

A PERFORMANCE DE CRIADORAS NEGRAS E O CORPO COMO DISCURSO

Mônica Pereira de Santana²¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

Resumo

A partir do diálogo com a obra *Isto Não É Uma Mulata*, da pesquisadora Mônica Santana, o artigo traça um diálogo com outras obras de teatro, dança e *performance* de criadoras negras, cuja atuação reverbera na cena artística de Salvador e para além dela tem em suas obras plataformas da luta antirracista e feminista. Há uma convergência nas estratégias adotadas pelas artistas, por vezes nas temáticas abordadas, bem como na transformação e operações sobre o corpo como modo de afetação do público. Compreende-se a *performance* negra como uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico.

Palavras-chave: *Performance* negra; Corpo; Política.

Resumé

Du dialogue avec l'œuvre *Isto Não É uma Mulata* de la chercheuse Mônica Santana, l'article retrace un dialogue avec d'autres œuvres de théâtre, de danse et de *performance* de créateurs noirs, dont la *performance* se répercute dans la scène artistique de Salvador et au-delà. Elle travaille sur des plateformes anti-racistes et féministes. Il y a une convergence dans les stratégies adoptées par les artistes, parfois dans les thèmes abordés, ainsi que dans la transformation et les opérations sur le corps comme moyen d'affectation du public. La *performance* noire est comprise comme une action esthétique et créative qui vise à provoquer des transformations culturelles et sociales, ayant dans le corps son champ symbolique et stratégique.

Mots-clés: *Performance* noire; Corps; Politique.

Uma mulher negra se despe e pacientemente vai pintando seu corpo de branco, branco muito alvo, até que toda sua negrura seja camuflada pela alvura da tinta. Outra mulher negra samba enquanto agradece aos nomes diversos seja da história do Brasil, da cultura brasileira, passada e recente. Agradece sua invisibilidade, os anos de escravidão, a espoliação dos direitos. Cordialmente agradece – como bem se espera de uma mulata, ora vejam: doce, malemolente, sensual e maliciosa. Uma mulher negra vestida de mucama pega panelas e bacias de metal, mistura com sabão e como sempre disseram que seu cabelo crespo era Bombril, palha de aço, esfrega os utensílios – essa mulher retinta, que na sociedade

²¹ Mônica Pereira Santana é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Mestre em Artes Cênicas. Como atriz e dramaturga, desenvolve projetos autorais como os espetáculos *Isto Não É Uma Mulata*, *Sobretudo Amor* e *Aprendizagem*. É jornalista e tem atuação no campo da comunicação na garantia de direitos humanos e cultura.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

brasileira parece forjada para a cozinha, faz do seu corpo extensão do lugar que teria sido reservado. Uma mulher negra abre sua vagina com um espécuro, assim publicamente, escancara suas intimidades e nos faz pensar sobre violência obstétrica, violência sexual, violência que torna dóceis corpos negros. Uma mulher negra com uma máscara de flandres põe-se de quatro no chão, como um animal bem domado, bem domesticado... Mais uma vez: docilizado. Uma mulher negra tem seu corpo ocupado por uma voz e fala – e rompe o silêncio, sobre sua escuridão e uma vez com voz, não permite novamente ficar sem. Todas essas mulheres fazem seu corpo um manifesto: rasgam estereótipos, confrontam o embranquecimento imposto, questionam a história, denunciam a desumanização imposta – durante cinco séculos, não sem cessar no dia 13 de maio de 1888, mas com formas atualizadas a cada chacina, a cada 11 minutos em que um corpo de mulher é estuprado, a cada filho morto, a cada aborto mal feito. Artistas negras das artes cênicas, compreendendo aí teatro, dança e *performance*, colocam no centro da sua obra questões identitárias - racismo, sexismo – revelando criações onde estão imbricadas poética e política. Elas apresentam seus corpos como campo discursivo em contraposição às imposições sociais colocadas também no corpo.

