotesca que dá em cima de todo mundo, completamente inconveniente e vulgar em filmes de cinema, são majoritariamente interpretados por atores e atrizes negras.

O caule é o órgão da planta que realiza a comunicação entre a raiz e as folhas. Ao mesmo tempo em que a raiz vai crescendo em direção ao interior da terra, o caule realiza o movimento contrário e é por esse motivo que a maioria dos caules crescem acima do solo. É a ponte que comunica a existência de um organismo vivo, que se concretiza cortando a paisagem, mostrando de onde vem e para onde vai. Depois de germinar e fincar suas raízes na terra, a planta cresce em direção aos céus. Conecta-se com outras de sua espécie formando um bioma vivo, servindo de abrigo, alimento, remédio e combustível. Penso sempre de forma carinhosa sobre essa metáfora para falar de uma obra teatral negra, principalmente sendo referenciada na ancestralidade, que em sua grande maioria é cortada barbaramente por não estar nos planos da branquitude. Esse corte pode ser visto de forma conceitual, quando uma crítica ou reportagem branca fala sobre a obra construída sob o olhar de branquitude e, mesmo em uma ação de racismo estrutural, acaba diminuindo as possibilidades de crescimento do trabalho artístico; e de opor-

tunidades, onde curadores de festivais e pareceristas de editais analisam projetos em comparação a projetos com grande financiamento, em sua maioria idealizado por pessoas brancas consolidadas no mercado pelo pacto da branquitude.⁵⁶

Fazer uma obra envolvendo a subjetividade de um artista afrodescendente, ou refletir sobre qualquer assunto envolvendo racialidade, da área ambiental à artística, só é possível com uma profundidade de entendimento sobre o que é um corpo negro. É uma questão de responsabilidade com teorias sociais, sendo desenvolvidas em um contexto de guerra cotidiana contra o racismo estrutural. Por isso, existe uma responsabilidade em levar em consideração toda a carga social que o corpo negro carrega nos contextos, pois sua existência enquanto performance e representação precisam ser cuidadosamente recuperadas.

Voltando para o concreto ensino da história do teatro em escolas e universidades, passando a Grécia antiga até a contemporaneidade, tento entender um pouco mais sobre as expressões consideradas políticas, religiosas, ideológicas, sociais, tentando traçar um caminho para as construções identitárias. Nesse momento, em que temos mais gêneros teatrais partindo de um contexto do artista enquanto indivíduo, observamos formas de iniciar uma obra teatral, que podem ser desde uma peça de mímica, bonecos, épica, com um resultado comum entre todas as obras de arte: o ato de comunicar, que pode não ser

56 Termo e título de Cida Bento, psicóloga e ativista brasileira, eleita como uma das 50 pessoas mais influentes do mundo pela The Economist.

o objetivo da obra, mas que é à ela inerente, uma vez que sua própria existência já é uma forma de comunicação, assim como o caule comunica sua própria existência à sua volta.

Adotar uma perspectiva na contação da própria história, sendo ela o que você lembra ou o que está documentado, cria uma organização de signos que trazem uma narrativa, um enredo e uma trajetória iniciais. Que história é essa que vem sendo contada por tantos anos sobre você? E sobre o que você representa, em que perspectiva? Tudo tem uma história, um de onde veio e para onde vai, mesmo que ela ainda esteja em construção.

A grande maioria das dramaturgias brasileiras de grande sucesso e bons orçamentos para televisão, teatro e cinema da contemporaneidade é construída sobre a perspectiva do homem branco cis, o que reflete na realidade de empregabilidade e presença desses corpos em cena. Um artigo do *Correio Braziliense* de 2018 aponta que “nos filmes brasileiros de 2016, as mulheres representaram 40% do elenco, já os negros, apenas 13,3%. Em 75,3% dos longas nacionais, os negros são, no máximo, 20% do elenco”.⁵⁷ A empregabilidade é apenas um fator do como artistas negros podem sobreviver exercendo seus ofícios. No entanto, o mais devastador é como sua imagem é enxergada e difundida pelo país, onde já contamos com uma produção escassa e que é sempre referenciada no branco, desde muito tempo.

57 IZEL, Adriana. Estudo mostra que negros são minoria no audiovisual brasileiro. *Correio Braziliense*, 21 fev. 2018.

Leda Maria Martins fala: “a elaboração cênica da imago (a imagem formada) do negro compactua com os valores e mitemas de uma mentalidade racista discriminatória. Nesse teatro [ou obra cênica], a fala do negro nunca é sua voz e, menos ainda, o seu discurso”.⁵⁸ Assim, a imagem do negro tem entrado em um *looping* histórico, no qual o que é representado é a visão que o branco tem do negro, situação que se perpetua pelo não incentivo da produção artística de uma nova geração, bem como pela não manutenção de dramaturgos e artistas negros na cena. Voltando às aulas básicas de cursinhos de teatro, professores de iniciação teatral, trabalham em ideias de construção de personagem na criação de eus e narrativas do eu em que as emoções dos atores não precisam necessariamente ser reais ou vividas no momento presente. Antes de mais nada, devem ser visíveis, legíveis e conformes às convenções de representação dos sentimentos. Concordo que o distanciamento da personagem com o ator ou atriz é extremamente necessário para uma construção técnica e livre de representação,⁵⁹ mas acredito que a grande diferença entre a representação do ator negro para o branco é a referência e o poder de escolha em se referenciar ou não.

É completamente diferente tratar o distanciamento entre ator e personagem com atores negros, uma vez que mesmo este, ao fazer o papel de um médico, sempre está fadado a vestir as

58 Martins, 1995, p. 43.

59 Voltarei a esse tema de forma mais profunda à frente, abordando a obra de Luiz Otávio Burnier.

palavras de uma consequência histórica, em uma perspectiva escrita por quem não entende a potência real do signo envolvendo um corpo negro e uma profissão elitizada. O que traz grandes chances de criar uma imagem reforçada, estereotipada e reformulada do que o homem branco pensa e sabe a respeito da imagem do que é um médico branco ou um médico negro. O médico branco e o médico negro têm suas construções completamente diferenciadas que, se ignoradas, apenas refletem e compactuam com uma realidade social devastadoramente racista, classista e meritocrática. Com isso lembramos da responsabilidade da construção da obra cênica.

Com esse exemplo podemos abordar o problema de referência relacionado a quem escreve as obras, pensando em toda a carga da reafirmação constante da imagem que o branco tem do mundo, além de tratar também o lugar de quem atua, pensando em que referências cotidianas podem ser utilizadas nesses papéis. Na mimese dos sentimentos de um negro médico para um negro mordomo temos duas grandes disparidades com a realidade brasileira, na qual boa parte das obras ficcionais tem negros exercendo papéis de ambientação cenográfica em subempregos, fato que já acontece desde o teatro jesuítico no século XVI.⁶⁰

O fazer teatral, por muito tempo, se deteve a fazer um recorte do bom/mau, herói/vilão a partir da perspectiva narcisista branca. O que se dá diferentemente quando um branco interpreta

60 Martins, 1992, p. 42.

um papel escrito por um homem negro, mesmo que satirizando essa imagem de dominância. Historicamente falando, a subjugação entre ambos é completamente distinta. Além de considerar a imagem normalizada que o público tem em relação ao que é historicamente dito ou do que é uma boa pessoa para a sociedade, temos que levar em conta o que está descrito como realidade histórica e social, uma vez que o negro está totalmente imerso nessa realidade, ocupando o lugar de oprimido sistemicamente.

Por outro lado, o recorte feito por um dramaturgo negro para uma personagem branca não emprega um efeito de subalternização social, mas um recorte real ou lúdico de expressão em que o olhar daquele negro, que performa sua negritude socialmente, crítica, anuncia ou denuncia em relação à realidade de um cotidiano de branquitude como instituição. “Então os brancos devem parar de escrever papéis para pessoas negras?”. “Homens não podem escrever papéis para mulheres?”. Não se trata disso. O que é preciso, na verdade, é reforçar uma equidade de oportunidade para que todos possam contar suas histórias com responsabilidade real com o sistema social empregado na atualidade.

Os brancos sempre serão privilegiados no meio de comunicação, por todas as questões já descritas, além do capitalismo agressivo que mira o consumo de comunidades ricas, às voltas da arte e do mercado do entretenimento. Evidentemente há o recorte de classe que precisa ser tensionado e observado nessa compreensão, o trabalhador pobre, ou a pessoa que vem de uma classe social não privilegiada, terá dificuldades no mercado de trabalho, seja ela quem for. Entretanto, o ponto com-

parativo aqui é o da abordagem sistêmica; boa parte das vezes, vender a imagem é mais importante do que a real performance do corpo como signo. Os lugares de legitimação televisivos, publicitários e de dominação ética da arte para o consumo, compreende as dimensões de uso dos corpos e de como estes corpos podem servir para o manutenção de suas lógicas. Enquanto aqueles que têm algum destaque televisivo conseguem um patrocínio com facilidade, em grande parte brancos e mais atualmente uma pequena parcela de artistas negros, muitos artistas, em grande parte negros, e quem tem na arte (muitas vezes uma arte não consumível, pois trabalha as dimensões éticas da sociedade) passam fome e ainda aguardam o seu momento de deter a “oportunidade” de sobrevivência. Essa lógica do artista sobrevivente, e que precisa adentrar a um sistema de uso dos corpos revela o quanto o racismo ainda é presente no olhar social para o negro. A arte, por um lado, se torna um emprego que não é para todos e todas, um espaço de competição por poucos lugares de acontecimento, e por outro lado, o mercado se torna um mar revolto de usos dos corpos “aceitos” que agora podem representar suas identidades para vender mais produtos, até que não se esgotem e sejam substituídos. É uma lógica liberal difícil de habitar e um problema atual do pensamento da ética de liberação de nossos corpos nas artes. Como diz Bakhtin, “tudo que é ideológico possui um valor semiótico”.⁶¹

61 Bakhtin, 1992 *apud* Martins, 1995, p. 35.

A televisão, o teatro, a internet têm uma influência enorme no processo de construção da identidade do sujeito. Fizemos um recorte pensando em dramaturgos e atores, mas não podemos perder de vista que, atrás do ofício, há pessoas. Quando esse sujeito conta com uma escassez de referências na sua construção identitária, e em seu ofício, é obrigado a sempre contar histórias distantes da sua realidade. Podemos observar um agravamento de uma questão séria, pois além de um problema de construção em sua identidade cultural, podemos ter um problema na percepção, análise e formação de um corpo que se propõe a ser uma ferramenta de trabalho e de mercado, dificultando sua capacidade empática e de construção de personagens em textos e cenas para além daquilo que interessa, ainda, à branquitude que domina os espaços de legitimação artística, seja erudito ou comercial.

A saúde mental da população negra é agravada por problemas de percepção identitária. Pensando na construção artística, esse mesmo problema constrói travas em artistas marginalizados, em que a construção do ator pode ser uma ferramenta de entendimento identitário. Um corpo que se propõe a passar por exercícios de percepção psicossocial, criação de novas dramaturgias conectando o “eu” com o “outro”, composições corporais e uma construção da cena através de dispositivos usados na elaboração de diferentes formas de teatros do real, torna-se mais disponível para aplicar os resultados encontrados em outros trabalhos e empreendimentos pessoais e artísticos. Seu desenvolvimento crítico e de embate com as possibilidades de

esgotamento de seus corpos e suas identidades, passa também a fazer parte da equação que o tensiona.

Por isso, representação não é o mesmo que representatividade. Hall discorre um pouco sobre uma prática chamada “Jogo de identidade”⁶², em que cada indivíduo em determinadas circunstâncias é impulsionado a se posicionar de acordo com a identidade que melhor lhe for conveniente, ou mais se identificar. Isso implica algumas observações: a) as identidades são contraditórias; b) as contradições atuam tanto dentro como fora da cabeça de cada indivíduo; c) nenhuma identidade é singular e d) a identificação não é automática, porém pode ser ganhada ou perdida.⁶³

Trazendo um exemplo para o que acontece no Brasil a partir de 2018, podemos citar um caso ocorrido na esfera do poder público federal. O antigo presidente⁶⁴, autoidentificado como conservador, não pôde encerrar as atividades da Fundação Palmares, responsável por promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira, criado há 31 anos e fruto da luta dos movimentos negros no país.

62 Hall, 2006, p. 20.

63 *Id.*, 2014, p. 16.

64 Acredito que a escrita de um livro é sobre memória. Com muita resistência coloco aqui o nome do presidente em questão, que foi responsável por mais de mil mortos no Brasil, no período da pandemia que abalou o mundo em 2020. Presidente Jair Messias Bolsonaro, que presidiu de 2019 até 2022.

Com isso, ele escolhe um novo presidente para a fundação que se alinha aos seus princípios e pensamentos. Sérgio Camargo, então, assume o cargo, mesmo com várias falas contra as conquistas das lutas antirracistas, escândalos, definindo-se como “um negro de direita, antivitimista e inimigo do politicamente correto”.

Ele é um homem negro, logo ele deveria representar os negros em sua posição do governo. Mas os negros se sentem representados por Sérgio Camargo? O mesmo que, já em seu cargo, defendeu o fim do feriado da Consciência Negra, chamou o líder antiescravagista Zumbi dos Palmares de falso herói, retirou 27 nomes importantes da lista de personalidade homenageadas pela luta negra na cultura, alegando que só deveriam estar nela pessoas que já morreram. No caso, todos os nomes retirados foram indicação do último governo, oposição do então atual presidente. Repetindo a pergunta, o atual presidente da Fundação Palmares representa os negros?

Ele representa uma parcela da população negra de um viés conservador e reacionário, fruto de uma representação do imaginário do poder dominante no momento, que é de um partido majoritariamente branco. Quando temos uma imagem servindo como personagens subalternos e diversidade sem nenhum poder de transformação, temos representação. Quando negros, ou pessoas diversas, estão em posição de tomada de decisões, em um cargo de poder ou como protagonista, temos representatividade. Mas, e no caso de Sérgio Camargo, temos um caso de representação ou representatividade?

O conceito de negritude, recriado e repensado no Brasil por Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, procurava as origens africanas do negro dentro da sociedade brasileira, e não propriamente na África. A ideia de negritude adaptou-se ao contexto brasileiro e tornou-se integracionista.⁶⁵

Nessa crise de identidade existente com o acúmulo de informações e transformações contemporâneas, o processo de identificação parte tanto do lugar da representação, sendo importante ver negros ocuparem vários espaços no imaginário e concretude no cotidiano, quanto do de representação, a partir do qual essas figuras tomarão decisões a favor de suas comunidades. Sérgio Camargo toma decisões a favor de sua comunidade? Pessoas brancas e de direita se sentem muito representadas por ele, entre outras pessoas brancas que podem não ter tido a oportunidade de passar pelo seu processo de identificação e conscientização historiográfica sobre a história das lutas de pessoas de sua raça.

Antes de responder se o artista negro se coloca em sua obra, temos que ter em mente que o sujeito negro *está*. Sérgio Camargo se coloca em suas decisões e nem por isso deixou de ser negro. O corpo negro comunica por si só, é um conjunto de signos e de informações que podem ser ressignificadas pelo conteúdo, fruto do processo de identificação. Antes do

65 Douxami, 2001, p. 322.

artista se colocar em outros personagens ou em suas obras, seria extremamente necessário que pudesse se entender como sujeito que habita uma sociedade complexa e racista. De outro modo, ele será sempre a representação de outro imaginário, sem o controle do que o seu corpo performa ou significa em perspectivas cotidianas e na construção artística. O negro pode sim não performar um sujeito negro e isso é muito comum na realidade brasileira que afirma que ser negro é ser ruim. A grande questão é que mesmo não querendo performar o corpo negro, o branco nunca vai enxergá-lo como um igual. E isso apenas agrava a ritualização deste corpo como um estrangeiro traficada, por não termos conseguido ainda sair desse lugar subalternizado na sociedade, política ou nas obras televisivas e cinematográficas. Por enquanto, estamos na última fase da germinação, então crescemos e expandimos o eixo embrionário.⁶⁶

66 Última fase da germinação, onde compreende o processo de expansão celular e a ruptura do tegumento com a protrusão da radícula, ou raiz embrionária. Ela é a primeira parte a emergir e ficar à mostra da semente. O primeiro contato com o mundo exterior.



O CALENDÁRIO CÓSMICO

“No dia 1º de janeiro houve o Big Bang.

No dia 6 nascem as primeiras estrelas.

No dia 1º de março, coincidentemente com o meu aniversário, nasce a Via Láctea e outras galáxias.

De abril a agosto as coisas vão maturando, transformando, cozimento.

Dia 6 de setembro nasce o planeta Terra.

As rochas mais antigas registradas pelo mundo são do dia 2 de outubro. Dia 30 de novembro acontece a primeira reprodução sexual.

No dia 1º de dezembro se constitui a camada de ozônio.

Dia 16 de dezembro nascem os primeiros vermes.

Dia 17, o Big Bang biológico, e a quantidade de seres no Cambriano aumenta. No dia 18 de dezembro, nascem os primeiros vertebrados. No dia 25 de dezembro, nascem os dinossauros e eles dominam a Terra. No dia 27, os primeiros mamíferos, no dia 28, as primeiras aves.

No dia 31 de dezembro morrem os dinossauros.

Às 22h30 do dia 31 de dezembro nascem
os primeiros humanos.

Às 23h46 eles aprendem a domesticar o fogo.

Às 23h56 termina o último período glacial.

Às 23h59 surgem as primeiras civilizações.

Às 23h59m30s são registradas as primeiras pinturas
pré-históricas.

Às 23h59m59s acontecem as cruzadas na Idade Média.
O capitalismo comercial, a expansão marítima.

Buda surge 1 segundo antes.

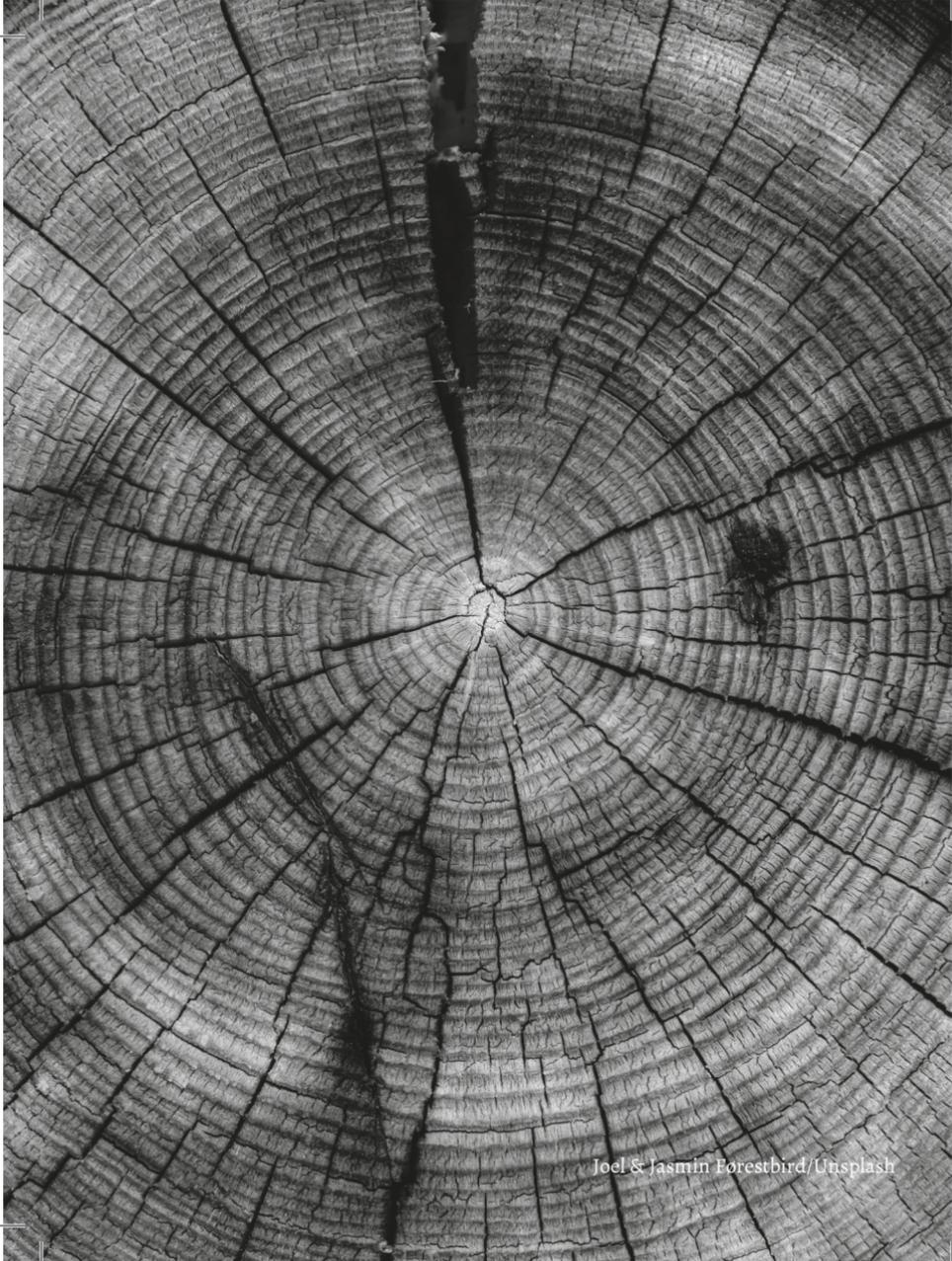
O Islã surge 2 segundos antes.

Cristo, meio segundo antes.

E nós estamos exatamente aqui. Nesse meio segundo que falta pro ano novo, nesse meio segundo que falta para o fim de tudo. Tudo o que você já viu, tudo o que você já sonhou, tudo o que você desejou, todas as histórias, todos os reis, todas as rainhas, todos os vislumbres, sonhos, ensejos, desejos, tropeços, tudo isso tá nesse meio segundo, tá aqui, nesse meio segundo que falta pro ano novo, nesse

meio segundo pro fim de tudo e essa máquina que você vê
se constitui no meu maravilhoso universo”.

Trecho de Iroko: meu universo.



