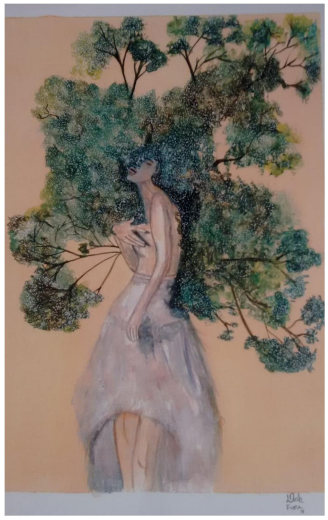
DAIANA DE MOURA BERNARDES COELHO

MULHER NEGRA E(N)CENA: PERFORMANCES ENCONTROS E UTOPIAS

Capa

Obra da artista sorocabana Dah Fiore

Sem título, 2018.



Sorocaba

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

DAIANA DE MOURA BERNARDES COELHO

MULHER NEGRA E(N)CENA: PERFORMANCES, ENCONTROS E UTOPIAS

Sorocaba
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

DAIANA DE MOURA BERNARDES COELHO

MULHER NEGRA E(N)CENA: PERFORMANCES, ENCONTROS E UTOPIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientação: Profª Drª. Viviane Melo de Mendonça

Financiamento: CAPES

Sorocaba
2019

DAIANA DE MOURA BERNARDES COELHO

MULHER NEGRA E(N)CENA: PERFORMANCES, ENCONTROS E UTOPIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de Mestre em Educação. Universidade Federal de São Carlos. Sorocaba, 21 de fevereiro de 2019.

Orientadora

_____

Profª. Dra. Viviane Melo de Mendonça – Ufscar

Examinadora

_____

Profª. Dra. Dulcinéia de Fátima – Ufscar

Examinadora

_____

Profª. Dra. Letícia Nunes – Uniso

Moura, Daiana

Mulher Negra E(n)Cena: Performances, Encontros e Utopias / Daiana Moura. -- 2019.
368 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba
Orientador: Profª Drª Viviane Melo de Mendonça
Banca examinadora: Profª. Drª. Dulcinéia de Fátima, Profª. Drª. Letícia Nunes
Bibliografia

1. Mulheres Negras. 2. Artes Cênicas. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).
DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)
Bibliotecário(a) Responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano – CRB/8 6979

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Daiana de Moura Bernardes Coelho, realizada em 21/02/2019:

Profa. Dra. Dulcineia de Fatima Ferreira
UFSCar

Profa. Dra. Leticia Nunes de Moraes
UFSCar

Profa. Dra. Viviane Melo de Mendonça
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Viviane Melo de Mendonça e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Profa. Dra. Dulcineia de Fatima Ferreira

Para as Mulheres Negras...

Para minha mãe e avós

A todas da minha família.

As minhas amigas e

Companheiras de trabalho.

As entrevistadas.

As referências e as mulheres inspiradoras.

Para minhas ancestrais,

Para as que já se foram e deixaram o imenso legado de amor e luta

E, sobretudo dedico esse trabalho às que virão,

Devir-semente de todas nós...

Dedicação especial a minha prima Jéssica,

Semeie beleza e juventude no Orum...

Floresça com alegria!

AGRADECIMENTO

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de estudos nos dois anos de desenvolvimento do mestrado.
Agradecimento *mui* especial às mulheres que concederam seu tempo e fôlego de vida: Linda Duraes, Vitória Cardoso, Ismênia Leão, Eduarda Nunes e Solange Nunes. Com cuidado e atenção me contaram suas histórias e me possibilitaram aberturas de novos mundos.

Muito obrigada a todos da minha numerosa, linda e festeira família. Vocês são sempre meu porto seguro, principalmente minha mãe Laura e minha avó Julia, colo, alimento e alegria maior da minha existência. *Gracias* também ao Arthur e à Maria Alice, as crianças que me entregam suave doçura e o amor mais puro. Por vocês e com vocês a revolução chegou, é negra e amorosa.

Agradeço imensamente as amigas e aos amigos que viveram esse intenso processo compartilhando dissabores e, principalmente, todas as alegrias e belezas do processo criativo: Vanessa Soares, Silmara Lourenço, Cileide Luz, Fabiana Oikawa, Caíque Oliveira, Flávio Melo e ingressantes 2017 da Linha 2 – Educação e Movimentos Sociais. Obrigada ao NEGDS – Núcleo de Estudos Gênero e Diversidade Sexual, a todas do Projeto Mulheres e Luta e do Projeto Nós Diversos, companheiras que transformam sonhos em realizações.

Muito carinhosamente agradeço a minha orientadora Profª Dra. Viviane Melo de Mendonça, parceira encantadora e profissional formidável, admiração e respeito sempre! Carinhos às queridas Profª. Drª Dulcinéia de Fátima e Letícia Nunes que contribuíram, e muito, durante o processo de pesquisa e na Banca de Qualificação com aguda sensibilidade. Não esquecerei dos aprendizados e das trocas. Vivi, Dulce e Letícia obrigada pelos tesouros inestimáveis que compartilharam comigo!

Rodrigo Cavalheiro, Joyce Caus, Layse Rocha, Priscila Medeiros, Fabiana Souza, Marco Mauro, Danilo Silveira, Douglas Emilio, Robson Roso, Leandro Lelis... que sempre tiveram boas palavras e risadas infinitas, essenciais para a fortalecer e alegrar esse processo, eu os agradeço. Fernanda Brito, Mariana Rossi e Giuliana Bonna, minhas doces heroínas da vontade radical de transformar o mundo, *gracias*!

Aos grupos por onde passei e que sempre farão parte de mim Grupo Nativos Terra Rasgada, Cia. Teatro de Fulô, Coletivo Nonada, Coletivo Cê, Caçadores de Tatu, Tutu-Marambá, Grupo Trança de Teatro e, principalmente, a Plataforma de Pesquisas Cunhãntã, espaço derivante e avoador das ideias vibrantes e caóticas de engrenagens de amor e sobrevivência no caos.

Axé ao Eban Coletivo Negro, que ao nascer afetiva nossas potências de união, arte, beleza e proteção.

Entrego meu sentimento de felicidade e gratidão ao meu companheiro Gladson Reis, minha paixão e minha casa.

Agradeço, confio e acredito no axé dos meus ancestrais!

RESUMO

MOURA, Daiana. Mulher negra e(n)cena: performances, encontros e utopias. 2018. 368 p. Dissertação Pós-Graduação em Educação Universidade Federal de São Carlos, *campus* Sorocaba, Sorocaba, 2019.

A presente pesquisa, viabilizada pela concessão da bolsa de estudos Capes – Demanda Social, reconhece a existência de atrizes negras na região de Sorocaba com percursos correlatos. Com o aporte de teorias feministas negras que dialogam e fortalecem os argumentos tecidos ao longo do trabalho essas experiências de subjetividades rebeldes são postas em protagonismo. As marcas da autora também se cruzam neste processo de encontro com as artes cênicas. Falamos acerca de atrizes negras criando um teatro aquilombado como utopia capaz de brotar devires-sementes.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Artes Cênicas. Performance. Encontro. Utopia.

RESUMEN

La presente investigación, viabilizada por la concesión de la beca CAPES – Demanda Social, reconoce la existencia de actrices negras en la región de Sorocaba con caminos correlatos. Con contribuición de teorías feministas negras que dialogan y fortalecen los argumentos tejidos a lo largo del trabajo esas experiencias de subjectividades rebeldes son puestas en protagonismo. Las marcas de la autora también se entrelazan en este proceso de encuentro con las artes escénicas. Hablamos acerca de actrices negras creando un teatro aquilumbado como utopía capaz de brotar devires-semillas.

Palabras Clave: Mujeres Negras. Artes Escénicas. Performance. Encuentro. Utopía.

Lista de Figuras

Figura . Roda de Coco com o Grupo Saramuná.....16

Figura . Performance da Plataforma de Pesquisas Cunhãntã.....28

Figura . Prato típico do Recôncavo Baiano (Farofa e salada de feijão fradinho, marisco com camarão e dendê).....37

Figura . Foto de Beatriz Nascimento.....42

Figura . Semelhança de estética de sobreposições. A atriz Linda Durães interpreta no grupo Caçadores de Tatu, ao lado a imagem de um griot caçador.....46

Figura 6. Linda Duraes, Sorocaba.....50

Figura 7. Vitória Cardoso, Cerquilho.....50

Figura 8. Ismênia Leão, Tietê.....50

Figura 9. Eduarda e Solange Nunes, Porto Feliz.....51

Figura 10."Cenário das Ausências". Sesc Sorocaba, 2018. Arquivo Pessoal.....53

Figura 11. Embalagem de Bolacha. Março, 2017.....67

Figura 12. Quilombo Cafundó, Altar da Festa da Santa Cruz.....72

Figura 13. Zezé Motta interpreta Dandara no filme Quilombo.....77

Figura 14. Obra da artista negra Maria Lídia Magliani.....79

Figura 15. A atriz Nayara Justino, Globeleza no ano de 2014.....81

Figura 16. Atriz Ruth de Souza, novela Cabana do Pai Tomas, 1969.....90

Figura 17. Campanha Libertem Angela Davis.....101

Figura 18. Obra Negras vendedoras de Carlos Julião.....107

Figura 19. Quadro Exu Maré. Artista Raquel Trindade.....117

Figura 20. Gravura de Theodor de Bry.....122

Figura 21. Benjamim de Oliveira.....130

Figura 22. Grande Otelo em Tudo é Brasil.....132

Figura 23. Grande Otelo na Cia. Negra de Revistas.....134

Figura 24. Cia. Negra de Revistas.....136

Figura 25. Plácida dos Santos (1853 - 1935). Cia. Negra de Revistas.....138

Figura 26. Djanira Flora, atriz e cantora de Teatro de Revistas.....139
Figura 27. A atriz de Revistas Ascendina dos Santos.....141
Figura 28. Jandira Aimoré, nome artístico de Albertina Nunes Pereira.....142
Figura 29. Carteira de identidade de Jandira Aimoré.....143
Figura 30. Nina Teixeira. Jornal O Malho, 1909.....144
Figura 31. Atriz de Revistas Júlia Martins.....144
Figura 32. Araci Cortes (1904-1985).....146
Figura 33. Celeste Aida Cruz (1916-1984).....147
Figura 34. Manchete da Revista do Rádio.....149
Figura 35. Elsie Houston (1902-1943).....150
Figura 36. Ensaio fotográfico de Elsie Houston.....151
Figura 37. Mercedes Batista no inicio da carreira.....153
Figura 38. Estátua de Mercedes.....155
Figura 39. Maria Margarida Trindade.....157
Figura 40. Raquel Trindade, a Kambinda (1936-2018).....159
Figura 41. Dona Raquel Trindade, Embu das Artes.....161
Figura 42. Arinda Serafim e Marina Gonçalves, peça O Imperador Jones.....173
Figura 43. A atriz Ruth de Souza atuando na peça O Filho Pródigo.....173
Figura 44. A atriz Léa Garcia com Abdias Nascimento, peça Sortilégio Negro.....177
Figura 45. Arte de divulgação do evento. Neiab Uem, jul. 2017.....180
Figura 46. Ruth de Souza na peça O Filho Pródigo.....180
Figura 47. Divulgação do monólogo História de Princesa.....184
Figura 48. Curso com Augusto Omolu. Sala Crisantempo.....186
Figura 49. Foto de divulgação. Espetáculo Paó. Foto José Neto, 2010.....187
Figura 50. Cia. Fulô conta Fé. Foto Rodrigo Cavalheiro, 2013.....187
Figura 51. Foto de divulgação. Espetáculo Paó. Foto José Neto, 2010.....188
Figura 52. Querença. Grupo Saramuná. Foto Richard Lefrève.....190
Figura 53. Tem saci no meu quintal. Grupo Saramuná. Foto José Neto.....191
Figura 54. Elenco Amor de Benedita. Foto Grupo Manto, 2013.....192

Figura 55. Vanessa Soares dança e dá vida à Benedita.....193
Figura 56. Amor de Benedita. Programa, Grupo Manto, 2013.....194
Figura 57. Daia Moura e Fabi Souza. Foto Rodrigo Cavalheiro, 2013.....195
Figura 58. Vivência no Sesc Sorocaba. Foto Grupo Aiyê, 2018.....196
Figura 59. Renata Rocha Ferraz, idealizadora do Grupo Aiyê.....196
Figura 60. Cia. de Dança Afro Abayomi'n com Ismael Ivo, 2016.....197
Figura 61. Foto de divulgação. Grupo Trança de Teatro, 2018.....199
Figura 62. Intervenção Presente! Foto Coletivo Eban.....203
Figura 63. Foto de divulgação da Cia. BlonBa. Mali, Bamako, 2007.....207
Figura 64. Linda Duraes. Foto Sesc Sorocaba, 2017.....214
Figura 65. Corredor de entrada na casa-templo. Acervo Pessoal, 2017.....215
Figura 66. Flor do Xique Xique.....215
Figura 67. Vitória Cardoso. Acervo da Atriz.....217
Figura 68. Vitoria Cardoso em cena. Acervo da atriz.....218
Figura 69. Ismênia Leão. Acervo da atriz.....220
Figura 70. Ismênia Leão. Aula de aéreo. Acervo da atriz.....221
Figura 71. Igreja de São Benedito. Acervo Pessoal. Tietê/São Paulo.....223
Figura 72. Eduarda e Solange Nunes. Acervo da família. Porto Feliz/SP.....224
Figura 73. Eduarda Nunes com seu figurino do Teatro das monções.....226
Figura 74. Grupo Teatral “Gente de Quem”. Acervo do Grupo. Set/2017.....248
Figura 75. Eduarda Nunes ainda criança no elenco do teatro das monções.....257
Figura 76. Obra Amnesia. Artista Flavio Cerqueira, 2015.....259
Figura 77. Eduarda Nunes e mulheres do elenco do Teatro das Monções.....267
Figura 78. Eduarda e Solange Nunes. Acervo Pessoal, 2018.....271
Figura 79. Protesto de artistas no prédio da Oficina Cultural, mar/2018.....292
Figura 80. Vanessa Soares em cena com São Benedito.....299

Lista de Abreviaturas e Siglas

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

ATS – Associação Transgêneros de Sorocaba

CEDAN – Centro de Documentação de Artistas Negros

EAD – Escola de Artes Dramáticas

EBAN – Coletivo de Estudos de Brasilidades e Artes Negras

ETAC – Escola Técnica de Arte e Comunicação

ETNS – Grupo de Estudos Educação, Territórios Negros e Saúde

FBI – Federal Bureau of Investigation (Departamento Federal de Investigação)

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IMS – Instituto Moreira Salles

IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais

MNU – Movimento Negro Unificado

MOMUNES – Movimento de Mulheres Negras de Sorocaba

NEAB – Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros

NEGDS – Núcleo de Estudos de Gênero e Diversidade Sexual

ONG – Organização Não Fundamental

PEC – Proposta de Emenda à Constituição

PROAC – Programa de Ação Cultural

SATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SESC – Serviço Social do Comércio

TEM – Teatro Experimental do Negro

TPB – Teatro Popular Brasileiro

UEM – Universidade Estadual de Maringá

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos

SUMÁRIO

PRÓLOGO
Senhoras e senhores com vocês uma atriz……..01
Respirar: ato ou efeito de manter-se viva……..06
Caminhos……13

PRIMEIRO ATO
Cenário……64
O corpo da mulher negra: Racialização e Descolonização……66
Criação de Novas Memórias……79
- Sub-representação na memoria do país……...90
- Multidimensionalidade e consubstancialidade……101

SEGUNDO ATO
Subtexto Insurgência……..114
Minha história do teatro Descolonizando a cronologia teatral brasileira…..…..119
Teatralidades Negras e Resistência……....127
Família Trindade……..…….....156
Teatro Experimental do Negro…….....163
Devir-Semente…….....181

ENTREATO

TERCEIRO ATO
Vozes-Mulheres……212
Analise 1. Cabelo crespo e heteronormatividade..…….227
Analise 2. A única negra em cena……..246
Análise 3. Redes de Mulheres…….268
Análise 4. Amor e Sexualidade……279
Análise 5. Espaços Mágicos……287

EPÍLOGO
Teatro Aquilombado – Horizontes Decoloniais……..303

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS…….308
APÊNDICE……315
ANEXOS……..……356

Senhoras e senhores, com vocês uma atriz...

Este texto é improvável. Ele não poderia ser formatado e classificado só como uma dissertação de mestrado. O movimento faz dele parte da trajetória de corpos negros no mundo acadêmico, um registro do tempo em que as linguagens têm seus contornos amolecidos. Aqui, a linguagem acadêmica com linguagens artísticas se trançam, transam, uma vez que é este meu lugar de fala. É proposital e necessário que nesta apresentação EU me identifique. Este texto é uma demarcação territorial e simbólica: EU ocupo este espaço na condição de mulher negra, periférica, artista e foi possível ocupá-lo porque eu sou bolsista de mestrado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – Demanda Social).

A ideia de memória nesta escrita se colide com o termo improvável[1]. São essas duas palavras bailantes nesta escrita em (des)compassada alegria, conflituosa dança com passos de desassossego. Memórias não surgem em linhas retas. Como os sonhos, são acompanhadas de luzes, sensações, sabores, vão surgindo mais emaranhadas que os cabelos da minha família, encrespadas, carapinhas… Amarrar essas memórias-cabelos é o que faz esse texto-jogo. Lembranças trançadas com um contexto histórico, social e cultural. Na tentativa de dar forma, amarra-se um turbante, imagina-se um nó e constrói-se outro, pensa-se em uma imagem ao passo que outra já está se dando, nasce uma coroa franzida, ondulada sinuosa. Movimento dialético.

Um jogo foi vivido. Vasculhar, cavoucar, um abrir de caixas e pastas antigas. Rever-reler memórias, escritas; tocar antigos objetos e brinquedos guardados sem nenhum motivo aparente; tocar a primeira máscara de gesso (feita durante uma oficina na Grande Otelo); desdobrar as cartas, abrir cuidadosamente os papéis higiênicos e guardanapos em que escrevia confidências na adolescência. Fotos e mais fotos de peças, danças e exposições, com poucos rostos negros registrados. Jogo de tirar a poeira das próprias coisas e tentar reconhecer um caminho.