Uma cena negra explode nos palcos e galerias, trazendo para o contexto da arte questões que figuram no centro das pautas dos movimentos sociais e lutas identitárias do presente – não mais sob a elaboração de um autor ou encenador, outro, mas construído pelas artistas numa dupla articulação daquilo que é íntimo colocado a público – um íntimo ou subjetivo que não é isolado, mas que produz sentido por apresentar questões de toda uma coletividade²². As obras descritas na abertura deste texto são de artistas como eu, Mônica Santana, que assino esse texto e também ocupo o lugar de criadora, Laís Machado, Michelle Matiuzzi, Grace Passô, Priscila Rezende, Jack Elesbão, entre muitos nomes que poderia citar, tanto de atuantes em solo, quanto a coletivos como a Cia Capulana de Artes Negras, Cia

²² Cabe aqui estabelecer um diálogo com a Prof. Dra. Cássia Lopes ao pensar a política e a poética no corpo: “Sugere-se a presença da noção de subjetividade que não se confunde com a de ideologia, pois diz respeito aos modelos de comportamento, à sensibilidade, à percepção, às relações sociais e aos fantasmas imaginários. A subjetividade coletiva não se resume à somatória de subjetividades individuais, pois advém das maneiras múltiplas com que é produzida em escala planetária nos dias de hoje. [...] Nesse contexto interpretativo, o corpo não possui uma essência, não é detentor de uma unidade imutável. [...] Transita entre o visível e o invisível, nas suas conexões” (LOPES: 2012, p. 84/85).

de Negras Autoras, além da dramaturga Débora Almeida, a encenadora Fernanda Júlia, entre tantas outras, para fincar os pés no terreno de uma produção em artes cênicas e *performance* realizada por mulheres negras, deixando de fora grupos em que a interseccionalidade de gênero não é um marcador.

Nestas obras enumeradas, podemos observar que as artistas se apresentam na cena, oferecendo sua presença de modo provocante, desestabilizador, por vezes incômodo – convocando o público para uma relação ativa – não necessariamente, pela criação de metodologias participativas, mas pelo delineamento de estratégias estéticas e discursivas que engajam o olhar do outro – são obras com uma urgência de comunicação, que não necessariamente estão comprometidas com uma apresentação de um processo final, concluído, mas com a amplitude de discussões e provocações. Pelo contrário, fundam-se nas aberturas, porosidades nas quais as bagagens mútuas (público e plateia) e a intensidade da comunicação permitem verticalizar a experiência, gerando reverberações e possíveis rupturas com a efemeridade – quesito irrefutável nas artes da cena e da *performance*²³.

Interessa pensar que essas obras compõem uma espécie de teia de comunicação afrocentrada, formada por fios de pertencimento, mesmo onde há distâncias regionais, a fim de enfrentar os poderes hegemônicos, globalizados e racializados, que se impõem também no campo da produção artística e de conhecimento (LOPES, 2012).

Corpos-Significantes

Trata-se de uma cena em que as artistas estão implicadas de modo que seu corpo é afetado – sendo a criação de transformações no corpo das artistas são estratégias de construção de textos – escapando a palavra, muitas vezes, colocando na ação sobre o corpo o percurso da significação. É válido aqui evocar alguns elementos do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, com dramaturgia, atuação e encenação minha, que dialogam com outras obras de artistas negras contemporâneas e que permitem compreender melhor como se dão esses procedimentos.

²³ Para Judith Butler, a performatividade é o poder reiterativo do discurso para produzir efeitos, agindo sobre os sujeitos.

Numa das primeiras cenas do espetáculo, utilizo um fardamento genérico de trabalhadora de serviços gerais, bastante comum em prédios públicos ou empresas. Uma roupa que despersonaliza o sujeito, compreendendo um padrão de trabalhadores ou trabalhadoras, pouco visível – por não ser reconhecível. No processo criativo, optamos por iniciar o espetáculo com o público tendo acesso ao teatro, já encontrando a mim no *foyer*, desempenhando ações de limpeza – varrendo, organizando cadeiras, passando pano úmido no chão, buscando desempenhar o serviço do modo menos teatral – artificial possível. Porém, uma artificialidade: uma maquiagem bastante destacada, com cores vibrantes, cílios postiços bastante exagerados e tons de pele bastante mais claros, uma rostidade embranquecida – necessária para as demais imagens que serão criadas ao longo do espetáculo.