Joel & Jasmin Forestbird/Uasplash



ANÉIS DE CRESCIMENTO

É possível ver a identidade de uma árvore através de seu caule. Ao cortar o tronco, podemos notar círculos escuros até seu centro. Cada círculo é chamado de *anel de crescimento* e cada um deles, contados de dentro para fora, corresponde a um ano de vida de uma árvore. Nas regiões de clima temperado, esses anéis são bem fáceis de contar, tendo uma coloração mais acentuada. Já nas espécies de árvores com *habitat* em regiões tropicais, como é o caso do Brasil, os anéis são mais difíceis de definir, porque as árvores crescem mais no período de chuvas e nas épocas mais quentes, clima comum nessas regiões. Quanto melhores forem as condições climáticas, mais largos são os anéis de crescimento. O ambiente à volta da árvore determina sua idade e sobrevivência. Ao observar as imagens dos troncos cortados, podemos notar que os anéis se assemelham muito às impressões digitais humanas. Evoco essa imagem porque os anéis dentro do tronco servem como um mapa pra entender de onde ela veio e quanto tempo ela está na natureza.

Anteriormente, explicitarei minha compreensão sobre a dificuldade do mapeamento da identidade pela ausência de documentos que nos revelem a origem do sujeito negro, bem como quais os impactos na construção de sua identidade cultural e

os reflexos em sua saúde mental. Para não nos perdermos, normalmente procuramos saber nosso endereço a fim de entender para onde devemos voltar. Ou ouvimos histórias de familiares, procuramos fotos, documentos, cartas, mapas, ou seja, formas de entender e conhecer os caminhos dessa floresta em que fomos plantados. Observando a construção de *Iroko*, percebi que meu corpo queria me dizer que ser negro também é encontrar caminhos de autopertencimento mesmo quando não existem documentos registrados fisicamente. Busca-se contar os anéis que estão registrados no tronco da própria árvore genealógica, ainda que o ambiente os torne quase imperceptíveis, por terem sido modelados por um concreto sufocante. Três aspectos foram fundamentais para a construção do processo do solo, são eles: o corpo, a mente e a rua.

Em uma disciplina durante minha graduação em Artes Cênicas com habilitação em atuação cênica, tive contato com um exercício de teatro-dança baseado na técnica de construção da diretora e coreógrafa Pina Bausch. Nesse exercício, foram levantadas perguntas básicas que deveriam ser respondidas com o movimento do corpo, induzindo uma experimentação corporal de pelo menos quarenta minutos, após um aquecimento com exercícios baseados no livro *Domínio do movimento* de Rudolf Laban. Em um momento de angústia e de experimentação, foram levantadas duas perguntas: “Quem é você e o que você está fazendo aqui?”.

Nos processos de composições corporais que aplico, tento dividir os exercícios seguindo três momentos básicos: a *percepção*,

que se trata da experimentação livre dos pesos e gestos que podem estar ligados à construção daquele enredo ou personagens; a *análise*, em que retomamos os movimentos que mais pareciam interessantes para a construção da obra, e a *composição*, momento em que organizamos os signos e entendemos para onde a dança ou núcleo de construção estava sendo direcionada.

Voltando para o processo de *Iroko*, se colocando em experimentação em um ambiente controlado, a expressividade do corpo do ator/performer levanta os signos que gritam o que o próprio sujeito não sabe qualificar no momento da *percepção*. Através dos exercícios, se destacam os anéis desse tronco, os quais são levados para a *análise*, nosso segundo momento de composição.

Eu não conseguia dizer de onde eu vim e quem eu era, mas no lugar disso surgiram movimentos cruzados a serem analisados depois do exercício, como: exaustão e manipulação corporal, em que se explorava a alternância entre o toque e variação de pesos; nos gestos de despedida, em que esses gestos eram divididos em micromovimentos, entendendo onde iniciava e acabava o movimento; e, por fim, na repetição, alternando a intensidade da velocidade e da força.

Logo após elencar a sequência de movimentos que pareciam mais férteis para a experimentação e analisar o espaço com o movimento, entramos no momento da composição, organizando esses signos e tentando entender o que o corpo quer dizer. Junto com um estímulo sonoro, colocamos áudios da minha avó de consideração. Naquele momento senti que aquela voz fazia parte dessa composição, como ecos de raízes

que me lembraram da minha terra. Um mapa que me fazia voltar para a conexão das árvores que ajudaram no meu crescimento, enquanto meu tronco cortado se sacrificava e se unia com outras plantas a minha volta. Nesse momento, com uma partitura corporal montada de forma experimental e sem uma ordem exata de movimentos, temos um ator/performer sentado, com o peso entregue à gravidade. Esse corpo chora sem entender o que falta. Num processo de busca do próprio lugar no universo, acabo encontrando o que tinha esquecido pela tentativa de apagamento das raízes que me compunham e que foram soterradas na minha mudança de território. Afinal de contas, o migrante se encontra sozinho em sua travessia e tenta se conectar com o que está à volta naquele momento. O vício da solidão do corpo racializado e em constante diáspora por oportunidades é resultado de um processo violento do sistema capitalista. Um processo de extermínio que cerca comunidades periféricas, migrantes e principalmente pessoas que são subalternizadas por processos predatórios de castas sociais. É um processo que faz o sujeito negro e/ou LGBTQ+ se matar, sem precisar que a branquitude hétero-cis normativa suje as próprias mãos. Penso nisso como um processo de genocídio de afeto. Afastando emocionalmente e geograficamente pessoas de seus familiares, seja em uma mudança para uma grande metrópole em busca de oportunidade, ou quando uma pessoa passa por um emprego subalternizado onde ela passa mais tempo cuidando da família de seus patrões do que sua própria, como empregadas domésticas, operários ou pedreiros.

Então, meus movimentos se davam assim: a mão direita se levanta levemente em contraponto ao corpo pesado e se direciona a secar as lágrimas que vertem, como uma tentativa de consolo. A mão esquerda tenta abaixar a mão direita, que insiste em tentar consolar o corpo, entrando em um jogo de querer consolar e não querer ser consolado, alternando forças e velocidades, até o corpo entrar em desequilíbrio e a mão direita apoiar a cabeça do performer, como uma avó que coloca o neto no colo. A mão direita, com a leveza da memória da avó, levanta o corpo para sua posição inicial que cai para o outro lado, repetindo o processo. Na volta, a mão direita faz um gesto de adeus, e o corpo aplica a mimese de despedida. A mesma mão então alcança algo e faz o gesto de embalar um bebê, que depois de três balanços é sugado em direção à diagonal direita, levando o braço a repetir o gesto de adeus inicial. Entrando em repetição do movimento de adeus e de ninar, aumentando a velocidade, o peso e a intensidade, enquanto o ator, na mesma graduação das velocidades e pesos, em um transe pelas emoções de conforto para o abandono. Na quarta repetição o corpo se desequilibra com a força do gesto de adeus e cai de lado.

O jogo agora é encontrar maneiras de se levantar lentamente com os apoios. Ao se levantar, a mão esquerda assume a manipulação, levantando o braço direito que aproveita o impulso para fazer um gesto de adeus e, enquanto isso, com os dedos, tenta forçar a boca do ator em um sorriso. O braço direito começa a cair e a mão esquerda tenta forçar o braço a continuar dando adeus, largando a boca para segurar o outro no ar. A boca aban-

dona o sorriso sem o estímulo da mão, que entra em um jogo de velocidade ao tentar segurar a cabeça erguida em uma máscara de felicidade para não preocupar a família, enquanto o corpo começa a derreter no espaço. O que interrompe o fluxo é o braço direito que se recusa a dar mais adeus e segura a mão esquerda, direcionando-a para acariciar o corpo do ator/performer, o que logo depois vira um abraço. E assim se fecha a composição.

O que registrei até aqui se trata de uma partitura corporal crua, isto é, apenas a organização dos signos advindos no momento da experimentação. A seguir, apresento o registro do resultado que tenho como uma dramaturgia corporal escrita no diário de bordo⁶⁷ do processo:

“Enquanto o menino estava sentado, largado com a coluna frouxa e os braços à frente das suas pernas abertas, sem força, ele sentiu sua avó levantando seu rosto com carinho. Ele queria continuar olhando para baixo. Chorava muito, sem saber se era por conta daquela voz que lhe lembrava das saudades de casa, ou por conta da vergonha da imagem dela, o observando e se sentindo derrotado. Ou por ser presenteado com aquela presença, que na realidade estaria a quase mil quilômetros de distância na região centro-oeste.

Como um boneco vazio, ela o segura delicadamente pelo pulso direito, o fazendo enxugar as lágrimas com suas próprias mãos. A dança é um jogo de manipulação entre sua avó invisível e seu corpo sem forças. Ela lhe dá um ca-

67 Prática de registro em processos teatrais.

rinho no rosto e rapidamente desaparece, sem que ele percebesse. O braço esquerdo de Jeff reage em um movimento de adeus para o lado direito. Ele ainda não recuperou o movimento das pernas. Ela então ressurgiu perto dele com graciosidade, colocando os braços do neto cruzados à sua frente, o levando a fazer um movimento de embalar uma criança, a ninando. Ele entra, então, em um looping de velocidade gradativa em que quem ele ninava ia embora, o fazendo mudar para um movimento de adeus e depois voltar a ninar a memória daquela que um dia esteve ali.

Ele se sentia só novamente e sem vontade de continuar, caía para frente em um movimento abrupto. Então, sua avó fala em um áudio que queria pegar um avião para o encontrar. Em um pedido de socorro, Jeff levanta o braço direito dando sinal de que ainda estaria ali, tentando levantar-se do chão para ser visto. Sem forças para se sustentar, cai novamente, até que sua avó retorna, o movimentando para lembrá-lo como é poder se colocar em pé novamente. Como uma criança que antes rastejava ou desaprendeu a andar. Movimento que vem da relação do centro com as extremidades do corpo. Sobe pelo diafragma, indo ao quadril até conseguir forças para levantar o peso, usando as extremidades para recuperar o equilíbrio.

Ele se levanta. Dá seus primeiros passos novamente. Agradece.

Dessa vez ela se despede, ele levanta todo o seu corpo dizendo um “até logo”, que sobe da ponta de seus pés até a extremidade dos dedos de suas mãos. Ele então se lembra que ficará sozinho novamente.

— Será que vou cair de novo?

Subitamente, seu braço esquerdo abaixa o outro, que acena com carinho, e com os dedos, vai até a boca de Jeff construindo forçadamente um sorriso.

— Tudo vai ficar bem. Não pareça fraco! Vão te tirar tudo se você parecer fraco.

Esse movimento se repete, alternando-se rápida e desesperadamente. Uma briga entre um acenar para a avó voltar e uma obrigatoriedade em ficar só, se forçando a parecer sempre feliz. Quanto mais aumenta a velocidade, mais lágrimas vertem dos olhos de Jeff. Até que em uma contracorrente, ao invés de seu braço direito abaixar o outro que pede socorro, ele agarra o esquerdo subitamente em uma tentativa de parar com essa tortura. Em questão de segundos, após esse susto, seu braço direito abraça o esquerdo. A briga cessou.

Ele se abraça”.⁶⁸

Do depoimento da testemunha *Corpo*, criamos a dramaturgia de uma cena. Tudo que ele precisava, nossa personagem e o ator/performer, era de um abraço. Não de um abraço do outro, seus amigos o abraçavam, sua avó, ele precisava do seu próprio abraço. A criança que era ninada, a que ia embora, a que precisava ficar de pé era ele mesmo. Precisava sentir um carinho vindo de si mesmo. De lembrar quem ele era, de onde vinha, onde estava e para onde queria ir. Tudo isso numa

68 Relatório retirado de anotações do próprio autor referente ao ensaio de 14 de junho de 2017.

relação com o *onde*, lugar do qual ele nunca deveria ter saído e do qual foi arrancado por medo de performar sua própria existência. Ele precisava habitar o próprio corpo. E ele só viu todo esse significado ao experimentar e assistir a própria cena. Naquele momento era reação, após a construção virou significado para ele e para o outro.

CORPO ÁRVORE EM FUGA DO DESCONHECIDO EM SI

O sujeito negro é um corpo foragido, sem documentos escritos ou sem uma grande memória de sua tradição, que foi apagada pela branquitude que ainda se mantém no poder. Como esse corpo foragido, que não é mais escravizado e é procurado para performar um corpo subalternizado, pode sobreviver sem esses recortes documentais? Quem apaga os registros de onde esses negros vieram e os proíbem de cantar suas próprias músicas e orações? Quem os fez acreditar que toda sua cultura era marginal, errada, pagã, brega? Existem várias formas de documentação e, pensando na relação com África, a documentação do povo negro vem a partir da oralidade e da ritualidade.

Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, precisões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses ancestrais: “A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música do divertimento”. Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual

está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual.⁶⁹

A análise semiótica do exercício de teatro-dança iniciou uma análise de metodologia de construção artística em contraponto com uma análise identitária, que de fato caminham juntas quando falamos sobre o artista, sua subjetividade e sua obra. Primeiro veio o corpo, depois veio a palavra.

Ricardo Rocha, diretor de teatro da companhia Multifoco, se propôs a me ajudar em minha investigação no processo de construção dessa peça, que não tinha ainda uma forma concreta. Ele assistiu à construção da primeira dança, ajudou na estratégia de construção dramaturgica através da performance e, simultaneamente, aplicou exercícios psicofísicos de meditação ativa e

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

escrita espontânea que são praticadas como estratégias de amenizar sintomas de crises de ansiedade e conexão com o presente.

Adaptamos então estes exercícios, passando para o corpo, usando seus preceitos do escrever para o falar e se movimentar. Rocha então ficaria com um cronômetro marcando cinquenta segundos. No primeiro ciclo, o ator criador deveria falar tudo que viesse à sua cabeça, o mais rápido possível, sentado em uma cadeira, sem se movimentar. Quando o tempo se esgotasse, o facilitador mandaria parar, mesmo se o raciocínio estivesse incompleto. Estabelecemos uma pausa de quinze segundos e passamos para o segundo momento. A partir do segundo ciclo, enquanto vai avançando com o fluxo das palavras, o ator criador ganha liberdade para movimentar partes do seu corpo. Assim, no segundo ciclo, pode movimentar o braço esquerdo; no terceiro, os dois braços; no quarto, o tronco; no quinto, o corpo todo, mas ainda permanecendo sentado; no sexto, pode se deslocar pelo espaço. No sétimo e último ciclo, o ator criador deve fazer sem palavras, apenas com a movimentação do corpo, experimentando a corporeidade.

Nesse exercício, a palavra é apenas o dispositivo do consciente para acessar e expor o subconsciente através da exaustão. É uma mudança de ator criador para ator investigador pré-criador. É nítido quando o ator começa a criar uma história para parecer virtuoso, por isso a importância de um facilitador que pode cortar o ator e surpreendê-lo, pedindo para falar sobre outro assunto. Isso quebra as barreiras preestabelecidas pelo medo de exposição. Trata-se de um exercício muito forte, que deve ser executado apenas com pessoas de extrema confiança.

Com o depoimento da testemunha *Mente* foi possível criar uma verbalização dos sentimentos que faziam o ator criador estar ali. E mesmo que o verbo não aparecesse, o corpo estava lá para garantir que nada passasse despercebido, dando força para o que a palavra não conseguia conter. Boa parte das partituras corporais e os temas colocados em esqueleto para criação do espetáculo foram levantados a partir dos primeiros fluxos.⁷⁰ Esquecemos que o caule possui um sistema central que carrega nutrientes para a árvore toda. Quando esse caule é ferido, ou podado, os nutrientes voltam para o tecido das raízes para que ela se fortaleça e se finquem ainda mais na terra. A conexão entre corpo e mente é fundamental para a investigação do corpo e da fala como instrumento do ator e suas dramaturgias. Se adaptar ao canteiro, o qual a árvore foi transportada, e a poda que o homem pratica para que não se espalhe pelo concreto perfeito, me fez esquecer das conexões com a floresta em que cresci. Que não é como florestas típicas de espécies idênticas oriundas de uma mesma semente, porém a que me abraçou como sua. Com o espetáculo entendi que a saudade de casa não tem a ver apenas com espaço físico, mas também do que eu abandonei como parte da minha cultura ao tentar fazer parte de outro ambiente. Para me sentir menos sozinho, tentei ser concreto, e ao acessar meu anel de crescimento, florescer mais uma vez me transformando em ponte. A mesma ponte que liga

70 Como chamamos o exercício de criação espontânea verbalizado.

o orum⁷¹ ao mundo terreno, liga o passado, presente e futuro. Uma ponte que conecta todos os áudios de carinho de todas as avós de pessoas que partiram para outros espaços. E que precisam lembrar que não importa onde estejam, existem raízes e registros em seu próprio corpo que, se estimuladas, podem relembra-las que seus vínculos têm a opção de não morrer, mas sim, se fortalecer para se alastrar e conquistar nutrientes de vida que tentam exterminar.

Para mim, a vida está na rua e é nela que tudo acontece: encontros, desencontros, amores, desamores, brigas, abraços, *cruzamentos de linhas e caminhos como trópicos e órbitas predefinidas*.⁷² Em busca de histórias, coloquei-me nas ruas, como um explorador, para entender o universo dos humanos. Com um capacete de escafandro, bem vestido e um diário de bordo, propus-me a fazer dois programas performáticos de observação e relação.

No primeiro programa, intitulado *tempo*⁷³, com meu figurino, fiquei seis horas sentado observando o fluxo de pessoas que vinham e voltavam de Niterói e Paquetá para a cidade do Rio de Janeiro. As barcas ligam um bairro e dois municípios, tendo um fluxo imenso de pessoas que vão e voltam para estudar ou trabalhar em uma cidade metropolitana. Para nós, aquele ponto era o mais próximo do que se compreendia como a chegada de

71 Mundo espiritual em religiões de tribos africanas.

72 Trecho do solo teatral *Iroko: meu universo*. (Do autor, 2017).

73 *Programa tempo*, estação de barcas da praça XV, Rio de Janeiro – RJ – 2017

trabalhadores semiescravizados às terras brasileiras, relacionando esse trauma histórico do Brasil com o momento atual de neoliberalismo que se instaura no país, em que boa parte de sua oferta de serviços se dá por meio de subempregos.

Nessas seis horas, fiz anotações a cada minuto sobre o que via. O grande detalhe é que não contava com um relógio e só iria ser avisado do fim do programa por um assistente, o que chamamos de anjo, que me observava de longe durante toda a ação. A grande surpresa foi a experiência começar às 9 horas da manhã e terminar exatamente às 16 horas, oitocentos e quarenta e três minutos após. Como não tinha noção do tempo, eu sabia apenas que seria resgatado às 16 horas. A certa altura, na minha percepção de tempo, as 16 horas já tinham chegado, mas se passaram mais 843 minutos de atraso. Muita coisa aconteceu nesse meio tempo. Observei a relação das pessoas com o tempo e o espaço. Quando corriam para não perder o barco, quando as catracas fechavam, quando perdiam o transporte, quando estavam tristes, animadas, inertes ao mundo. Isso me lembrou a explicação da construção do universo feita pelo astrônomo e físico Carl Sagan, no programa COSMOS de 1980, na qual ele escala o acontecimento em comparação a um calendário romano. Através daquelas anotações, da percepção de quanto tempo há em uma hora, nasceu o texto da cena “Calendário cósmico” e a intervenção cênica “Que horas tem”.

Nessa ação, muitas coisas foram observadas a partir do ponto de vista social, e foram usadas na construção de dramaturgia da peça. Como o menino que só apareceu ali, curioso. Uma criança

que passava o dia com o pai, um camelô que vendia água na praça, e que sempre vinha perguntar se eu estava bem e o que eu estava fazendo. Nas primeiras três horas, não falei absolutamente nada, mas com o passar do tempo, devido à presença de muitas pessoas curiosas, eu me permiti a falar com as ruas.

O menino de vez em quando ia até a caixa de isopor do pai, pegava um gelo e o entregava para mim, dizendo que estava muito quente. Uma criança, que parecia ter no máximo sete anos de idade, tinha compaixão e tempo de contemplação, diferente de muitas pessoas que passavam por mim e não tinham o tempo de observar uma estranheza. O menino estava ali cotidianamente com seu pai, naquele momento, em férias da escola, mas em outros, sempre tendo aquele ponto de encontro com sua família. Se ele se perdesse, sabia o endereço para onde deveria retornar. Ali nascia o texto “O menino que queria atravessar”.

No segundo programa, intitulado *futuro*, utilizei o mesmo figurino, mas dessa vez portava uma placa com a frase “Me conte seu futuro” escrita à giz, dois banquinhos, suco, café e compartilhei futuros na frente do Museu do Amanhã, na cidade do Rio de Janeiro, durante 3 horas. Nos primeiros 10 minutos, uma criança branca de no máximo 7 anos veio me oferecer dinheiro, com moedas nas mãos, achando que era uma espécie de estátua viva ou um artista de rua.

— Não me interessa pelas suas moedas, garotinha, mas ficaria feliz em ouvir seu futuro.

A pequena garota sentou no banco à minha frente. Não quis suco ou café. Falou pouco, mas assertivamente o que que-

ria ser quando crescesse. Sua mãe nos observava ao longe, com um bebê recém-nascido no colo, mas logo tomou coragem para ver o que tanto sua filha contava a um estranho com um capacete de exploração na cabeça. Ao ouvir, ela sorriu.

— “Quer me contar seu futuro?”, perguntei.

— “Não sei muito bem como vai ser meu futuro”, ela respondeu com vergonha.

— “Olha pro rosto do seu bebê”. Sem hesitar, a mãe o fez. — “Você consegue imaginar o rosto de seus filhos daqui 15 anos?”.

Aos poucos a mãe ficou vermelha e começou a chorar. Com um gesto de cabeça acenou que sim. Deu um beijo em seu bebê, pegou sua filha, agradeceu e foi embora. Foi um dos momentos mais lindos de toda a experiência e aconteceu nos primeiros 10 minutos de programa performático.

O tempo passa. Encontrei um pai de família que passeava com seus filhos em uma viagem de férias. Eles são do Goiás, estado próximo à minha terra natal.

— “Qual o seu futuro, pai?”, perguntei.

— “Meu sonho sempre foi ser um cantor e compositor sertanejo”, respondeu o turista decepcionado. “Mas hoje tenho uma vendedora de carros. Meu futuro é ver meus filhos crescerem e correr atrás dos seus sonhos”.

— “Você quer saber meu futuro?”, perguntei.

Quando o pai acena que sim, segui o protocolo que estava combinado antes da performance iniciar. Se o espectador pediu o meu futuro, eu deveria então imaginar um futuro que incluísse o outro, numa criação espontânea de dramaturgia.