1 Existe uma identificação com a terminologia *(sociologia do) improvável*, mas não sem conflitos, pois reconhecendo políticas em minha trajetória, mais do que mérito individual, impulsionado por familiares e professores “quadro de referências”, e distante de um “percurso nobre escolar”, caminhando pelo contrário, com experiências marginais motrizes (XYPAS, 2013).

O desafio é o de tecer uma dissertação de mestrado. Esse desafio tornado brincar - o brincar verdadeiro e sincero das culturas populares - , onde entrega-se tudo de si e, com empatia e respeito, recebe-se o outro. Brinco de ser observadora de mim mesma, observadora do tempo e do espaço, das vidas e das vozes das mulheres negras que entrevistei. Das linhas onduladas que ligam as trajetórias de vidas negras à arte, à educação e à militância.

Sou auscultadora das vozes que povoaram este processo enquanto abro também os ouvidos para meus gritos. Tento sincronizar a respiração com as etapas da caminhada. O ar dessas vozes se faz entrecortado, tenso, é pouco, é miúdo: são (somos) corpos que possuem imensa dificuldade de respirar, no entanto, caminhamos. Corremos lado a lado com o relógio, horários, prazos, contas: temos uma luta pela sobrevivência ditada pelo titã cotidiano, o tempo *Cronos*, o tempo que se mede, mas nossa ancestralidade e nossa humanidade nos enreda em um tempo outro, buscamos um respirar *Kairós*, buscamos o tempo mítico, tempo do sonho e do amor. Queremos o tempo oportuno e, talvez, seja essa mitologia determinante para a existência de mulheres negras na arte teatral.

Tudo isso vai desencaminhando... Miudezas e grandezas. Das memórias emergem situações e referências, então tenho sempre dois acessos: um de arquivos *silentes*[2], micro universo de mulher negra guardado com cautela, onde se encontra o não-dito. Um subsolo! Um micromundo onde é possível existir, guardar nas pequeninas coisas significados enormes e latentes buscas, desejos, sonhos improváveis. E um segundo acesso que é ao grito, a uma voz articulada que denuncia opressões e que anuncia novas possibilidades: o grito do real, grunhidos, ruídos na hegemonia da atropeladora ordem e do progresso que escolhe quem tem direito a plenitude da sociedade. Juntos esses dois lados da mesma moeda me dizem o quanto de vida real torna os sonhos distantes e o quanto de sonho torna a vida possível. Utopia de ser atriz.

Desde a entrada oportuna, na oitava série, no grupo de teatro que me tiraria do horário de aula, a vivência em gangues, em bandos, em famílias marcaram a minha trajetória. Os debates, as ideias, os trabalhos desenvolvidos

2 No livro Práticas da Memória Feminina a ideia de que mulheres guardam, registram suas vidas e seu tempo em um arquivo *silente*, porém denso e carregado de muitas informações contundentes para se pensar a história (PERROT, 1989).

em parceria, o compromisso, a responsabilidade de pertencer faz parte da rotina da vida de artista, como educadora não seria diferente. E uma inquietação sempre acompanhando os percursos: ser quase sempre a única negra nos grupos de teatro, dança, cultura popular... Nas escolas, os raros momentos para a troca são sufocados pelo cotidiano, *cronos* escolar turbulento e, na maioria das vezes, a solidão é compartilhada entre os docentes e discentes, a união dificilmente se faz encontradiça.

O tempo, a produtividade, as demandas, as subjetividades todas (con)fluindo neste espaço pequeno para as complexidades que abriga. São os desafios superados na presença dos alunos, nas descobertas durante as brincadeiras e atividades frutíferas. Um insistente *kairós* paira sobre agrupamentos de arte e educação.

Com raras exceções, sentir-se a única professora negra e artista nestes territórios fazia brotar uma enxurrada de dúvidas: sou profissional da educação? Sou profissional da arte? Quem sou eu nestes dois mundos? Quem são minhas pares? Quem são as mulheres negras atrizes? O que estão dizendo para o mundo? Enxurrada afeta, as emoções são bagunçadas, emaranhadas, enlaçadas umas às outras e seguem num turbilhão. Turbilhão de sentimentos, informações, fatos, teorias, mitos, tudo contraditório... Portanto, esse texto é a transmutação de todo esse movimento. Resulta deste universo de perguntas, conflitos e desejos. Não apenas meus, então é verdadeiro que, quando a palavra “nós” aparece, ela além de me carregar, carrega um pouco das primeiras mulheres negras sequestradas da África, carrega a mutilação dos corpos e o desejo de resistir nas diásporas.

“Nós” carrega o banzo, carrega as ancestralidades míticas e simbólicas que atravessaram o Atlântico. Carrega minhas avós Júlia e Efigênia, minha mãe Laura. Carrega as teóricas que me acompanham, o coro de atrizes negras: Linda, Vitória, Ismênia, Eduarda e uma legião de artistas deste e de outros tempos, coro de resistência muito ativa nesse país. “Nós” também é busca, é um desejo de reconhecimento sentido nas entrevistas-encontros e uma profunda empatia com o sentir e com a postura de vida das atrizes entrevistadas. Queremos ser “nós”.

É longa a história de disputa de poderes com requintados instrumentos de regulação, mantidos e reafirmados para subalternizar as mulheres negras. Hoje,

este reconhecimento é possível e passível de transformação. Colocando trajetórias improváveis de mulheres negras artistas, educadoras, acadêmicas e militantes em rede percebe-se que são parte de um tempo de muitas transformações sociais. São vidas tornadas reais, contrariam as estatísticas. Existem e se fazem notar. A confluência do contexto político e social converge com esse discurso: estamos em uma época em que o mesmo mundo que é pesadamente assombrado por velhos fantasmas está prenhe do novo, de potência de vida e alegria.

A contribuição acadêmica auxilia a reflexão e avança com discussões e discursos, materializa e dá concretude às histórias de vidas e grupos. Devaneios artísticos abrem frestas na realidade. Então, as utopias aqui reunidas têm como base a minha utopia: desejo que esse texto seja uma peça a mais no processo de transformação e libertação das mulheres negras.

MULHERES NEGRAS LIVRES
MULHERES NEGRAS LIVRES
MULHERES NEGRAS LIVRES

Respirar - Ato-efeito de manter-se viva!

Inspirar. Deixar que o ar naturalmente percorra as cavidades nasais, faringe, laringe e todo o sistema respiratório. Ocorrem neste processo trocas gasosas. Basicamente o velho sai para dar espaço e vazão ao novo.

Expirar, definitivamente deixar o ar velho escorregar para fora e o ar novo oxigenar todo o corpo. É um processo complexo, dinâmico e natural. A ausência deste processo é a morte e entendemos que não são todos os corpos que gozam a plenitude do respirar. Existem vozes de sufoco. Vozes abafadas. Bocas e narizes que possuem mãos grandes e brancas pressionando seu respirar, como também estiveram no passado nada distante as faces de suas avós, bisavós e tataravós. Seja essa imagem de opressão e violência o motor dessa escrita.

Essas vozes estão em todos os espaços da sociedade, ainda que possuam essas mãos calando seu sopro de vida. Respirar hoje é movimento de resistência. Para as mulheres negras apenas estar e respirar em determinados espaços é um movimento transgressor, portanto, essa presença de vida se faz delimitada na sociedade. Por assim ser, perguntas emergiram e estão orbitando o trabalho:

- Por quê as mulheres negras não podem respirar com plenitude em todos os espaços da sociedade?
- O quê as asfixia?
- Quais estratégias encontram para transgredir esse sufocamento?
- Como e em quais espaços esse respirar-presença encontra vazão e potência de vida, alegria e transformação?
- Conhecemos as memórias de mulheres que respiram, insubordinadamente?

Não existe apenas uma tessitura exata para costurar esse texto, muitos universos se abriram no processo, identificando prováveis discussões que esbarram na temática. No entanto, é certo que o *primeiro objetivo* deste projeto é: ir ao encontro de atrizes negras e ouvi-las e, assim, identificar, marcar sua presença e percurso nas artes cênicas. Também é certo que intencionamos

discutir através da experiência de mulheres negras os fatores histórico-sociais que constroem estereotipia, demarcações territoriais e simbólicas para esses corpos.

As trajetórias aqui discutidas se encaminham em diversas ramificações, mas principalmente navegam entre teatro, militância e ambiente acadêmico. Então, o *segundo objetivo* é colocarmos essas experiências em rede com as complexas teorias organizadas por mulheres e homens negros acadêmicos e artistas que dialogam conosco através de seus trabalhos-vidas. Corpos implicados em um eixo academia-militância - que muito nos interessa, porque reconhecemos nas experiências de vidas negras essa marca.

E, por fim, talvez seja o ponto que mais nos atravessa: trazer para a discussão acadêmica vozes negras que resistem diariamente em consonância com a ancestralidade afrodescendente de subjetividade rebelde. Dialogamos com mulheres insurgentes que não aceitam o miúdo, o restrito e limitado espaço que ainda hoje é insistentemente outorgado pelo racismo. Deste modo, nosso *terceiro objetivo* é discutir as estratégias e ferramentas de resistências negras, movimentos coletivos e individuais que são a efetivação das lutas africanas e afrodescendentes no país: a presença e permanência de atrizes negras na vida artística.

O ar, o fôlego de vida e inspiração de mulheres negras aqui configuram sentido e significado. Os gritos a plenos pulmões que suas existências consolidam nos atentam para as estruturas em que se baseiam as relações. Esse grito que deixa espalhar ar quente, prolifera no espaço uma provocadora atmosfera, tencionando e tentando dissipar velhos parâmetros que se repetem ciclicamente.

shhhhh
ahhhhhh

r

e

s

p

i

r

e

m

o
shhhhh
ahhhhhh

O texto empresta a divisão estrutural da dramaturgia e empresta da poesia, do poema e da música a liberdade estética. Ousamos brincar em alguns momentos com repetições, sonoridades e formas das palavras, das frases. Brincamos com os espaços no papel, provocamos o olhar das leitoras e leitores com fotos, reflexões, poemas, músicas, extratos de cenas da vida. Materializando e dando várias dimensões dos períodos históricos citados, das discussões e das ideias levantadas, mas principalmente contando a sociedade através dessas referências. Assim, compõe-se o universo das vidas que trazemos para este texto.

Imagens que não são apenas ilustrativas, dizem do sensível, do sagrado, do inenarrável. Surgem no texto como texto, como silêncio, pausas de alívio e espaço na leitura, imagem-manifesto, sobretudo para respirar, tomar fôlego para aprofundar ideias e seguir o percurso. Podem também salientar informações muito importantes, sutilizar passagens muito duras ou simplesmente presentear os olhos, a mente e o coração com miudezas no papel.

A narrativa se utiliza de atos para separar os movimentos desta escrita:

Prólogo → Você está aqui! Seja muito bem vinda!

Primeiro Ato

Segundo Ato

Entreato

Terceiro Ato

Epílogo

São três atos e um entreato precedidos deste prólogo. Aqui as regras do jogo são explicadas; nos atos, as ideias se desenvolvem e, no epílogo, as conclusões finais serão apresentadas. Esperamos que aos poucos a leitura se torne fluida. Gostamos que a regra seja burlar ao máximo a regra, buscamos ao máximo romper as estruturas duras e amolecer as ideias com uma escrita livre e leve. É aqui no prólogo que explicitamos a metodologia da pesquisa e adentramos as discussões centrais. Partimos da premissa do reconhecimento do lugar de fala deste texto e, sem nenhuma pretensa neutralidade, assumimos essas ideias como corpo político: é a voz de uma mulher negra, periférica, atriz, educadora que se encontra com vozes pares.

Nos encontros dessas vozes, a potência das pluralidades e das complexidades das trajetórias negras se revela. E é por esse motivo que a metodologia está posta já no início, sendo um elemento elucidativo das tramas que serão desenroladas no trabalho como um todo.

PRÓLOGO

Primeiro movimento, apresentação das ideias e da metodologia com que trabalhamos (Caminhos). Falamos da História Oral e da Oralidade africana como complementares e guias do percurso.

PRIMEIRO ATO

Situa o CENÁRIO da pesquisa, localizando histórica e socialmente o corpo feminino negro no Brasil.

SEGUNDO ATO

Discussão acerca das memórias de insurgências negras que povoam o SUBTEXTO do trabalho.

ENTREATO

Linha divisória e pausa no processo, pois a partir daqui são trazidas as vozes das mulheres negras entrevistadas.

TERCEIRO ATO

Aqui efetivamente dialogamos com as VOZES das atrizes negras da região de Sorocaba e buscamos conectá-las com as teorias de acadêmicas negras.

EPÍLOGO

Dialogamos com cenário, subtexto e voz das mulheres negras. Desenhamos os apontamentos para a tessitura das considerações finais.

QUAIS CAMINHOS PERCORRI?
Quantos caminhos percorro
A quantos choros recorro
Ao fim de cada cansaço
O que é aquela cama
Que daqui observo?
Vazia e desfeita
como o acontecido?
Quantas perguntas me faço
Se certo ou errado, ou pura desatenção?
Se procedente ou contrário
Sem chegar à decisão
De abandonar de uma vez
Sonho há muito acumulado
O que é aquela cama no escuro?
Manchada de tantas culpas
Que caminham como víboras
E sugam aos poucos meu corpo?
Quem saltará sobre ela
Para ir em meu socorro?
Quantos caminhos vivi
Em quantas veredas sofri
A ânsia de ser feliz?
Como me encontro agora
Errantes como sempre foram
As sendas que escolhi.

Beatriz Nascimento[3]

3 Importante intelectual brasileira. A historiadora e poetisa negra, Beatriz Nascimento, desenvolveu trabalhos fundamentais para se pensar o negro no Brasil como seres humanos livres que não aceitaram o cativeiro. Sua carreira foi interrompida muito cedo, por um feminicidio: foi assassinada ao abrigar uma amiga que era vítima de violência doméstica. Sobre a vida-obra da historiadora consultar RATTS, 2007.

Caminhos

O Que Se Cala

Mil nações
Moldaram minha cara
Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala

Mil nações
Moldaram minha cara
Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
Ser feliz no vão, no triste, é força que me embala
O meu país
É meu lugar de fala

Pra que separar?
Pra que desunir?
Por que só gritar?
Por que nunca ouvir?
Pra que enganar?
Pra que reprimir?
Por que humilhar?
E tanto mentir?
Pra que negar
Que o ódio é que te abala?

O meu país
É meu lugar de fala

Nosso país
Nosso lugar de fala
O meu país
É meu lugar de fala
Nosso país
Nosso lugar de fala

Elza Soares[4]

4 Faixa de abertura do álbum "Deus é mulher", canção de autoria de Douglas Germano. A música, interpretada brilhantemente por Elza Soares, tornou-se um hino das lutas identitárias. Elza Soares, que em 1999 foi eleita como a cantora brasileira do milênio, é uma voz negra, símbolo das lutas das mulheres. Em 2015 abalou o mundo musical com o álbum "A mulher do fim do mundo" (Circus, 2015), com inúmeras canções engajadas sobre a vida das mulheres. "Deus é mulher" é o 33º disco da cantora que segue apostando nas lutas identitárias. Sua poesia crua e rasgada faz-se ouvir como um enfrentamento no atual contexto politico de acirramento entre os setores progressistas e conservadores (SOARES, Elza. *O que se cala*. In Deus é Mulher. Rio de Janeiro: Deckcisk, 2018).

A História Oral encaminha a tessitura dessa pesquisa. Enquanto possibilidade de abordagem, é uma vereda que nos permite seguir por trilhas não lineares para entregar a escuta às ideias de artistas/pensadoras/teóricas e conectá-las. Unimos essas vozes em um canto polifônico como método, que auxilia, orienta no reconhecimento e na organização dos caminhos que foram percorridos, direcionando-nos de forma coerente durante o processo. Como instrumento, a História Oral configura a dissertação entendendo o lugar de fala de mulheres negras como sujeitas da história. É urgente a nós, principalmente diante do atual contexto histórico e político, onde lutas identitárias são questionadas por setores conservadores (até por alguns setores da esquerda política) e existe uma acirrada concorrência por re-contar as narrativas do passado.

Tomando como guia a História Oral, temos a possibilidade de tensionar um debate sobre a democratização da história, a democratização das vozes que contam. Uma vez que o ser negro vem inferindo lutas através de diversos formatos de movimentos, pautando a sua versão do passado, cria enfrentamentos com posições críticas acerca da história oficial. Então, também esse caminho metodológico tem o peso de nos colocar com olhar crítico diante das narrativas do passado e do presente, representando uma forma de ampliar as *moviment-ações* que desejam postular debates e reformular a democratização da história do país.

A performance da mulher negra nas artes cênicas é transgressora à medida em que esta se reconhece e busca (re)construir suas memórias com autonomia e emancipação através da criação artística e da vida em coletivo, engendrando movimentos dinâmicos e territorialidades férteis de possibilidades. Com a História Oral, reconhecemos na arte teatral uma territorialidade (afetiva, simbólica, física e política) onde podemos observar a construção dos processos de identificação e subjetividades rebeldes dessas artistas.

Historicamente ocupado pelas elites, o teatro tende a reproduzir a lógica hegemônica branca. Por assim ser, esta pesquisa desvela o espaço da cena teatral acreditando que nesse território mulheres negras quebram barreiras históricas de silêncio. No teatro sua voz encontra contornos possíveis de humanização, sensibilização e pensamento crítico, inclusive para problematizar sua presença única nos próprios grupos. Na escuta das vozes das artistas

negras reside a intenção de emergir memórias que foram enterradas, como que revolvendo a terra e propiciando que novas raízes possam rasgar o solo do tempo:

> A História Oral possibilita novas versões da História ao dar voz à múltiplos e diferentes narradores. Esse tipo de projeto propicia sobretudo fazer da História uma atividade mais democrática, a cargo das próprias comunidades, já que permite produzir a história a partir das próprias palavras daqueles que vivenciaram e participaram de um determinado período, através de suas referências e também de seu imaginário (FREITAS, 2006, p.53).

Essas memórias são enterradas porque quando vêm à tona, desestabilizam, provocam desvios, estilhaçam os vidros perfeitos da verdade única enrijecida através dos tempos. São estes estilhaços, referências em fragmentos, experiências de vida que nos colocam em vibração, em movimento. Observamos a relevância, a legitimidade de vozes e de processos historicamente negligenciados e em constante transformação. Processos em que as memórias vencidas estão em latência confrontando o impedimento de viver a sociedade em plenitude.