É feita aí uma referência direta à emblemática obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, em que o psicanalista Frantz Fanon (2008) aborda a questão da incorporação dos traços brancos, culturais, sociais e de pensamento para poder existir, resistir e transitar. O negro, nascido nas ex-colônias, cresce num contexto em que tudo leva a um auto-ódio, a uma não aceitação de si – o autor fala sobre uma repugnância física, que emerge da formatação histórica de uma subjetividade do domínio.

No espetáculo, embora a maquiagem evoque um *glamour* de diva *pop*, o mais recorrente nas apresentações é o rosto não ser lido pelo público neste primeiro momento – o corpo negro, trajado de fardamento, desempenhando as funções de limpeza, acumula subalternidades exponencialmente: seu rosto não precisa ser lido de pronto. Mesmo em cartaz há dois anos, com número grande de imagens veiculadas em redes sociais e mídia, é recorrente o fato do público ignorar que aquela mulher seja a atriz. Claro que se trata de um dispositivo utilizado – evocar uma corporalidade mais subserviente, que se rasura com o rosto festivo – para explorar a questão da invisibilidade do corpo negro: ele pode estar no espaço, o outro reconhece que está ali, mas ele não precisa ser lido, considerado, visto, é uma presença que não provoca diferença, pode ser ignorada sem prejuízo.

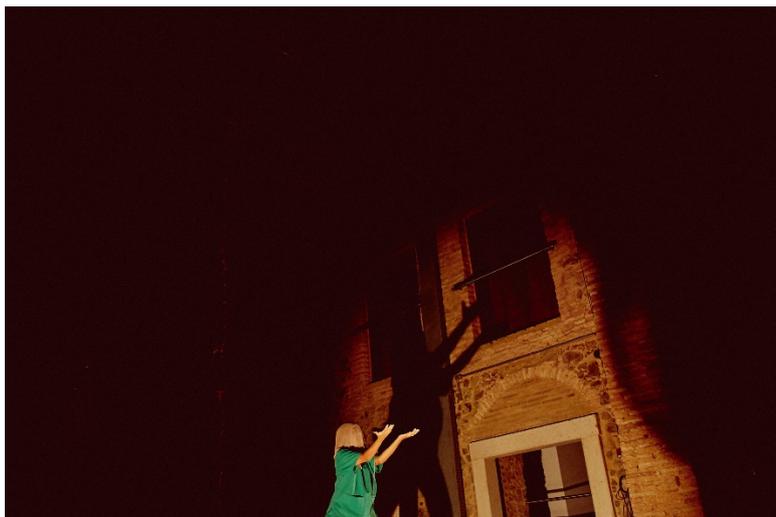


Figura 3- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Crédito: Nti Uirá

Os limites de uma realidade – a do corpo negro subalternizado, reconhecido como tal pela amplitude da sociedade brasileira – são postos em cena e permitem a exploração de jogos de significação. A transição desse primeiro momento subalterno para um ruminar, seja pelo olhar, pela respiração e pelos gestos que ativam uma agressividade reprimida, mimetizam um corpo indócil, que explode e rompe os limites.



Figura 4- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Créditos: Diney Araújo

No jogo da cena, cabe transitar dessa fúria para uma busca de inserção num modelo – de corpo, de sociedade e de modo de fazer. Ao despir-se do fardamento,

eis que surge sob as vestes verdes disformes um figurino dourado e preto, com pedras, brilhos, veludo. Uma roupa de diva, estrela *pop*, musa do carnaval. Mas não basta o delineamento do *glamour* para que esse corpo seja incorporado em outro campo – para ser incluído, é preciso embranquecer e alçar estratégias para parecer menos enegrecido. Assim, banho-me com produtos de limpeza diversos, bebo o conteúdo de uma garrafa de água sanitária – os odores ocupam o espaço, de modo intenso. As marcas de produtos são reconhecíveis, às vezes, levando o público ao riso ou a preocupação por saber da toxicidade do contato da pele com materiais tão abrasivos. Todo banho é feito numa velocidade mais lenta, como uma propaganda de sabonetes, colônia – onde nunca o corpo negro está e que, para tanto, sem dúvidas, seriam necessárias largas camadas de embranquecimento. Billie Holliday canta *Solitude*, criando um outro clima – íntimo, solitário, dolorido.