— “Eu vejo uma festa. Nessa festa tem muitas famílias felizes. Olho pra direita e tem muitos carros à venda, olho pra esquerda e vejo um palco pequeno, mas muito bonito, com um equipamento para um show. Quando olho para o cantor vejo o senhor, que está cantando ao lado do seu filho. A gente se olha, sorri e se lembra que cinco anos atrás tivemos essa conversa, neste lugar, e seguimos nossas vidas normalmente.”

O pai, assim como a mãe, lacrimeja, agradece e sai com seus filhos em direção ao museu. Em percurso performático, o performer também é um ator. O objetivo não é emocionar seu espectador, que também é jogador do jogo preestabelecido. Mas ao mesmo tempo, o que é construído naquele momento é carregado de imagens repletas de surpresas. A vida está na rua. Ninguém lembra achando que vai encontrar um homem com um escândalo que troca histórias de futuros, mas, quando o público se permite à experiência, é um risco tanto para o performer quanto para o espectador, pois o que está acontecendo ali é real. Mesmo que esteja sendo imaginado, está acontecendo naquele momento.

Nosso terceiro acontecimento desse programa é o encontro do performer com uma avó. Tinham poucos negros naquele espaço, uma senhora com seus 50 a 60 anos, bem vestida, branca, foi curiosa ver o que estava acontecendo.

— “Me diga você qual o seu futuro?”, disse a senhora debochada.

— “Eu posso trocar com a senhora, se quiser.”

— “Ah, meu filho, na minha idade não sei bem o que pensar para o futuro.”

— “Fecha os olhos, então. Me diz o que você vê.”

A senhora fechou os olhos rapidamente. Pensou um pouco e disse:

— “Eu vejo o céu”.

— “O céu...”, respondi, e logo também fecho meus próprios olhos para retribuir com minhas imagens. “Eu também vejo o céu. Olho pra frente e vejo o mar, enorme. Estou em um navio de cruzeiro. Olho para um lado e tem crianças brincando na piscina. Olho pra minha esquerda e vejo a senhora, duas espreguiçadeiras ao lado. A senhora parece feliz. A gente se olha, sorri e se lembra que quinze anos antes tivemos essa conversa, neste lugar. Não nos falamos, pois tudo está bem.”

A avó entra em uma crise profunda de choro. Eu estranho a situação, as pessoas não demonstram seus sentimentos com facilidade. Ela pede um abraço, agradece e me abençoa dizendo: “Vai com Deus, meu filho”. Ela sai dali mais viva.

Durante o processo de escrita da peça me dei conta que o céu que ela poderia ter pensado poderia ser um céu cristão, outro nome para o Paraíso. O que será que ela estava pensando ao chegar naquele local? Será que pensava na morte? Em não ter futuro? Será que ela era feliz?

O que se conta e como se conta em uma construção de imaginário conjunta, ou em uma performance relacional, atravessa o espaço empático das pessoas criando uma relação entre o que é memória e o que é história. A mãe se emocionou com uma projeção imaginária do rosto de suas filhas naquele momento, o que se tornou uma memória tão significativa para sua

vida, que a emocionou. O pai entendeu ser possível a busca de um sonho antigo. A avó que passava em um dia qualquer, naquele espaço, ganhou uma nova perspectiva do que poderia ser seu futuro, compartilhado comigo de uma forma tão intensa que a desestabilizou.

A *performance art* tem uma beleza única em seu acontecimento. Aquilo aconteceu ali, naquele momento e nunca mais irá se repetir. Poderia ser encenado, se transformar em uma dramaturgia, ou até ser repetida no mesmo local, com o mesmo propósito, mas nunca seria o mesmo acontecimento, com os mesmos personagens. Esse programa performático originou a cena “Qual é seu endereço”.⁷⁴

Uma pesquisa de dramaturgia de cena também se estabelece como uma experiência de linguagem, a partir da qual entendemos que não seria possível fazer uma obra teatral com essa potência de identificação com o outro se não explorássemos a performatividade.

Ouvindo nossas testemunhas, coletamos muitos materiais importantes para o desenvolvimento de *Iroko*, percebemos uma grande semelhança entre o processo de construção desse solo, com o processo de desenvolvimento de pesquisa e concepção

74 Cena da peça *Iroko*: meu universo, em que o performer assume o eu ator e pergunta ao espectador seu endereço. Aos poucos, o que é espontâneo vai se desdobrando para uma cena memorizada, mas assume um lugar entre o momento presente e o que foi escrito no passado em uma relação entre tempo e espaço.

de partitura corporal. A *percepção, análise e composição* surgiram de forma natural no desenvolvimento da peça, em que ao ouvir nossas testemunhas deu-se o momento da *percepção*; passando num segundo momento para a *análise* dos registros, fotos e escrita de um roteiro com pontos levantados nesse processo, para que então entrássemos no momento da *composição*, ao escrever um texto dramaturgico.

Havia uma necessidade constante de teorizar em cima do que estava se construindo na montagem do solo. Basicamente por uma insegurança do momento e pela busca de ferramentas para elaboração de um solo teatral, o eu teórico não se desvinculou do eu artista e nenhum dos dois conseguiam produzir e se desenvolver, tentando manter a teoria como uma prática enquanto a obra nascia. A partir do momento que percebemos que todos os caminhos necessários já haviam sido escolhidos, a construção alavancou e seguimos um fluxo de trabalho. Acredito que, no nosso caso, houve um medo de não conseguir ser o suficiente, pensando no recorte racial e nos fatores que nos levavam a montar essa peça, sendo eles: 1) o meu processo de depressão, enquanto ator/performer, ligado à minha identidade; 2) a falta que sentia de casa e 3) a não inclusão em meios de trabalho e social. Acredito que essa insegurança acontece com todas as pessoas que entram em um processo de construção de algo importante, principalmente quando estão num momento de formação. Tentar validar o trabalho artístico com uma justificativa teórica pode ser um atraso para qualquer projeto teatral. A prática teórica está ali para alimentar o processo,

mas sua validação pode nunca vir, e lidar com isso é um processo doloroso para quem tem que justificar diariamente sua própria existência em uma luta para se mostrar relevante na tentativa de permanecer vivo. É natural ter medo e não acreditar no processo enquanto falamos sobre inseguranças. O que importa é sempre assustador, mas ao mesmo tempo prazeroso. Nesses momentos de insegurança, deve-se respirar fundo, olhar para o que se tem à mesa e acreditar no material levantado e nas ferramentas utilizadas. O artista sempre está em risco e quanto mais segurança se procura, mais instabilidade e falta de confiança na obra vão surgir. O inesperado é o amigo do artista.

ENTRE O RITUAL E A COLAGEM DA IDENTIDADE FRAGMENTADA

Tínhamos algumas partituras corporais, os depoimentos colhidos em performances, áudios da avó, mas do que estávamos falando, mesmo? Percebemos então que estávamos falando sobre travessia, solidão e tempo. Levantamos os conceitos dessas palavras no dicionário, de modo a colher seus significados linguísticos e científicos. Sobre o conceito de tempo, encontramos três acepções:

1. Duração relativa das coisas que cria no ser humano a ideia de presente, passado e futuro; período contínuo no qual os eventos se sucedem.
2. Determinado período considerado em relação aos acontecimentos nele ocorridos; época.
3. Inquice⁷⁵ do candomblé de nação Banto, orixá Tempo.⁷⁶

75 Inquice, do substantivo masculino, significa cada uma das divindades equivalentes aos orixás dos nagôs, nos candomblés de ritos angola e congo.

76 DÍCIONARIO MICHELIS. Tempo. Michaelis Online, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tempo/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

Foi aí que encontramos uma estrutura para nosso espetáculo. Iroko foi a primeira árvore por meio da qual os outros orixás atravessaram para o plano terrestre. É o orixá da maternidade e fertilidade, é o que testemunhou toda a construção do tempo. Poderia ser o orixá que testemunhava a travessia do menino; o futuro da mãe, do pai e da avó; uma personagem principal sem fala em uma peça que acontece dentro de suas memórias e anotações. Uma estrutura de colagem⁷⁷ de outras árvores, raízes, histórias e trajetórias, podendo nos alimentar de artifícios, signos e experimentação de linguagens mais performáticas, mantendo um texto narrativo.

À época, eu, como criador da peça, não era vinculado ao Candomblé. Deparar-me com Iroko foi como encontrar uma ancestralidade perdida, uma vez que não tive acesso à religião em minha construção como sujeito. Debrucei-me nos itãs de uma forma ininterrupta. Haviam poucos registros sobre o orixá, já que a documentação de religiões de matrizes africanas segue uma tradição afrodiaspórica da oralidade e da corporeidade.

77 “Atribui-se a ‘invenção’ da collage a Max Ernst, talvez tendo como inspiração a técnica dos papiers collés. Numa primeira definição, collage seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes. O ato de collage é por si só entrópico e lúdico — qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso possibilitando ao “colador” sua releitura de mundo. Nesse processo de “reconstrução” de mundo, geralmente, vão se justapor imagens que na realidade cotidiana nunca apareciam juntas.” (Cohen, 2007).

São outras formas de registros, passados de geração em geração, com as mudanças que esse corpo sofreu no decorrer da sua construção. Seguindo um tronco forte até sua base, o ator criador encontra suas raízes. E essas raízes se conectam com uma terra fértil que nunca tinha parado para testemunhar. A mesma ponte construída para que os outros orixás atravessassem serviu como ponte poética para contar uma história que não era apenas minha, enquanto sujeito que criava uma obra. É uma história que se repete com milhões de brasileiros no presente, milhões de negros e negras raptados do seu direito de existência no passado. E poderá ainda acontecer com outros milhões de negros e negras no futuro, até que esse consciente coletivo escute essas histórias e não apague as identidades culturais daquelas que ocupam uma mesma terra. Talvez então consigamos sair da automação do mundo moderno que devasta a floresta para obter lucro. Afinal de contas, cada corpo é um bioma próprio, um grande universo de carne. Como está na peça: “Essa máquina [indicando o corpo do ator/performer] se constitui no meu maravilhoso universo”.

Finalmente encontramos nosso mapa. Queríamos contar uma série de mitos contemporâneos, com espaços de presentificação performáticos e dramaturgias corporais. Portanto, como desenhar esses anéis de crescimento dessa árvore que começa a criar uma forma?

Zeca Ligiéro, professor doutor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e integrante do NEPPA - Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias, estuda perfor-

matividades afro-ameríndias e elabora o conceito de “motrizes culturais”. Em seu estudo, aponta que as motrizes culturais afrodiaspóricas estão ligadas à documentação de subjetividades, histórias, bem como da sociedade e da religião dessas comunidades. O cantar, dançar, batucar e contar são as ações que direcionam essas motrizes e que servem como documentação e ritualizações de tradições na cultura afro.⁷⁸ O *ogã*⁷⁹ batuca o ritmo da conexão entre a terra, o humano e a sociedade; o coro canta abrindo e encerrando esses momentos, o *griot*⁸⁰ dança e conta com seu corpo como um instrumento sacro e profano de sabedoria ancestral.

Seguindo essa linha de raciocínio, em nosso espetáculo, focamos no ato de dançar e contar. Não havia uma pretensão de criar um teatro ritual como o que é presente nas construções de Fernanda Júlia Onisajé, mas sim usar a ancestralidade como instrumento narrativo com todo respeito ao orixá, ligado às obras de Abdias do Nascimento, nas quais o sacro se estabelece pela atmosfera de transe coletivo aplicado na cenografia, indumentária e na trilha construída especialmente para o espetáculo, fazendo a fusão de passado, presente, futuro; de sons da natureza e de espa-

78 Ligiéro, 2011, p. 135.

79 Nome atribuído para funções masculinas, principalmente homens responsáveis por tocar atabaques em rituais de candomblé.

80 Indivíduos de tradições oriundas da África Ocidental, que contam as histórias, narram os acontecimentos de um povo, passando as tradições para as gerações futuras.

ços urbanos; de signos pessoais e coletivos, construindo a partir do orixá guia do trabalho e fotos de familiares.

O texto escrito veio da organização dos registros em um diário que acontecia em meio de notas espontâneas depois de experimentos performáticos, alternando com momentos depressivos e ansiosos. Quando foi feito um roteiro, foram recolhidos esses escritos e encaixados em cenas a serem passadas do registro para o palco. Nisso, já observamos que mesmo sem se propor a escrever seguindo o raciocínio das motrizes culturais afro ameríndias, o processo se deu dessa forma natural. Observando de perto e sendo parte dela, a cultura negra, de rua, é construída de forma natural por meio dos diferentes registros da identidade cultural de sua comunidade. Crio esta relação refletindo sobre a cultura de rua contida no *stand-up comedy*, que surge nas ruas de guetos dos EUA e ganha popularidade após adentrar a televisão aberta no país⁸¹. São contações de histórias cômicas baseadas na imitação e construção de personagens do dia a dia daquelas comunidades.

Seguindo essa linha de raciocínio, penso no Rap como o grupo Racionais MC's em São Paulo, o *slam* e as emboladas

81 O Def Comedy Jam completou 31 anos desde sua estreia e foi responsável pelos maiores índices de audiência do canal americano HBO, com equipe e comediantes de maioria negra. O especial da Netflix “Def Comedy Jam 25” disponível no canal de streaming netflix conta com sua história e participação de apresentadores que fizeram parte do programa enquanto estava no ar.

nordestinas. As rimas podem ser uma forma de elaboração poética do cotidiano desses corpos marginalizados, que encontram no protesto uma forma de sobrevivência e de manifestação artística. As emboladas se estabelecem como um respiro cômico em busca da alegria, batuque, rimas e histórias para anunciar a felicidade dessas comunidades, que mesmo carentes, se mantêm felizes.⁸² No nosso espetáculo, usamos a poesia como forma de expressão, construindo cenas de contemplação, mais líricas, mas nos valendo também do aspecto épico, utilizando, assim, a narração ou contação de histórias, com começo, meio e fim, em cenas independentes, o que ajudaria na montagem, posteriormente. Os depoimentos das nossas testemunhas serviram como os anéis de crescimento a serem analisados, retirados das anotações do tempo. A contação de história e os poemas inseridos no espetáculo formam a estrutura da madeira que crescia e que se colocava em pé, com uma base sólida, remontando ao seu ser e à sua origem.

82 Em minha banca de qualificação Licko Turle fez uma contribuição muito importante para entender o que são os teatros negros. Ele disse que teatro negro é anúncio e denúncia. Com isso, entendi que é preciso estabelecer um equilíbrio entre anunciar uma mudança nos parâmetros sociais com a alegria da corporeidade afro referenciada e a denúncia das práticas racistas da sociedade com objetivo de marcar o que deve ser transformado, tanto do ponto de vista dos corpos quanto do sistema. Ouso concluir que todas as expressões culturais negras, racializadas e marginais podem caber na mesma afirmação.

O EU NO OUTRO

Como transportar o risco que encontramos na rua para o espetáculo? O frescor dos acontecimentos na Praça XV e no Museu do Amanhã ficaram marcados de tal maneira que viraram textos teatrais. Mas só o texto é capaz de representar aquele momento tão vivo e sincero? Tínhamos a estrutura e agora faltava a conexão viva que geraria nutrientes para que a árvore, enfim, desse frutos. Assim, o desafio era experimentar uma escrita dramática que poderia ser montada de uma forma em que o acaso e o inesperado tomassem a cena.

Nossa primeira tentativa foi fazer um improviso com palavras que a plateia indicasse. Seria uma cena em que o ator criador desenvolveria uma narrativa com o conceito e a história que a plateia lançasse. Seria uma continuação para a cena do “Calendário cósmico”, que foi experimentada nos ensaios, seguindo a lógica do programa performático *futuro*. A proposta era tirar as pessoas do transe estabelecido pelo espaço do teatro, trazendo-as de volta ao tempo presente, deixando claro que aquela peça era apenas uma representação. Criar um jogo no qual quem assiste assume que o lúdico da obra não é real e que pode o transportar do lugar de espectador para o de um performer, que faz parte do jogo teatral, inserindo-se inesperadamente, dessa forma, mais um ator na obra.

Figura 1 - Que horas são?



Fonte: Ricardo Rocha

Experimentando, percebemos que o improvisado não era a melhor forma de criar essa relação com o espectador. A forma parecia inapropriada, simulando um real vazio. Pedíamos autenticidade e vivência real do público, mas não oferecíamos uma cena construída dessa maneira. No lugar dessa ideia, decidimos manter o que acreditávamos ser o objetivo da cena, mas alterando a forma, o como.

“Que horas tem” é a primeira cena do solo de interação com o público. Após a entrada, temos a narração lúdica de como foi construído o universo, um conto sobre o encontro da luz e o breu, o ator/performer vira para o público em um corte bruto, mudando até a luz mais ritualizada para uma luz geral, e pergun-

ta: “Que horas tem mesmo?”. O público então é surpreendido. Antes acreditava que seria uma linha narrativa e provavelmente já estava criando expectativas do como essa peça terminaria. Neste momento, não existem mais máscaras, assumimos que o teatro é como a rua. Normalmente demorava pelo menos um minuto para se tocarem que o ator/performer estava mesmo perguntando as horas. Então se aplicava uma interação real com a plateia, na qual assumia-se mais uma camada de personagem. O ator como personagem, que reclamava do calor, tomava uma água e depois dessa interação dava seu texto escrito, em uma representação calma e pouco mimética ou caricata, para convencer ao público que aquela conversa não tinha artifícios, apesar de ter.

Vamos lembrar da diferença da teatralidade para a performatividade. No jogo teatral, assume-se um faz de contas, acreditando que aquilo é real, já a performatividade assume o real, mesmo com artifícios de faz de conta. Com uma construção teatral, tentamos encurtar a fronteira entre o faz de conta com o real, quebrando um pacto gerado com a plateia a partir da sua entrada, o que derrubaria muros empáticos com o ator/performer, que poderia falar de si mesmo, sendo que ele representa muito mais gente.

Não há nada mais lúdico e real que o tempo. Sabemos da sua existência, percebemos suas consequências e criamos formas de como medi-lo de maneira que nos sirva ou nos deixe confortáveis. Paralelamente, ligamos o tempo ao natural. Mas o natural é uma escolha. Quando assumimos que algo é natural, vão existir acontecimentos antinaturais, como um pai enterrando

um filho, uma criança morrer no parto, pessoas com Alzheimer antes dos quarenta anos. Tudo isso sempre aconteceu, então por que é antinatural? Nesse lugar da naturalidade, tornou-se normal uma vida cronometrada, com uma agenda para cada hora do dia. É cotidiano a exploração da utilidade do tempo como escala de medida. O que usamos a nosso favor, criando uma relação cotidiana com um questionamento da real materialidade do tempo.

Como na performance *futuro*, o ator/performer jamais poderia saber se depois de cinco anos encontraria aquela senhora, a qual ele chamou de avó. Mas a criação lúdica daquele conto se tornou real, estabelecendo uma ponte entre uma história e uma memória. Não que ela ficaria confusa pensando se aquilo aconteceria mesmo, mas a possibilidade que surgiu daquele acontecimento teve um impacto tão grande ao se valer do real, que se torna algo maior que um conto: uma memória de uma experiência. O teatro que utiliza da performance como linguagem consegue ressignificar seus espetáculos, os transformando de obras em experiências.

Recebemos muitas mensagens às 22 ou às 23 horas de pessoas dizendo que sentiram fome realmente, ou que estavam indo pra casa, que o ator/performer errou ou acertou a previsão. Essa experiência fez com que a suspensão do espetáculo permanecesse mais tempo fora da sala de teatro. Isto é, quando algo inesperado acontecia, remetendo à “previsão” criada pelo ator/performer, a obra retornou à suas mentes, mantendo presente a reflexão e o diálogo.

Ao fim do texto da cena, retomamos a contação de história e teatro-dança até nossa entrada para a penúltima cena, “Qual

é seu endereço”, que antecede a cena final com a coreografia da avó, onde tudo faz um grande funil. No começo falamos de todo universo e condensamos tudo isso até chegar ao corpo nu do ator/performer dançando sua saudade de si. É o caminho, o espetáculo é um grande telescópio que descobre qual o endereço desse corpo afrodiaspórico.

A conexão com a plateia em “Qual é seu endereço?” começa semelhante com a da cena “Que horas tem?”, mas aqui temos um objetivo diferente. A cena anterior foi feita para colocar o espectador em uma posição de alerta, aqui queríamos que ele se sentisse parte do espetáculo direcionado ao fim. Foi uma forma de não pessoalizar a dramaturgia na minha história de vida, afinal, todos têm saudades, medos, anseios. Aquilo era uma representação de si no outro.

Na performance, a cultura, mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa. Nele se inscreve a literatura que é desenvolvida a cada apresentação e reflete o conhecimento que se tem da tradição e a contribuição com estilo próprio do performer às novas gerações, muitas vezes em um novo arranjo dos modelos arcaicos apreendidos com os antigos mestres.⁸³

83 Ligiéro, José Luis. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. Anais ABRACE. v. 9 n. 1 (2008): V Congresso da ABRACE, 2008, p. 1.

Ao direcionar a pergunta para o outro, querendo saber de onde ele vem, cria-se uma conexão quase que com uma cortesia, na qual o ator performa contando de onde vem em agradecimento pela confiança. O espetáculo então cria depoimentos de testemunhas após a escrita de uma dramaturgia, o que o deixa mais vivo, repleto de documentos e testemunhas.

No começo do espetáculo é apresentado ao espectador em que momento estamos a partir da medida de tempo, na cena “Calendário cósmico”. Se a performance é a materialização do real no tempo e espaço, precisávamos fechar a peça com o entendimento de onde estamos, por isso perguntar “Qual é seu endereço?”. Criando uma relação de espaço, também contamos a história desse espaço, desse corpo que performa, e vamos o despindo aos poucos até entender que aquele corpo representa um todo e não só a si. A cumplicidade da nudez em cena se torna outra. Quando o ator/performer, que passou os últimos 50 minutos contando sua história que é a mesma do outro, assume um compartilhamento real, tão único e ancestral, a indumentária se torna desnecessária. Ela era uma escolha estética para representar a presença de Iroko, mas neste momento já se pactuou que Iroko é aquele acontecimento, e que sua estética é a concretude do real e o compartilhamento entre as testemunhas daquele momento presente.