É desse movimento de reparação e reconstrução de si, do entorno, do passado, que nasce a subversão ao poder instituído, que nascem subjetividades rebeldes. Há uma coletividade em disputa e, quando postas em rede, vozes ganham força, trajetórias ganham ecos. Os gritos que ouvimos denunciam os lugares sociais que restringem oportunidades, espaços e afetos. São vozes que denunciam os aspectos que restringem sua respiração plena na sociedade e, ao mesmo tempo, anunciam novas epistemologias, novos movimentos e olhares, uma vez que estão se constituindo como resistência a essas restrições. São gritos que buscam novo ar. Ouvi-los é ouvir outra história: "*O método da História Oral possibilita o registro das reminiscências das memórias individuais, a reinterpretação do passado, enfim, uma história alternativa à história oficial*" (Freitas, 2006, p. 53). No registro das reminiscências individuais encontramos cruzamentos que evidenciam o poder presente no desejo de transformação, isto é, a força contida nas memórias dos vencidos.

Importa salientar que as referências são confrontadas, as vozes das mulheres são a parte substancial, mas não seriam suficientes sem o aporte dos materiais bibliográficos multi e interdisciplinares com os quais dialogamos.

Reforçamos o que diz Sônia Maria Freitas (2006) sobre a potência da História Oral: "*No nosso entender a grande potencialidade da História Oral é que essa permite a integração com outras fontes, a confrontação entre as fontes escritas e orais e a sua utilização interdisciplinar*" (Freitas, 2006, p.54). Há interesse em pensar como espaço criativo interdisciplinar, uma vez que, quando se discute o status da História Oral como método, Rejane Silva Penna (2005) coloca que esta pode se configurar também como espaço. Espaço criativo na busca de instrumentos e que não se vale apenas de arquivos orais:

> Restaria à História Oral ser um espaço de contato e influências interdisciplinares, em escalas e níveis locais e regionais, com ênfase nos fenômenos e eventos que permitissem, mediante a oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. (PENNA, 2005, p.19)

Assim, contamos com fontes históricas de autoras das artes, da educação, do campo dos movimentos sociais, da história, da filosofia e da cultura, diferentes áreas e abordagens que se atravessam teoricamente como se atravessaram no caminho que permitiu chegar até aqui. Essa pluralidade de referenciais compõe a minha vida como pesquisadora e atriz, e são como um prisma de luzes que, de lugares diferentes e com distintas cores, auxiliam a fazer reflexões e análises. Cabe também evocar o esforço empreendido em trazer para o diálogo vozes femininas do sul. Deste modo, fez parte do método de trabalho acercar as pesquisas de mulheres e evidenciar seus nomes, o que justifica algumas vezes furtar-se a normatização da ABNT para colocar nome e sobrenome das pesquisadoras. Sabe-se que o mundo acadêmico é recente para a coletividade das mulheres e que historicamente fomos sub-representadas nesse universo, de forma que, quando um sobrenome é lido em um trabalho acadêmico, automaticamente se imagina um autor (figura masculina).

O nosso imaginário foi moldado com figuras masculinas detendo o saber e intelectualidade, então esforçamos para manter os diálogos com intelectuais mulheres e, principalmente, mulheres negras. Esse esforço, assim como o de salientar os recortes de raça-classe-sexualidade, e buscar falar sempre no feminino são as formas como o pensamento e a atitude feminista manifestam-se na pesquisa como um todo. A configuração da metodologia faz-se em diálogo das disposições e procedimentos da História Oral, vistos sob uma perspectiva do

Feminismo Negro, em que é demasiadamente importante frisar as vozes de mulheres negras, apontar as individualidades e particularidades de suas trajetórias e reuni-las numa voz política e histórica. Por ter esses dois pressupostos fortemente entrelaçados, também faz parte do percurso metodológico a vivência intensa em ambientes onde as vozes femininas falam e constroem seus discursos, poéticas e práticas coletivamente. Então, durante o processo de entrevistas (escrita, ordenação do texto e eventos), grupos foram frequentados e visitados, o que contribuiu para que a maior parte desse processo tenha se dado fora dos muros da universidade. Esse aspecto, de estar além dos muros da academia, muito nos contempla, pois desejamos que o trabalho seja lido por diferentes pessoas e que possa extrapolar os limites universitários, dialogando com outros setores igualmente comprometidos na busca pela superação das desigualdades e engajados na transformação social.

Figura 1. Roda de côco com o Grupo Saramuná (XIV Feira do Beco do Inferno Ubuntu).

Foto: Flávia Paques, nov.2018

Cito e agradeço o apoio, o companheirismo e todo o estímulo e encorajamento dos grupos: Plataforma de Pesquisas Cunhãntã, do NEGDS - Núcleo de Estudos de Gênero e Diversidade Sexual (através do projeto Mulheres e Luta e do projeto Nós Diversos); dos Grupos Saramuná; Baque Mulher Sorocaba; Trança de Teatro; Aiyê; Abayomi'n; às mulheres do Grupo Capoeira Cordão de Ouro; Projeto Ladies Rock Camp; às organizadoras da Feira do Beco; do Ato Ecumênico na Capela de João de Camargo, e Coletivo Negro Eban. A esses grupos devo especial admiração e profundo respeito,

agradeço infinitamente as parcerias e o incentivo que me tornou possível empreender o processo criativo dessa dissertação.

Não poderia fechar essa etapa sem citar as atrizes que me receberam e confiaram suas memórias. Os encontros foram em casas, espaços culturais, parques e de todos eles saí com mais ânimo e vigor, com desejo imenso de "*falar com*", nunca "*falar por*", jamais "*dar voz*". A coragem e a força com que me narraram sobre suas vidas no teatro durante as entrevistas foram alento. É uma honra enorme dialogar com elas através da História Oral e nelas reconhecer a potência da oralidade ancestral africana.

Linda Duraes, Ismênia Leão, Vitória Cardoso, Eduarda Nunes e Solange Nunes: a essas mulheres agradeço e diante de seus nomes reafirmo meu comprometimento em seguir trabalhando na construção de um mundo onde nosso respirar seja livre.

O lugar de fala dessa dissertação é o Brasil de 2017-2018-2019... Como na canção de Elza Soares, amplificamos o eco de milhares de vozes que usam seu sopro de vida para dizer o que se cala e para demarcar um território de luta, onde as armas são estrategicamente a arte, o canto, a dança e as resistências cotidianas.

Com os pulmões cheios de ar, inspiramos profundamente e cantamos:

Minha voz
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala

Elza Soares

Memórias, Marcas e Rigor nas etapas do caminho

Na tentativa de contribuir para realocar o corpo negro na história existe um *rigor ético e político*. De seres escravizados e subalternizados a seres humanos que contém em si a possibilidade de pronunciar a transformação de sua própria história, esses são os corpos que com sua própria imagem e presença revertem tradições históricas de lugares sociais predeterminados. Trazemos *rigor ético, estético e político* como implicação dessa pesquisa em virtude das minhas *marcas* enquanto autora serem profundamente enraizadas na trilha artística. Marcas e rigor no sentido apontado por Sueli Rolnik (1993). A autora explica que, para construir um memorial durante um processo seletivo mergulhou em uma espécie diferente de memória "u*ma memória do invisível feita não de fatos, mas de algo que acabei chamando de marcas*" (ROLNIK, 1993, p.01).

Rolnik (1993) segue explicando sua percepção de que a própria história se faz de marcas, uma série de fluxos e influxos objetivos e subjetivos, composições essas que geram *estados* nos corpos. Não é com facilidade que se organizam os métodos e observam os percursos da escrita dessa dissertação, pois minhas marcas como mulher artista de experiência sempre racializada trazem encargos bastante relevantes e passíveis de discussão: sempre serei uma mulher negra falando. Ainda que não esteja falando disso, isso será sempre falado. Como "fala" pode-se entender posturas, gestos, olhares, ações e incômodos. Falas inaudíveis, mas visíveis às pessoas, espaços e instituições. Para uma experiência de mulher negra que veredou em espaços de cultura e arte em coletividade, a experiência de escrita solitária do mestrado é duplamente intensificada. Transitar pelos espaços universitários brancos (aulas, grupos de estudos, eventos, refeitório, ambulatório, palestras, estágio, etc) evidencia meu corpo sendo cotidianamente "a cota negra", o que impacta a vida em várias dimensões. É uma ferida sempre aberta, às vezes dói mais, às vezes menos.

O país viveu um processo eleitoral para a Presidência da República extremamente conturbado, com discursos de ódio e *fake news* transbordando em todos os espaços, principalmente nas redes sociais, exaltando comportamentos agressivos, ameaças, ataques fascistas, violência gratuita,

banalização da vida, etc. Exemplo disso são os assassinatos de Marielle Franco[5] e Mestre Moa[6], tais quais os comentários e as piadas a respeito desses crimes. O processo eleitoral culminou com a eleição de Jair Bolsonaro e seu vice, o general Hamilton Mourão. A posse do novo presidente, bem como suas declarações e de seus eleitores, geraram uma onda com muita agressividade, preconceito, discriminação e racismo. Que sempre existiram, mais ou menos veladamente, mas que passaram a ser legitimados e que, ganhando força, estruturam-se publicamente de forma coletiva, como é o caso de grupos de *skinheads* e de *white power*. Então, essa dissertação se constrói em um momento de extrema instabilidade política, uma vez que as liberdades democráticas e pautas identitárias estão fragilizadas, correndo risco de retrocessos incomensuráveis.

O processo tóxico de disputas internas dentro do Programa de Pós-Graduação também merece ser registrado como contexto. Através de e-mails, estudantes regulares não bolsistas inferiram um processo de pressão para retirada de bolsas, solicitando o acompanhamento (leia-se vigilância e punição, visto que o acompanhamento já é atribuição da Comissão de Bolsas) e alegando que esses não estavam participando da organização de um evento acadêmico, quando algumas reuniões já tinham sido feitas, nas quais docentes iniciavam os processos e, posteriormente, discentes comporiam as reuniões. Antes mesmo de ter alguma função atribuída, algumas bolsistas foram acusadas de não agir com lisura, de fugir das atribuições, de fazer mal uso do dinheiro público e, assim, coagidas a integrar a Comissão Organizadora do evento sob pena de perder a bolsa.

---

5 Marielle Franco é mulher, negra, mãe e cria da favela da Maré. Socióloga com mestrado em Administração Pública; eleita Vereadora da Câmara do Rio de Janeiro pelo PSOL, com 46.502 votos, foi também Presidente da Comissão da Mulher da Câmara. No dia 14/03/2018 foi assassinada em um atentado ao carro onde estava. 13 Tiros atingiram o veículo, matando também o motorista Anderson Pedro Gomes. Quem mandou matar Marielle mal podia imaginar que ela era semente e que milhões de Marielles em todo mundo se levantariam no dia seguinte". Texto retirado da página: https://www.mariellefranco.com.br. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

6 Mestre Moa do Katendê (1954-2018). Considerado um dos maiores mestres de Capoeira Angola do país, seu nome de nascimento era Romualdo Rosário da Costa. Mestre de capoeira, educador, compositor, músico e criador do bloco baiano de afoxé Badauê, esse importante *griot* afro-brasileiro foi assassinado com 12 facadas por uma divergência política. O mestre professou seu voto no candidato Fernando Haddad e foi atacado por um barbeiro, eleitor do presidente Jair Bolsonaro. O crime político gerou uma onde de revolta e, infelizmente, não foi o primeiro nem será o último cometido pela legitimidade de violência que o governo de Jair Bolsonaro representa.

Explicamos a importância de descrever esse processo: ele evidencia tanto a academia como território em disputa, como o acirramento da competitividade entre os discentes, principalmente entre bolsistas e não bolsistas. Como a retirada da bolsa não seria legal[7], foi proposta uma mudança no edital: a partir do próximo ano as bolsistas são *obrigadas* a compor a Comissão Organizadora. Essa cláusula não existe em outros programas igualmente apoiados pela CAPES, pelo fato de parecer implícito bom senso e divisão das atribuições dos eventos dos programas entre bolsistas e não bolsistas. E, entendendo que a dedicação exclusiva da bolsista é um termo amplo, que tem a ver com a priorização da pesquisa em etapas como trabalho de campo e a participação em outras atividades, tal atitude pode prejudicar o desenvolvimento da dissertação. Acrescentar obrigatoriedades, além das descritas em edital, sem consonância com as etapas de pesquisa, é provavelmente um determinante para desmotivar candidatas que não podem frequentar a pós-graduação sem bolsa de estudos. Principalmente candidatas negras, para quem outras partes da vida, além da verba, incidem sobre os estudos.

Chegamos a uma questão crucial de que não é possível desatrelar desse processo o fato de que é a primeira vez que o Programa de Pós-Graduação conta com bolsistas cotistas. A lógica bancária, superficial e capital com que as questões são "resolvidas" prejudica todos e destrói as potências de coletividade, mas as discentes negras são postas em cheque de forma ainda mais contundente. A pensadora estadounidense bell hooks[8] coloca que:

> Há sempre a necessidade de demonstrar e defender a humanidade dos negros incluindo sua habilidade e capacidade de

7 Nos anexos incluímos a "Carta Aberta de Bolsistas a Toda Comunidade Acadêmica" que foi escrita por mim e algumas bolsistas, em que toda a situação seria aberta e problematizada, porém os bolsistas que ficaram favoráveis às acusações e ataques que recebemos impediram a circulação da carta, alegando que não era consenso.

8 bell hooks é Glória Jean Watkins, escritora e educadora estadounidense. Ativista, artista e teórica feminista, adota o nome de sua bisavó, Bell Blair Hooks, que escreve sempre em diminutivo, criando um eu polifônico que sintetiza muito de suas ideias sobre mergulhar na própria história e sobre a superação das dicotomias. Escreve sobre cultura e arte, feminismos e educação. A teórica se posiciona de maneira bela, simples e lucida de forma a ampliar o alcance de suas propostas, estreitando a distância entre academia-ativismo. Para essa discussão, seu texto "Intelectuais negras" é fundamental (hooks, 1995). Mais sobre sua vida-obra em hooks, 2017.

> racionar logicamente, pensar coletivamente e escrever lucidamente. O peso desse *fardo inescapável para alunos negros* no meio acadêmico branco muitas vezes têm determinado o conteúdo e o caráter da atividade intelectual negra (hooks, 1995, p.472, grifos nossos).

Buscando alunos de períodos anteriores, verificamos que nunca antes o Programa viveu semelhante situação. Tanto estardalhaço denota o quanto de racismo existe por trás das acusações, que geraram uma verdadeira caça aos possíveis erros que bolsistas estivessem cometendo, porém não são caçados nos históricos de todas bolsistas, a caça é muito bem direcionada. Realmente corpos negros carregam na academia *fardos inescapáveis*. Continuando seu racícionio Bell hooks é enfática ao salientar que

> Esses conflitos parecem particularmente agudos para as negras que também têm de lutar contra aqueles esteriótipos racistas/sexistas que o tempo todo levam outros (e até nós mesmas) a questionar se somos ou não competentes, se somos capazes de excelência intelectual (HOOKS, 1995, p.472).

Esses dois processos somados, as eleições presidenciais de 2018 e o "problema dos bolsistas", afetaram diretamente o processo de criação, o ponto de vista e mesmo a metodologia da escrita. De um lado, a pressão política, que coloca a todos os corpos negros fortes ameaças, ainda mais em um governo de um presidente que declara que seu filho branco jamais se relacionará com uma mulher negra, porque é bem educado, esse é o nosso plano macro. Do outro, a pressão de lidar com as pressões internas do programa, sem a relação de pertencimento a nenhuma coletividade. Processos que marcaram literalmente o corpo e levaram a adoecimento físico (herpes zoster, devido ao estresse), sofrimento psíquico e bloqueio da escrita criativa. Mas, junto com isso, uma profunda e intensa reflexão sobre quem é o corpo negro no contexto macropolítico e quais os impactos de ser uma mulher negra periférica e bolsista na universividade, no contexto micropolítico:

> A nova mestiza enfrenta tudo isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambiguidades (...). Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim, o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em outra coisa (ANZALDÚA, 2005, p.706).

Sem romantizar as violências, com atitude ética, lisura e desabonando o corpo-mente da sensação de coação, a escrita surge como ação. Aprendizado com Glória Anzaldúa[9]: equilibrar as culturas e habitar as fronteiras, buscando transvalorar os processos. Então dialogamos com o que poeticamente pondera Rolnik (1993):

> Considero que a escrita "trata". Me explico: além do trivial caseiro do desassossego que a move e a faz criar um mundo onde encontramos um novo equilíbrio, a escrita tem um poder de tratamento em relação àquilo que chamo de "marcas-ferida". Refiro-me a marcas de experiências que produzem em nós um estado de enfraquecimento de nossa potência de agir que ultrapassa um certo limiar, uma espécie de intoxicação (ROLNIK, 1993, p.10).

Desintoxicar, cuidar, curar e refletir. Rolnik (1993) compartilha seu ciclo criativo "*que do ponto de vista visível obedece a seguinte sequência: silêncio-palestras-ensaios-livro-silêncio*". Não é possivel descrever com precisão meu processo criativo, uma vez que segue em andamento, mas é possível pontuar as longas sequências de ruídos-estresse-sofrimento emocional/psíquico-silêncio-euforia-escrita-ruídos. Se colocarmos o processo criativo de Sueli Rolnik, que é uma mulher branca, ao lado do meu como discente negra, teremos um abismo de diferença:

Sueli Rolnik = silêncio-palestras-ensaios-livro-silêncio.

Daia Moura = ruídos-estresse-sofrimento emocional/psíquico-silêncio-euforia-escrita-ruídos.

Não estamos dizendo que todas as discentes negras passam por turbulências, nem que toda pesquisadora branca tem condições ideiais para desenvolver uma metodologia de estudos. Mas é preciso observar que as experiências de corpos negros, mesmo nas condições mais ideias vai ser racializada, porque o mundo acadêmico é branco e se pensa universal. Tensão e conflito constantes, de forma que o processo de escrita é/foi fundamental para problematizar e comprender a realidade e o presente.