Em seguida, limpo-me com um pano de chão, para sobre o rosto colocar a maquiagem que torna o rosto ainda mais claro. Os cabelos são cobertos por uma peruca loira. Calço a alta sandália com pedras coloridas: é carnaval, sobretudo. É valioso fazer do corpo o local de afetação e transformação por meio de operações que se dão sobre ele.

Retomando o pensamento de Frantz Fanon (2008), que, ao denunciar aquilo que chama de máscaras brancas, aponta esta como uma estratégia de sobrevivência no mundo colonial. O autor é cuidadoso inclusive em não estabelecer juízos sobre o negro, já inserido num contexto desumanizante, que emprega estes mecanismos para poder transitar e garantir sua existência:

O negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a 'manter as distâncias'; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais. (FANON, 2008, p. 95/96)

Foi criada historicamente nas colônias e suas metrópoles uma semântica para o corpo negro, que justificou sua subjugação física e o epistemicídio das suas formas de conhecimento, na *performance* negra é o corpo também o campo de

criação estética de estratégias descoloniais – ou tentativas de fricções neste sentido, de provocar rasuras, perfurações, romper bloqueios.

O filósofo Achille Mbembe (2014) situa o negro como uma criação histórica, forjada num dado período para justificar práticas políticas, econômicas e culturais, tendo sido criada uma semântica em torno do negro para que fosse assim viável a política sobre os corpos. “Produzir o negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um copo internamente exposto à vontade de um senhor, e do qual os esforçamos para obter o máximo de rendimento” (MBEMBE, 2014, p. 40).

Novamente convoco o psicanalista Frantz Fanon (2008) para este texto, ao abordar o tema do corpo animalizado nas sociedades coloniais:

Essa demografia galopante, essas massas históricas, esses rostos de onde fugiu qualquer traço de humanidade, esses corpos obesos que não se assemelham mais a nada, esta corte sem cabeça nem cauda, essas crianças que dão a impressão de não pertencerem a ninguém, essa preguiça estendida ao sol, esse: ritmo vegetal, tudo isso faz parte do vocabulário colonial. (FANON, 1968, p. 29)

Segundo o autor, a linguagem do colonizado reflete a animalização que lhe é imposta, a brutalidade e a desumanização recorrente que sofre. Afetar a linguagem então é o campo fundamental de denúncia e alteração da docilidade imposta na violência: aprender uma língua é aceitar uma cultura.

A feminista negra Bell Hooks²⁴ estabelece um quadro de referência para a *performance* negra, que ajuda a compreender papéis políticos e horizontes para a produção artística de criadores afrodiaspóricos. São eles: a) ritualística e parte de uma cultura construída; b) sobre a necessidade de manipular para sobrevivência num mundo opressivo. As formas de *performance* negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência - um interstício entre arte e atos de resistência - recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. A principal estratégia de passagem de conhecimento sempre foi a oralidade.

A partir desse quadro, compreende-se que a *performance* negra tem um comprometimento indissociável social e político, por forçar sua existência num

²⁴ HOOKS, Bell. Performance practice as site of opposition. In C. Ugwu (ed.) *Lets get it on: The politics of black performance* (p. 210-221). X Seattle: Bay Press.

mercado de arte ainda imbricado com lógicas eurocêntricas, patriarcais e de manutenção de poder. A *performance* negra produz estética com fins de discutir, sobretudo, disputar poder, reivindicar humanidade. Nas Artes Cênicas, em suas mais diferentes linguagens, é o corpo engajado, esteticamente no mesmo lugar onde ele é reduzido – o lugar das aparências, da construção das linguagens, dos discursos. E precisa ser nessa mesma circunscrição: se o corpo é o texto, a sociedade é seu leitor.

Pelo viés de uma perspectiva interseccional, quando esta *performance* negra é também feminina, se aguça a denúncia sobre os procedimentos e opressões alocados no campo do corpo²⁵ – a mulher sempre foi circunscrita a corpo, hormônio e emoções – estas que impediriam sua capacidade intelectual. Um corpo duplamente para o serviço, esvaziado de humanidade e autonomia.