Essa foi a camada que completou nosso tronco, que com vida, gera frutos para serem distribuídos entre os espectadores. Frutos sem prazo de validade, que podem ser recolhidos e consumidos 5, 10, 15 anos depois do acontecimento, por uma

memória disparada. Testemunhar um acontecimento se torna mais vivo que consumir uma suspensão da realidade. O tronco, a seiva, com sua casca e cheiro, é real demais para ser esquecido com facilidade, o que também não é eterno. O eterno pode ser o antinatural.

O MOMENTO DE 2500 ANOS

Qual a relação entre um corpo e uma árvore? Entre a raiz, a seiva que passa pelo caule até chegar aos ramos, as flores e os frutos que geram novas sementes. Penso que é belo entender a organicidade da natureza como um ponto de chegada para nossas construções humanas. Entretanto, nós não somos árvores e é ao debater as relações e metáforas, das ligações corporais com outras imagens e corpos, que compreendemos organicidades que nos permitem ser humanos e operar na sociedade. Tento compreender como o corpo, a partir de fatores sociais, mentais e estéticos, pode existir como em um ecossistema; relacionar o trabalho sobre o Eu (incluindo a dimensão do Ego) e o trabalho de ator para compreender as demandas trazidas não só pela direção de um espetáculo, mas também por aquilo que o move, pelo contágio do Outro, na dimensão de expectativas trazida pelo público, mas também naquilo que o faz modificar o seu próprio meio social.

Árvores nem sempre dão bons frutos e algumas delas ainda passam por diversas primaveras até que consigam gerar flores. A espécie de baobá *Adansonia digitata* floresce uma vez por ano. Esta espécie é de uma árvore típica do continente africano e que é intensamente mencionada em itãs de religiões

afro-brasileiras de origem iorubás. Sua flor é considerada rara e nasce isoladamente, tendo apenas uma por ramo. Uma flor grande que tem o tempo de vida de apenas um dia e abre durante a noite, ficando de cabeça para baixo, sendo polinizada por morcegos antes de secar e cair no chão.

Figura 2 — Flor de baobá



Fonte: Diário do Pernambuco, 2017.⁸⁴

A *Adansonia digitata* do grupo baobá é o tipo de árvore florida de maior longevidade, que pode viver até 2500 anos.

84 LEITÃO, Carol Sá. O raro florescer de um baobá. Diário de Pernambuco. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/vidaurbana/2017/04/o-raro-florescer-de-um-baoba.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

Seu tronco pode armazenar quase 120 mil litros de água e pode alcançar até 30 metros de altura. Uma árvore tão grande, que consegue viver por tanto tempo, tem uma oportunidade de reprodução que dura apenas uma noite por ano. Uma noite para poder ter a possibilidade de gerar frutos, conseqüentemente mais sementes, mais alimento e sombra à sua volta. O tempo curto para gerar mais vida é carregado da importância do respeito aos processos.

Uma árvore não existe por si só, parte de um ecossistema e isso confere sua importância na natureza, onde a manutenção do equilíbrio da vida, dela e das outras partes deste mesmo sistema, é a garantia de suas existências. Um amigo próximo me disse que dou muitas definições para as coisas. Talvez seja porque quero encontrar lógica e caminhos para justificar e entender a existência do que me interessa. Tento dizer qual é o objetivo do ator, assim como qual o objetivo da árvore em seu princípio biológico. Me esqueço que sempre fui péssimo nas disciplinas de biologia na escola.

Ainda assim escolhi a árvore como imagem, tanto para o espetáculo, quanto para este trabalho. A tentativa de determinar e classificar processos complexos me inseriu em lugares ainda mais densos, como temos discutido até agora, nesta relação do ciclo da vida da árvore, do ator, de uma peça de teatro e de um sujeito.

Fico pensando se meu corpo é eu-árvore. Como pensar meus objetivos em equilíbrio, como ator, encenador ou sujeito, mesmo que não os saiba ou que ainda não os domine? Como

posso compreender o jogo de provocações da direção em contato com as minhas dimensões que lidam com a manutenção da minha própria vida? Como minha vida afeta o espaço? Como lidar com esse espaço entre o Eu e a Cena, para que eu possa compreender um crescimento em conjunto? Talvez eu possa comparar a minha vivência como ator no processo de construção do solo como o ritual da noite de polinização de um baobá.

Esta árvore milenar gera suas flores e permanece. Através da sua própria existência, existe um respeito ao tempo de cada processo, onde cada momento foi construído internamente pela naturalidade do seu ciclo de vida. E quando chega o momento certo, sua flor desabrocha, fica o tempo necessário, seca e cai. A preocupação em ser eterno me aproximava do concreto, como uma estátua de uma imagem estática, do recorte do momento presente. Respeitar a respiração e existência do meu eu-ator, me aproximou mais da vivacidade de um baobá milenar. Uma estátua representa alguém ou algo que já passou e precisa de uma legenda para que novas gerações entendam a importância daquele símbolo. Iroko permanece e se faz importante representando o passado, presente e futuro, sendo testemunha e registrando as mudanças do ambiente à sua volta. Uma árvore (ou seu conjunto) não está ausente do processo de sua destruição, assim como não está ausente do processo de tomar em arraste porções enormes de concreto. Tento lidar com os processos em reconexão. Religar-me com trechos naturais e reviver um corpo passível de transformação com aquilo que o cerca.

Um corpo também não parece estar ausente dessas ações; este corpo, que de alguma forma consegue operar procedimentos instáveis e ameaçadores (e também joga com espaços do caos). Cassiano Sydow Quilici (2012) vai chamar essa possibilidade de existência corporal, como um Teatro Ritual; uma elaboração que se compõe como um ritmo, uma multiplicidade de linguagens que podem ser agenciadas sem um código que as organiza de fora. Neste sentido, a ordenação não é sobreposta, mas a vida opera como um importante gerador de possibilidades.

É preciso, neste sentido, compreender as nossas dimensões de ação, assimilar o que nos constitui e o que não nos constitui; produzir um reconhecimento corporal e das partes que compõem este mesmo corpo. Analisar nossas potências e alcances; produzir irregularidades nas objetificações; compor-se a árvore que, abrindo-se, aos espaços de maneira instável, alonga suas raízes para tomar a tudo com um corpo agora expansivo, entendendo e respeitando cada passo do seu processo individual. Assim, ele pode gerar possibilidades de existência e tomar as paredes em uma composição de um novo sistema que equilibra aquilo que de veras foi destruído, ou tomado desses mesmos corpos.

É como uma casa abandonada tomada pela mata. Unir o espaço e o corpo em uma gestão dos códigos para que nenhum sobreponha o outro, mas que ao contrário, ritualize suas existências sem abandonar suas memórias. É também relacionar os espaços que nos são tirados em uma recomposição daquilo que nos pertence. Compreender-se um pouco eu-árvore, como

um corpo que se expande, é um pouco compreender a potência do Eu em relação aquilo que o generaliza, ou que o encaixa, e em resposta, produzir novas possibilidades de existência, como uma ruína resignificada.

Tento relacionar o Rito à essa experiência, não pelo fato de que toda ação é um rito, ou que todo corpo em algum momento irá produzir ritos, pois às vezes ações podem produzir também um antirrito, anticoalização, ou equívocos nas ideias, e o rito não está ausente disso tudo. Assim, tentar analisar esse corpo-árvore é também tentar analisar as relações corporais que são efetuadas entre aqueles corpos que estão ligando-se como uma experiência coletiva, e que também compõem o teatro, discutindo as potências em conjunto sem impor uma existência natural. Corpos que estão em conjunto trabalhando pela existência de um sistema, ou então pela tomada dos direitos sobre esse mesmo sistema que nunca pertenceu a este mesmo corpo. É importante trazer um alerta que Quilici pontua nessa ideia de rito que aqui leio para elaborar minha discussão, ele diz que o rito não precisa ser compreendido como uma expressão formal de um conteúdo religioso, mas que deve possuir um poder operatório que desencadeia uma “vivência de natureza singular”⁸⁵, algo “mítico”, no sentido que se traduz como algo arcaico e primitivo. Quilici pensa essas ideias a partir de uma análise do pensamento de Antonin Artaud, famoso ator, ensaísta e teórico do teatro francês que

85 Quilici, 2012, p. 38.

relaciona o teatro às noções de contágio (como a peste) em suas dimensões corporais de um duplo corpo, que se compreende como existência cruel de si mesmo.

Evidentemente, mapear o pensamento artaudiano é uma missão complicada, mas aqui neste fragmento, tento elaborar, a partir, dessa ideia de contágio e expansão de raízes, formas de ação para conceber possibilidades de que nossos corpos possam operar nessa vivência de natureza singular, sem que para isso precise produzir verdades teatrais e performáticas, mas sim processos de ecossistemas em equilíbrio que assumam a dimensão das ruínas da mesma forma que assumem as dimensões daquilo que pode as manter vivas.

A EBULIÇÃO DA PANELO DE PRESSÃO

Para Patrice Pavis⁸⁶, o ator, ao desempenhar um papel ou encarnar uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Pensando nessa personagem, como interpretar e representar um texto que parte do real, ou seja, de si?

Há um método ao qual Augusto Boal, importante dramaturgo brasileiro, teórico, diretor e professor de teatro, trabalha, que é chamado de “arco-íris do desejo”⁸⁷. Em determinado momento deste método Boal elabora um gráfico em que esquematiza a cabeça do ator e compara a pessoa à uma panela de pressão que está sobre o fogo, a qual seria o teatro. A tampa é a moralidade e na panela de pressão se ferverem todos os demônios, santos, vícios e virtudes da pessoa. Nesse cozimento proporcionado pelo fogo do teatro, há uma separação da personalidade, na qual o medo evapora, saindo pela válvula da

86 PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guimsberg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 30.

87 Boal, Augusto. *Arco Íris do Desejo*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2002, p. 48.

panela, o que deixaria a pessoa livre para ver o que sobrou na panela sem a moralidade sobreposta. A personagem de teatro, para Boal, sempre será alguém doente. Ele diz que ninguém se interessaria em assistir uma personagem sã, sem problemas. O que torna a profissão do ator perigosa, já que esse cozimento sempre acordaria essas personagens cruas nesses santos e demônios decantados dentro da panela.

Mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é a ficção e o que é a realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas.⁸⁸

Dessa maneira, de que modo então, podemos distinguir, identificar e trabalhar sobre o ator e o personagem? Dito de outra maneira, o que é o Eu do ator e o que é a Personagem? Eu não poderia ser, além de mim, também um personagem? Pensando no trabalho do ator, sua profissão está em se apropriar de escritos e decantar estes personagens? Através do teatro, nós vamos simular o real? Quando o espetáculo *Iroko* estava em desenvolvimento eu pensava se aquele trabalho se manteria como uma obra teatral autoficcional ou autobiográfica. Pensava em um Jeff sujeito e um Jeff personagem, e que, a seu modo, eram construídos de

88 *Ibid.*, p. 52.

formas diferentes, apesar de terem uma base semelhante. Pensei que a minha arte de ator está voltada para essa escolha: do lidar com tudo isso que sou, ebulindo em pressão, tudo aquilo que posso ser, com o cuidado de retornar tudo a seus devidos lugares. Ao mesmo tempo, o que será colocado para representar aquele personagem sempre vai ser diferente de ator para ator ou de atriz para atriz. E essas camadas vão se alargando ao tempo que vamos compreendendo que essa obra está em contato com o coletivo de pessoas que compõem o mundo, porque a representação vem também de uma base de personalidades e medos de um sujeito que escolhe quais referências de sua vida cotidiana ele teria para alimentar essa “personagem doente”.

Dessa forma, conceber essas relações pressurizadas é como adentrar nessa dança um pouco perigosa dos muitos Eus, muitas faces, muitas dimensões, que são um pouco tudo que sou, mas também é um pouco tudo o que nós somos.

Em *Iroko: meu universo*, o ator e o personagem estavam doentes. A construção dessa personagem, que não tinha um objetivo de cura, mas de criação de novas formas de compreender processos de cuidado, ajudou a organizar a personalidade, os meus medos, os meus santos e os meus demônios. No entanto, precisei separar e organizar os processos. Primeiro existe o espaço de análise e coleta de documentos reais; depois a análise desses documentos, de forma teórica e corporal; e então contei com a composição do que seria aquele corpo, tempo e espaço em uma peça teatral. Enquanto faço essa análise pensando na composição textual futura, eu também estou pensando na construção

dos personagens que irei performar. Separar bem o que somos do que fazemos é muito importante para qualquer profissão. Ela pode até mexer com o que somos, mas não nos define.

Qual é a diferença entre o real, a representação e a interpretação? É uma pergunta que talvez nunca encontremos uma resposta nesse complexo de teatros, leituras e possibilidades de criação, composição e interpretação que é o teatro. Eu achava que o trabalho do ator era interpretar. Mas quem interpreta? É o ator ou o espectador?

Luís Otávio Burnier, ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro, afirma que o trabalho da interpretação está vinculado a um espaço de absorção e interpretação dos signos que foram escritos ou apresentados.⁸⁹ A tradução desses signos ocorre com uma ação passiva e individual, mas que pode se tornar também coletiva ao divulgar o que se interpreta de forma interna. No final de um filme ou peça de teatro, e até mesmo na tradução de um livro, as interpretações sempre terão suas diferenças. Cada pessoa tem uma base e uma personalidade diferentes, aprendeu coisas em lugares e perspectivas diferentes. No caso de um ator, não seria diferente, portanto, o ator interpreta? Segundo Burnier, sim, no momento de análise e composição de personagem, mas enquanto está atuando, no momento da peça ou filme, ele representa.

89 BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

Em seu sentido próprio, *interpretar*, quer dizer *traduzir*, e representar significa “*estar no lugar de*” (o chefe de gabinete que *representa* o prefeito), mas pode também significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa, está encontrando um *equivalente*.⁹⁰

O ato de representar a si mesmo traz outra profundidade para essa citação. O processo de equivalência entre o ator/performer e a personagem, no nosso caso em específico, vem de uma busca interna do próprio sujeito, sendo este primeiramente fabulado para depois ser representado.

No caso de um sujeito negro, a representação de si vem com muitas camadas que precisam ser analisadas, porque este sujeito não representa apenas a si mesmo, mas sim um todo, pelo estigma e conceito deturpado que sofre na sociedade. O sujeito negro se torna sempre um signo em uma sociedade racializada. A representação dessas camadas, que envolvem também as camadas de si e as que afetam a todos nós em uma interpretação de composições escolhidas no momento de análise textual e de pesquisa de documentos, cria um processo pedagógico de estímulo ao ator para encontrar sua técnica de atuação pessoal, deparando-se com o que é sua personalidade. O pensamento de Boal e Burnier se encontram na relação que estabelecem en-

90 *Ibid.*, 2001, p. 21.

tre o que é real e interno e com o que é uma construção externa. Neste teatro do real são estabelecidos processos de criação do ator para a construção da personagem “Eu”.

Em *Iroko* escolhi usar uma interpretação fragmentada respeitando a divisão e a potência do texto. Construir arquétipos em cima de cada um dos momentos estabelecidos já conferiria essa dinâmica para a interpretação do espectador. Enquanto nas contações de história dispomos de personagens mais desenhados, com corpo definido e alegóricos, nos poemas a personagem era um rapsodo, um personagem-narrador que contava com uma construção corporal, mas sem mimetizar ou representar nada no lúdico, sempre concreto. Assim, poderia acostumar o espectador com a ideia de que as contações fazem parte de uma persona, e que, ao mesmo tempo, possibilita uma aproximação, como se portasse uma grande lupa para se aproximar dos poemas, criando entre o público e o ator uma conexão a partir de uma estética mais empática. Por outro lado, essa característica quebrava o pacto da teatralidade, o que fazia o espectador se entregar mais a essa empatia, já que ele não sabia em que momento o ator/performer quebraria o clima construído, como na cena em que se pergunta as horas ou o endereço de quem estava ali. Depois daquela resposta real, a peça se redirecionava para cena aos poucos, quase que dizendo que aquilo não era só uma ilusão que acabaria naquele espaço, mas sim uma experiência real. A partir desse meu relato, compreendo uma importante questão levantada por Burnier ao pensar também sobre Artaud.

[...] existe uma relação entre a capacidade da arte de atingir o espectador e a do artista de atingir a si mesmo. [...] A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, [...] mas humana, em-vida, ou seja, algo que lhe permita estabelecer um elo sobre o processo, projetá-lo comunicando-o para seus espectadores.⁹¹

O teatro é real. Assim como atravessamos ramos de árvores lindas no nosso cotidiano e ignoramos sua existência, colocando-as como virtuais, o acontecimento teatral está ali, nos nutrimos de oxigênio no dia a dia após a apresentação. O crescimento da árvore em si é um acontecimento, mas a constante recepção do oxigênio é o que torna esse acontecimento tão importante e transformador. Qual foi a obra mais antiga de teatro que continua crescendo dentro de você?

Para mim, antes do ator representar o outro, é preciso entender o que compõe a si mesmo. A fervura que o teatro faz pode instrumentalizar o corpo nessa: percepção, análise e composição de uma personagem e de um corpo em cena. Com isso, a partir de *Iroko*, foram desenvolvidos os seguintes métodos para cada uma dessas fases.

Na fase de percepção e análise, foram utilizados exercícios corporais baseados na biomecânica, tomados emprestados dos métodos da professora e atriz Nara Keiserman, que parte de várias técnicas corporais inclusive de Vsevolod Meyerhold, em

91 *Ibid.*, p. 25.

paralelo com os exercícios de perguntas e respostas da coreógrafa alemã Pina Bausch. Desse modo, buscamos acessar a completude da percepção do corpo do ator e do espaço que ele ocupa na sociedade. Essa experimentação tem o objetivo de escutar o corpo como potência de percepção para depois transitar em direção a um processo criativo, entendendo os espaços de subjetivação e identidade que, pelo autoconhecimento, apoia a composição e expressão que quer se colocar em foco. Por meio dessa vivência, podemos tentar refletir sobre a primeira pergunta que é colocada neste trabalho: “Quem é você?”.

Acentuando tais exercícios corporais, podemos chegar a lugares ainda mais profundos. Ele se inicia na busca de um movimento para cada sílaba do nome do ator experimentador. Keiserman dizia, em sala de aula⁹², que o nome é a forma que somos chamados e nos reconhecemos, e que cada sílaba pode ser uma apresentação do que somos, ou do que pensamos que somos. Quando se propõe cada um desses movimentos, em uma partitura simples de corpo, mistura-se o corpo com a sonoridade. A partir disso podemos observar como o ator experimentador se observa, se enxerga, o que espera que o outro veja nele. É um ótimo exercício de apresentação e avaliação corporal para o início de processo de investigação corporal, tendo várias formas de aplicá-lo.

92 Enquanto ainda era professora da disciplina de “Percepção e composição” na Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro em 2017. Atualmente, em 2023, a professora atua apenas no programa de Pós-graduação.

Usando-o como base, na construção do corpo do espetáculo e em outros processos, podemos repeti-lo ao empregarmos perguntas simples, como: “Quem é você, o que está fazendo aqui e para onde você quer ir?”. Por meio de uma experimentação corporal, e explorando as técnicas descritas por Laban no livro *Domínio de movimento*, percebe-se que o ator transita de uma presença técnica, em que respeita o enunciado de experimentação com ações e movimentos simples em busca de cada palavra ou sílaba, para um estado meditativo consciente, em que o ator está realmente revisitando suas memórias, santos e demônios⁹³, procurando em seu interior o que pode ser usado para compor seu personagem “eu”.

Encontrar essa humanidade no corpo do ator por meio de uma conceitualização simples do que seu consciente diz sobre si, e comparar o enunciado com o resultado depois do exercício, isto é, com o que seu corpo diz sobre ele mesmo, faz com que a sua experiência com o próprio corpo mude para um estado poroso e vivo, respeitando a arte técnica do ator. Tendo esse espaço de experimentação como um processo de construção atoral⁹⁴, podemos perceber quais problemas compõem aquele corpo e que personagens doentes estão ali dentro querendo ser observados. Esses problemas internos, depois de levantados e refletidos, vão

93 BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002, p. 81.

94 Quando o trabalho parte do trabalho da atuação, diferente do autoral, quando o trabalho parte da autoria.

dizer algumas coisas importantes sobre o que aquele corpo já performa por si só, como, por exemplo, sobre sua sexualidade, cor, gênero e subjetividades que compartilha com suas comunidades.

Ainda nessas fases, utilizando-se dos exercícios de fluxo de consciência⁹⁵, meditação ativa e escrita espontânea, o participante é provocado a se despir dos seus pensamentos construídos e encontrar a voz de seu subconsciente, revelando sua real necessidade de falar. Assim, são apresentadas formas de autoanálise, rompendo bloqueios de criação cênica, para atingir em cheio aquilo que o compõe enquanto identidade, despiendo-se de todas as formas e defesas construídas para se proteger da sociedade.

Quando um negro fala que está tudo bem, após sofrer um ataque racista, isso não é uma verdade completa. É preciso estar bem, é preciso guardar suas fragilidades em uma sociedade que considera dores com fraqueza e gritos sufocados antirracistas como vitimismo. O mesmo acontece com uma mulher, ou então, uma pessoa LGBTQIAPN+ que sofre algum tipo de opressão.

Estamos acostumados com forjar nossas narrativas internas e com as proteções que nossa mente cria para não expor o grotesco interno. Eu como ator impulsionado pelo sistema capitalista da indústria do entretenimento, sinto uma necessidade constante de ser belo e virtuoso, sendo que, de fato, somos apenas pessoas, não panelas de pressão de ferro. Quando desmistificamos esse corpo, revelando seu interior, entendemos mais suas próprias pulsões, colocando-o em forma de canal de si mesmo sem precisar estar

95 Descrito no subcapítulo 2.1.1. O CORPO E MENTE.

sempre em ebulição violenta proveniente do fogo, mas acolhedora e natural como um fluxo de água hidratando raízes. As palavras também são importantes, mas a presença se faz necessária e se revela pela força condutora desse “eu personagem”, o que pode virar uma dramaturgia ou ensejar elementos para a construção de outras personagens. Quebrar o racional faz com que esse corpo canal esteja vivo, revelando uma mensagem que não conseguimos ouvir justamente por ela estar escondida em meias-palavras do que a mente constrói e de como deve ser visto por outras pessoas em uma tentativa de autopreservação. Não é possível descrever a sensação de alívio, dor, felicidade, lamento, luto, deuses em sua totalidade para que todos a entendam. A perspectiva de cada um está ligada à sua própria vivência, e a análise da porosidade caótica desse corpo pode nos dar mais pistas para acessar o que deve ser representado. Trata-se de respeitar nossa primeira testemunha, nossas raízes, nós mesmos, para que então possamos compor um caule e ramos a serem mostrados. Aqui escutamos a mente/corpo em sua veracidade, para que quando passarmos para o processo de composição, possamos escolher de fato o que pode significar o que quer ser representado. Podendo assim, defender o ator de sensações que sejam gatilhos emocionais em uma divisão consciente do ator para a personagem, mantendo a potência que a situação ou ação tem com o real e a conexão com o público receptor.