---

9 Glória Evangelina Anzaldúa (1942-2004). Escritora, teórica feminista, cultural e *queer*. Filha de camponeses texanos teve a vida marcada pela questão das fronteiras e de sua identidade chicana. Assumidamente lésbica, tem um papel central na história da escrita das mulheres lésbicas, *queer*, chicanas, latinas de cor, como nomina em seus textos fazendo uma ressignificação e lutando contra o racismo/sexismo. Anzaldúa tem uma escrita intensa, aguda e revolucionária, escreve em inglês e espanhol ao mesmo tempo, marcando e refazendo sua identidade.

bell hooks (1995) fala sobre o poder da escrita, tratando a questão especificamente do corpo da mulher negra na academia e a dupla opressão do racismo e sexismo, incidindo sobre o investimento na intelectualidade:

> É o conceito ocidental racista/sexista de quem é o intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca toda a cultura atua para negar as mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar interdito (hooks, 1995, p.468).

No conceito ocidental de intelectual, quem melhor se encaixa é o homem branco, que não possui os aspectos de gênero, raça, classe e sexualidade incidindo sobre qualquer relação com o estudo que ele deseje empreender. A vida e a obra da bell hooks (1995) se posicionam na radicalidade de um discurso engajado, sempre na contramão de pensar a academia como espaço neutro. Entendemos o quanto sua proposta de superação das dicotomias vida-obra, corpo-pensamento, teoria-prática é urgente para pensarmos o corpo negro na academia e também nas artes. Ainda que essas reflexões de bell hooks (1995) tenham sido traduzidas em 1995, soa muito atual e pertinente, principalmente porque essas problemáticas sequer estão próximas de serem superadas no Brasil.

Ao reivindicar o trabalho intelectual e efetivamente buscar se inserir nesse mundo, o corpo negro vai sofrer coersão. bell hooks (1995) vai falar da questão da intelectualidade suspeita:

> As intelectuais negras trabalhando em escolas e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria nossa presença, mas que na maioria das vezes encara nossa intelectualidade como suspeita. O pessoal pode se sentir a vontade com a presença de acadêmicas negras e talvez até as deseje, mas é menos receptivo a negras que se apresentam como intelectuais engajadas que precisam de apoio, tempo e espaço instutucionais para buscar a dimensão de sua realidade (hooks, 1995, p.468).

E, no caso do conflito em relação a permanência na academia, sabemos que os bolsistas não são todos negros, mas a parte mais prejudicada seguramente é a porcentagem de alunas negras. Parece nítido que é mais fácil pressionar corpos em situação de diferente posição no ambiente acadêmico do que repensar a estrutura.

No geral, assim são tratadas as questões referentes ao corpo negro: a pessoa é culpabilizada, punida e a estrutura não é repensada, de modo que os avanços são superficiais, as políticas públicas, como a bolsa de estudos, cotas e reservas de vagas, são medidas paliativas que podem ser facilmente esvaziadas. O contexto político atual transbordante de discursos racistas é uma prova disso. Além de falar assuntos incômodos, o corpo negro é em si a representação de temáticas que são complexas e de difícil abordagem, e assuntos que exigiriam profundas mudanças, são jogados embaixo do tapete. Nossas questões na vida acadêmica e na intelectualidade estão cobertas de poeira.

A intelectualidade negra suspeita ameaça a paz e a neutralidade que estão aparentemente seguras no espaço acadêmico. Retirar assuntos debaixo do tapete e realmente transformar as estruturas, tornando-as realmente democráticas, leva tempo, gera custos e dá trabalho. Estamos usando o caso dos estudantes bolsistas para exemplificar, mas poderíamos substituir o espaço acadêmico por artístico ou qualquer outro espaço na sociedade. A imagem do escafandro que Rolnik (1993) traz em sua escrita faz sentido aqui: mergulhar e lentamente observar o mundo. É como se estivéssemos no ano de 2018 submersos em um mundo-água, onde as estruturas têm suas silhuetas existindo, mas estão postas em questionamentos tão profundos que chegam a se desvanecer.

Ser o escafandro tem um preço. Se deixar atravessar por angústias, êxitos e toda sorte de afetos é colocar-se numa zona de abalo da própria figura. A silhueta e o contorno que esculpi de mim mesma foram abaladas e (des)esculpidas muitas vezes. Fui durante meses barro deformado, pele morta, literalmente, as marcas na pele jamais desapacerão. Inúmeras vezes como a areia sob os pés do escafandro, espalhando, esmiuçando-se para se aglutinar novamente. Substância sem forma, atravessada pelas marcas brutais do racismo, da insensibilidade, da competitividade e da desumanização de dois processos políticos, que são reflexo um do outro. Isso não é positivo, mas fortalece e posiciona.

Algumas questões diretas e objetivas também pesam para que o processo de aprendizado de um corpo negro seja diferente. Pode-se citar a distância do referencial teórico básico do programa de mestrado e, além disso, a

necessidade de ir ao encontro das teorias de pessoas negras, especificamente de mulheres negras. Bibliografias distintas e a maior parte delas desconhecidas para absorver em dois anos, sendo que as autoras negras não fazem parte das teorias consideradas fundamentais, não constam na biblioteca. Foram discutidas em duas disciplinas “Memória e educação: feminismos, sexualidade e política” (2017) e “Estudos para uma Crítica à educação heteronormativa” (2018), oferecidas pela Profª Drª. Viviane Melo de Mendonça, na qual pudemos nos aproximar de Angela Davis, bell hooks, Glória Anzaldúa e Sueli Carneiro, e observar em suas obras o quanto contribuiriam para os currículos de graduação e pós-graduação, se não fossem invisibilizadas pelo racismo/sexismo. Como dissemos: as temáticas negras estão embaixo do tapete da academia.

Existe uma diferença gritante entre discentes que terminam a graduação e ingressam no mestrado e os que levam anos para voltar aos estudos. Agravante maior ainda quando se coloca que concluí a graduação há dez anos, também como bolsista, mas de uma instituição privada. Temos questões geracionais, de classe, de gênero e de raça atravessando a criação da metodologia.

Compartilhando ideias de feministas negras, bell hooks (1995) propõe uma intelectualidade que seja insurgente, que não se furte dos problemas raciais, pelo contrário, que mergulhe em uma articulação de si mesma, fazendo um *autoinventário crítico*. Um mapa em que a mulher negra possa avaliar-se profundamente, estudar os próprios processos e olhar criticamente para os próprios estudos. Tornar a jornada em ativismo, mapeando-a e fazendo dela uma epistemologia passível de compartilhamento para encorajar outras mulheres negras que passem por problemáticas similares.

Com uma perspectiva que caminha lado a lado com bell hooks (1995), Anzaldúa (2005) pensa que para as mulheres de cor alcançarem uma nova consciência “*seu primeiro passo é fazer um inventário* (ANZALDUA, 2005, p.709)”. Investigando a si para conseguir diferenciar o que herdou de seus ancestrais, o que adquiriu por si mesma e o que a sociedade a impõe. Propõe que as mulheres rompam com todos os aspectos opressivos da cultura e da religião para que consiga formular novos mitos, seus próprios mitos. A autora interpela que através da busca por uma nova consciência, as mulheres negras, chicanas, indígenas, mestiças e *queer* empreendem uma tarefa: “*de desmontar*

a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e a de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida" (ANZALDUA, 2005, p.707).

Tomar parte do estudo verdadeiramente implica em mudança de vida, buscas e rupturas, como sugere Anzaldúa (2005). Paulo Freire (1981) pontua que a tarefa de estudar é a mesma de recriar-reescrever o mundo e que isso só pode ser feito por sujeitas e não por objetos. Então, no processo da Pós-Graduação, estudei e me autoestudei. Fazendo um *autoinventário crítico*, revivi o reconhecimento de ser objeto durante os anos da educação básica, quando ingressei efetivamente na vida de artista e brincante pude entender os abismos criados em uma escola onde a educação bancária "*fundamentalmente mata nos educandos a curiosidade, o espírito investigador, a criatividade*" (FREIRE, 1981).

Inspirada em Paulo Freire (1981), bell hooks (1995) também vai discorrer sobre a educação ser capaz de transformar seres objetificados em sujeitos. No entanto, para a autora, a questão se aprofunda nas relações raciais e suas palavras cabem bem para elucidar a importância dessa transformação na vida de uma mulher negra:

> Sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano optei conscientemente por me tornar uma intelectual, pois era esse o trabalho que me permitia entender minha realidade, o mundo em volta encarar e compreender o concreto. Essa experiência forneceu a base de minha compreensão de que a vida intelectual não precisa levarnos a separar da comunidade, mas antes pode capacitarnos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade. Confirmou desde o início o que os lideres negros do século XIX sabiam – o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes (hooks, 1995, p.466).

O que sobressai de minhas marcas-memórias é o fato de ter começado a fazer teatro na escola e um mundo novo ter se desvelado: os afetos se tornam alegres e produtivos, a escrita-leitura passa a integrar a vida e as marcas-memórias que são cruzadas com as atrizes negras que narraram suas experiências, como veremos mais adiante. O encontro impactante com a arte confronta o ser objeto, oferecendo possibilidades para problematizar essa condição e movimentar-se para fugir dela mesmo nos processos de teatro. Desde então escrevo...

Escrevo e tenho amor pelas palavras. Amor pela beleza das palavras. Amor pela palavra palavra. E pela liberdade palavreada nas folhas da vida.

Vislumbramos que as histórias de vidas em si são, então, um enfrentamento contínuo. "*Ora, a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno e nos fazer recuperar nossa potência*" (ROLNIK, 1993, p. 10). Não só a escrita é tratada como o processo de ouvir-falar-escrever, mas também como um todo é edificante e impulsionador para novos ciclos. "*Escrever me alegra*" (ROLNIK, 1993), é como tecer um artesanato para um cenário teatral, tendo a cada dia que passa certeza de estar fazendo parte de um processo prenhe de devires transformadores. Assim, passaremos a focar em potências de afetos produtivos, alegres e amorosos.

Marcas como dispositivo de criação

> Por que sou levada a escrever?
> Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá (ANZALDÚA, 2000, p.232).

Desejando ter ferramentas para contribuir de forma que alunas negras não vivam a escola nas condições de invisibilidade que vivi, essa marca profunda torna-se um dos dispositivos de criação para a peça Cunhãntã[10].

As possibilidades das marcas-memórias se aproximam muito das possibilidades de composição no teatro contemporâneo. Através de jogos, partituras corporais, derivas, caminhadas, brincadeiras, leituras, escritas de si e do outro, são buscados dispositivos. Procedimentos que durante os processos criativos auxiliam as atrizes alcançarem determinados estados quais sejam de

10 Cunhantã em Tupi antigo significa mulher dura, mulher guerreira, de poder e de força. E por este significado se atrelar as suas buscas na arte teatral é que as atrizes Daiana Moura e Mariana Rossi o escolheram para nomear o que definem como Plataforma de Pesquisa. Esta transita, desde 2014, pelo teatro, audiovisual, dança e performance, vislumbrando o desejo como uma possível ferramenta artística de libertação, resistência e sobrevivência. A pesquisa começou quando as atrizes integravam o Coletivo Cê, grupo de teatro sediado no bairro operário da Chave, em Votorantim, com o foco no trabalho das mulheres da antiga fábrica de tecidos da cidade. A investigação, que mantinha como pano de fundo a questão das várias jornadas e da subjetividade dessas mulheres, foi guiando as atrizes a perceberem o seu trabalho, suas trajetórias e sua subjetividade durante o processo. Desta forma, o próprio trabalho das atrizes passou a ser também material de investigação para a criação cênica. O trabalho assumiu então a noção de Redes e as marcas-memórias passaram a ser dispositivos de criação.

personagens fictícias, de invenções, de figuras incompletas, de *personas* e mesmo de pessoas reais, biografias de corpos que existem e existiram.

As memórias corporais vividas durante esses processos são acionadas sempre na relação com o outro e proporcionam possibilidades de materializar cenas, coreografias e pulsações durante os espetáculos. Por isso, o valor que se dá ao processo de criação é bastante determinante para projetos de artes cênicas contemporâneas. É no processo que o corpo experimenta possibilidades que vão ser peneiradas para o momento do espetáculo, da performance. E esse momento irrepetível, único, incomensurável do contato com as expectadoras também é um processo de marcas. As marcas-memórias são dispositivos de criação. Assim, também com o pensamento e a produção de conhecimento, Rolnik (1993) pondera que as marcas são estados inéditos brotados no corpo e que esse estado "*constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir*". A autora coloca que essas marcas se fazem e se dão sempre no corpo, mas na sua dimensão invisível e que, como um ovo, é sempre atual, mas contém em si o potencial de gerar novas linhas de tempo.

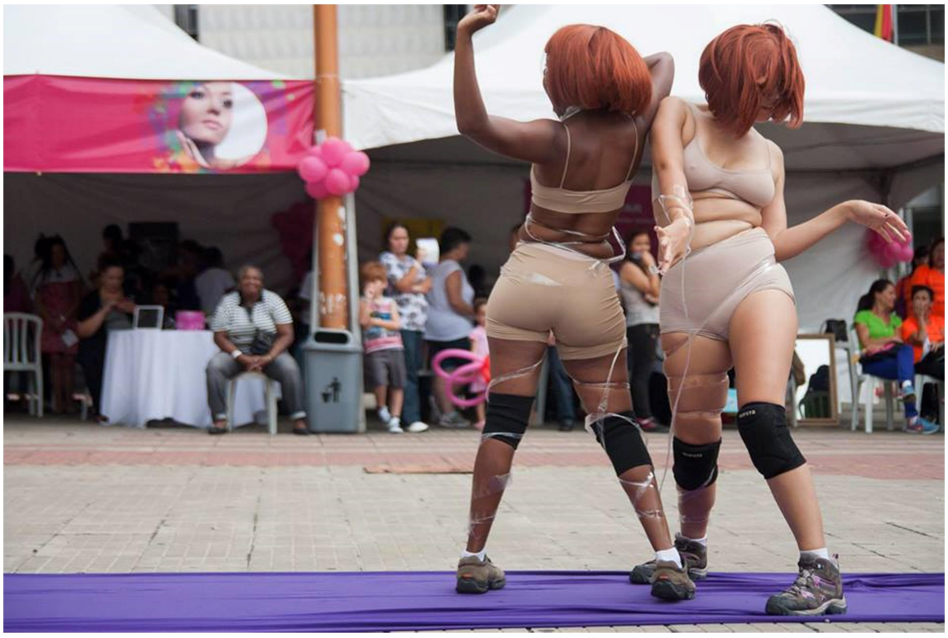


Figura 2. Performance da Plataforma de Pesquisas Cunhãntã. Acervo do Grupo. 8 mar. 2015.

Para tanto, o pensamento e a produção de conhecimento contêm uma violência. Para criar é preciso deixar-se violentar pelas marcas, estranhar e atravessar por estados inéditos que "*nos arranca de nós mesmos e nos torna*

outro (outra)" (ROLNIK, 1993, p.09, parêntesis nossos). Esses atravessamentos são vividos na relação, no encontro com outros corpos. Portanto, "*dá pra dizer que são as marcas que escrevem*" (ROLNIK, 1993, p.09) e, no caso dessa dissertação, isso tudo é indefectível.

> No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa, louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências *(ou ameaças)* contrárias (ANZALDÚA, 2000, p.232, parêntesis meus).

Como Glória Anzaldúa (2000), também escrevo e crio colocando uma alça no mundo. Escrevo porquê necessito (direta e indiretamente) e minhas marcas estão proliferando em linhas do tempo que dançam entre o passado e o presente – resulta que sou eu o futuro de minhas ancestrais. São essas as marcas que transbordam e que são postas em constante violência com outras marcas de mulheres.

> Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria na época um local de cura (HOOKS, 2017, p.83).

Essa colocação de bell hooks (2017) sobre sua trajetória como intelectual negra completa nossa linha de raciocínio, inclusive suas teorias nos servem como refúgio. Processos de criação rompem fronteiras, no encontro com as palavras de outras mulheres existe a potência de inserir-se em um grupo, tornar-se parte de um coletivo. Pertencer. Sentir-se ligada e através dele reconhecer-se é um ciclo, é *Ubuntu*.

Estamos diante de trajetórias que passam por linhas de conexão. São linhas de tempo que cruzam-se, conectam e desconectam-se, impactam-se, em determinados pontos aproximam-se e em outros desassemelham-se, caminhando ora no mesmo sentido, ora fortalecendo as caminhadas que são diferentes. Mulheres negras são plurais, constituem um universo múltiplo que

não deve ter individualidades achatadas. Essa é uma das pautas do Feminismo Negro, que nos irmanamos: pertencer, mas não ser igual. Diversas, mas não distantes.

A forma que compõe essa escrita gera a necessidade de esculpir um texto como obra de vida. Como obra aberta e em contingência, é uma escrita que será sempre inacabada. Está sensível aos fluxos e influxos do agora que agora vivemos. É um *continuum*...

> Escrever é traçar um devir. Escrever é esculpir com palavras a matéria-prima do tempo, onde não há separação entre a matéria-prima e a escultura, pois o tempo não existe se não esculpido em um corpo, que neste caso é o da escrita, e o que se escreve não existe senão como verdade do tempo (ROLNIK, 1993, p.9).

Escrever é mais que simples fato ou forma. Esse corpo que escreve faz parte de um grupo de corpos que não tem história inscrita nesse espaço acadêmico. Melhor dizendo, não "se" escreveu, foi "escrito e inscrito" por outros. Nossa história na academia não é segura, não é firmada, estamos levantando um tapete e retirando a poeira. Daí a importância das coletividades e da ressignificação da ideia de teorizar:

> Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre teoria e prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em ultima análise, é reciproco, onde uma capacita a outra. A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim (hooks, 2017, p.86).

A teoria está não só associada à prática, elas são processos que se completam e alimentam. hooks (2007) coloca que uma teoria como a feminista, pode causar esvaziamentos se estiver desvinculada da prática. Esvaziada de sentido no concreto a teorização pode reiterar padrões e hierarquias que distanciam a mulher da possibilidade de transformação da própria realidade. E quando pensamos a transformação da realidade concreta de corpos negros a responsabilidade em teorizar é triplicada. O vivido teorizado, como no caso de bell hooks (2017), tem a força de transcender as brechas. A discussão sobre as experiências rompem dicotomias e a neutralidade científica.

Retomamos a imagem do escafandro que mergulha nos estranhamentos que permitem criar e reatualizar marcas, fazendo de um percurso metodológico uma realidade-marca-temporal no corpo visível e invisível, os quais exigem muita escuta e reverberam de muitas formas. Reverberações, devir-outro. Melhor, devir-outra. É preciso marcar esse desejo de futuro no feminino.