O espetáculo de dança *Entrelinhas*, da bailarina Jack Elesbão, apresenta outros pontos de diálogo e tangência com a obra *Isto Não É Uma Mulata*, fio condutor deste artigo. Ambas obras colocam em cena o samba não como uma afirmação de uma brasilidade, algo que já foi amplamente empregado em espetáculos e diferentes obras artísticas. Ao trazer o corpo da mulher negra para o primeiro plano, ambas obras tratam da hipersexualização, que se aprofunda para uma animalização e do estereótipo criado em torno da existência de um produto nacional, uma mercadoria a ser vendida, consumida, exportada²⁶. Um atrativo turístico, algo que se oferece aos que aqui chegam, com ares de hospitalidade tupinambá e monetização da sexualidade da mulher negra.

²⁵ “A colonização foi, sobretudo, a conquista sobre as mulheres indígenas e negras nas Américas: o controle do corpo delas pelos colonizadores significou o domínio de seu destino e, com isso, o controle de seu futuro e da posição de sua civilização” (BONFIM, 2009, p. 237).



Figura 5- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Créditos: Andrea Magnoni

Ambos trabalhos conversam ao colocar esse corpo que dança o samba, que desenvolve seus movimentos, suas curvaturas, seus compassos, entretanto apontam para a exaustão – recurso físico e estético, que aqui tanto descortina a artificialidade dessa alegria vendida, quanto coloca em cena os limites desses corpos submetidos às múltiplas facetas da máquina de moer gente. Também tem no carnaval, não só fantasia e desmesura, acrescenta-lhe ainda a exploração desses corpos, seja na sensualidade, seja na venda, seja nas cordas e estruturas que fazem da festa a manutenção da lógica que a contém.

As Máscaras Brancas

O procedimento que descrevi, empregado no espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, tem total diálogo com os arranjos de outras duas obras, de criadoras negras no campo da *performance*, *Merci, blanc!*, da paulistana Michelle Mattiuzzi, radicada em Salvador e de *Bombril*, de Priscila Rezende, de Minas Gerais. Ambas criadoras tiveram suas *performances* viralizadas nas redes sociais, com altíssimo número de compartilhamento, seja pelo impacto da ação desenvolvida, seja pela identificação que provoca diante de mulheres negras, sobretudo.

Despida de qualquer veste, Mattiuzzi sobrepõe largas camadas de tinta branca sobre o corpo, até que sua pele escura, retinta já não possa ser vista. Agora, feita de branco, esse corpo toma diferentes posturas, diferentes contornos para

denunciar que aquele corpo para tomar contorno de arte, de humano, de intelecto precisa atravessar seja o branqueamento de sua forma, seja o branqueamento da sua experiência. A contaminação deste corpo escuro pela brancura não se dá apenas pelo viés de uma leitura estética, mas também pela denúncia em torno do corpo negro inserido no ambiente artístico e as operações que se dão ali. A gravidade das provocações que esta e outras obras agenciadas pela *performer* causam incômodo tamanho, que, durante sua participação no Prêmio PIPA de Arte Contemporânea, que tem como uma das categorias o Voto Popular, houve uma mobilização visivelmente orquestrada por grupos virtuais de conotação ultraconservadora, racista e misógina. A exposição do corpo nu, negro, gordo, distanciado inclusive dos contornos daquilo que se convencionou definir do que pode ser um corpo negro belo – formas rígidas, magras, esguias, preferencialmente traços finos. Não podemos crer numa separação – porque ela não há inclusive – entre vida e representação, entre as opressões do mundo fora do museu, da galeria, do teatro e as orquestrações que esse próprio meio demanda.

A máscara branca adotada por Priscila Rezende difere da estratégia que utilizo em *Isto Não É Uma Mulata*, bem como o branqueamento direto da pele no caso da *performance* de Mattiuzzi. A artista veste-se como uma mulher escravizada no século XIX, cercada de painéis e utensílios domésticos e uma barra de sabão. Negra retinta, dos cabelos bastante crespos, a *performer* se põe a esfregar as painéis com seus cabelos, no esforço de dar brilho e expressar aquele jargão tão largamente utilizado no país para se referir aos cabelos de mulheres negras “cabelo Bombril”, “cabelo duro”, “palha de aço”.

Sobre o tema, afirma a Prof. Dra. Nilma Lino Gomes (2008, p. 20):

Cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra.

Se por um lado, são demarcadores decisivos da constituição estética da identidade negra, também são os terrenos de opressão e negação.