Esses processos de autoanálise vão, no futuro, compor a dramaturgia, a cena e as personagens. Tanto no exercício de compor o próprio nome através da ação, quanto no exercício de fluxo, podemos compor corpo, voz, cena, dramaturgia e partitu-

ras corporais. Em *Iroko*, toda a dramaturgia e personagens foram construídos em cima desses exercícios. O estado de não representação e escolha de não mime-se dá como uma tentativa de recriar o estado presente que o exercício trazia, colocando o espectador em um espaço mais performático que teatralizado.

A construção do papel que vai surgindo está diretamente ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio, como no processo teatral mais convencional. Por esse motivo, suas peças são consideradas tão verdadeiras: os dançarinos estão ali interpretando a si mesmos.⁹⁶

Essa escolha traz uma memória de uma das apresentações que aconteceu na cidade de Harare, em Zimbábue, no sudeste africano. Fomos apresentar no Mitambo International Theatre Festival 2022 (MITF), festival promovido pela primeira Academia de Artes Cênicas de Harare. As legendas do espetáculo não puderam ser projetadas devido a um problema técnico. Nas apresentações internacionais, as cenas de contação de história e poesias eram apresentadas em português com legendas em inglês⁹⁷ e as cenas performáticas eram apresentadas em in-

96 Fernandes, 2013a, p. 05.

97 Como curiosidade, zimbabuanos tem sua língua nativa, mas é uma prática falarem em inglês e negarem a língua nativa por ser visto socialmente entre eles como ser superior. Uma grande cicatriz do processo de colonização inglesa no país.

glês ou espanhol. Enquanto eu apresentava, logo percebi que o público não conseguia ler a legenda, eu também não conseguia. Continuei apresentando com a mesma energia até o fim da peça. Quando a apresentação terminou, achei que sairia do palco com o público frio, sem entender nada, no entanto, fui surpreendido com a maior salva de palmas de todas as temporadas. Não entendi o porquê, até que uma mulher, com seus 38 anos, aproximou-se para falar comigo segurando um recém-nascido, antes mesmo que eu pudesse sair do palco. Ela veio até mim dizer que não havia conseguido entender uma palavra do que eu disse. No momento eu fiquei desconfortável, rindo de nervoso e então ela começou a chorar na minha frente. Retomando o fôlego, ela disse que mesmo sem entender uma palavra, ela havia entendido o que eu estava falando. Disse que tinha compreendido que eu era um corpo à procura da minha própria casa e que ela, por muito tempo, foi como eu, mas, que agora que sua criança tinha nascido, ela tinha finalmente encontrado seu lugar. O que importa nesse relato não são os aplausos, mas sim a conexão gerada pela presença desse corpo canal, em que, no outro lado do mundo, corpos e sujeitos com outras perspectivas conseguiram se ligar a um ator estrangeiro a ponto de entenderem uma narrativa, colocarem em palavras e serem tocados com a latência da corporeidade fragmentada e a comunicação empática, como se tivessem entendido todas as sílabas faladas no palco. As árvores não falam, mas sua presença diz muito sobre elas.



ENTRE RESPIRAR E CONTEMPLAR

O que é ser um artista negro? Sobre o que o artista cênico quer falar em um processo autobiográfico ou com a cena autoficcional? Como organizar tudo isso em uma obra teatral? Tanto um quanto o outro podem ser relacionados ao teatro do real, que, segundo Ana Bulhões e André Carreira, trata-se de:

Um teatro que enfatiza uma relação explícita, tanto textual quanto cênica, com o real factual, no sentido político, social, coletivo ou individual. A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros, e podem incluir o deslocamento espacial para algum site *specific* (isso é, espaços que se tornam teatrais pelo uso, mas que tem outras funções na vida real), ou serem transmitidos ao vivo pela internet, em tempo real: o importante é que produzam um “efeito de real” (Barthes, 2004), um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte.⁹⁸

98 CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13(2), 2013, p. 34.

Mas antes de falar sobre o teatro do real precisamos entender de onde vem essa nomenclatura e como ele se estabelece. O termo por si só já se trata de um jogo de palavras, uma vez que o espetáculo teatral tem um compromisso com a representação e não com o real. Como Josette Féral discute, “o teatro tem um compromisso com a representação do real, onde a integridade dos atores e o pacto com o espectador está ligado ao tradicional”,⁹⁹ isto é, vocês assistem, eu performo, amanhã repetimos, lei que Féral nomeia de *lei da execução e do não retorno*.¹⁰⁰ O jogo é estabelecido a partir das mesmas regras em todos os dias de **apresentação**, na qual os atores repetem suas cenas e o espectador não interfere ativamente na obra a partir do ato. A teatralidade tem o compromisso de **representar** o real, performando o resultado de um processo analisado sobre a perspectiva de um momento específico. Os contextos podem ser os mais diversos possíveis, como uma relação familiar em um regime colonial, ou um acontecimento no seio da sociedade britânica, ou um recorte histórico em uma dramaturgia de uma sociedade antiga. O teatro constrói sua dramaturgia sob o olhar de um autor, isso

99 FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta, São Paulo, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209, p. 143.

100 “Onde (o teatro) impõe a reversibilidade do tempo e dos acontecimentos que se opõe a mutilação ou execução de morte do sujeito”. (*Ibid.*, p. 143) Fortalece-se a suspensão daquele espaço tempo onde se instaura um jogo com a plateia, como um faz de conta que irá acabar e depois do qual todos retornarão às suas casas, sem revelar o sujeito que assiste ou o que performa.

já traz a problemática sobre sua responsabilidade com o real, já que o autor vai construir uma dramaturgia através de sua perspectiva que é composta por inúmeras subjetividades que podem ter relação com sua realidade, mas não uma realidade social. Cada um com a manutenção burguesa, ou não, da sua vivência e comunidade.

A situação performática pode se repetir, mas a mudança do espectador, que coloca o corpo do performer em risco naquele jogo estabelecido, não é o mesmo da próxima ação. Mesmo em um filme gravado, a experiência em assisti-lo mais de uma vez é ressignificado pelas transformações subjetivas de quem está o assistindo novamente. No teatro, o jogo é colocado em espaços e em perspectivas diferentes, com jogadores¹⁰¹ diferentes, o que muda o resultado do jogo. Enquanto o ator em uma peça de teatro entra, performa seu papel, e faz as pessoas refletirem a partir do que foi criado em conjunto com o grupo que levantou a peça, o performer propõe um programa performático com regras preestabelecidas de início, meio e, quase sempre, fim.

Como exemplo de performance, temos o brasileiro Ayrson Heráclito, que construiu a performance *Transmutação da Carne, Marcação a Ferro*, que se refere aos atos discriminatórios da escravidão no Brasil. Vejamos uma breve descrição da ação:

O trabalho apresenta uma performance realizada no ICBA em 2000 e reapresentada sob forma de videoinsta-

101 Como vimos anteriormente, o espectador também é um jogador.

lação em 2005 em Koblenz, na Alemanha. Na ação, exibida em três écrans, quatro performers baianos, cada um vestindo roupas de carne-de-sol e charque, são marcados a fogo, tal como eram identificados os negros escravizados até o século 19 no Brasil. O vídeo apresenta uma linguagem que oscila entre o documentário e o registro performático, mostrando toda a ação dos performers com uma voz em *off* lendo um relato do comissário do Santo Ofício ao senhor reverendo Antônio Gonzalez Fraga sobre “as heresias feitas pelo mestre de campo García de Ávila Pereira de Aragão”. As ditas heresias detalham alguns dos horrores praticados contra os negros pelo mestre, ao tempo em que os performers caminham sobre brasas ardentes, recriam a prática de marcação da pele com ferro quente ou assam um corpo envolvido em carne-seca. A ação silenciosa reproduz um pequeno, mas eloquente “gado humano” que, além de exacerbar a memória histórica dos cruéis procedimentos, remete para formas atuais de escravidão nas quais outros corpos, materializados pelas roupas de carne, são também negociados e/ou ultrajados, desde a prostituição até a venda de órgãos.¹⁰²

A *performance art*, como linguagem artística, desempenha mais o papel da **presentificação**, no momento, com o compromisso de **ser** real, em que o corpo do performer se apresenta, inclusive com risco de integridade física. A teatralidade e a

102 Heráclito, Ayrson. Blau Projects,, 2012 - catálogo, p.19.. Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/07/Ayrson_Heraclito_Blau_Projects.pdf Acesso em 13/11/2023

performance têm vertentes e regras preestabelecidas bem diferentes. Não podemos falar de teatros do real sem falar de performance, uma vez que aqui se trata da **representatividade** do real, pensando que aquilo está acontecendo naquele momento, diferente da teatralidade.¹⁰³ Heráclito coloca seu corpo exposto à brasas e a um ferro quente que podem comprometer sua integridade física diante do público. É mais que uma reprodução de um momento histórico, pois existe o jogo de contrastes, sendo o público inserido no jogo de forma direta. Para Cohen, enquanto no teatro, o espectador só poderia interferir de forma indireta, tomando decisões após a representação, e na performance, o público se torna testemunha e cúmplice, uma vez que ele pode simplesmente intervir de forma direta, podendo inclusive interromper a performance. Eu concordo em partes. Quando criamos uma relação entre a teatralidade e performatividade através da construção de um teatro ritual, o público se sente parte daquele acontecimento como alguém que pode reagir ao que está sendo experimentado. Qual experiência é mais catártica ou sagrada, ir em uma igreja católica, ouvir o sermão em silêncio seguindo uma série de regras preestabelecidas, ou participar de uma gira de candomblé, onde também existem regras preestabelecidas, mas existe uma interação total com os médiuns e intervenções com saudações e cantos? Depende de quem vai. Quem é cristão vai em um rito e quem é candomble-

103 COHEN, Renato. A performance como linguagem. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

cista vai em outro. A tentativa de padronizar tudo num hábito do que “é o teatro”, baseado em construções eurocêntricas que inviabilizou historicamente experiências negras, faz com que tudo seja classificado em caixinhas do que é performance e do que é teatro, sendo que o teatro pode ser múltiplo. Pode ser contemplado e experienciado, pode tudo entendendo o que, como, quando, onde, por que e para quem a obra está sendo construída e apresentada.

Existem várias categorias de *performance art*, mas a que foi utilizada para a construção de *Iroko* foi a performance relacional, tipo de performance em que os artistas entram em um jogo de intervenção espacial e/ou relacional a partir de programas preestipulados. No caso do nosso processo, o objetivo era colher material vivo e real do que gostaríamos de nos conectar com a perspectiva viva das ruas que tem uma relação concreta com a vida do ator/performer. Os programas *Futuro* e *Tempo*, descritos nos capítulos anteriores, aconteceram apenas naquele momento: naquele dia, naquele horário, sem reprodução, filmagem e apenas com registros do performer após as performances. Houve uma ação direta e concreta sobre a performance a partir do público, o que mudou tanto a trajetória do performer quanto a do espectador. Se pararmos para pensar, apenas pelo fato de uma pessoa, que estava habituada a passar pelas barcas diariamente, ter uma quebra de expectativa por meio de uma intervenção espacial de alguém com um escafandro, já traz uma suspensão desse tempo espaço, convidando-a a reagir à provocação. Ela pode virar o rosto e seguir em frente, mas também

pode tirar fotos, ver o que está acontecendo e interagir com o que não está ali todo dia, o que de fato aconteceu, tendo pessoas sendo atravessadas como uma intervenção estética, mas outras como uma intervenção relacional, permitindo-se jogar com aquilo que não aparecia constantemente no seu cotidiano.

O diário da primeira performance e os meus relatórios enquanto performer na segunda ação serviram como dispositivos dramatúrgicos para montar cenas para *Iroko*. Enquanto na performance *Tempo* foi analisada as pessoas que fazem uma travessia todos os dias para sobreviver, na performance *Futuro* foi observado como as pessoas se relacionam com o tempo através das vontades, sonhos e medos. Nessa segunda cena, o ator se despe do personagem e fala com o público como performer, interrompendo a cena para perguntar as horas. O espectador sem saber o que fazer, já que está acostumado com o ritual de representação em um espaço teatral, sempre se surpreende e hesita ao olhar e falar as horas. Essa pequena intervenção estabelece uma ponte de maneira a criar uma relação com o tempo, em que o ator/performer constrói possíveis futuros aos espectadores, tendo como relação as medidas temporais de horas, meses e anos. Todos os dias de apresentação, recebia mensagens do público às 23 horas dizendo que acertei o horário em que eles iriam comer. Essa ação estendeu a performance temporalmente, uma vez que o espectador continua em estado de jogo até quando não se lembrar mais das promessas da cena.

Josette Féral diz que o perigo que aflige o performer na contemporaneidade não vem mais da morte ou de violências corporais afligidas em seus programas chocantes em ruas pú-

blicas, mas, neste momento, o maior perigo para o performer é o esquecimento¹⁰⁴ O apagamento da matéria e da memória.

A crise de identidade e de estatuto epistemológico que o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema, que permite se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante, reincide no recurso aos conceitos de teatralidade e performatividade.¹⁰⁵

O teatro tem se esvaziado cada vez mais na sociedade brasileira. Isso pode acontecer por diversos motivos, inclusive a ritualização da ideia de que as artes só podem ser praticadas pela elite, a centralização de recursos e oportunidades para artistas, o alcance do entretenimento audiovisual em comparação à prospecção de peças teatrais. Em pesquisa realizada pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) e Fundação Perseu Abramo, em 2014, foi constatado que 6 a cada 10 brasileiros nunca foram ao teatro.¹⁰⁶ Entre a precarização do trabalho do artista independente e superfaturamento em mega produções de empresas

104 Féral, 2008, p.11

105 Fernandes, 2011, p. 11.

106 O PERFIL cultural dos brasileiros. Innovare, 15 abr. 2014. Disponível em: <https://innovarepesquisa.com.br/blog/o-perfil-cultural-dos-brasileiros/>. Acesso em: 06 nov. 2023.

de entretenimento milionárias com ingressos caros, temos o espectador. Espectadores que performam racialidades, classes sociais e espaços diferentes. Quem são essas quatro pessoas que estão indo ao teatro? Esses dados abraçam o teatro de rua? O que essa organização categoriza como teatro?

Quando falei anteriormente sobre as performances da Confraria do Impossível, que inicia seu trabalho em vagões de trem, estou apontando que existem formas de teatralidade que estão habitando outros espaços em uma conversa entre o ritual, enquanto respeito à conexão e histórias do público transeunte cotidiano, e a performance, que colocam essas pessoas em um estado de jogo, transformando o tempo e espaço ocupado naquele momento em um acontecimento entre a performance e teatralidade.

Colocar o ator/performer e os espectadores em um lugar diferente do pacto teatral cotidiano, de maneira a trazer questionamentos entre poéticas teatrais e sociedade, usando a performance/ritual como linguagem, é precisamente um dos grandes objetivos do que acredito que seja uma das principais potências do desenvolvimento do teatro do real. Retomando Féral, o ator de teatro, o intérprete, usa sua técnica para construir um corpo e um caminho para criar conexões, já como performer, coloca a obra em risco e estabelece uma relação diferenciada de jogo, sem representar. O ator/performer é.

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o

performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem.¹⁰⁷

Enquanto em um teatro tradicional colonial se instaura com a necessidade de atingir o espectador com um deslocamento estético, a performatividade/ritualidade convida o público a se estabelecer no tempo presente, inclusive quebrando sua barreira de distanciamento com o que acontece na realidade ao seu redor. Assim, ele também passa a ser um performer na obra e se coloca em uma posição de um jogador ativo. A aproximação do espectador, majoritariamente negro, cooptado pela necessidade de trabalhar entre 8 e 12 horas por dia, com teatro é quase um resgate ancestral de uma união entre representação de si no outro, sociedade e expressão artística.

Voltando para *Iroko: meu universo*, que é uma obra autoficcional, existem espaços na peça onde o real se aproxima do

107 Féral, 2008, p. 203.

lúdico através da performatividade e da fabulação cotidiana, estabelecendo-se na obra através de fatos concretos, científicos, sociais e por meio de um diálogo franco com o público, que responde às provocações do ator/performer. Perguntas como “Que horas tem?” ou “Qual é seu endereço?” deslocam o espectador do transe coletivo teatral para o tempo espaço real proposto, fazendo a obra transitar entre o teatro e a performance; entre o espaço físico e as ruas; entre o real e o fabulado; entre o concreto e a floresta.

O GRANDE ROMPIMENTO DO CONCRETO

Foi observado, nesta obra, que a junção entre o ator/performer, ou teatralidade e performance, com seu público-alvo, majoritariamente pessoas racializadas, estabelece-se de uma forma diferente de todas as outras obras com bases euroreferenciadas e para um público que tem frequentado teatros.¹⁰⁸ A busca de novas narrativas e dramaturgias baseadas nas ancestralidades virou uma urgência contemporânea, sobretudo por contemplar uma parcela da sociedade que era inviabilizada tanto no fazer quanto na reflexão artística, e que foi afastada da arte teatral por não se sentir representada. Isso tem acontecido como uma reivindicação do público afrodescendente ao reconhecimento de si em cena, quebrando a barreira imposta pela construção majoritariamente referenciada sob o olhar do branco, como apontamos anteriormente. Passando pela performance, mas permanecendo como teatro.

108 SEIS em cada dez brasileiros nunca foram ao teatro, aponta pesquisa. G1, 10 abr. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/04/seis-em-cada-dez-brasileiros-nunca-foram-ao-teatro-aponta-pesquisa.html>. Acesso em: 06 nov. 2023.

Para retomar essa ancestralidade e representatividade, busca-se novas narrativas em um antigo que foi apagado das bibliotecas e das aulas nas escolas e universidades. Retornando à metáfora inicial deste trabalho, deixa-se crescer um fragmento de raiz, coexistindo com as transformações impostas pelo progresso e procurando água pelo direito à vida. Direito este que lhe foi negado pelo chão duro, pelo concreto de casas coloniais, das ruas que soterram as possibilidades de evasão poética. Os performers contemporâneos negros compartilham do mesmo perigo que atinge essas populações marginalizadas há muito tempo, desde seu rapto e transporte para essa uma terra apropriada por ideais de violência pelo lucro e o uso de mão de obra de pessoas subalternizadas.

Afirmo isso pensando em um ator/performer como Griot,¹⁰⁹ que tem a responsabilidade de contar, dançar, batucar como eixo de transmissão e recepção das narrativas importantes para sua sociedade sobreviver, fortalecer suas raízes rompendo o concreto imposto. “Expressam o poder de uma tradição de escrita na qual a autobiografia se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e autoemancipação”.¹¹⁰ A contação, dança, batuque, canto são fluidos.

109 “Grupo étnico tradicional da África Sub-Saariana, mais precisamente da savana africana que se estende de leste a oeste ao sul do Saara, território que antigamente era chamado de Bafur (isto é, a antiga África ocidental francesa, com exceção das zonas de florestas e da parte oriental da Nigéria), onde, atualmente, se situam países como Mali, Senegal e Gana.” (Morais, 2017, p. 13.)

110 GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Candido Mendes –

Por fim, na construção de Iroko: meu universo, a documentação do corpo são sementes que germinam, a dramaturgia são as raízes, o movimento do ator e sua interpretação é o transporte de água, a cena é o processo de conexão feita pela fotossíntese e a obra é a junção entre árvores que nascem separadas e agora estão conectadas. A obra está no espaço, não é algo que se guarda num jardim privado e extremamente controlado. A cena vai nas direções em que o espectador interpreta, criando essas ramificações de possibilidades. Sem a relação de ritual e realidade partindo de si para o outro, não deixamos o processo teatral ser vivo na sua completude. O espetáculo é apenas mais uma obra teatral, o que pode sim dar bons resultados, mas o que propomos aqui com a peça *Iroko*, é a divindade do tempo condensada em uma árvore que emancipa a todos. A que escreve todas as histórias, a travessia entre o mundo físico do espiritual. Enquanto querem cortar as árvores milenares, fortalecemos uns aos outros pelas raízes, para que não entendam onde começa e termina a extensão de cada realidade. Alcançando árvores sem esperança em um asfalto duro em meio a uma avenida, que não encontra água apenas para si, mas compartilha com os seus. E um dia esses prédios serão tomados pelas árvores. Mas enquanto isso, trabalhamos no nosso interior, para que depois alcancemos o jardim para que então possamos ser uma floresta inteira um no outro.

A construção atoral negra, trata-se, então, da superação do esquecimento da matéria que consta nas oralidades das histó-

rias. Do corpo que anda e tenta permanecer vivo e fortalecer o outro a se manter vivo também. O corpo semente que, sem a intenção de representar, promete se tornar uma nova floresta de árvores representativas que se conectam pelo mesmo nutriente, ganhando várias formas e tamanhos, sem moldes externos; a que se nutre na ancestralidade do passado, passando pelos processos presentes tentando encontrar um futuro. Um corpo árvore que pode viver milhões de anos contando a história do universo.



EPÍLOGO OU ANTES DO MEU FIM COMO FRUTO, ME INICIO SEMENTE

Antes não era nada e, se nada era, o ser era ausência. O passado, o presente e o futuro se fundiam em um espaço tempo único de não existência, até que a primeira grande separação aconteceu, e o que não existia, se dividiu entre a luz e o breu. A luz evidenciava os contornos das sombras que o breu deixava. Já o breu, por sua vez, potencializava as dinâmicas e necessidades criando o diferente, o outro. O vazio é idêntico e único do início ao fim, até que a diferença mostre o que coabita à sua volta, percebendo o que faltava. O olhar sobre o tudo, sobre o nada e as diferenças entre eles. Antes havia nada, agora se torna um tudo que é denominado como um organismo infinito e plural chamado Universo.