É no invisível de mim, no invisível das mulheres que a dimensão violenta se esculpe, que outras escritas e outras vozes são conectadas. Essa dissertação, antes de finalizada, já reside no meu *invisível*, no meu mais profundo desejo de futuro. Os termos: "invisível", "corpo invisível", "história invisível", "trajetória invisível", "mulheres invisibilizadas" depois dessa colocação ganham também outra dimensão, além do lugar político e acadêmico que muitas vezes tornam esses termos abstratos, vazios da vida das quais estão falando.

Discute Djamila Ribeiro (2017), em seu livro "O que é lugar de fala", o quanto mulheres negras sempre falaram, sempre ocuparam espaços públicos, trazendo a questão da visibilidade e da legitimidade com que suas falas foram tratadas. As vozes negras que aqui reverberam não são abstratas, são impulsionadoras: escritas com potência, transbordantes e inspiradoras.

> Entre Dorvi e os companheiros dele havia o pacto de não morrer. Eu sei que não morrer nem sempre é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. "Escrever é uma maneira de sangrar". Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito... (EVARISTO, 2017, p.109).

Sangrar até encontrar o lugar do corte.

Sangrar ate encontrar onde nos atinge a bala.

Sangrar até encontrar o nome da própria dor.

Com essa belíssima passagem do conto "*A gente combinamos de não morrer*", de Conceição Evaristo[11], corporifica-se e aglutina-se a voz de jovens e

11 Conceição Evaristo (Maria da Conceição Evaristo de Brito) é uma importante escritora negra brasileira. Nascida na periferia do Rio de Janeiro (1946), conciliou seus estudos com o seu trabalho como empregada doméstica. Mestra em literatura brasileira pela PUC (RJ) e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus escritos são preciosidades que encantam pela simplicidade e sensibilidade com que ditam o cotidiano do povo negro e pobre.

mulheres pobres lutando cotidianamente contra a morte e o desaparecimento. Mas como "*não morrer nem sempre é viver*", é preciso buscar sentido e significado no viver, a experiência não se quer agonizante ou preenchida pelo medo. Existe na luta contra a morte a potência de uma vida que se deseja plena.

Nina Simone[12] ao ser questionada sobre o que é a liberdade, enfatiza: *"Ser livre é não ter medo!"* Tanto na voz pujante de Nina Simone como na escrita de Conceição Evaristo é a linha tenaz da vida negra se fazendo importância, transvalorando a negligência e a invisibilidade com que historicamente seus corpos são tratados. O desejo é de transformação. O desejo é de utopia.

Aqui voltamos a dialogar com bell hooks (2017) que entende o quanto a teoria é cara ao conceituar saberes oprimidos, "*para fazer a dor ir embora*" (hooks, 2017, p.83). Reconhecer que minha dor se chama injustiça social pode ampliar horizontes para buscar estancar tanto sangue.

Minha dor se chama machismo.

Minha dor se chama racismo.

Minha dor se chama ausência dos espaços de decisão e poder.

Ao encontrar o lugar do corte e saber-se no mundo, é possível romper o ciclo de silêncio e dizer eu sou! "*Essa necessidade de autodefinição é uma estratégia importante de enfrentamento a visão colonial, (...) e mulheres negras vem historicamente produzindo saberes e insurgências*" (RIBEIRO, 2017, p.75). É possível reconhecer as limitações enquanto sujeita e enquanto coletividade, mas, sobretudo é possível produzir saberes e atualizar memórias. Neste ponto chave reside a tensão da disputa, ao encontrar uma voz coletiva é possível contar uma história.

Por isso é urgente que os traçados do método alcancem a dimensão da palavra coletiva, da palavra dita pelo ancestral. Palavra insurgente em várias dimensões visível e invisível, espiritual e intelectualmente. Nossas referências na academia são Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Abdias Nascimento e as contemporâneas Sueli Carneiro, Conceição Evaristo, Nilma Lino Gomes, Angela

12 Nina Simone (1933-2003) é o pseudônimo de Eunice Kathleen Waymon. Cantora, pianista e ativista pelos direitos civis da população negra, Nina Simone entregou sua voz e sua vida para a arte da música, suas canções profundas dizem sobre amor, negritude e liberdade. O documentário "What happened Miss Simone" (GARBUS, 2015) é uma obra admirável que mostra a potência do canto e o contexto sufocante da vida de Nina Simone. Artigos sobre sua biografia, obra e legado podem ser encontrados no Portal Geledés (www.geledes.org.br).

Davis, bell hooks, Djamila Ribeiro e Joyce Berth, de forma unânime constroem suas falas ouvindo as vozes ancestrais que marcaram o mundo com o *rigor* de sua palavra. Não a escrita, a palavra falada.

Oralidade: O rigor do ancestral africano

Enquanto o couro do chicote cortava a carne
A dor metabolizada fortificava o caráter
A colônia produziu muito mais que cativos
Fez heroínas que pra não gerar escravos, matavam os filhos
Não fomos vencidas pela anulação social
Sobrevivemos à ausência na novela, e no comercial
O sistema pode até me transformar em empregada
Mas não pode me fazer raciocinar como criada
Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo
As negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo
Lutam pra reverter o processo de aniquilação
Que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão
Não existe lei Maria da Penha que nos proteja
Da violência de nos submeter aos cargos de limpeza
De ler nos banheiros das faculdades hitleristas:
Fora macacos cotistas!
Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão
Mas na lei dos justos sou a personificação da determinação
Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador
Falharam na missão de me dar complexo de inferior
Não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu
Meu lugar não é nos calvários do Brasil
Se um dia eu tiver que me alistar no tráfico do morro
É porque a lei áurea não passa de um texto morto...
(Mulheres Negras. Rapper Izalú. Letra de Eduardo Taddeo)

É o *rigor,* o orgulho, o amor que devoto aos ancestrais que me levam a ter como inspiração metodológica a oralidade africana e afro-brasileira. Entendendo, como já dito, que sou o desejo de futuro de meus ancestrais, de minha mãe, de minha avó, de minha bisavó... Linhas de tempo cruzadas proliferam nesse espaço acadêmico com estados de luta, de inconformismo e, sobretudo de amor, sonhos e desejos. Por isso abrimos esse tópico com um rap, cultura negra que expressa em todos seus âmbitos criativos o poder da palavra e da ancestralidade.

O *Rigor* de que falamos é bem expresso em Rolnik (1993) como sendo mais que um lugar metodológico, é uma posição de ordem ontológica, de fundamental importância que se amplia nas dimensões ética, estética e política de pesquisa, não apenas de temas, mas tendo o próprio ser como implicação no processo. Para as guardiãs da tradição oral de ancestralidade africana,

conhecedoras da palavra, o *Rigor* também se expressa assim e em várias dimensões que fazem parte do ser na sociedade, do ser em relação. O ancestral africano de que tratamos é o consanguíneo, não de determinado país de África, até porque não sei de qual país africano meu ancestral foi sequestrado. Então, falo de um ancestral que é a África real e mítica que reside no meu imaginário e no meu corpo enquanto mulher negra brasileira, visível e invisível. Minha África genética. E também isso é parte de um *rigor ético* que me coloco entendendo que a injustiça racial e a negligência política em relação aos povos africanos e afrodescendentes seguem roubando de todo um povo a possibilidade de se religar, no sentido africano, à sua identidade mais profunda.

A historiadora e poetisa Beatriz Nascimento (GERBER e NASCIMENTO, 1989) é criadora e narradora do documentário Orí. De forma inquietante e minuciosa, Beatriz cria no filme uma espécie de teia. Ela interliga suas pesquisas relacionando o quilombo à resistência dos movimentos negros no Brasil e às religiosidades de matriz africana. Tendo como pano de fundo suas próprias buscas e perguntas, ela considera a religiosidade, a cultura, a arte e a memória da fuga como marcos civilizatórios com potências de afirmar e fortalecer a identidade da população negra no Brasil. A autora durante suas pesquisas se choca com a recorrência e a quantidade de estudos e iconografias do corpo negro como escravizado, como se toda a história da negritude no país fosse apenas essa. Em oposição a isso vai usar o termo *quilombo* como resistência ideológica, que agrega as importantes conotações de comunidade, luta e reconhecimento como pessoa. Assim, como África, a palavra quilombo se desvanece na história do Brasil. São vistas como saber congelado e repetidas na superfície do seu significado. Beatriz Nascimento (1989), vai então aprofundar-se, vai mergulhar no sentido, no rigor e na implicação prática dessas palavras na vida da população negra. De modo poético sintetiza o quilombo,

> É um estar só, estar em fuga é estar empreendendo um novo limite para sua terra, para seu povo e para você. O quilombo surge do fato histórico que é a fuga. Ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro. Daí a importância da migração, da busca por território. (...) Ele estabelece um sentido de nação estritamente africana e bantu. É uma nação aculturada. Rede, textura, que está presente na própria lingua ba*ntu*. O sentido de NTU é a relação de pessoa pra pessoa. Os homens (*e mulheres*) se comunicam atraves daquela raiz e se conhecem entre si na Africa, por esse radical

> que está na própria língua (GERBER e NASCIMENTO, 1989, transcrição e grifos nossos).

Reconhecemos com Beatriz Nascimento (1989), a ancestralidade africana na língua e no corpo, na lembrança da liberdade, na cultura e na religião. Como já dissemos antes: pertencer a um coletivo, sentir-se ligada e através dele reconhecer-se, é um ciclo, é *Ubuntu.* Na contemporaneidade podemos observar esses aspectos em muitas obras de artistas negros:

> Nem mesmo Ibeji
> para o Ibge é gêmeo.
> E calundú só zanga
> a baiana, o baiano
> que são lembrados na folia em fevereiro.
> Aruanda, Aganjú, Azonodô, Ajaiô.
> Palavra veia, longe da onomatopeia
> de tapar o sol com a peneira
> e escantear o índice
> na prateleira.
> Não fecha a conta,
> a cota é pouca
> e o corte é fundo.
> E quem estanca
> a chaga, o choque
> do terceiro mundo?
> (Xênia França e Lucas Cirillo, Pra que me chamas, 2017).

Esses aspectos da ancestralidade são passados e ensinados através da palavra, da música e do canto. Na música de Xênia França e em muitas outras vozes sentimos o atravessamento da língua africana e afro-brasileira dando um escopo e assegurando a identidade. Inegavelmente o rap, expressão cantada do movimento hip hop, vai escancarar esses atravessamentos e fazer deles a maior base para as músicas. Veremos adiante, no Segundo Ato, deste trabalho o quanto as resistências das teatralidades e musicalidades negras são fortemente carregadas deste duplo língua/linguagem ao longo do tempo na história das artes negras no Brasil.

> A oralidade não é então apenas o veículo de informação, mas também o componente de seu significado. A forma dialógica e narrativa das fontes orais culmina na densidade e na complexidade da própria linguagem. A tonalidade e a ênfase do discurso oral carregam a história e a identidade dos falantes e transmitem significados que vão além da intenção consciente deles (PORTELLI, 2016, p.20).

Clementina de Jesus [13], a Rainha Quelé (1901-1987), deixou um importante legado com a sua discografia. Especialmente o seu empenho em gravar cantos de escravizados nos deixa imensa contribuição no sentido apontado acima por Portelli (2016), de aprofundar as complexidades presentes, tanto na forma como no conteúdo de seu trabalho que compila cantos vissungos:

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino
Parente de quiçamba na cacunda
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai
Ô parente, pro quilombo do Dumbá
Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino
Parente de quiçamba na cacunda
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai
Ô parente, pro quilombo do Dumbá
Ê, chora, chora gongo, ê dévera, chora gongo, chora

Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo, chora
(Clementina de Jesus, Canto II, 1989)

Vamos observar no profundo estudo de Amadou Hampâté Bâ o quanto as noções de tradição e de identidade em relação à cultura africana estão apoiadas na oralidade. "*Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana* (BÂ, 2010, 170)". As culturas e artes populares, a culinária, a agricultura, o conjunto de criações engendrado por africanas e africanos, são apoiados na tradição oral. Também nossa teatralidade ancestral brasileira indígena e negra são firmadas na oralidade

13 A Rainha Quelé, Clementina de Jesus (1901-1987), é a voz mais antiga de ancestralidade africana que tenho em minha memória. Seus sambas sempre falaram da vida do povo negro. Neta de escravizados aprendeu expressões, palavras, cantos, pontos e rezas africanas. Em entrevista Clementina conta que aprendeu muitos jongos com sua mãe que cantava enquanto lavava roupa no rio. Salvaguardou e ensinou tudo isso em seus sambas. Quelé era seu apelido na infância e ganhou a imponência de Rainha com a carreira musical. Clementina de Jesus trabalhou como empregada doméstica e sua voz grave e majestosa só ganhou os palcos aos sessenta e três anos. Em vinte e quatro anos de carreira gravou treze LP's e se tornou uma referência primordial de ancestralidade africana no Brasil. Guardo a bela memória de minha avó lavando roupa no tanque e cantando em bocca chiusa os sambas de Clementina. Lembro também da minha mãe e minhas tias com pés cheios de terra sambando no quintal enquanto meus tios batucavam as músicas da Rainha Quelé. Informações sobre sua carreira disponíveis em http://rainhaquele.blogspot.com/. Acesso em 12 de janeiro de 2019. Importante registro foi feito na cinebiografia "Rainha Quelé" (KERMES, 2012).

Awúre àwúre
Bó kún súré àjàlá
Òjísé t'ayó
Olóri nşe èrò èrò

Essas palavras formam uma cantiga de Oxalá, a qual aprendi com a mãe de santo e diretora teatral Fernanda Júlia Barbosa. A diretora foi umas das mulheres negras participantes no Seminário Teórico-Prático Dramaturgia Afro-Atlântica em Artes cênicas Contemporâneas, realizado pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano. O evento aconteceu na Casa do Samba, em Santo Amaro da Purificação, contou com a presença de atrizes, bailarinas, dançarinas, brincantes e performers de todos os lugares do país com o objetivo de apresentar cenas, performances e intervenções para compartilhar saberes, métodos e referências. As participantes discutiram os pontos de intersecção das culturas e artes afrodescendentes e das artes cênicas contemporâneas. As pesquisadoras Tânia Bispo, Marilza Oliveira, Nildinha Fonseca, Maria da Conceição Castro, Fernanda Julia, Paco Gomes e Ricardo Costa abordaram de diferentes pontos de vistas aspectos das metodologias e obras cênicas de artistas e grupos negros. As cosmogonias e filosofias, estéticas, danças, instrumentos, músicas, culinárias e ritos afro-brasileiros foram vivenciadas, compartilhadas e discutidas dentro da perspectiva de historicizar e pensar também o futuro das pesquisas afrodescendentes em artes cênicas.

Figura 3. Prato típico do Recôncavo Baiano (Farofa e salada de feijão fradinho, marisco com camarão e dendê). Acervo pessoal.

Inúmeras vezes nomes e ensinamentos de mestras e mestres mais antigos, de mães e pais de santos foram citados. Nomes como Mestre King, Mestre Pastinha, Mestre Bimba e Mãe Stella de Oxossi foram repetidos e homenageados. A cantiga de Oxalá tem a seguinte tradução:

> Que Baba Ajala, o modelador de cabeças,
> Abençoe nosso Orí com muita calma.
> Que nosso pai Oxalá, mensageiro da alegria e da felicidade,
> Nos abençoe no dia de hoje e sempre!

O que essas professoras e pesquisadoras estavam discutindo no Seminário de Dramaturgia Afro-Atlântica foi muito além da utilização da cultura negra como dispositivo de criação, mas sim aprofundamento e a interligação dessas tradições: pensar essas culturas como sendo espetaculares esteticamente, do mesmo modo como ricas em possibilidades de epistemes e de métodos. A tríade Corpo-Mente-Ancestralidade foi discutida em vários aspectos, mas principalmente pensando a criação de vocabulários negros na dança e no teatro de modo a contribuir para a continuidade e expansão das culturas negras.

Foi um presente de Oxalá mergulhar nas potências das culturas e artes negras. Saborear a cada dia uma comida do recôncavo baiano feita com todo o axé que a Bahia pode oferecer. Lindo e especial desenvolver exercícios de canto e voz com cantigas de candomblé, criar partituras em dança com a movimentação dos orixás, criar cenas e performances a partir das cosmogonias afro-atlânticas.

O conjunto cultural e artístico negro é a obra esculpida, é a alma africana encarnada na cultura brasileira. Assim, o corpo negro é a expressão dessa obra tão complexa e rica. Não se trata apenas de dizer alma abstratamente, porque nenhum conceito dentro dessa visão de mundo é abstrato, temos uma alma acesa e ligada às tradições ancestrais, longe do dualismo cartesiano europeu. É uma alma viva que é corpo e memória.

> A memória é o conteúdo do continente. Da sua vida, da sua história do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto não esquecer o cativeiro, não esquecer no (*próprio*) gesto que ele não é mais um cativo (GERBER e NASCIMENTO, 1989, transcrição e grifos nossos).

O corpo negro é o palco onde a obra da oralidade transborda e transcende. É um documento. Reconhecemos o quanto as corporeidades que atravessam essa dissertação estão carregadas dessa premissa. São o tipo de *homem particular*, melhor colocando, de *mulher particular* de que fala Hampâté Bâ: são corpos-documentos que buscam durante sua trajetória de vida nas artes ter sua *alma afro-brasileira* esculpida. Todo o conjunto que engloba a vida é carregado de sentido em composição com as marcas na história, na arte e na cultura.

Para Hampâté Bâ, a tradição oral *"envolve uma visão particular de mundo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde as coisas se conectam e interagem"* (BÂ, 2010, 170)". Isso é possível porque a África que estamos pautando aqui, assim como faz o estudo de Hampâté Bâ, concebe o ser humano como parte responsável e de continuidade do Cosmos, que tem na palavra a vibração da criação divina, sempre conectado aos seus mitos e ritos cosmogónicos para estar no presente com unidade e busca de completude.

Também Beatriz Nascimento vai explanar a respeito da ligação com a vibração divina. Para ela, o Orí (a cabeça, o pensamento e a criação) tem fundamental importância nesses processos. A historiadora fala do Orí em toda a imbricação cognitiva-religiosa-social-cultural de continuidade:

> Orí significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, a um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma. E se complete com seu passado, seu futuro, seu presente, com a sua origem e com seu momento ali (GERBER e NASCIMENTO, 1989, transcrição nossa).