O cabelo como ícone idenitário se destaca nesse processo de tensão, desde a recriação de penteados africanos, passando pela estilização própria do negro do Novo Mundo, até os impactos do branqueamento. (GOMES, 2008, p. 21)

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemias.

A autora acrescenta que o cabelo do negro é visto como ruim, como mais uma expressão do racismo que recai sobre o sujeito. Mudar o cabelo pode significar a tentativa de sair de uma condição inferiorizada para um outro *status*, melhor aceito na sociedade.

A opção de iniciar o espetáculo com os cabelos contidos, amarrados e discretos, como é cobrado das trabalhadoras da limpeza, em seguida colocar uma peruca, que tanto evoca a imagem da cantora Beyoncé, nome fundamental na cultura *pop* contemporânea, talvez a mais bem sucedida artista negra desde Michael Jackson. Os cabelos loiros que balançam diante do ventilador trazem sim um humor, pela paródia, também pelo jogo de citação dos trejeitos da cantora, mas numa linha dramática propõe apresentar a transição de um corpo que sai da invisibilidade para a hipervisibilidade, da subserviência para a afronta. Com a ostentação de comprar e sobrepor os cabelos que bem desejar – ostentação esta que é tema recorrente nas letras de música negra dos mais diferentes gêneros musicais, bem como nas práticas de movimentos como o *hip-hop* norte-americano, os *sapeurs*²⁷ do Congo, com os *funkeiros* do Rio de Janeiro. Uma espécie de “eu posso”, mas um eu posso que joga dentro de um sistema, se insere e opera dentro dele – com suas perdas, ganhos e ambivalências.

Quando em *Isto Não É Uma Mulata*, retiro violentamente a peruca, ao final do trabalho, para só então soltar os cabelos, na frente do ventilador – esse frequente inimigo dos cabelos alinhados – não se trata apenas de um gesto breve de possível rebeldia delineada na cena. A ação metaforiza as inúmeras opressões colocadas em torno do cabelo para mulheres negras – um marcador de negritude tão combatido quanto a cor da pele.

É um novo “eu posso”, aqui que passa pela imagem do cabelo crespo assumidamente grande, como uma afirmação racial, de sua beleza e potência – outra estratégia estética de movimentos como os Black Panthers nos anos 70, recuperado mais recentemente nas Marchas do Empoderamento Crespo, que

²⁷ Em meio à precariedade da vida nas favelas do Congo, nasce uma cultura na qual homens se vestem com extrema elegância, trajando ternos feitos sob medida, com caimento perfeito, cores vibrantes, calçando sapatos bicolores. Vivendo em ruas sem asfalto, onde tudo falta, os *sapeurs* são os homens adeptos da cultura La SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Elegantes, ou a Sociedade dos Formadores de opinião e Pessoas Elegantes).

ocupam as ruas de todo país com jovens negras. Esses cabelos que nem mais estão constrangidos, numa discricção forçada, quase que amordaçada, nem mais convenientemente travestidos de brancura para afirmar poder. Cabelos que são o que são²⁸.

Estas diferentes obras apresentadas ao longo deste artigo, representativas de um momento da produção em *performance* negra operam com diferentes modos de criação, discussão, seja dentro da seara do teatro, na dança e na *performance*, empregando um roteiro pré-estabelecido ou criando um acontecimento. Elas trazem em comum a elaboração artística para colocar em crise as opressões e limitações vividas em seus próprios corpos. Não se trata da apresentação de discursos essencialistas sobre o que é ser uma pessoa negra – muitas vezes frequentes em obras que se propõem a enfrentar discussão racial²⁹. Esses trabalhos trazem textos que revelam os discursos de representação sobre a mulher negra, ainda vigentes na sociedade brasileira e diáspóricas.

Importante novamente colocar em diálogo pensadores que apontam para uma agenda da *performance* negra, que parte da forma como produz poética e estética com horizontes políticos. De acordo com Leda Maria Martins (1995, p. 141):

[...] em sua concepção estética e filosófica, em seu movimento ritual, o Teatro Negro sincroniza a fala e a memória do passado com as questões, projetos e discursos do presente, perenizando, assim, o

²⁸ “No Brasil, esse padrão ideal é o branco, mas o real é negro e mestiço. O tratamento dado ao cabelo pode ser considerado uma das maneiras de expressar essa tensão. A consciência ou o encobrimento desse conflito, vivido na estética do corpo negro, marca a vida e a trajetória dos sujeitos. Por isso, para o negro, a intervenção no cabelo e no corpo é mais do que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária” (Op. Cit, 21).