Em um cantinho chamado Terra, foram criados os seres vivos. E dentre eles encontramos um, em específico, que interfere de formas diferentes no que já encontraram nesse todo já criado. Tudo é caminho. As primeiras estrelas que se cruzaram e que se transformaram nesse todo. Os planetas que se cruzam em órbitas. As raízes de árvores que cruzam as calçadas de concreto. E nessa última relação, da qual também sou caminho, eu, como sujeito, sou raízes que contam uma história ao invés

de fazer uma escrita de concreto. O fato da minha escrita ser diferente, de decodificar e analisar de modo diferente do que se é esperado em uma dissertação, não significa que esteja errada. Estamos conversando, e essa é uma conversa muito carinhosa.

A única atitude intelectual que poderá encorajar a compreensão e o propósito heurístico, pelo menos para o homem (ou mulher) de cultura, consiste em libertar seu espírito dos preconceitos que a vontade de dominação suscita e que têm na política um privilegiado terreno de expressão.¹¹¹

Quem é você? Essa é a principal pergunta que sempre esteve em todas as minhas construções artísticas. Meus alunos ou colegas, aqueles quem dirijo em cena, sempre olham pra mim como se eu mesmo pudesse responder a essa pergunta com facilidade. Aliás, eu mesmo sou muitas coisas e não quero um relato de ti, apenas que tente por um momento relembrar o que já te definiu ou como você se define. Aliás, você pode até me devolver a pergunta, e hipocritamente talvez não consiga te responder em palavras. A grande verdade é que a resposta mais próxima que tive foi: sou transformações e caminhos que se cruzam por acidente e que não conseguem se definir. Guardo essa frase para um dia colocar em uma espécie de autobiografia. É algo que baseia uma tatuagem abstrata que carrego no ante-

111 AGUESSY, H. *Visões e percepções tradicionais*. In: SOW, Alpha I. *et al. Introdução a cultura africana*. Lisboa: Edição 70, 1980, p. 96.

braço direito. Algo que nem lembro ao certo porque fiz. Talvez fosse algo para me lembrar que estou sempre em mudanças e que mudar é completamente natural.

Mesmo com essas mutações inerentes e completamente acidentais, sempre comecei a descobrir o que eu era através do que não era. Eu não sou rico, por exemplo. Saberria se fosse, pois gastaria tudo em restaurantes e processos teatrais não financiados por editais. De qualquer forma, também não sou pobre. Tive grandes dificuldades no passado, mas é só olhar ao redor para perceber que há muita gente em condições muito diferentes de qualquer fase de minha vida pela qual já tenha passado. Partindo dessas conclusões, afirmo que não sou branco.

Quando digo isso é por perceber todas as vezes que os olhares se voltaram para o meu cabelo crespo, ou por ter sido seguido em shoppings com meus amigos e parado pela polícia. Ou aquela vez em que fiz um teste de novela e quem ganhou o personagem tinha o olho azul-bebê. Isso pode ter acontecido por eu não ser tão bom quanto ele, porém é difícil não pensar que queriam uma pessoa com aquele rostinho angelical para o papel em questão. Por falar em anjos, todos eles são brancos na construção clássica do cristianismo. Anjos, santos, querubins e eu não pareço com nenhum. Somente nos anos 2000, ao ver o filme e a série *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes, inspirado na obra de Ariano Suassuna, é que pude perceber semelhanças entre o meu cabelo e o de Jesus Cristo. Aliás, ver Maurício Gonçalves como Jesus naquele filme foi meu primeiro calafrio.

A primeira semente, o primeiro sinal de que um dia eu queria trabalhar fazendo de conta. “Claro que Jesus não é negro, ele está fazendo de conta”. Eu não tinha lido a obra Suassuna, naquela época tinha apenas oito anos de idade. Por um momento, acreditei que as formas e a cor do meu corpo não importavam, mas sim a qualidade do trabalho que eu mostrava para o outro. Um sentimento lindo que me guiou em um pensamento completamente ingênuo. O que eu sou, performar esse corpo negro, é uma revelação. Contar algumas verdades em um jogo de faz de conta faz com que acreditem mais na minha história. O equilíbrio perfeito entre a luz e o breu.

Vamos então brincar de faz de conta. Abro mão de dizer quem eu sou e me vejo como um contador de histórias. Contarei a história de Jeff Fagundes, artista desde criança, semientendido das coisas. Semientendido porque sabe que há muito de errado, porém não sabe direito o que é certo. É apenas uma personagem em uma história inacabada.

— Então eu sou preto?

O jovem descobriu isso repentinamente, como se fosse uma espinha que nasceu da noite para o dia. Antes, enquanto um jovem nascido e criado em cidades-satélites do Distrito Federal, ele era considerado pardo. Diziam que ele era branco demais pra ser preto, porém preto demais pra ser branco. Sua tia, toda vez que o via, abria um sorriso e dizia:

— Meu negão, que saudades!

Um dia, ele chegou pra ela e disse:

— Pois é, tia. Eu sou negro!

Sua família por parte de pai era inteiramente gaúcha e Jeff nasceu mais escuro pela mistura cabocla caipira do Tocantins, de onde vinha sua mãe. Após a grande revelação do sobrinho, a tia arregalou os olhos e ficou sem reação por um momento, até reagir com o resto de forças que tinha.

— Não... Não fala isso. Você é chocolate!¹¹²

— Mas titia, você não me chama de negão desde quando eu me entendo por gente? — O jovem rebateu com doçura.

— Mas é porque é mais escuro que seus primos. Aí a tia brinca. — Ela respondeu ainda em choque.

— Mas se me chamar de negão é a coisa mais natural que veio à sua cabeça, por que eu não posso ser negro?

Acredito que ela achava que o menino dizia ser negro em um tom pejorativo. Moradora do Distrito Federal há mais de 30 anos, vinda do Rio Grande do Sul, trabalhando jornadas de oito a onze horas por dia e sem tirar férias há pelo menos quinze anos, talvez ela ainda reproduzia uma imagem do negro subalternizado que apresentaram a ela. Naquele momento ela se perdeu no pensamento de que “ser negro não era ruim”. O menino era negro, mas era ensinado a não ser um.

Em sua cidade, já tinha feito de tudo para não ser negro, sem querer fazer isso de fato. Na infância, perguntou ao barbeiro por

112 Ao ler o primeiro “não” de minha tia, prolongue esse não com um certo carinho na reprovação, em que se alterna entre os tons na consoante “N” por alguns segundos. Algo como “NNNnnnNnão”... Tente usar uma voz mais para o diafragma, jogando pra baixo.

que ele não poderia cortar seu cabelo estilo tigelinha, como seu primo, da mesma idade, uma vez que sempre faziam tudo juntos. Nem o barbeiro, nem sua mãe souberam explicar. Ele só andava de conjuntinho muito bem limpo e engomado. Sem andar descalço, sem pedir nada para ninguém, sem falar com estranhos. Uma vez, tomou uma surra por pegar um retalho de lenço vermelho que encontrou na rua a caminho de casa. Toda vez que se mudava, sua mãe lhe mostrava todos os caminhos de ida e volta que poderia fazer em seu bairro. Ela dizia que era por pura segurança. Ele deveria sempre saber como voltar para casa.

Mesmo sem uma consciência racial, apesar de ter tido uma juventude pobre, sua mãe sabia o que faziam com crianças com o fenótipo de seu filho na rua. Além de todos os julgamentos que a bombardearam quando se separou.

— Mãe solteira? Filho vai virar bandido!

Raramente deixou o menino brincar no asfalto, apenas quando se mudaram para um prédio, onde ele poderia brincar com as crianças do condomínio. Poucos anos depois se mudaram para uma casa em um lugar afastado, o que resultou ao jovem uma infância praticamente sem amigos. O que a gente chama de instinto, era chamado de medo. O lugar para onde eles se mudaram era a invasão Vicente Pires, que se tornou cidade-satélite anos depois, bem ao lado de uma favela chamada Estrutural. O menino só podia sair para pegar o ônibus para a escola, voltar para casa e, às vezes, ir trabalhar com a mãe solo em alguma de suas ideias loucas, mas rentáveis. Morando na favela, percebeu que tinha muito mais gente parecida física-

mente como ele do que no colégio particular, no qual seu pai devia três anos de mensalidades, o que resultou em sua expulsão quando fez 14 anos.

Os jovens do colégio particular não o queriam por perto, praticavam violências físicas e humilhações diárias contra o menino que não sabia socializar. Seu cabelo crescia, falavam que era “pé de Bombril”. Se raspava a cabeça, davam pescotapas diários até seu cabelo crescer novamente. Quando alisou o cabelo pela primeira vez, o chamaram de porco espinho da raiz ruim. Com seu convite para se retirar da escola por problemas de pagamento, o menino foi para um colégio público no Guará, mesma cidade-satélite onde estudou a vida inteira. Adolescente, finalmente começou a fazer amigos depois de tantos anos excluídos. Um de seus melhores amigos, na época, intercalava penteados *black power*, trança afro, dreads e nagô¹¹³, mudando constantemente. Ele o apresentou à sua mãe, mulher negra e artista plástica, que criava máscaras de orixás africanos, e que, tempos depois, as emprestou para uma exposição na escola proposta pelos alunos, valendo ponto, no Dia da Consciência Negra. Aos dezesseis anos, foi a primeira vez que Jeff ouviu falar de religiões de matrizes africanas. Apenas depois de todo esse tempo, conheceu alguém como ele e que não seguia o ditado: “Preto tem que andar com cabeça raspada”.

Ele voltaria no tempo e falaria para os antigos colegas: “Minha raiz é cresa e me sustentam o suficiente para que eu

113 Trança embutida africana.

alcance os céus”. Antes não era nada. Em um caminho despretensioso, cruzou com outros caminhos, resultando em uma forte explosão de concentração de matéria, fazendo surgir o conhecimento e a imensidão de um universo inteiro a ser vasculhado e entendido. Talvez esse primeiro encontro com sua ancestralidade não tenha sido o suficiente para lhe apontar um caminho certo. Como disse acima, o jovem sabe que há algo errado. Mas o que é certo?

Trabalhou em Brasília por dois anos como estagiário no Ministério das Relações Exteriores e estudou Relações Internacionais em um centro universitário em Brasília. Após ter se formado no ensino médio e ter escolhido um caminho que sabia não querer seguir, sofreu vários sintomas de doenças psicossociais como depressão e ataques constantes de ansiedade. Logo descobriu o teatro como atividade complementar do seu curso de graduação na época, o que foi se tornando mais que um *hobbie* com o passar do tempo. Como um jovem negro de classe média baixa, morador de uma cidade-satélite do Distrito Federal, tinha que trabalhar. Realidade de boa parte de jovens negros no Brasil¹¹⁴, o que foi sufocando-o e até extinguindo a prática teatral de sua rotina.

114 LISBOA, Vinicius. Mesmo com maior participação, negros ainda são 17,4% no grupo dos mais ricos. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 04 dez. 2015. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-12/negros-aumentam-participacao-entre-os-1-mais-ricos-no-brasil>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Às vezes o breu se apresenta reconfortante. Principalmente quando lhe convencem de que você é nada. Um nada deve ficar com os seus. Se não consegue encontrar seu lugar, se nunca lhe aceitam, se não pode fazer o que sente que deveria, talvez você seja um nada. E um nada deve voltar ao breu da existência. Foi isso que Jeff pensou em uma noite de quinta-feira em que, ao voltar do trabalho, decidiu fechar os olhos enquanto dirigia. Não tinha nada em sua cabeça naquele momento, era só uma aposta, uma brincadeira em sua mente que dizia que se estivesse de olhos fechados e batesse o carro, talvez não teria que voltar para sua vida vazia na qual dormia apenas quatro horas por noite, fazendo coisas que odiava, tendo que se sobressair sempre mais que o outro para ter uma única oportunidade de provar que merecia uma migalha de pão. Enquanto outros se lambuzavam em banquetes reservados apenas para quem chegou há mais de 500 anos. Banquete dos civilizados. Ele queria ver o vazio novamente, talvez a escuridão o abraçasse.

Em um ato de coragem, ou covardia, abriu os olhos. Encostou o carro ofegante e teve uma crise de choro que levou uma hora. A hora mais longa de sua vida. Algo estava errado. Mas como está errado? Jeff seguia tudo o que sempre falaram para ele fazer. Abriu mão de tudo para conquistar uma boa carreira, fazer um concurso público. “Negro não tem tempo para bobagens, é preciso ajudar em casa”. Por que Jeff não poderia escolher outra coisa? Por que não fazer teatro como sua missão de vida?

Tentando fugir de uma sociedade que ritualiza práticas coloniais¹¹⁵, nossa personagem se muda para o Rio de Janeiro escutando uma profecia de um colega que diz ser possível viver de arte. Com pouco dinheiro no bolso, passagem apenas de ida, lá se vai o jovem negro migrante, que após ter passado dois anos morando em situações completamente insalubres, conquista uma vaga na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, se deparando com problemas de racismo vindo de pessoas que deveriam representar a elite intelectual brasileira e seus alunos. Em busca da cidade maravilhosa, encontra mais um espaço que expulsa seus habitantes negros e abomina cidadãos de classes sociais mais baixas.

Vários foram os casos de racismo em sua universidade, como a vez em que picharam pelos corredores “KKK”¹¹⁶ e “pretos fedem”; ou o caso do processo, parado na reitoria, contra um professor que, em sua aula, pegou um copo de água, posicionou acima da cabeça de uma aluna de cenografia que usava um penteado *black power* e falou: “Se eu jogar água no seu cabelo, o que acontece?”.

115 PERES, Sarah. Morte do índio Galdino, em Brasília, completa 21 anos hoje. Correio Braziliense, Brasília, 20 abr. 2018. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/04/20/interna_cidadesdf,675182/morte-do-indio-galdino-em-brasilia-completa-21-anos-hoje.shtml. Acesso em: 06 nov. 2023.

116 Sigla da Ku Kux Klan, grupo racista que prega a supremacia branca nos Estados Unidos. Fato foi noticiado pelo G1 no dia 16 de dezembro de 2019.

Esses são apenas dois dos vários relatos de racismo que nossa “personagem” presenciou na sua graduação, dentro de uma universidade federal, no mesmo período em que houve o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes, bem como vários extermínios do Estado para com corpos favelados e racializados. Os casos de racismo eram tão recorrentes naquele espaço que um grupo se juntou e, em um trabalho de conclusão de curso de um aluno diretor, montaram a peça *Arame Farpado*, na qual, através da criação atoral, os alunos atores vestiam-se de si mesmos e denunciavam os casos de assédio moral e verbal que sofriam cotidianamente para poder se formar em um espaço completamente elitista e ritualizado em um regime racista.

Incendiado por todos esses acontecimentos, Jeff volta a ter ataques de pânico e ansiedade muito mais fortes do que nos anos anteriores. Ele tinha medo de andar na rua, tinha medo de ser confundido com bandido. Percebeu que, enquanto andava pelas calçadas, mulheres brancas passavam por ele, se assustavam e seguravam suas bolsas com mais força. Desde pequeno isso já acontecia em sua vida, só que agora a luz quebrou uma ilusão imaginária coletiva e revelou o real. Uma confusão poderia lhe custar a vida, como descrito nos crimes bárbaros da polícia violenta da cidade onde morava. E como diz Peterson Oliveira, ator e graduado na mesma universidade, no documentário *Lugar de fala*, de 2019, do diretor Felipe Nepumoceno: “Sabemos que a mulher se protege quando vê um homem se aproximando. A grande diferença é que quando ela percebe que

é um homem branco, ela respira aliviada. Quando vê que é um homem negro, ela segura a bolsa com mais força”.

Foi no ano de 2017 que nossa personagem tentou performar suicídio pela segunda e terceira vez, em uma conjuntura social em que o direito à saúde mental era negado aos corpos negros, sistematicamente.

Alucinações se tornaram presentes, com delírios que embrulhavam pacotes com cheiro de sua morte. No topo, enlaçando o embrulho, ali estava seu corpo alvo mirado violentamente, pendurado em uma grade da linha do trem pronto para ser jogado de encontro ao ferro que funde a estrada. Era difícil compreender o que era fantasia e o que era realidade. O presente estava ali para feri-lo. O presente estava ali para fazer do Jeff um ser ausente.

Após dançar sobre sua morte, a urgência dos acontecimentos que atravessavam o protagonista foi transformada em método de pesquisa na sala de ensaio. Valendo-se de dispositivos psicofísicos do teatro-dança, escavou dentro de si onde estariam os erros, usando como motor a pergunta: “Quem é você?”. O processo o ajudava organizando suas ideias, tudo isso enquanto procurava ajuda psiquiátrica por preço social, sendo que, pouco tempo depois, conseguiu seguir um tratamento com um profissional da área da saúde.

Enquanto os exercícios o ajudaram a identificar o problema, o qual era ligado à crise de identidade, o atendimento médico fazia o trabalho emergencial de tratar a reação que o corpo tinha depois de anos sem conseguir entender seu espaço nessa

sociedade. Grada Kilomba fala no livro *Memórias de plantação* que “o suicídio pode assim, de fato, ser visto como um ato performático da própria existência imperceptível. Em outras palavras, o sujeito negro representa a perda de si mesmo, matando o lugar de Outridade”.¹¹⁷ Enquanto nascia uma personagem na sala de ensaio, surgia então uma nova identidade ao nosso protagonista: a sua própria.

Após um grande aquecimento para deixar o corpo poroso e em conexão completa, ou sem barreiras com os pensamentos cotidianos, Jeff tinha o objetivo de compor uma partitura corporal em cima de áudios enviados por seus familiares. Foi analisado em laboratório que quando o corpo está muito aquecido e tem um objetivo concreto, ele reage mais facilmente aos estímulos, sendo muito benéfico para a pesquisa cênico-corporal, em que os movimentos soltos, pensando a estética e o belo para a cena, não tomam o primeiro plano. Enquanto dançava e pesquisava movimentos que simbolizavam as vozes, desejos, mensagens cotidianas, o corpo de Jeff o guiava a lembrar o que cada um desses ancestrais significava para ele. Acredito que a dança mais bela é aquela na qual cada movimento tem o seu valor sensível. E foi assim a criação da última cena de *Iroko*.

117 Kilomba, 2019, p. 188.

Nota do autor: Alteridade (ou outridade) é a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e é interdependente de outros indivíduos. A existência do “eu-individual” só é permitida mediante contato com o outro.

Figura 4 — Música de *Iroko*



Fonte: gerada pelo autor.

Música construída exclusivamente para o espetáculo (a qual você pode ter acesso pelo QR code), ou buscando “Iroko” da banda Estômago no Spotify.

Fique à vontade para escutar enquanto descrevo.

Jeff estava exausto de tentar escrever algo concreto com o corpo, até que veio o áudio de sua avó. Tinha recebido aquele áudio no dia anterior. Por incrível que pareça, ela não é sua avó de sangue, mas o acompanhava desde tão cedo, desde os seus sete anos de idade. Ele sentia tanta falta dela. Então surgiu uma necessidade interna, vinda de um misto de imaginação e reação com o seu inteiro. Naquele momento tudo acontecia dentro e fora, em um jogo entre o que ele imaginava e como seu corpo reagia.

Refletindo sobre isso de uma maneira mais ensaística, no Brasil, Abdias do Nascimento formou o Teatro Experimental do Negro com atores negros tentando trazer para o palco uma realidade de representação e de representatividade.

Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisará tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt

Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos desmistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível.¹¹⁸

Enquanto o homem ou mulher que vive aquele momento de trauma ou as dores de porradas cotidianas de um racismo estrutural, o espaço de distanciamento é necessário para se entender e assimilar melhor os fatos concretos que estão sendo apresentados. O teatro não se estabelece como cura, mas como um auxiliador em um espaço de fala. Um catalisador por meio do qual o ator pode falar e se escutar, e, ao tomar a devida distância, analisar e compreender melhor sua própria situação, quase que diagnosticando um problema que deve ser levado a um profissional de saúde mental.

Enquanto Jeff dançava dentro da sala de ensaio, colocou o áudio de sua avó mandando suas mensagens de saudações cotidianas. Toda semana ela lhe mandava uma mensagem de voz lhe desejando bom dia e boa sorte.

Falando na primeira ou na terceira pessoa, aqui uso a história de Jeff para perceber que todo sujeito tem uma base na

118 NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *SciELO*, São Paulo, online, 2004, v. 18, n. 50, p. 211.

realidade social. Em sua solidão, todos fazem parte de um meio que o representa e o oprime. Nesse momento temos um sujeito através de uma narrativa. Sendo factual ou não, é uma narrativa existente e que representa uma grande parte da população jovem negra brasileira. A história de Jeff conta um recorte de vários outros Jeffs à sua volta, com outras perspectivas, mas que se encontram em pequenos traços que montam uma comunidade. Esse jogo de faz de conta ganha corpo e concretude, entendendo que essa realidade existe em algum lugar. Nesse caso, o que é real e o que é fábula?

A junção entre os fatos cruzados com a narrativa que foi colocada anteriormente explicita uma realidade social que se rompe e ressignifica quando eu mudo de sujeito em um testemunho e me transformo em personagem de uma narrativa. Enquanto escolhas de construção dramatúrgica, o fato de eu resolver me mudar para a “cidade maravilhosa” e tentar “viver uma vida de teatro”, se transforma na cena “O menino que queria atravessar” na peça Iroko: meu universo.

A criação desse “Jeff pessoa real” para “Jeff nossa personagem” não se materializa no fazer teatral e muito menos no testemunho escrito, mas sim no que provavelmente está levando você a se perguntar: “Esses relatos que estão escritos aqui, aconteceram mesmo?”. Aqui pontuo que todas as imagens foram estrategicamente escolhidas para habitar essa narrativa, elas são um recorte do real, uma perspectiva. O teatro é um espaço de convergência de ética, linguagem e estética. O que, provavelmente, se torna o maior desafio do artista cênico. Como alinhar

essas escolhas? Qual é a minha responsabilidade como ator ou diretor do que colocar em cena? Como colocar em cena? Devo colocar o real em cena?