As mulheres negras que conheci durante o processo de escrita me entregaram sua palavra, seu sopro de vida, *seu momento ali*. Suas palavras que carregam seu sentir e seu olhar contaram-me sobre sua visão de mundo.

"*A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos* (BÂ, 2010, 169)". Nesse ponto desejo recuperar o valor e o sentido que a tradição oral africana dá a palavra dita. Como grande escala da vida, os detalhes, os jogos, os esquecimentos, as pausas e os silêncios, onde nenhuma palavra podia morar, fazem parte de uma complexa trama de contar,

de contar-se. É um aspecto da cadeia de tradição e ancestralidade. A tradição oral é, então, "(...) *ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor, sempre nos permite remontar à Unidade primordial*" (BÂ, 2010, p.169).

As figuras do *Griot* e do tradicionalista são contadas por Hampâté Bâ (2010). Ele explica que todas as funções no mundo são sagradas porque, de alguma forma, remontam os mitos iniciais da tradição, à Unidade Primordial. Como esse mito é fundado na força criativa da palavra, os mestres, genealogistas, *Griots* e tradicionalistas são diretamente atrelados à memória ancestral por sua função de guardar, criar, repassar tradições através da fala - no caso dos *griots* também usando a música, a dança e os ritmos. Essas funções tem grande poder e interferem de maneiras concretas na sociedade.

As marcas da ancestralidade e da vida se expressam através de palavras. Assim a palavra tem origem divina, é tal qual o mito de *Maa Ngala,* que é o ser criador de todas as coisas:

> Não havia nada, senão um Ser. Este Ser era um Vazio vivo, a incubar potencialmente as existências possíveis. O tempo infinito era a morada desse Ser-Um.
>
> O Ser-Um chamou-se de *Maa Ngala*.
>
> Então ele criou um *Fan.*
>
> Um ovo maravilhoso com nove divisões.
>
> No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência.
>
> Quando o ovo primordial chocou, dele nasceram vinte seres fabulosos que constituíram a totalidade do universo, a soma total das forças existentes do conhecimento possível. Mas ali nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a tornar-se o interlocutor que *Maa Ngala* havia desejado para si.
>
> Assim, ele tomou de uma parcele de cada uma das vinte criaturas existentes e misturou-as; então, insuflando na mistura uma centelha de seu próprio hálito ígneo, criou um novo ser, o Homem, a quem deu uma parte de seu próprio nome: *Maa*. E assim esse novo ser, através de seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio *Maa Ngala* (BÂ, 2010, p.171).

Maa somos nós. Somos a síntese de tudo o que foi criado pelo Vazio vivo. E como *Maa* recebeu a chama da vida através do ar de Maa Ngala, o ser humano contém em si também parte do criador. É por isso também que as coisas são indissociáveis na tradição oral africana, somos criatura e criador ao mesmo tempo. Hampâté Bâ (2010) explica que ao ser humano foi dada a alcunha de "guardião do universo", de forma que cabe à raça humana "*zelar pela conservação da Harmonia universal. Por isso é penoso ser Maa"* (BÂ, 2010,

p.171). E como nos cabe essa tarefa, *Maa Ngala* ensinou ao primeiro ser humano todas as leis dos elementos que formam o Cosmo, *Maa,* portanto*,* passou todo o conhecimento que escutou para seus descendentes.

A gênese contada por *Maa* é o início da tradição oral africana e essa herança do poder divino que a palavra contém traz muita responsabilidade. Para ser o guardião do universo, ao ser humano competem muitas habilidades e muito rigor. A tradição oral tem caráter iniciatório. Essa origem da palavra era contada tradicionalmente pelo mestre ferreiro aos jovens circuncidados, que passavam o tempo de retiro estudando e aprendendo sobre o mito da criação.

Para garantir a autenticidade das informações passadas pela oralidade, uma organicidade de *rigor ético* faz concluir que "*Aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio*", como replica o adágio africano (BÂ, 2010, p.175). A harmonia do universo depende de que os seres humanos digam e pensem com coerência. Falar uma coisa e fazer outra é sinal de ruptura com a unidade sagrada, o que vai redundar em ruptura consigo mesmo e desarmonia com o todo. É estar e ter em conformidade o vivido e o falado. O valor da experiência e da confiança que se recebe do ouvido atento vão garantir que a palavra seja autêntica e possa agir com a potência da vibração visível e invisível. Não basta saber falar, é preciso viver em conformidade com o que se fala. A herança da tradição é aplicada na experiência do cotidiano da comunidade.

A mentira atinge o sangue, o mentiroso mancha e adoece sua própria energia vital. Seu axé é perturbado e corrompido pela mentira. Os mestres, os tradicionalistas, as funções oficiantes sagradas seriam perturbadas se esses seres humanos mentissem. Hampate Bâ (2010) explica que existe uma *interdição ritual* (BÂ, 2010, p.177): se um oficiante desses mente, ele não está apto a conduzir nada, deve ser interditado e para de receber confiança. No caso dos *griots* e tradicionalistas, os mestres passam o tempo todo pelo crivo de aprendizes que fazem uma espécie de vigia para que não mintam e não corrompam a tradição das histórias. Como a mentira mancha seu próprio sangue, como poderia zelar pelo sagrado, pelo universo, pela tradição se não zela por si próprio? Assim, um tradicionalista que erra assume publicamente o erro, sem nenhuma espécie de demagogia, afinal é sua obrigação. Isso porque compreende profundamente o poder de *Kuma*, a Palavra (BÂ, 2010). *Kuma,* possui em si a dualidade sagrada, pode criar como também destruir, é a

manifestação da vida, o que torna o ser humano capaz de manipular, de dominar as forças criativas do mundo. Nesse sentido, o processo de embranquecimento pode ser considerado um mentir para si, uma ruptura com a ancestralidade.

Beatriz Nascimento (1989) narra um episódio de sua vida como pesquisadora negra, segurando uma foto 3x4 antiga e diz que não consegue se reconhecer:

Figura 4. Foto de Beatriz Nascimento (Gerber e Nascimento, 1989).

"*Essa foto é interessante porque é uma foto de carteira de identidade. É um momento muito estranho porque a foto é para identidade e neste momento eu não sei pela foto quem sou eu"* (Gerber e Nascimento, 1989, transcrição nossa). Os cabelos alisados, a camisa preta de botões significando um momento de fragilidade em que a mulher negra tenta se inserir no mundo branco através da transformação da própria imagem. Um momento registrado na foto, que anos depois Beatriz Nascimento não consegue se reconhecer. É como ver a foto de outra pessoa. Entendemos que a busca da historiadora pelos territórios negros, que são capazes de contar a história do corpo negro se reconhecendo com a sua imagem, é a busca de sentir seu Orí conectado a si mesma e a sua própria história.

Assim como *griots,* genealogistas são guardiãs da tradição oral, mestras e mestres que são a memória viva da África. Para ser memória viva, um conhecedor, um genealogista precisa também conhecer as outras ciências que envolvem a ciência de contar. *Griots*, consideradas animadoras públicas,

possuem a diferença de ser contadoras de histórias com permissão para embelezar as narrativas, mesmo que para isso precisem aumentar “um ponto no conto”. Tradicionalistas não possuem essa permissão, por isso é muito comum no Brasil a associação de *griots* com artistas, cantoras, poetas, atrizes, *rappers*, mc’s, contadoras de histórias, etc. *Griots* são membros de casta e/ou são troncos de famílias que guardam e ensinam a genealogia de nobres e sociedades inteiras há muitas gerações: “*Os animadores públicos (djeli em bambara; em fulfude, eles são designados pelo nome geral de nyamakala ou membro de alguma casta, isto é, nyeeybe). Mais conhecidos pelo nome francês de griot”* (BÂ, 2010, p.192 – grifos do autor).

Por conta do processo colonial ficaram conhecidos como *griots*. Aqui, para aprofundar o Rigor Político, trataremos essa função social *griot* com o termo *Djeli*, acentuando o caráter feminino que queremos deixar registrado.

> Os *griots* são chamados de *djeli* que significa sangue em maninca. Uma das explicações para essa atribuição é que da mesma forma que o sangue circula pelo corpo humano, os *griots* circulam pelo corpo da sociedade podendo curá-la ou deixá-la doente, conforme atenuem ou aumentem os conflitos através da sua palavra (Bernat, 2013, p.60)

Uma *djeli* pode ser tradicionalista, conhecedora da profundidade da palavra e da dimensão sagrada das memórias de um povo, de uma cidade, de uma família, mas nem todas tradicionalistas são *djelis*. Quando *djeli,* torna-se também tradicionalista e um ser humano equilibrado, porque logrou conduzir as forças que nela habita e não mente. É a máxima aplicação da ideia do cuidado consigo. Lembremos que acima vimos que a mentira e a incoerência mancham o sangue e se *Djeli* significa o próprio sangue, movimento, vida, podemos sentir a profundidade da atuação da palavra dessa figura na tradição oral africana. Cuidar de si, do próprio coração, das próprias palavras. O cuidar do próprio quintal para ser universal.

> (...) é *aquela* que detém os mistérios que fazem com que a palavra atue com eficiência tanto no plano real, através dos conselhos a ministros, reis e homens comuns, como no plano invisível, por intermédio dos mitos presentes nos contos iniciáticos. Talvez seja por isso que se diz que a língua do griot pode tanto trazer a paz, como causar a guerra, pois ele é aquele que desconhece fronteiras e tem o poder de carregar consigo o mundo e trazê-lo, porta adentro, para a casa das pessoas” (BERNAT, 2013, p.26 - grifo nosso).

Essa voz é pública, uma voz que circula, que viaja. É o sangue da sociedade, daquele que conhece o mundo e volta para dar a notícia. Essa voz é a herdeira da palavra sagrada emanada pelo primeiro ser humano. Quem valoriza com rigor a palavra ancestral, bem como o silêncio, "*pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois, se a fala como vimos, é considerada uma manifestação das vibrações das forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala"* (BÂ, 2010, p.178).

Hampâté Ba explica que *djelis* podiam pertencer as categorias:

> Os griots músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
>
> Os griots "embaixadores" e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.
>
> Os griots genealogistas ou poetas (ou os três ao mesmo tempo) que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família (BÂ, 2010, p.194).

As categorias que vimos ajudam a observar os complexos âmbitos de atuação da *djeli.* Regula, informa, guarda, organiza, educa, diverte, contempla… Se partimos dessa visão de mundo onde "*a própria vida era educação*" (BÂ, 2010, p.203), entendemos a Unidade e a organicidade presente no corpo social. Assim, cada trabalho é digno, cada função fundamental e a palavra circula por todos os espaços com a força ancestral devida.

Voltamos à Beatriz Nascimento (1989), que consideramos uma *djeli* brasileira. Ela nos conta que: "*(o quilombo) é um sistema diferencial na sociedade que domina. Não é de poder, não é de dominação ou poder político porque não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder. Cada indíviduo é o quilombo*". O que nos leva a concluir que no quilombo também a própria vida era educação. Então, parece coerente que convivam dentro desse sistema negros libertos e fugidos, indígenas, mestiços e mesmo brancos pobres que interagiam com os quilombos.

Desta forma, diferente do pensamento eurocêntrico, para o africano o outro, o diferente, o estrangeiro não é um inimigo em potencial, pelo contrário, é

considerado rico, porque traz conhecimentos de outros lugares, outros pontos de vista. Assim como *djelis* são o sangue que circula, a visão tradicional africana vai se interessar pelo que vem de fora. É a possibilidade de superar fronteiras étnicas, culturais, religiosas. Se a fala é tão importante, ouvir outras vozes também é. No encontro com o outro, com o estrangeiro, a fala e a escuta ganham valor e significado profundos.

Durante a dissertação em alguns momentos discutimos sobre o corpo negro como estrangeiro, entendendo estrangeiro sob a ótica do pensamento eurocêntrico a que nossas instituições brasileiras estão imersas. Por isso também a necessidade de trazer para o diálogo o olhar *djeli*. O olhar em que o diferente é a possibilidade do novo.

Sentimos que existe esse *rigor* nas narrativas aqui contadas. Rigor de subverter o olhar de inimigo em potencial que sua diferença pode trazer. Através dos ritmos, dos movimentos, das músicas, esse corpo busca novos contornos, nos espaços. O *rigor a*companha as atrizes negras quando buscam trazer a luz da cena teatral vozes, cânticos, danças, indumentárias, símbolos e signos de sua ancestralidade. Essas estéticas são demasiadamente importantes para denotar e conotar identidades, temporalidades e territórios. Afirmam, unificam e fortalecem as sujeitas das ações políticas, artísticas e culturais.

Essas estéticas são a fala de mulheres negras na contemporaneidade. Como vimos com a tradição oral de ancestralidade africana, aprender a fala é fundamental. Assim como as ancestrais *djeli*, a música, a dança, a indumentária, os signos não se separam da importância vibracional da palavra. "*Na África as artes se fundem. Durante uma sessão de contação não existem limites entre dança, música e teatro"* (BERNAT, 2013, p.41). Ancestralidade africana é alcançada por essas estéticas advindas das culturas populares, da religiosidade e espiritualidade que povoam a arte e cultura do Brasil. É a memória em matéria e imagem.

E aqui lembramos Beatriz Nascimento (1989), que diz em seu filme: "*É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos"* (GERBER e NASCIMENTO, 1989, transcrição nossa).

Figura 5. Imagem com semelhança estética de sobreposições. A atriz Linda Duraes interpreta no grupo Caçadores de Tatu (Acervo do Grupo). Ao lado a imagem de um griot caçador (BERNAT, 2013).

Uma das peculiaridades que garantem a autenticidade das histórias contadas é o fato da memória registrar tudo como em um filme (BÂ, 2010). Inúmeros detalhes emergem durante a fala e os ouvidos atentos podem captar sensorialmente tudo o que está sendo contado.

Existiu durante o processo de transcrição das entrevistas um esforço em detalhar as memórias do encontro, em colocar nas palavras digitalizadas o máximo possível do que foi vivido. Às vezes, as falas são transcritas como monólogos, e a memória de quem lê pode se colocar no lugar de quem narrou, trazendo as vivências para o presente. Outras, a transcrição parece um diálogo, e a minha presença sem dúvida contribui para a forma com que as respostas são dadas.

No encontro com Eduarda Nunes (2018), por ser menor de idade e ser necessário a presença de sua mãe, Solange Nunes (2018), sentia que em determinados momentos suas presenças conversavam e buscavam se afirmar para dar autenticidade ao que estavam dizendo, lembravam nomes e lugares, sempre buscando o olhar uma da outra com cumplicidade. A minha voz de pesquisadora quase não era percebida, como se estivessem vivendo a sua

relação com naturalidade, um presente que culminou em uma entrevista muito rica e complexa. Certamente a presença da mãe contribuiu para que as memórias da Eduarda Nunes (2018) fossem evocadas de suas experiências do presente e do passado sempre tendo a força da mãe como referência.

Portelli (2016) coloca em termos muito interessantes a questão da narrativa: "*Assim como a memória, a própria narrativa também não é um texto fixo e um depósito de informações, mas sim um processo e uma performance"* (PORTELLI, 2016, p.19, grifos nossos). Saí do encontro com a sensação de ter assistido a uma homenagem em forma de *performance,* como se tivesse visto uma jovem *djeli* se iniciando ao contar suas histórias junto com as de sua mãe. Uma homenagem singela, mas contundente de uma filha muito orgulhosa das experiências de sua mãe como trabalhadora negra, um ser humano extremamente resiliente e especial. Em certos pontos, Eduarda Nunes (2018) assume a condução da narração e dá espaço para que a mãe narre as próprias experiências. Juntas lembram detalhes, animam e avivam a minha escuta. Foi uma performance em dupla.

A ancestralidade *djeli* acompanha o *narrar performático* das atrizes narradoras. Linda Duraes (2017) transporta o sertão para Sorocaba com tanto brilho quando narra sua infância, que presentifica o sertão através das músicas, das cores e do sonho, hoje realizado de ser atriz.

Vitória Cardoso (2017) com muita precisão descreve a cidade de Cerquilho e entrega imagens riquíssimas em sua fala sobre o seu percurso de reconhecimento como única negra atriz, professora e diretora de teatro da cidade. Ela, através de sua história, conta um pouco da memória racial que a cidade carrega e intensifica a tensão quando fala da cor e dos traços europeus que predominam nos espaços. Aprofundando-se na emergência de nomear seus familiares e ancestrais negros, Ismênia Leão (2018) faz um traçado de sua árvore genealógica. Vai fundo em suas memórias a ponto de nossas marcas chocarem-se e começo a reconhecer as histórias de minha avó em suas linhas, encontrando juntas um grau de parentesco.

Pode parecer estranho já na abertura da dissertação explicitar os nomes das atrizes envolvidas, já que falamos de Rigor Ético, Estético e Político. Todas as atrizes narradoras fazem questão de ver seus nomes e nomes artísticos. Rejeitaram a proposta de nome fictício e, assim fazendo, definiram que nesse

momento histórico seus nomes e suas cidades, os grupos aos quais pertencem e os espaços que frequentam precisam ser nomeados. Principalmente os nomes de seus familiares e ancestrais. Lembremos também o rigor do Feminismo Negro ao nomear e fortalecer: falar o nome é falar uma história. Logo, é dever dessa escrita cumprir com o *Rigor* que as leva a marcar com orgulho e amor seus nomes e sua ancestralidade.

Em certo ponto do caminho nos perguntamos o que fez as entrevistas fluírem e às mulheres falarem com tanta liberdade e desenvoltura. Tempos depois é possível dizer que o ato de contar-se para essas mulheres negras, dado o conhecimento que possuem e a maneira como estão inseridas na sociedade, era urgente. Tão urgente que poucas perguntas foram feitas e as falas todas vieram com muita confiança na temática da pesquisa, mesmo que nunca tivéssemos nos visto antes.

O que diz Hampâté Bâ (2010) sobre a dificuldade de resumir que têm as vozes que contam histórias em África encontra-se aqui. As entrevistas foram longas e com intervalos de meses para novos encontros. Ninguém queria resumir encontros em momentos breves e corriqueiros, sempre buscando os melhores horários, momentos e lugares, também como garantia de autenticidade e confiança. Quem fala e quem escuta carecem de tempo e de espaço diferentes do cotidiano para se embrenhar no campo das memórias.