²⁹ “O momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante ‘negro’ é arrancado do seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, por inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar ‘negro’ como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira – como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é” (HALL: 2003, p. 327). Para o autor, o racismo é um significante flutuante, deve ser encarado no campo da cultura e nas operações da linguagem. Não pode ser uma base de uma identidade fixa, que não sofre outros atravessamentos nem é uma essência – como se natureza e política fossem a mesma coisa. Ainda que haja confluências no conjunto das experiências negras, contudo, o pensador considera a importância de apontar para diversidade, como potência criativa de desenvolvimento de novos caminhos e estratégias.

sentido primevo da função teatral – sua natureza simbólica de ato ordinário, cotidiano, seu gesto de expressão melopéica do saber e do sentir humanos.

Como característico da *performance* negra, nas suas mais variadas formas de criação, a utilização de um duplo sentido é comum nestes trabalhos citados: trazer imagens que apontam para múltiplas significações, não fechar num significado unívoco, mas se utilizar de um saber ancestral e de resistência histórica em que o jogo textual – mesmo onde não há verbo – torna possível a continuidade e a ampliação das compreensões. Martins (1995) sinaliza que as formas teatrais negras não cristalizam verdades absolutas, mas práticas de fala, jogos discursivos – a própria noção de ginga, tão cantada na cultura brasileira, que possibilita metamorfoses, segredo e luta; um relacionamento com o real que não almeja uma verdade universal e profunda, mas o jogo das aparências e as potências que residem ali.

O corpo como espaço de estilização retórica, ocupando o espaço social alheio, estilos de cabelo, posturas, gingados, maneiras de falar, bem como estratégias de companheirismo e vivência em comunidade – convivendo com a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas das culturas, ideologias e instituições europeias, em conjunto com o patrimônio africano resistente na diáspora e nas criações vigentes aqui³⁰.

Atravessando encruzilhadas de sentidos, talvez guiadas por Exu, orixá do panteão iorubano, amplamente reverenciado na cultura afro-brasileira, que evoca ambivalência, multiplicidade, caracterizando um princípio dinâmico de individualização, comunicação e interpretação (MARTINS, 1995).

A partir do olhar sobre essas obras, que estão dentro dos horizontes de uma produção de *performance* negra contemporânea, podemos compreender o quanto há de ampliação de uma consciência sobre ser uma mulher negra, do seu devir, que emerge das artistas para seu público – entendendo que essas reverberações são como ondas afetam a cultura. Corpos afetados por laços de pertencimento,

³⁰ Para Hall, os repertórios culturais negros forjam algo muito mais subversivo do que se pensa – não existe forma pura, ao pensar cultura negra na diáspora: “Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes.” (HALL, 2003, p. 325)

encontros, dores, alegrias e modos de transitar, fazer, resistir. Modos que explodem na cena convocando a mudanças – conclamando a outras formas de agir e existir.

REFERÊNCIAS

BONFIM, Vânia Maria da Silva. **A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas**. In: *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Organização Elisa Larkin Nascimento. São Paulo, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/12/corpos-que-pesam-sobre-os-limites-discursivos-do-sexo-judith-butler/>.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Os_condenados_da_Terra-Frantz-Fanon.pdf

_____. **Pele Negra, máscaras brancas**. <https://www.geledes.org.br/frantz-fanon-pele-negra-mascaras-brancas-download/>.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 2ª edição.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. **Performance practice as a site of opposition**. In C. Ugwu (Ed.), *Let's get it on: The Politics of black performance* (pp. 210-221). Seattle: Bay Press.

JOHNSON, Patrics E. **Black Performance Studies: genealogies, politics, future**. (Xerox).

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva: 2012.

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

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

Vídeos

ELESBÃO, Jaqueline. *Entrelinhas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=DlxLe8OfpTM&t=62s>

MATTIUZZI, Michelle. *Merci Beaucoup, blanc*.
<https://www.youtube.com/watch?v=oc41WZgjVuU>

REZENDE, Priscila. *Bombril*.

https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8.