Um aplicativo de notícia no *smartphone* é uma plataforma que se propõe a ser muito mais acessível para relatar a realidade ou denunciar acontecimentos cotidianos do que o teatro. O acesso rápido às notícias tem o objetivo de informar um público sobre os diversos acontecimentos reais, mas sem uma responsabilidade com a análise crítica do seu leitor ou espectador, além de quase sempre ser um recorte do que está ritualizado na sociedade, evidenciando o que é mais rentável ao meio de comunicação. Podemos perceber que as histórias e notícias quase sempre são carentes de representação ou representatividade e que normalmente a narrativa é escrita pela perspectiva branca, na qual o estudante negro que é pego vendendo drogas é designado como traficante, e o estudante branco que é pego cometendo o mesmo crime é apenas um estudante. Usar o real no teatro pode ser uma forma de contação de histórias em um espaço com uma responsabilidade diferente do jornalístico. Criar uma empatia com o espectador e recortar uma história, contando-a de uma outra perspectiva, pode trazer uma variedade de aprofundamentos tanto na dramaturgia quanto na cena, bem como no valor que o teatro tem para a sociedade. E aqui podemos retomar o lugar do teatro como um espaço de responsabilidade, sobretudo por meio do contar e em como contar uma história, de modo que ela acesse as mais diversas audiências, focando a concretude

do real. São os caminhos que se cruzam gerando mais luz e breus. A luz que revela e o breu que dá contorno, formando a imagem que sempre esteve lá, mas agora pode ser contemplada e assimilada.

Mesmo tendo performances em que os depoimentos são usados integralmente, encenados com total compromisso com o real pelo sujeito naquele tempo espaço, *Iroko: meu universo* constrói fábulas a partir dos depoimentos coletados dos momentos de vida de Jeff, que almejava fazer um solo sobre seu processo de saúde mental desde que saiu de casa. Assim, criamos uma peça teatral autoficcional permeando o teatro autobiográfico, usando dispositivos do teatro documentário¹¹⁹ e se estabelecendo com a linguagem performática do teatro autoficcional, cruzando documentos reais, testemunhos, depoimentos do ator/performer e de seus familiares, dados sobre problemas do racismo na sociedade, a presentificação do real na cena, pequenas entrevistas com o espectador no meio da apresentação, cenas fabuladas através do material coletado e números de teatro-dança através dos dispositivos gerados pelas vivências performáticas de rua.

Agora me refiro à máscara de Anastácia, negra escravizada, sem uma história oficial, porém com um retrato muito famoso, em que está amordaçada por uma máscara de ferro. Isso era uma prática no período colonial para que os escravizados que trabalhavam no plantio de cana-de-açúcar não chupas-

119 Leite, 2017, p. 41.

sem ou comecem a mercadoria. E assim passavam mais de doze horas por dia trabalhando, sem comer e se habituando a ficar calados por tanto tempo. Qual a força de um símbolo ritualizado? Uma máscara fantasma que continua sendo visualizada e colocada por pessoas autoproclamadas pela própria história como vencedores.

Quem pode falar na nossa sociedade? Um jovem negro migrante, que acaba de adentrar em um novo espaço de competição, com cargas emocionais por ter sido criado em espaços onde as pessoas falam coisas como: “racismo não existe”, “negro limpo é o de cabeça raspada”, ou “preto e pobre nunca vai poder ser artista”, pode ele ter voz? Em um país com cidades que não incentivam a cultura, onde qualquer escolha de carreira seria um grande problema por ser uma pessoa de classe social baixa e negra, pode ele ter voz? A ideia de vencedor em uma meritocracia democrática e igualitária se transforma em uma fábula sem nenhum traço de realidade para o corpo preto. Os mesmo que dizem que todos têm a mesma oportunidade ficam calados e alvejam corpos marginalizados todos os dias.

A alegoria da máscara elaborada por Kilomba¹²⁰ evidencia o quanto o povo negro foi coagido a permanecer calado diante de tantas barbaridades contra sua própria história e trajetória. Perdemos a guerra moral, em que a máscara só prova que o dominante capitalista nos fez acreditar que a máscara continuava ali. Dizem que o mal perdeu na Segunda Guerra Mundial,

120 Kilomba, 2010

porém continuam seguindo as palavras de Goebbels¹²¹, quando este dizia que “Uma mentira dita mil vezes torna-se verdade”. Lembro dele, nessa parte do presente trabalho, apenas para usá-lo como escada para cuspir em sua imagem e falar que meu povo agora se lembra da verdade. Diferente desse povo ao qual ele representava, fabulamos e encenamos verdades para contar histórias.

Quando falo de Jeff, digo que a realidade dele para fazer arte é a mesma de muitos outros negros que sonham em ser artistas, médicos e advogados. Que tentam fazer seus cursos em universidades particulares ou públicas, ou a realidade de africanos que se formaram em sua terra natal e, fugindo de conflitos internos em seus países, resultado de uma colonização agressiva e irresponsável, migram para outros espaços e encontram muitas dificuldades em validar seus diplomas em profissões tidas como tradicionais e de prestígio. O negro é privado da performatividade da existência, a não ser pela subalternidade, pelo homem branco capitalista. Isso é real e eu poderia fazer uma lista de referências provando isso historicamente e contemporaneamente. Mas o homem branco já fez isso ao nos proibir de agir. Aqui pretendi falar qual o custo disso para saúde mental dessa população e como a criação autoral pode ser uma ferramenta de (re)identificação para comunidades socialmente violentadas.

121 Outro que não merecia ser mencionado neste trabalho, mas me encontro na responsabilidade de documentar monstros que usaram a criação de histórias como instrumento de manipulação.

Não procurei, neste trabalho, trazer o teatro do real como cura de problemas psicológicos provenientes das questões sociais, políticas e individuais narradas e descritas até aqui.¹²² Porém a criação de *Iroko: meu universo*, e obras que criei com o Coletivo Egrégora¹²³, foram trabalhos que serviram como auxiliares no processo de uma percepção corporal-identitária, sobretudo por meio da concretude ao falar de si depois de tanto tempo usando uma máscara, abordando uma opressão racial, moral e espiritual. Os teatros do real, dessa forma, se tornam catalisadores por meio dos quais o ator criador pode falar e se escutar, aplicando um distanciamento após a imersão na sua própria situação de vivência. Processo de investigação que se realiza como se fosse utilizada uma lupa para se debruçar sobre problemas que devem ser levado a um profissional de saúde mental ou, por outro lado, que reconfigura a ideia de identidade em seus jogadores, resultando em uma montagem que compartilha essa experiência com o público — que não passará pela mesma análise, mas que estará exposto a uma reflexão mais profunda sobre sua própria existência no real. Entender a

122 Apesar de experiências do PARC (Performances de Arte Relacional como Cura: performance e somatic experiencing), artigo e método da professora doutora Tânia Alice, fazer parte do processo de montagem da peça, a cura de problemas de saúde mental deve sempre ser diagnosticado e devidamente tratados por profissionais de saúde.

123 Coletivo criado por mim em 2017 onde permaneci até 2020. Criamos a obra *Influxos* em 2017 e *La Petit Mort* de Victória Brusco em 2020 como uma peça filme.

potência de seu próprio corpo, mente e identidade pode ser um caminho frutífero para compreender o que pode vir a ser um bom ator em todas as suas potências e diversidades, instrumentalizando-o para regular o que é posto em cena na construção semiótica de diferentes trabalhos e linguagens.

Montar um solo teatral era uma forma de Jeff falar e acompanhar esse processo de análise e melhora em cima de seu contexto pessoal, social e global. Isto é, de fabular os acontecimentos racistas no decorrer da história e dialogar com o público, os situando sobre sua localização no tempo e no espaço, trazendo toda a construção estética presente nesse diagnóstico. O que revelou que sua condição estava atrelada a uma crise de identidade, a mesma que afeta boa parte de sua comunidade. O desnudando como na última cena do espetáculo, onde na tentativa mostrar que aquele corpo, embaixo de todas as camadas, é apenas um corpo que deseja existir em todas as suas possibilidades e fragilidades.

A personagem, despida, dança sobre a voz de sua avó que queria mimá-lo. Voz essa que naquele momento estaria há 1200 km do teatro, mas que se concretizava como real pelo desejo do que ela falava, na espontaneidade da vibração emitida. Voz que fez plateias, que nem falavam português, se emocionarem e entenderem toda a narrativa que se estabeleceu em um único fragmento de vida, como na apresentação ocorrida no Zimbabwe. Jeff era só um corpo que sentia falta de sua ancestralidade. Que sentia falta de chorar e ser abraçado sem medo de represálias ou ser chamado de fraco. O que não teria nada a

ver com exposição, mas sim com um compartilhamento íntimo do que o preconceito nega ao outro de enxergar em um corpo negro. Aquele corpo é apenas um corpo, como esse escrito que é apenas um escrito de papel e tinta ou dados digitais em uma máquina tecnológica. Mas o que ambos carregam de significado em si vai além da materialidade concreta. O Jeff personagem que coloco aqui é uma sombra do que o autor foi um dia, e expor essas vivências apenas age como uma desmontagem de uma peça que é muito mais que só uma obra teatral.

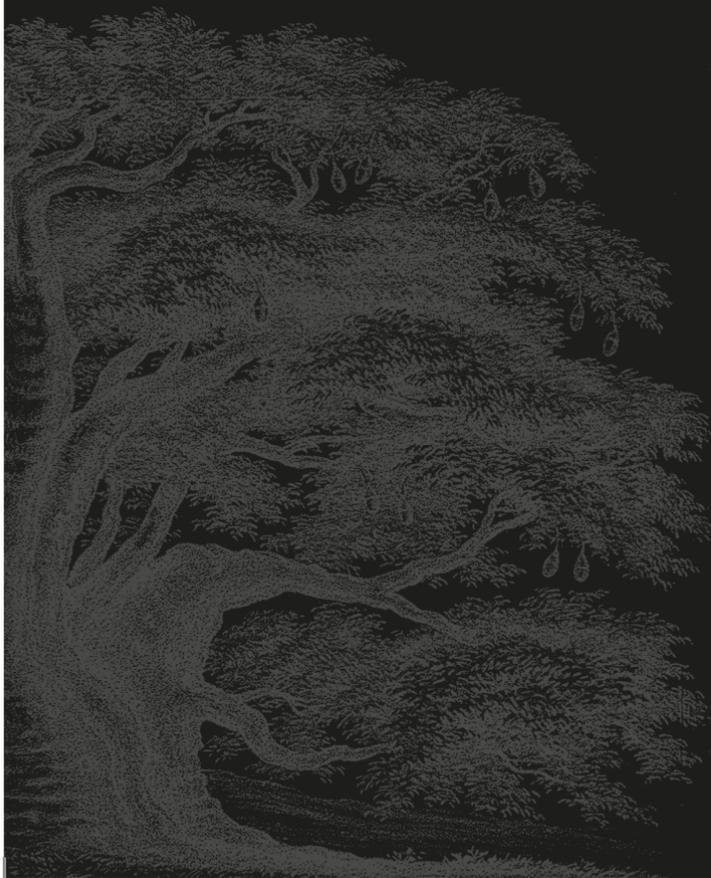
A obra de arte precisa ter vida, sem reclamações, apenas contextos a serem escutados, como a oralidade pela qual são transmitidas as histórias ancestrais, vivências próprias ou de qualquer outro próximo a si. É o que coloca o trabalho de pessoas negras à margem por regimes dominantes que regulam o que é a “verdadeira erudição”.¹²⁴ Falar de teatro negro é mais que falar de estética e linguagem, é falar do verdadeiro significado de Iroko. Falar da primeira árvore plantada no nosso plano, da sua omissão e apagamento pelos habitantes dessa terra que calam seus filhos, e mesmo assim falar da primeira explosão cósmica em artigos científicos. É falar da memória que vai retornando na oralidade das suas lendas quando a máscara cai e finalmente podemos pegar os restos de madeira e construir algo a partir do momento presente. É falar como *Iroko* salvou minha vida e agora pode salvar a vida de vários irmãos e irmãs, que como eu, não sabem como falar ainda. É a sistematização

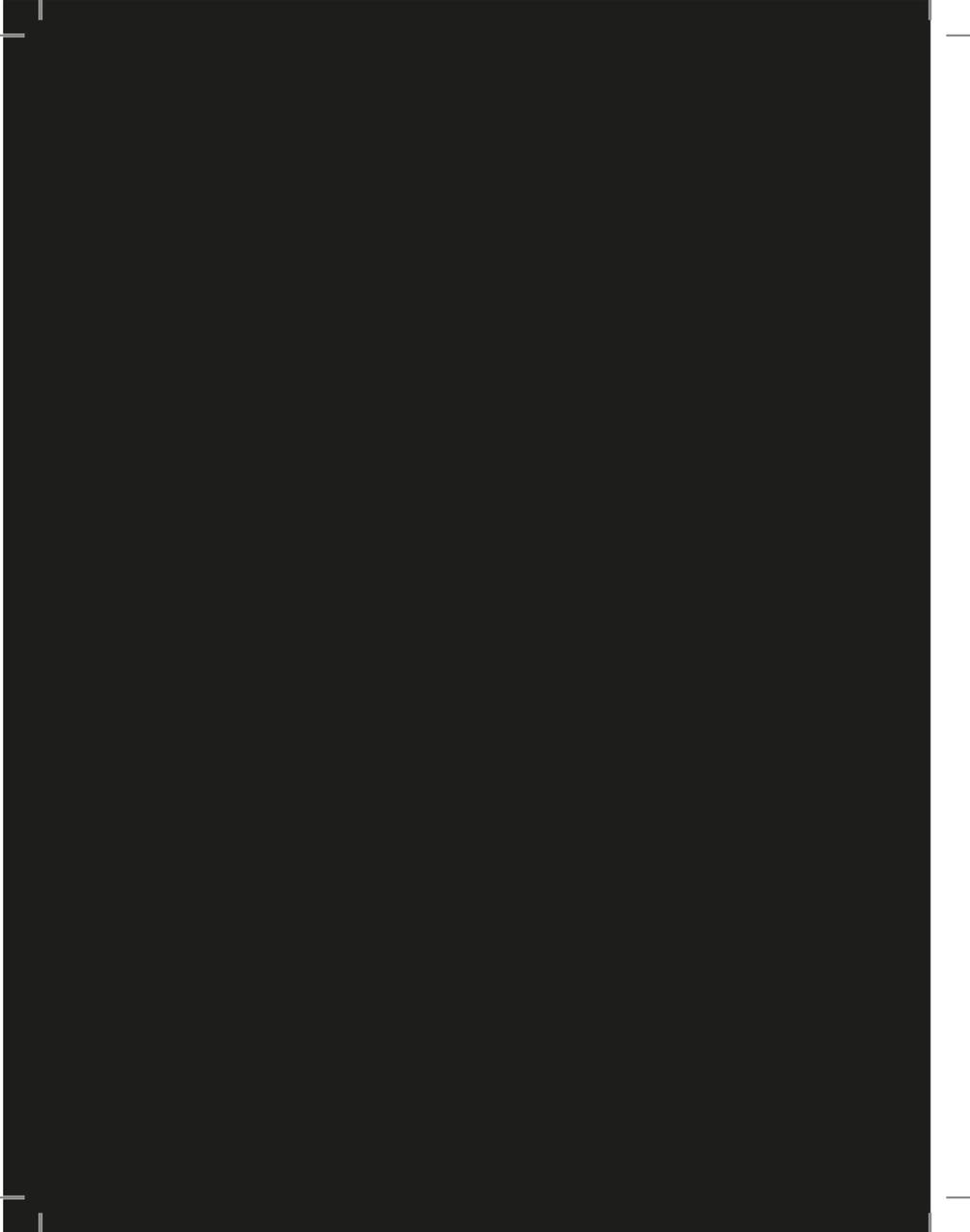
124 Kilomba, 2019, p. 53.

de todos os exercícios e escolhas éticas e estéticas usadas nessa construção que podem revelar os traumas deixados pela derrubada. É a explosão de voz de todas as avós que mandam saudações aos seus netos que precisam apenas dançar ao som de suas vozes. É o encontro do breu e da luz. É o menino e a menina que atravessaram e o real que está em tudo isso. É a abertura no fecho e o fecho na abertura.

POSFÁCIO

por Sol Miranda





corpo memória ancestral

por sol miranda

em suas próprias palavras, JEFF FAGUNDES compartilha um vislumbre de sua jornada pessoal, marcada por desafios, superações e a construção de uma rede de afetos que moldaram sua identidade única. originário de Taguatinga, no Distrito Federal, sua vida foi uma verdadeira odisseia, navegando entre diferentes territórios e experiências familiares.

JEFF traz consigo uma riqueza de experiências e perspectivas que permeiam sua pesquisa e produção artística, tornando-o um autor e artista notável no cenário brasileiro e internacional. seu vínculo com as artes e sua paixão pela liberdade são visíveis em sua trajetória e em sua escrita poética.

neste solo de palavras, semeiam os capítulos da germinação do artista JEFF FAGUNDES. ele pinta sua tela de ideias com o esboço da natureza. como uma árvore que anseia por água, ele busca as histórias que o alimentarão antes mesmo do seu nascimento. a infância é um solo fértil, onde as raízes das experiências brotam, bebendo das memórias de uma mãe que é também uma fonte de canções e afeto.

neste mix de palavras-sensações, onde os elementos integrantes de uma árvore são também os componentes de subjetividade de

um artista múltiplo, raiz não é apenas um órgão de fixação, mas uma base sólida e ancestral. a árvore da identidade tem suas raízes na construção familiar, permeada por contextos histórico-sociais. um conto que começa antes da memória, em uma dança entre o passado e o presente. um ciclo de narrativas que se desdobram como galhos em direção ao sol da autoexpressão. a metamorfose do sujeito se entrelaça com as transformações da sociedade moderna, onde as paisagens culturais são fragmentadas, e a ideia de um “eu” estável se desloca como areia ao vento. no entanto, é na crise que a identidade se torna uma questão, e o artista emerge como um ser em movimento.

como árvore, o artista confronta o concreto da conformidade e busca crescer apesar das restrições. alguns rompem as barreiras da expectativa e florescem, alimentados pela nutrição de suas raízes. o desafio está em preservar a singularidade em um mundo que muitas vezes busca uniformizar.

a história do teatro, das lutas sociais e das revoluções culturais é como o solo que nutre essas raízes: momentos históricos de resistência e libertação que deixam suas marcas, transformando o terreno em que o artista se apoia. o direito de ser é uma respiração profunda, uma afirmação da existência em um mundo em constante mudança.

é possível documentar a própria história não findada em uma encenação viva? ao se despir das personagens, ele assume o palco e traz sua visão de mundo, sua jornada e seu corpo como testemunhas de uma narrativa única, porém plural. JEFF

FAGUNDES planta as sementes de uma reflexão profunda sobre identidade, história e resistência.

como uma árvore que desafia o concreto, ele busca a luz da compreensão em um mundo em constante evolução.

em meio ao questionamento “O QUE EU SOU?”, emergem as raízes de uma identidade em constante evolução, moldada por variáveis complexas ao longo do tempo. é uma costura de influências, uma sobredeterminação que nunca se completa, sempre carregando “demasiado” ou “muito pouco”. este eu em constante transformação é uma árvore cujas raízes se expandem em busca de água e nutrientes.

na jornada do ator/performer, essas raízes da identidade se entrelaçam com as subjetividades que habitam seu corpo e sua história. o risco reside em se ater apenas ao “eu egóico” em vez de explorar o “eu sujeito”, que vai além do self individual. o corpo-árvore do ator/performer é uma materialidade residual, um espaço onde múltiplas histórias se entrelaçam e se sobrepõem.

ao explorar sua própria história, o ator/performer lança luz sobre questões sociais profundamente enraizadas na cultura diaspórico-brasileiro. os números alarmantes de suicídios entre jovens negros no brasil revelam uma realidade brutal: o genocídio do povo negro brasileiro continua em curso, mais refinado, mais ativo, mais dissimulado. a performance, nesse contexto, torna-se uma ferramenta poderosa para dar voz a experiências negras, para ressignificar traumas e desafiar a normatividade.

a narrativa de “Iroko: Meu Universo” desafia a ideia do artista como mero espectador da realidade. ele se torna um participante ativo na construção da narrativa, usando seu corpo como meio de expressão e explorando temas de identidade racial e social. a performance desafia as convenções ao mostrar o corpo negro de forma crua. é um ato de afirmação, um testemunho silencioso das experiências daqueles que enfrentam a marginalização e a discriminação.

a figura de Iroko como orixá das travessias evoca a história da diáspora africana, uma jornada marcada não só por sequestros, sabemos. mas sim, é verdade, por muitas violências e resistência. o artista, evocando a essência de Iroko, carrega consigo as memórias desse passado coletivo e busca dar voz às experiências que foram silenciadas por tanto tempo.

nesse contexto, a performance desse jovem artista negro se torna um ato de resistência e afirmação de identidade. é uma forma de enfrentar o genocídio social e afetivo que afeta a população negra, desafiando normas e construindo ferramentas para promover a mudança e a justiça social.

no palco do cotidiano, onde todos nós desempenhamos nossos papéis, o capítulo “A Performance Cotidiana da Identidade Negra” nos leva a uma jornada emocional e provocativa. ele nos convida a mergulhar nas profundezas das complexidades da identidade negra e na maneira como ela é constantemente expressa e vivenciada. o autor nos lembra que a vida cotidiana de uma pessoa negra é, em si mesma, uma forma de performance. cada ação, cada

reação, é uma resposta aos rituais sociais que moldam sua experiência. uma busca contínua pela autenticidade em um mundo que muitas vezes insiste em impor identidades estereotipadas. é um grito silencioso, uma afirmação constante de identidade e dignidade.

cada gesto, cada palavra, é uma oportunidade de subverter estereótipos e reivindicar a individualidade. ao adentrar na vida cotidiana das pessoas negras, somos confrontados com uma realidade incômoda e, ao mesmo tempo, inspiradora. mas como a complexidade do racismo é tão eficiente, precisamos atentar aos desafios dessa constante performance.

parafraseando Schechner, o autor nos convida a refletir sobre como podemos apoiar e compreender melhor as complexidades da performance cotidiana da identidade negra. em última análise dos momentos iniciais desta dissertação, somos convidados a sermos mais conscientes das experiências das pessoas negras em suas (nossas) jornadas de autoafirmação; reconhecer e respeitar as narrativas individuais, celebrando a diversidade e a força da identidade negra em todas as suas formas.