Não é possível esconder o medo e a insegurança que se aproximaram no momento de inserir as falas na escrita. Medo e insegurança tais de não suprir a expectativa das entrevistadas. Diante do atual contexto político, o medo também de expor essas mulheres a constrangimentos, no caso da pesquisa ser lida por pessoas conservadoras e fundamentalistas religiosas ou mesmo de acadêmicos, digamos, ortodoxos, que não entendam a profundidade, por exemplo, de desejar ter o nome registrado.

Os encontros foram vividos com o desejo legítimo de ter a história contada de forma contundente, sem escamoteações e de coração aberto. Deste modo, é com todo o cuidado e respeito com que as falas são trazidas nos anexos e nos trechos, nos quais são observadas vivências que são muito íntimas e que foram ditas com coragem. O aprofundamento nas tessituras da Oralidade Africana e da História Oral foram cruciais para desenhar a forma mais

cuidadosa de trazer as falas de mulheres e de elucidar a relação de quem escuta e de quem fala.

> Não há inocência nem segurança nesse tipo de trabalho; não há uma maneira perfeita de fazer esse tipo de pesquisa. Histórias orais são textos coletados em condições altamente variáveis em pontos únicos no tempo e em circunstâncias particulares, com enorme variação também da parcela de interferência por parte do pesquisador e da natureza da interação. (PATAI, 2010, p.95)

A perspectiva colocada pela intelectual estadounidende Daphne Patai (2010) situa a noção de que cada situação e cada fala vai despertar pontos e lugares diferentes na escrita. E que, diante das variações das entrevistas, também as minhas interferências seriam variadas.

A fala que proclamaram não é o simples explicar fatos sobre seu trabalho e sua vida, mas sim pronunciar histórias, uma ação potente e contundente que fez vibrar em mim, enquanto pesquisadora, sensações e aprendizados. Esses reverberam em todo o processo criativo e transboram na escrita. E como Patai (2010) seguimos sem inocência e sem segurança reconhecendo que a autoria é, na medida do possível, compartilhada, que o trabalho possui limitações e inúmeras lacunas a ser preenchidas em novos processos: "*O que estou sugerindo é que reconheçamos sem complacência, as extraordinárias imperfeições do trabalho que fazemos e do mundo no qual o realizamos*" (PATAI, 2010, p.95). Reconhecer as imperfeições é colocar esse texto também em processo, o início de uma vida de pesquisadora, um começo e não um fim.

Dimensionamos o peso das memórias com a importância de compreendê-las como ação. Diz Verena Alberti: "*Está em jogo aqui, o caráter factual da memória, estão em jogo as possibilidades oferecidas pela história oral, no sentido de se investigar a memória lá onde ela não é apenas significado, mas também acontecimento, ação*" (ALBERTI, 2004, p.36). As vozes que ouvimos trazem falas vibrantes e vivas, como as de *Maa Ngala,* quando se viu diante do primeiro ser humano, e de *Maa,* quando se viu interlocutor das forças do universo. Palavras que são ação. Palavras que criam e emanam, que potencializam e revelam sentidos para observarmos a lógica do mundo que vivemos. Então, entendemos o quão poderosa é a complementariedade da Oralidade com a História Oral. Cabe aqui agradecer imensamente as mulheres

que falaram. São elas a síntese da possibilidade de transformação do mundo. Mulheres que falam e quebram as barreiras históricas do silêncio, a vocês um carinho especial e minha Gratidão Profunda!

Figura 6. Linda Duraes, Sorocaba.

Figura 7. Vitória Cardoso, Cerquilho.

Figura 8. Ismênia Leão, Tietê.

Figura 9. Eduarda e Solange Nunes, Porto Feliz.

Feitas as colocações que inspiram o percurso metodológico, seguimos contando às leitoras que para ser coerente com a presença e a experiência de atrizes negras, o movimento da pesquisa teve três momentos distintos e complementares:

1 - Especificar o arcabouço teórico, conversar com autores que se aproximam do tema da pesquisa.

2 – Entrevistas foram gravadas com as atrizes e depois foram transcritas na íntegra.

3 – Uma primeira costura foi feita enredando as marcas das artistas com as autoras e autores do referencial teórico e posteriormente uma nova costura foi feita, buscando radicalizar uma escrita mais livre e artística.

1. A *primeira etapa do procedimento metodológico* compreendeu que recorrer às autoras e autores negros, assim como grupos, manifestações e movimentos diferenciados auxiliaria a criação de uma escrita que comtempla o modo de vida dessas mulheres artistas. Desejávamos manter o traço, bastante caro aos Movimentos e Feminismos negros, de reportar-se às que vieram antes.

As epistemologias construídas por vozes negras em outros tempos dão conta de manter certa tradição e um potencial de referenciação e representatividade. Principalmente porque as pautas dos movimentos negros

passam a buscar nomear e entender a situação da população afrodescendente, estudando recortes também de gênero, classe, faixa etária, sexualidade, religiosidade, etc.

Os fatos históricos debatidos por esses movimentos em passados longínquos e no presente são de fundamental importância para entendermos a situação do corpo negro nas artes na contemporaneidade. A maioria das pautas e lutas busca reduzir ou acabar com o impacto do racismo, melhorando a qualidade de vida e de acesso da população negra na sociedade como um todo. Objetivo primordial que infelizmente ainda se faz necessário. Gostaríamos de nos ater apenas às obras de arte compostas por mulheres negras, porém esse trabalho é herdeiro de um legado de luta por humanização. Não são lutas que foram superadas, configuram debates que seguem reiteradamente repetidos e assumem diversas posições ao longo dos tempos.

2. Na *segunda etapa do procedimento metodológico* contatamos e conhecemos atrizes negras em cidades vizinhas através das redes sociais de grupos de teatro e atores que desenvolvem espetáculos pela região. Isso porque, como atriz e autora da pesquisa, residente em Sorocaba, foi recomendação da orientadora que houvesse o distanciamento dos laços muito profundos com as artistas negras da cidade que conheço e já trabalhei diversas vezes.

O desejo era primeiro conhecer realidades de outras mulheres negras em outros municípios, inclusive para ter um panorama de como se veem e como são vistas as atrizes negras na região, ampliando o ponto de alcance da pesquisa. Não foi possível entrevistar todas as mulheres que tivemos a honra de conhecer, a região de Sorocaba e Tatuí possui muitas cidades. Por conta do tempo, da magnitude dos encontros e estudos, optamos por manter quatro mulheres no quadro de entrevistadas. Contudo, antes de efetivamente ir ao encontro das atrizes, um levantamento foi feito para mapear de modo sintético a presença de atrizes e atores negros na cidade de Sorocaba. Montamos um quadro com nomes e grupos dos artistas negros dos grupos de teatro, dança, performance e cultura popular. Futuramente gostaríamos de nos aproximar mais e observar não só a presença desses corpos nos grupos, mas também as temáticas e estéticas que abarcam e desenvolvem, bem como datas de início nas atividades artísticas.

Para o desenvolvimento desses quadros foram feitos contatos por telefone, e-mail, redes sociais e alguns presencialmente.

Parte das informações foi registrada durante o processo do Projeto Nós Diversos – Mulher Negra em Cena, projeto do NEGDS – Núcleo de Pesquisa em Gênero Diversidade Sexual da Ufscar – em parceria com o Sesc Sorocaba; Parada LGBT de Sorocaba; Coletivo Mandala e Associação Transgênero de Sorocaba - ATS.

O encontro que discutiu a presença de mulheres negras na cena artística sorocabana aconteceu no dia 21 de março de 2018 e contou com o apoio e a participação de artistas, educadoras e interessadas na temática. A presente pesquisa foi o tema principal da mediação de uma roda de conversa. Realizou-se uma exposição de textos e figurinos de algumas atrizes e alguns atores que compõem o quadro. O diálogo fluiu em torno das imagens, da exposição e das falas das mulheres presentes.

Figura 10. Exposição "Cenário das Ausências". Sesc Sorocaba, 2018. Arquivo Pessoal.

Importante explicitar que esses nomes não contemplam todas as artistas negras. A cidade possui uma pluralidade de grupos e uma diversidade de formatos de participação. Observando o quadro, vemos que a mesma pessoa pode participar de vários grupos e não pertencer a eles, prestando serviços específicos, algumas vezes apoiando em projetos de curto prazo, outras em projetos maiores. Existe a participação como criadora, colaboradora,

participante, convidada, elenco de apoio, etc. Para dar conta dessas diversidades, um projeto maior precisaria ser estruturado sobre essas questões, principalmente porque na maior parte das vezes quando uma mulher se denomina atriz, cabem dentro dessa profissão muitas outras vertentes como produtora, artista gráfica, dramaturga, roteirista, figurinista, cenógrafa, maquiadora, contrarregra, cantora, performer, dançarina, brincante, preparadora corporal e, quase todas as vezes, professora de teatro e/ou artes. Diante disso, optamos por colocar todos os grupos, ou os mais importantes vivenciados na trajetória, e marcamos com um asterisco o grupo em que atualmente realiza projetos, seja como convidada ou como parte do elenco fixo.

Outra particularidade é que tem muitas pessoas que passam períodos longos sem atuar em projetos. E que podem voltar a criar grupos ou serem convidados para atuar em algum grupo que já existe. Essa particularidade pode se dar devido aos problemas financeiros, estudos, questões familiares, questões de saúde etc, de forma que essas informações não são fechadas.

Houve um caso de um artista, que no início da pesquisa se identificava como atriz e ao final, como ator trans. Portanto, os quadros estão (e estarão) em processo.

As pessoas consultadas recomendam outros nomes, então novas atrizes podem surgir e acrescer às informações obtidas até o presente momento. Entendemos que incluir mais informações como ano de início nas artes cênicas, ano de encerramento de atividades – no caso das pessoas que não desejam ou não conseguem retornar às atividades artísticas, os motivos, etc; e principalmente, futuramente ouvir e analisar com maior profundidade essas trajetórias negras será de grande importância para a classe artística, para a comunidade negra e para a sociedade como um todo.

Quadro 1. Artistas Negras de Sorocaba

Nome	Nome artístico	Idade	Formação	Grupos
Adriana Caroline Silva	Drika Karol	27	Atriz	Trupé de Teatro e Descobrir Teatro
Almerinda	Linda	75	Atriz e arte-educadora	Grupo da Terceira Idade Cara e Coragem,

Inácio	Duraes			Trupe Caçadores de Tatu*
Bruna Costa	Bruna Costa		Atriz	Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba
Camila Rocha	Camila Rocha	31	Atriz, brincante e arte-educadora	Cia. Camarim de Teatro, Cia. Teatro Fulô e Saramuná, Maracatu Leão da Vila, Baque Mulher e Maracatu Mukumby.
Clarice Santos	Clarice Santos	37	Atriz	Núcleo de Artes Cênicas Sesi Sorocaba, Grupo Trança de Teatro*, Coletivo Eban*
Daiana de Moura Bernardes Coelho	Daia Moura	32	Atriz, dramaturgista, performer e arte-educadora	Nativos Terra Rasgada, Cia. Teatro Fulô, Maracatu Leão da Vila, Coletivo Nonada, Coletivo Cê, Trupe Caçadores de Tatu, Cordão de Ouro Capoeira*, Plataforma de Pesquisas Cunhãntã*, Coletivo Eban*
Deise Marina Carrara	Deise Marina	30	Bailarina, arte-educadora, artista gráfica	Etac Escola Técnica de Teatro e Comunicação, Núcleo Descobrir Teatro
Erica Eufrásio	Melody Erica	23	Atriz e Cantora	Cia Gato Azul*
Fabiana de Souza da Silva Mauro	Fabiana Souza	36	Atriz e arte-educadora	Cia. Teatro Fulô, Coletivo Nonada, Grupo Katharsis*
Fernanda Brito Rodrigues	Fernanda Brito	30	Atriz, brincante e arte-educadora	Coletivo Cê, Trupe Caçadores de Tatu, Grupo Trança de Teatro, Turma 63 EAD, Cia. Camarim de Teatro, Descobrir Teatro, Solo Indócil*, Coletivo Eban*

Francesca Giovanna Moura de Costa	Francesca Moura	16	Atriz	Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba*
Haliny Silverio Pereira	Haliny Pereira	29	Atriz	Escola de Teatro Mário Pérsico, Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba*
Jaqueline Moraes	Jaqueline Moraes	23	Dançarina, percussionista,contadora de histórias e capoeirista	Cia. Abayomi'n de Danças Afro brasileiras*
Jéssika Moraes	Jeeh Moraes	15	Dançarina, percussionista,contadora de histórias e capoeirista	Cia. Tempo de Brincar* e Cia. Abayomi'n de Danças Afro brasileiras*
Joéssica Borges	Joéssica Borges	19	Atriz	Cia. Gato Azul
Laís Monique Nascimento	Laís Monique	24	Atriz, cantora, poetisa e modelo	
Larissa Alves	Larissa Alves	22	Atriz e arte-educadora	Saramuná*, Trupe de Teatro*, Coletivo Eban*
Lourdes Lieji	Lourdes Lieji	53	Dançarina, percussionista,contadora de histórias e capoeirista	Cia. Abayomi'n de Danças Afro brasileiras*
Luciana Barros	Lu Black	32	Atriz e Dançarina	Faces Ocultas Cia de Dança, Grupo Manto
Mayara Souza Cruz	Mayara Souza		Atriz e Dançarina	Grupo Manto, Centro Cultural Quilombinho, Maracatu Leão da Vila
Quitéria Maria da Silva	Quitéria Maria	35	Atriz, rádio-atriz, performer, modelo e professora	Corpos Oníricos, Trupe Caçadores de Tatu, Maracatu Leão da Vila, Maracatu Mukumby, Tutu Marambá*

Renata Rocha Ferraz	Renata Rocha	30	Atriz, artista do corpo, brincante e assistente social	Grupo Manto, Maracatu Leão da Vila, Solo Firmamento*, Baque Mulher*, Coletivo Eban*
Vanessa Soares dos Santos	Vanessa Soares	30	Atriz, brincante e arte-educadora	Cia. Camarim de Teatro, Cia. Teatro Fulô, Saramuná*, Trupé de Teatro, Maracatu Leão da Vila, Baque Mulher* e Maracatu Mukumby*, Coletivo Eban*

Quadro 2. Atores Negros de Sorocaba

Nome	**Nome artístico**	**Idade**	**Formação**	**Grupo**
Daniel Silveira de Camargo Júnior	Dan Camargo	48	Ator, bonequeiro, contador de histórias e oficial de manutenção	Cia. Meia Verde, Grupo de Teatro da Igreja, Grupo de Teatro de Bonecos Gepeto*, Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba*
Dário Mariano	Dário Mariano	28	Ator, palhaço, dançarino, figurinista, contrarregra e vendedor	Cia. Teatro Fulô, Caçadores de Tatu, Nativos Terra Rasgada, Descobrir Teatro, Mosca na Sopa
Caio Henrique Barros	Caio Henrique		Ator e arte-educador	Curso Licenciatura em em Teatro UNISO/ Sorocaba*
Esteve Muniz	Esteve Mares	25	Ator, poeta e malabarista	Trupe Caçadores de Tatu
Gladson Flebertty dos Reis de Lima	Gladson Reis	25	Ator, poeta, músico, malabarista, palhaço, cozinheiro e auxiliar de manutenção	Nativos Terra Rasgada, Trupé de Teatro, Cia. Teatro Fulô, Trupe Caçadores de Tatu*, Coletivo Negro Eban*
João Pereira Mendes Júnior	João Mendes	27	Ator, palhaço, arte-educador e intérprete de libras	Descobrir Teatro, Trupé de Teatro, Nativos Terra Rasgada*, Coletivo Negro

				Eban*
Luiz Melo	Luiz Melo	22	Ator, músico e malabarista	Trupe Caçadores de Tatu, Mosca na Sopa, Coletivo Negro Eban*
Marco Antônio Rodrigues de Souza	Marco Antônio Fera	30	Ator, produtor cultural e youtuber	Grupo Mistura de Gente, Grupo Manto, Grupo Badulaque, Grupo Trança de Teatro*, Coletivo Negro Eban*
Marttin Luther	Marttin Luther	24	Ator e cantor	Cia. Gato Azul
Pedro Victor Coelho Macedo	Pedro Victor	19	Ator	Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba*
Talisson Santos	Talisson Santos		Ator	Academia de Teatro Acrópole, Curso Técnico em Teatro Senac/ Sorocaba*

A pesquisa mapeou 11 homens negros entre 19 e 48 anos; 23 mulheres negras entre 75 e 15 anos atuantes na cidade de Sorocaba. Totalizando nesse registro 34 artistas negros das artes cênicas numa cidade de mais de 670 mil habitantes. Nas entrevistas foram ouvidas quatro atrizes negras de idades e municípios diferentes:

Quadro 3. Atrizes Negras Entrevistadas

Nome artístico	Nome	Município	Idade
Duda Nunes	Maria Eduarda Nunes	Porto Feliz	16
Vitória Cardoso	Vitória Cardoso dos Santos e Silva	Cerquilho	24
Ismênia Leão	Karin Graziela Assumpção	Tietê	32
Linda Duraes	Almerinda Inácio	Sorocaba	75

As entrevistas foram semiestruturadas, aconteceram em locais escolhidos por cada atriz e os encontros foram registrados em gravação de áudio. O processo dos encontros e de transcrição das falas durou aproximadamente quatro meses.

Os silêncios, os gestos, as dúvidas e as pausas foram incluídos na transcrição aos moldes da rubrica da escrita dramatúrgica, o que exigiu um esforço sensível de memória também da entrevistadora. As anotações das primeiras sensações e percepções das entrevistas no caderno de campo foram auxiliares nesse processo. Apoiando o que diz Alessandro Porteli (2016):

> A forma de documento de história oral é a de uma performance e de um diálogo; a forma de trabalho do historiador é a de um ensaio escrito, monológico. Quando apresentamos o resultado de um projeto de história oral, então, precisamos ter o cuidado de deixar ao menos um traço da origem oral, narrativa, dialógica dos materiais com que trabalhamos (PORTELLI, 2016, p.20).

Para manter a fala escrita mais próxima do momento em que a voz foi captada, optamos por inserir entre parêntesis, que indica as sensações e os acontecimentos do instante da conversa, da *performance* da memória das atrizes. As falas transcritas constam no apêndice da pesquisa e observando-as é possível reconhecer algumas sutilezas que nos esforçamos em manter.