é um chamado à empatia, à compreensão e à ação, à medida que continuamos a explorar e aprimorar nossa própria performance na tapeçaria da humanidade.

continuando a jornada, chega o momento de mergulharmos nas profundezas do teatro negro, onde as raízes ancestrais se entrelaçam com os galhos da arte. como os anéis de crescimento em um tronco de árvore, cada palavra ressoa como um eco

do passado, contando histórias de lutas e triunfos que moldaram a experiência negra nas artes cênicas.

neste cenário de desafios, resistência e autodescoberta, o texto revela a necessidade de encontrar as próprias raízes, mesmo em solo carente de registros. a jornada em busca de identidade ecoa como um chamado ancestral, lembrando-nos da resiliência que define a experiência negra e da busca constante por autenticidade.

a importância da narrativa autoral emerge como uma lanterna na escuridão, rompendo o ciclo histórico de representações distorcidas, surgidas de olhares de terceiros, olhares esses marcados por filtros e barreiras da discriminação.

somos levados a sentir a batida dos tambores que ecoam desde as raízes, o som das vozes que desafiam as normas estabelecidas e a promessa de um teatro que um dia será verdadeiramente inclusivo e autêntico.

afinal, por trás de cada atuação, há uma história profunda que merece ser ouvida e valorizada.

no vasto palco das experiências humanas, o corpo e a mente dançam em harmonia, como uma coreografia que transcende os limites da consciência. JEFF, nossa personagem, mergulha nesse espetáculo de autoconhecimento, onde a percepção se transforma em movimento, a análise decifra gestos e a composição organiza os signos que emergem de suas entranhas. o corpo se revela como um livro aberto, e através de sua dança, conta histórias que as palavras não podem expressar.

nesse laboratório de emoções, a expressividade do ator/performer é como um eco de sua própria alma, revelando segredos que ele próprio desconhecia. os movimentos se tornam símbolos, e a dança se transforma em um diário visual de sua jornada interior. cada gesto é uma página virada, cada movimento, um capítulo de sua narrativa pessoal.

e, então, a avó do ator entra em cena, sua voz ecoando como um sussurro do passado. o corpo do performer responde com uma dança de lágrimas e carinho, uma busca por consolo e reconexão com suas raízes. o abraço que se segue é mais do que um simples gesto físico; é um abraço à sua própria identidade, uma lembrança de quem ele é e de onde ele veio. talvez todos nós aos nos abraçarmos, abraçamos os nossos antepassados também.

nesse momento, o texto nos leva a questionar: como um corpo foragido, despojado de documentos e memórias, pode sobreviver em um mundo que tenta apagá-lo? quem apagou os registros de sua cultura e o fez sentir vergonha de suas tradições? para Jeff, a resposta, talvez, esteja na oralidade e na ritualidade, nas músicas e nas danças que mantêm vivas as histórias e os espíritos dos ancestrais.

e, então, nos deparamos com a rua, esse palco efervescente da vida humana, onde encontros e desencontros, sonhos e delusões, se entrelaçam como trópicos e órbitas predefinidas. o explorador urbano se mistura à multidão, observando o fluxo incessante de pessoas que vão e vêm, em uma dança silenciosa de destinos entrelaçados.

sob a égide do Orixá Iroko, o explorador nos convida a contemplar a relação das pessoas com o tempo e o espaço, enquanto ele próprio mergulha em uma experiência de tempo dilatado e surpreendente. as ações se desdobram em instantes eternos, numa contemplação silenciosa da passagem das eras. as histórias se desenrolam diante de seus olhos, como pequenos filmes de vidas comuns, e cada encontro é um fragmento de uma narrativa coletiva.

no programa “Futuro”, somos presenteados com momentos de profunda empatia, onde estranhos compartilham seus sonhos e anseios. há um algo que transcende a compreensão humana e molda a existência de acordo com seus próprios desígnios, o poder da imaginação se revela como uma ferramenta preciosa, capaz de criar pontes entre estranhos e gerar momentos de profunda conexão humana. o futuro se torna uma tela em branco, esperando para ser preenchida com histórias de esperança e possibilidade.

nesses programas, onde as histórias se entrelaçam, somos lembrados de que, no grande espetáculo da vida, nós, seres humanos, não determinamos o que acontece, mas é através da nossa conexão uns com os outros que moldamos o curso dessa história singular, tecendo nossa própria narrativa coletiva.

as palavras fluem como ondas suaves, acariciando a mente e o coração do leitor. a metáfora da árvore que cresce, com suas raízes mergulhando profundamente na identidade do ator/performer, é comovente e poderosa. é como se estivéssemos assistindo a um jardim de memórias florescer diante de nossos olhos.

a reflexão sobre o tempo e a naturalidade é como olhar para o céu noturno e contemplar as estrelas. faz-nos questionar nossa compreensão do tempo e da realidade, convidando-nos a explorar os mistérios do universo e da existência humana.

é como uma obra de arte em si mesma, uma dança poética de palavras que nos leva a uma jornada interior e nos faz questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, o tempo e a eternidade.

no último capítulo, mergulhamos nas profundezas da árvore da performance teatral, onde as raízes da ancestralidade se entrelaçam com os ramos da modernidade. a árvore, esse símbolo da vida, nos lembra que, embora não sejamos árvores, nossa busca por significado e propósito ecoa a organicidade da natureza.

o ator e o diretor, como ramos dessa árvore teatral, enfrentam desafios sociais, mentais e estéticos. suas virtudes se entrelaçam com o ego, a busca do “eu”, e as expectativas de agradar e se comunicar com o outro. enquanto as árvores têm o simples objetivo de existir e ser parte do ecossistema, os artistas enfrentam o desafio de encontrar seu propósito na sociedade.

a ancestralidade desempenha um papel importante aqui, conectando o teatro afro-diaspórico e indígena à sua herança cultural e à função vital de contar histórias e construir comunidades.

o griot, com seu corpo memória, e os xamãs, palhaços e contadores de histórias andinos, são exemplos de artistas que desempenharam papéis fundamentais em suas comunidades, muito além do mero entretenimento. no entanto, a função do

diretor no teatro ocidental foi moldada pela interferência eurocêntrica, desviando-se do caráter orgânico das culturas indígenas e afro-diaspóricas.

devemos lembrar que o teatro, como ritual, deve ser respeitado em suas diversas formas.

a performance aqui, pois, então, torna-se um canal para a preservação da história e a conexão com a comunidade.

posso dizer, sem sombra de dúvidas, que este capítulo é uma jornada por raízes profundas, onde o artista busca conexão com suas heranças culturais e uma compreensão mais profunda de seu propósito na sociedade. é uma reflexão poética sobre o papel do teatro como um ritual, uma busca pela verdade e uma conexão com nossa história compartilhada.

então mergulhamos nas profundezas do teatro e da alma do ator. é como se as palavras fossem portais para um mundo de introspecção, onde o “eu” e o “outro” dançam em uma intrincada coreografia de emoções. ele ressoa como um convite para todos nós mergulharmos em nossas próprias profundezas, para entendermos melhor a complexidade da experiência humana.

no turbilhão de perguntas sem resposta, o texto nos leva a uma profunda reflexão sobre a jornada do artista negro. em um mundo de incertezas, ele se lança em busca de sua identidade e sua voz, enfrentando desafios profundos e complexos.

é como se o artista negro, ao se expressar no palco, trouxesse à tona uma parte essencial de sua própria história e da história de seu povo.

o texto, como uma obra autoral, também faz uma reflexão profunda sobre o processo criativo. não se trata apenas de pintar um quadro acabado, mas sim de semear uma floresta de possibilidades. o teatro se torna uma experiência viva, fluida e em constante evolução, incorporando a participação ativa do público.

no fechamento, somos lembrados que, no palco da vida, o artista negro brilha como um fârol de esperança e verdade. sua jornada, embora desafiadora, é eterna e inspiradora, deixando uma marca indelével na história da arte e da humanidade.

ao final dessa profunda exploração das complexidades do teatro do real, das experiências do artista negro, e das fronteiras entre performance e teatralidade, surge uma conexão vital que enriquece ainda mais esse diálogo. JEFF FAGUNDES, como autor, revela-se não apenas como um observador perspicaz dessas questões, mas como alguém intrinsecamente ligado a elas.

nascido em Brasília e morador do Rio de Janeiro, ele traz consigo as vivências e as narrativas que moldaram sua própria jornada como um homem negro, artista e criador. sua experiência pessoal, suas lutas e suas conquistas se entrelaçam com as questões levantadas nessa grande experiência que é sua escrita.

JEFF FAGUNDES é parte fundamental dessa narrativa. sua voz ressoa nas páginas, ecoando as histórias e as experiências que moldaram sua arte e seu compromisso com o teatro do real. seu papel como autor é, na verdade, uma expressão vívida e profunda de sua própria busca pela identidade, pela representatividade e pela emancipação artística.

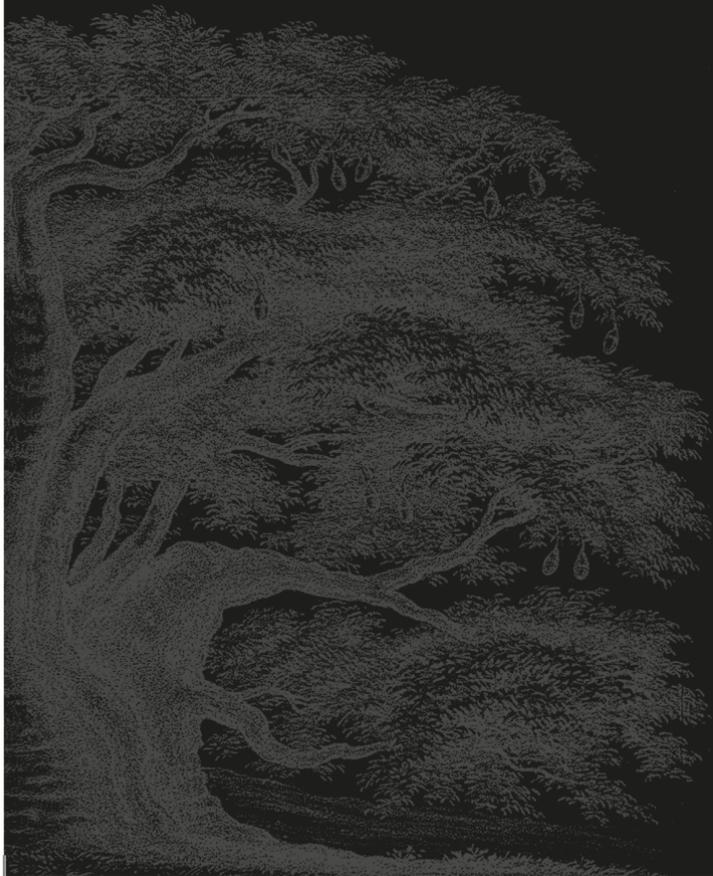
como homem negro e artista, ele ilumina o caminho para novas formas de criação e compreensão, desafiando as convenções eurocêntricas e oferecendo uma perspectiva única e enriquecedora. assim, JEFF FAGUNDES transcende as palavras e se torna uma voz inestimável nesta conversa, mostrando que a arte é uma jornada pessoal e coletiva, onde cada ato de criação é também um ato de resistência e renovação.

neste ponto culminante, precisamos reconhecer não apenas o autor, mas também o artista que deu vida a essa narrativa, e celebrar sua contribuição vital para a rica tapeçaria da cultura e da arte.

JEFF FAGUNDES, como criador e como indivíduo, nos lembra que o teatro do real é, em última análise, uma busca incansável pela verdade, pela autenticidade e pela transformação, tanto no palco quanto na vida.

JEFF é necessário.

sol miranda é mulher negra, atriz, dramaturga, produtora,
cofundadora do Grupo Emú e da Segunda Black.



REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Márcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 72-85, 15 dez. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 23-48.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I. *et al. Introdução a cultura africana*. Lisboa: Edição 70, 1980, p. 85-136.

ALCURE, Adriana Schneider, FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramaturgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. *O Percevejo Online*, v. 9, n. 1, 2017. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6885/5974>

ANUNCIAÇÃO, Aldri Antonio Alves. Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 86-99, jun. 2018. ISSN 2237-387X.

Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651463>>. Acesso em: 23 mar. 2019. Doi: <https://doi.org/10.20396/pita.v8i1.8651463>.

ARIAS, Lola. Nota al pie. In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (orgs.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v. 1, p. 197-221.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, 2001, p. 91-103. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015, cap. 1 e 2.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à represen-

tação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta*, São Paulo, n. 6, ECA/USP, 2006, p. 145-154.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana. Maria. de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13(2), 2013, p. 33-44.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura. Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica. *Horiz antropol.* Porto Alegre, v. 9, n. 19, p. 283-302, julho de 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832003000100012&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 23 de mar. de 2019.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

COSTA, José da. Solos cariocas: subjetividade e política da cena. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 191-211, 28 nov. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A posição do exilado: expor a guerra. In: *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*. v. 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017, p. 15-38, 243-9.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: 10.9771/aa.v0i25-26.21016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 13 nov. 2023.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. In: *Ilinx, Revista do Lume*, n. 4, 2013. Disponível em: www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 15 dez. 2013a.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago., 2013b.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011.

FISCHER-LICHTE. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, 2013.

FLORES, Andréa Bentes; LIMA, Wladilene de Sousa. Ô de casa, posso entrar para cuidar?: um teatro-cura ao alcance do tato. *Rev. NUFEN*, Belém, v. 9, n. 1, p. 20-39, jan. 2017. Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912017000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 mar. 2019.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008. cap. 3, p. 103-133.

HERÁCLITO, Ayrson. Blau Projects, 2012 - catálogo, p.19.. Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/07/Ayrson_Heraclito_Blau_Projects.pdf Acesso em 13/11/2023

LEITE, Janáina Fontes. O autobiográfico no teatro. In: *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LIGIÉRO, José Luis. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21(1), 2001, p. 133–146. Disponível em:

<https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>

LIGIÉRO, José Luis. *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiros*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, José Luis. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. *Anais ABRACE*. v. 9 n. 1 (2008): V Congresso da ABRACE, 2008, p. 1.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 135-145, 28 nov. 2009.

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

MICHAELIS, *moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. *Autobiografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2010.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Teatro de imagens e autobiografia. *Revista PPGAV/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 25, nov. 2011.

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

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *SciELO*, São Paulo, online, 2004, v. 18, n. 50 [cited 2020-02-01], p. 209-224. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.

ONISAJÉ, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena: o teatro do NATA. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 86-97, 2015.

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea. In: *Origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guimsberg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICADO, María Bonilla. Desde a academia: entrar no mundo de Artaud. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara; BEZERRA, Antonia Pereira (Org.). *Antonin Artaud e a América Latina*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018, p. 60-67.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Letramento, 2017.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do teatro de Vertigem. *Sala Preta*, São Paulo, n. 6, ECA/USP, 2006, p. 135-143.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Abindgon: Routledge, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2018

TROTТА, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP, 2006.

ARTIGOS DE JORNAIS NA INTERNET

ASSALTANTE é amarrado em poste e espancado até a morte por pedestres em São Luís. *Extra*, 07 jul. 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policial/assaltante-amarrado-em-poste-espancado-ate-morte-por-pedestres-em-sao-luis-16686215.html>

BANDIDO é linchado até a morte pela população após assaltar ônibus no AM. *Uol*, 27 fev. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol>.

com.br/videos/index.htm?id=bandido-e-linchado-ate-a-morte-pela-populacao-apos-assaltar-onibus-no-am-04028D1A3460D-CB96326

BOVO, Cassiano Martines. 3 anos da Chacina de Costa Barros: 5 jovens mortos, 111 tiros. *Justificando*, Rio de Janeiro, 09 nov. 2018. Disponível em: <https://www.justificando.com/2018/11/09/3-anos-da-chacina-de-costa-barros-5-jovens-mortos-111-tiros/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

ESPAÇOS Teatrais. Lista de teatros no Plano Piloto de Brasília. *Teatro no PDF*, sem data. Disponível em: <https://teatronodf.wordpress.com/espacos-teatrais/>.

ESTUDANTES da Unirio denunciam pichações racistas em paredes da universidade. *G1*, Rio de Janeiro, 24 jun. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/estudantes-da-unirio-denunciam-pichacoes-racistas-em-paredes-da-universidade.ghtml>. Acesso em: 28 jan. de 2020.

FÁBIO, André Cabette. Aumento no índice de suicídio de negros no Brasil. *NEXO*, 07 jun. 2019. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2019/06/07/O-aumento-no-%C3%ADndice-de-suic%C3%ADdio-de-negros-no-Brasil>. Acesso em: 28 jan. 2020.

GRELLET, Fábio. Garçom é morto por policiais que teriam confundido guarda chuva com arma de fogo. *Estadão*, Rio de Janeiro, 18

set. 2018. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,garcom-e-morto-por-policiais-que-teriam-confundido-guarda-chuva-com-arma,70002507618> Acesso em: 28 jan. 2020.

IZEL, Adriana. Estudo mostra que negros são minoria no audiovisual brasileiro. *Correio Braziliense*, 21 fev. 2018. https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/21/interna_diversao_arte,661107/pesquisa-ancine.shtml

LEITÃO, Carol Sá. O raro florescer de um baobá. *Diário de Pernambuco*. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/vidaurbana/2017/04/o-raro-florescer-de-um-baoba.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

LISBOA, Vinicius. Mesmo com maior participação, negros ainda são 17,4% no grupo dos mais ricos. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 04 dez. 2015. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-12/negros-aumentam-participacao-entre-os-1-mais-ricos-no-brasil>. Acesso em: 28 jan. 2020.

LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro: do Teatro Experimental do Negro ao Bando de Teatro Olodum. Campinas: Unicamp, 2010 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930?mode=full>. Acesso em: 13/11/2023.

MEIRELES, Gabriela. Trabalhadoras domésticas estão entre os

grupos mais vulneráveis durante a pandemia. *Faculdade de Medicina UFMG*. 1 set. 2020. Disponível em: <https://www.medicina.ufmg.br/trabalhadoras-domesticas-estao-estre-os-grupos-mais-vulneraveis-durante-a-pandemia/>

MENA, Fernanda. Neurocientista negro diz ter sido barrado em hotel em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/08/1675340-neurocientista-negro-e-barrado-em-hotel-onde-ministraria-palestra-em-sp.shtml>

MORAES, Anderson. A cidade nos matava, mas tínhamos que sobreviver – Como o teatro negro carioca sobreviveu a 2019. *Jornal Empoderado*. 08 jan. 2020. Disponível em: http://jornalempoderado.com.br/cidade-nos-matava-mas-tinhamos-que-sobreviver-como-teatro-negro-carioca-sobreviveu-2019/?fbclid=IwAR2_LQk7geA3rU8ttilQGFqBAZVcx_ReOej6iqB8UIuhtavJNEet-QuP4. Acesso em: 03 mar. 2021.

MOREIRA, Braitner; CARVALHO, Letícia e CARDOSO, Marcelo. Operários concretados nos prédios de Brasília: mito ou verdade. *G1*, Distrito Federal, 21 abril 2018. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/operarios-concretados-nos-predios-de-brasilia-mito-ou-verdade/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

NEGROS representam 54% da população do país, mas são só 17% dos mais ricos. *UOL*, 4 dez. 2015. Disponível em: <https://econo->

mia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm

O PERFIL cultural dos brasileiros. *Innovare*, 15 abr. 2014. Disponível em: <https://innovarepesquisa.com.br/blog/o-perfil-cultural-dos-brasileiros/>

PERES, Sarah. Morte do índio Galdino, em Brasília, completa 21 anos hoje. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 abr. 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/04/20/interna_cidadesdf,675182/morte-do-indio-galdino-em-brasilia-completa-21-anos-hoje.shtml

SEIS em cada dez brasileiros nunca foram ao teatro, aponta pesquisa. *G1*, 10 abr. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/04/seis-em-cada-dez-brasileiros-nunca-fo-ram-ao-teatro-aponta-pesquisa.html>

SILVEIRA, Daniel. Em sete anos, aumenta em 32% a população que se declara preta no Brasil. *G1*, Rio de Janeiro, 22 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml> Acesso em: 28 jan. 2020.

VIEIRA, Isabela. IBGE: negros são 17% dos mais ricos e três quartos da população mais pobre. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/ge->

ral/noticia/2016-12/ibge-negros-sao-17-dos-mais-ricos-e-tres-quartos-da-populacao-mais-pobre

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

111 ARCOS da Lapa. Performance de Confraria do impossível, Rio de Janeiro, 10 dez. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=427461990796766>. Acesso em: 03 mar. 2021.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção de Vladimir Carvalho. Documentário, 1992, 175 min., p&b.

HIATO. Direção de Vladimir Seixas. Documentário, 2008, 20 min. Disponível em: <https://vimeo.com/526376352>

IROKO: meu universo. Direção e atuação de Jeff Fagundes, Rio de Janeiro, 2019, (50m01s). Disponível em: <https://youtu.be/Sh5olk55qlk>. Acesso em: 20 out. 2020.

LUGAR de fala. Direção de Felipe Nepumoceno. Documentário, Rio de Janeiro, 2019.

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000.

PODE o cu mestiço falar? Performance de Jota Mombaça. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>

TRANSMUTAÇÃO da Carne, Marcação a Ferro. Performance de Ayrson Heráclito. 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>.



Jeff Fagundes é Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, ator, diretor, dramaturgo e produtor teatral. Ganhou moção de aplauso pela Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro através da Confraria do Impossível por seu trabalho artístico negro na cidade. Escritor de várias peças de sucesso, atuou e dirigiu mais de quinze obras teatrais autorais e de grandes nomes brasileiros, onde foi indicado para prêmios de melhor direção e melhor ator.

Atuou no espetáculo indicado a três categorias do Prêmio Shell - Esperança na Revolta. É presidente do Centro Brasil do International Theatre Institute/Unesco. Circulou nacionalmente e internacionalmente na Colômbia, Espanha, Zimbábwe, Filipinas e Tailândia.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fagundes, Jeff

A Retomada das Árvores / Jeff Fagundes. -- Araras, SP:
O Barong Edições, 2023.

ISBN 978-65-996944-4-8

1. Ancestralidade 2. Dança 3. Dramaturgia 4. Teatro
I. Título.

23-181829

CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro brasileiro : Apreciação e crítica 792.015
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

1ª edição

Novembro/23

Composto em Adobe Caslon Pro e Alegreya