O contato com as atrizes abriu inúmeras ramificações no universo da pesquisa. Ao todo foram levantados vinte temas que orbitavam a lógica de cada pensamento e conectavam as falas entre si. No processo de tabular e organizar essas falas de acordo com os temas, definiram-se cinco categorias centrais que abrigam esses temas ramificados:

- Cabelo Crespo e Heteronormatividade;
- A única negra em cena;
- Rede de Mulheres;
- Amor e Sexualidade;
- Espaços Mágicos.

Essas categorias emergiram das falas transcritas. Identificamos primeiramente pela repetição das temáticas e depois pela importância que cada atriz atribui a esses grandes temas em suas trajetórias.

Poucas perguntas foram feitas e a sensação que se tem no transcorrer das entrevistas é que essas ideias estavam habitando as atrizes e que esperavam ouvidos atentos para ecoarem. Identificamos muita coerência e um encadeamento das ideias, denotando o quanto pensaram antes sobre tudo o que disseram e o quanto precisavam falar, aparentando muita satisfação em colaborar com a pesquisa, enfatizando e sublinhando coisas que acreditavam ser importante documentar.

3. Na terceira etapa do procedimento metodológico a escrita buscou se abrir de forma a conceber um terreno fértil. Observando o processo, organizando a estrutura do trabalho e tecendo os diálogos. Foi a escuta do vivido, onde se deu a tessitura das categorias de análises. Deparamos com tensões e conflitos que dizem respeito à trajetória de vida incidindo sobre a vida acadêmica e artística. Podemos citar a dificuldade em se "viver de teatro" como uma questão complexa, pois inúmeras variantes e fatores interferem e compõem uma situação que até esse momento consideramos de precariedade. Pagar transporte, figurino, alimentação e não receber cachê é, por exemplo, comum no início da trajetória artística e pode persistir durante a vida na arte, o que determina rupturas e até mesmo desistência da carreira de atriz.

No caso das mulheres a maternidade também pode ser um determinante. Temos casos de algumas atrizes e atores descritas nos quadros 1 e 2 (páginas 56, 57 e 58) que estão com a carreira em suspensão, sem saber se voltarão ou não a fazer teatro.

Também nessa etapa metodológica, houve o processo de retorno para entregar as narrativas transcritas e, eventualmente, verificar se desejavam acrescentar ou retirar informações. Então, novos encontros aconteceram e alteraram de forma a aprofundar as relações já iniciadas, auxiliando a burilar a escrita. Encontros, com falas de afogadilho e permeados ora por densos silêncios, ora por deliciosos sorrisos provocados pelas memórias em movimento. "*O espaço da troca reside nos encontros. Aliás, estes são a base da conduta de um griot na vida e na arte. A sua função mais nobre é e sempre será a de*

estimular, promover e gerenciar encontros (BERNAT, 2013, p.75)". E mais uma vez a inspiração na ancestralidade africana nos preenche para compreender esses espaços de compartilhamento e aprendizado.

Encontros e reencontros que moveram e ainda movem essa escrita[14].

O contato foi intenso e profundo. A ideia de classificação e categorização, tão caras à epistemologia científica, foi aqui aplicada, esforço necessário para a observação das trajetórias e narrativas. Cabe sublinhar que a preocupação maior foi em manter as singularidades, particularidades e especificidades de cada uma das atrizes que se dispuseram a dialogar com a pesquisa. Mais um motivo para manter as entrevistas no apêndice.

Há algo de inclassificável e de inominável nos detalhes dessas trajetórias que é esse caráter precioso e expressivo da voz humana, o qual nos esforçamos para respeitar e manter. Inclusive por conta do histórico atribuído à mulher negra, não intencionamos de forma alguma criar regras e caixas para enquadrar e enrijecer o pensamento e a forma de vida dessas mulheres. Tampouco tomá-las como modelo ou torná-las padrão para responder friamente à pergunta do que é ser mulher negra no teatro. Mais que tudo é com sensibilidade que se olha para o sentido que emerge do conteúdo e do todo que envolve a ação da fala. Buscamos relacionar experiências, pensamentos, percepções e discuti-las à luz de pensamentos de autores e autoras igualmente sensíveis.

Nesse sentido, esse texto possui uma responsabilidade científica de desnaturalizar, desmistificar, desbiologizar questões relacionadas ao corpo da mulher negra enquanto existência, enquanto sujeita de ação e criação do mundo. Para isso, confrontamos classificações e categorizações racistas e machistas com as narrativas das atrizes, com o pensamento de acadêmicas, de militantes e de artistas. Essa etapa foi onde a ancestralidade *djeli* deixou-se transbordar na vida e na escrita. Re-descobertas e a força das palavras foram as mestras que guiaram o nascimento dessa dissertação.

Hampâté Bâ (2010) frisa o aspecto de respeito à cadeia de onde se vêm. Conta que todos os mestres, todos os guardiões de conhecimentos, antes de

14 Registramos o desejo de que essa dissertação se desdobre em outros tipos de formatos que possibilite outros acessos a essas informações e teorias, acessos mais sensíveis e sensoriais, capazes de transmutar a linguagem acadêmica para linguagens artísticas, tais como zines, peças teatrais, composições musicais, exposições, etc.

iniciar seus trabalhos, prestam honrarias e devotam profundo respeito aos mais velhos, aos que vieram antes. Esse aspecto está na tradição teatral saudando Dionísio-Baco; nas religiões de matriz africana se dá com os mais novos se curvando aos mais velhos e batendo cabeça para as ancestrais; na capoeira, o corpo se curva e pede licença ao berimbau, aos tambores e mestres; nas danças, as sambadeiras, brincantes e coreiras saúdam os tambores antes de iniciar sua brincadeira. Esses gestos dizem e repetem a devoção à ancestralidade. Agradecimento à força vital do corpo que brinca e dança. Agradecimento e continuidade da palavra sagrada que aqui é representada pelas letras codificadas.

Porque antes de mim, minhas ancestrais vibraram no mundo a palavra criadora. Emanaram no ritmo das diferentes gingas, a cadência, a busca de harmonia com o cosmos. À elas me curvo, bato cabeça e dedico meu desejo de futuro... À elas minhas utopias de transformação!

Não deixem a tinta coagular em suas canetas
Não deixem o censor apagar as centelhas
Nem mordaças abafar suas vozes

Ponham suas tripas no papel
Glória Anzaldúa

PRIMEIRO ATO. CENÁRIO

Assopre

Assopra

Só pra

Ar

Assopra

Segura firme
Búzios entre as mãos

Quantos mistérios saem da conchinha?

Tantos segredos soprados aos ouvidos miúdos das meninas pretas
Uns tantos beliscões bem dados

Quantos mistérios cabem na conchinha?

É da cabeça
É do corpo
É dos pés
Que falam os segredos

É do espírito
Que se deseja livre
Que cura o mistério

Vem do fundo do mar?
Vem deixado pela brisa leve?
Vem trazido pelos estardalhaços do furacão?
Vem direto do céu – garoa fina?
Vem das rachaduras da terra?
Vem da lágrima esparramada do olho da mãe?

De onde vem?

Talvez do silêncio das entranhas
Talvez do grito da alma
Talvez do DNA ancestral do ancestral do ancestral do ancestral
Venha talvez do continente primeiro
Dos desejos sonhados de lá
Vem do outro lado, que é aqui mesmo
Vem de cá
Dentro
Vem do passado que é agora

Insistente instante latejado
Que brota da escrita de mim

Vem do sentido(s)
Toda luz e calor do Orum
Vem mesmo do mistério
Que faz o olho abrir
O coração bater
A lágrima cair

Vem de todas as mãos pretas dadas
Entrelaçadas
Que ontem se esgarçaram pra não soltar
Dedos presos segurando o (a)deus
No portal de cimento o não retorno
No último caminho antes do mar

Gorée

É ilha de memória
Ou antes ainda lembrando

Luanda

Agarrando a vida na unha
Palma com palma desejando sorte
Coragem
Em silêncio ao partir
Da mãe
É que vem
Da história
Do pilão
Da silhueta
Do corpo
Tumtumzeando
Fazendo onda no atlântico
Chegando aqui
Tumtumvibrante
Do tambor
E do pé
Em pé
Orgulho e honra
De pé
A DUPÉ[15]

15 Obrigado em Yorubá.

O Corpo da Mulher Negra na história – Racialização x Descolonização

Diversos processos histórico-culturais construíram e naturalizaram a imagem da mulher negra como ser inferior nas sociedades diaspóricas. Parece-nos fundamental partir do primeiro deles: o processo de sequestro e escravidão, dispositivo inicial que vai ciclicamente desumanizar e, principalmente, objetificar[16] como mão de obra para diversos tipos de trabalhos desde a infância.

Não podemos falar da presença ou da ausência da mulher negra na arte teatral sem passar por esses processos. Sem observá-los não seria possível ouvir e compreender as narrativas, os trânsitos, as experiências e as estratégias de vida dessas mulheres. Passados 130 anos da abolição da escravatura essas vozes têm muito a dizer sobre os percursos que culturalmente configuram a negritude e o país como um todo, uma vez que mulheres negras constituem parte extremamente importante para a formação do estado brasileiro, bem como sua manutenção.

Refletimos acerca de como a sociedade, sobretudo os espaços de arte, veem, recebem e representam esse corpo-documento ao longo dos tempos. E, principalmente, organizamos uma reflexão em torno de como esses corpos-documentos, vivenciando a arte teatral, veem a si próprios, organizam, anunciam e representam-se. Reside neste desafio a dificuldade de que a sociedade brasileira não reconhece os lugares que relega à população negra. As medidas de reparação e ações afirmativas partem dos movimentos e coletivos negros, com processos de tensões para se tornarem obrigatoriedade do Estado. Da mesma forma que a abolição não foi mérito da Princesa Isabel e, sim fato inevitável diante da pressão externa e interna, causada por negros e negras alforriadas e escravizadas, pelos quilombos, pelos assassinatos, boicotes nas fazendas e pelas incontáveis fugas.

Seria simplista pensar questões históricas do corpo negro se não fosse para reconhecer a legitimidade, a insurgência, as transgressões e lutas, de

16 Para aprofundamento deste aspecto da discussão do corpo da mulher negra recomendamos a leitura da obra de Braga, 2015 e, RIBEIRO, 2017.

formas oficiais e sobremaneira às resistências cotidianas, nas ruas, nas fazendas, nos bairros, nos mais diversos setores da sociedade. Também é preciso reconhecer os aspectos de afetos adversos que atravessam o corpo diante dessas tensões e conflitos. Falta de pertencimento, de reconhecimento, de aceitação e de autoestima que se expressam em angústias e sofrimentos inúmeros. Citamos as lutas judiciais travadas por cidadãs e cidadãos negros para conseguir a liberdade de familiares e amigos. Os documentos existem, mas o Estado não se reporta a esse tipo de documento quando vai contar-se, quando a história é contada o que vemos são as figuras brancas se colocando como benevolentes. Assim, é tarefa praticamente impossível conhecer pelos dados da historiografia oficial a vida e trajetória de mulheres negras do passado enquanto mulheres. Conhecemos apenas como peças, artigos, reprodutoras. Precisamos fazer o esforço de olhar e sentir o não-dito, as ausências. Repensar os aspectos romantizados, estigmatizados e folclorizados.

Figura 11. Embalagem de Bolacha. Março, 2017.

Lembremos do choque de Beatriz Nascimento (1989) diante da quantidade de iconografias que retratam o corpo negro apenas como escravizado. Também seguimos com esse espanto. Ao adentrar em uma loja de doces me deparei com vários pacotes de bolachas com a imagem acima na embalagem. Senti um incômodo tão grande que chorei ao imaginar alguma de minhas primas, alguma aluna, alguma menina negra olhando para este produto. Imediatamente pedi para falar com a gerência da loja: não são responsáveis

pela compra e eu teria que contactar o dono. Escrevi para os donos solicitando a retirada dos pacotes de bolacha da loja pelo teor racista da embalagem. Sem resposta. Escrevi também para a empresa, expliquei a situação. Sem resposta. Acionei o Ministério Público e o CONAR - Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária - , o processo do primeiro órgão, todavia segue em trâmite e o caso foi transferido para a unidade do Paraná, onde se encontra a sede da empresa. O processo que iniciei junto ao CONAR foi levado a cabo, a decisão foi de que caberia apenas uma advertência aos responsáveis. Advertência que não significou nada. A empresa segue com a embalagem, inclusive é a imagem que identifica suas redes sociais.

A historiadora Beatriz Nascimento pontua "*Ser negro é uma identidade atribuída por quem nos dominou*" (NASCIMENTO, 1977). Entendemos, assim, que a história do negro no Brasil é construída por denominações e marcas impostas e condicionadas pelo outro. É o olhar do homem branco que determina, nomeia, regula e controla as experiências do corpo negro. A racialização da experiência é tão forte na atualidade quanto no período colonial, os estratagemas de dominação estão em constante tensão com as estratégias de rebeldia. Discursos, práticas, atitudes e omissões estão encobertos pela falaciosa ideologia de que não existe racismo no Brasil e de que somos todos da raça humana. Ideologia de cunho político e engendrada pelo mito da democracia racial. "*Uma 'democracia' cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco.*" (NASCIMENTO, 2017, p.54). O caso da embalagem de bolacha é bastante ilustrativo.

Se democracia é a definição do governo em que a soberania é do povo, democracia racial deveria contemplar a vivência plena na sociedade para todas as etnias. O que está longe de ser realidade no processo histórico e, principalmente, no aspecto econômico, como veremos mais adiante, os corpos negros estão alijados das oportunidades de acesso e ascensão social.

Enquanto os gestos e olhares brancos demonstram ódio, suspeita, pena, lascívia, desprezo, desconsideração, censura, menosprezo, estranhamento, rejeição, etc, palavras dizem que é piada, bom humor, descontração, dizem que

a pessoa negra é que está se vitimizando, está alucinando, inventando situações que não existem, etc. Beatriz Nascimento nomeou esses discursos e práticas como um "*emaranhado de sutilezas*" (NASCIMENTO, 1977, p.75). O racismo, o preconceito e a discriminação racial funcionam no Brasil como uma rede extensa, complexa, sofisticada, articulada e funcional. Emaranhado atualmente bastante expresso - sem nenhuma sutileza pela lógica do *mimimi*[17]. E essa tensão é vivida cotidianamente, como mais tarde poderemos perceber através das falas e das experiências de atrizes negras.

Ao denunciar situações racistas/sexistas mulheres veem seu discurso sendo deturpado. Designações e estereótipos naturalizantes, muitas vezes, advêm desse processo e são estigmas que colam em seu corpo: furiosa, grossa, violenta, mal agradecida, etc. Então, podemos dizer que memórias de representação foram criadas e repetidas à exaustão por quem nomeia as identidades outras, portanto não são exatamente memórias. São colagens. Mentiras mil vezes repetidas se tornam verdade para o mentiroso. A intencionalidade é que esses significados sejam exercidos por esses corpos sem questionamentos.

O cruel e perverso processo de colonização no Brasil resulta em violências múltiplas de representação do corpo negro: de um lado as memórias negras foram apagadas, invisibilizadas e silenciadas; e de outro, a criação de uma memória de inferioridade e subalternidade. Os registros históricos oficiais guardam os nomes, monumentos, genealogia, etc, dos que tiveram poder e força para se inscrever nesse tipo de memória. Os patrimônios, bibliotecas, jornais, memoriais ao fazê-lo omitem, deturpam, usurpam as lutas, os nomes sobrenomes, os motins, as vitórias, a produção artístico-cultural, intelectual, política e a elaboração histórica do povo afrodescendente no Brasil.

No início deste trabalho falamos da potência da ancestralidade africana. E aqui pontuamos que exatamente por essa potência é que África é recusada

17 O termo *mimimi* está sendo repetido principalmente nas redes sociais. É o deboche do som de choro, de reclamação e é usado principalmente contra pessoas pertencentes às minorias que estão fazendo reivindicações. Dizer que alguém está fazendo *mimimi* é reduzir suas questões e reivindicações ao status de frescura, bobagem, coisa sem importância. Podemos dizer que é mais uma forma de silenciamento, pois muitas vezes as reivindicações representam preocupações importantes para determinados grupos que normalmente não têm suas questões e pautas discutidas amplamente.

como continente. Omitidos seus países, reinos e riquezas, processos civilizatórios, visões de mundo, diversidades de culturas, formas de arte e religião em detrimento de mostrá-la com a simplificação de um país que possui pessoas de pele escura, miseráveis e que vivem em guerra.

Os livros didáticos são exemplos deste desprezo e das limitações de acesso às informações sobre o continente africano, bem como aos aspectos de ligação com a história do Brasil. Os estudos do Professor Doutor Rafael Sanzio dos Anjos (2014) desmistificam ideias racistas sobre a África, posto que sua produção cartográfica demarca as reais dimensões do continente africano e dos países do sul. O geógrafo situa que "*do ponto de vista geográfico, podemos destacar a inferiorização sistemática do continente africano no processo de ensino*" (ANJOS, 2014, p.18). Os processos de ensino-aprendizagem colaboram com as desigualdades ao diminuir e invisibilizar um continente inteiro, que historicamente vem sendo saqueado em todos os aspectos, principalmente pela Europa.

Abdias Nascimento (2017), notável militante e pensador das relações étnico-raciais, discute políticas eugênicas adotadas pelo governo brasileiro ao longo dos anos. Chama a atenção em sua leitura termos usados pelo país, como: extinção da raça negra, mancha negra, pureza de origem, etc. Ainda presente na mentalidade e em âmbitos culturais, esse vocabulário parecia ter sido adotado pela legislação brasileira apenas no século passado, mas vemos que esse discurso ressurge com força. O atual presidente do país, de forma esdrúxula, refere-se aos quilombolas como animais inúteis: "*Eu fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada! Eu acho que nem para procriador ele serve mais*[18]". Difícil crer que tais palavras sejam ditas na contemporaneidade por um presidente que acaba de assumir o controle do "*mais importante país contemporâneo com registros das referências do continente africano fora da África*" (ANJOS, 2014, p.18). Mais difícil acreditar que na mesma ocasião, em 2017, prometeu que ao se eleger não demarcaria um centímetro de terra para quilombolas ou indígenas.

18 Declaração de Jair Bolsonaro antes de se eleger. Mudanças feitas em seu governo que desfavorecem e aniquilam comunidades quilombolas e indígenas na página do Instituto Socioambiental, disponível em: <https://www.socioambiental.org>. Acesso: 19 de janeiro de 2019.

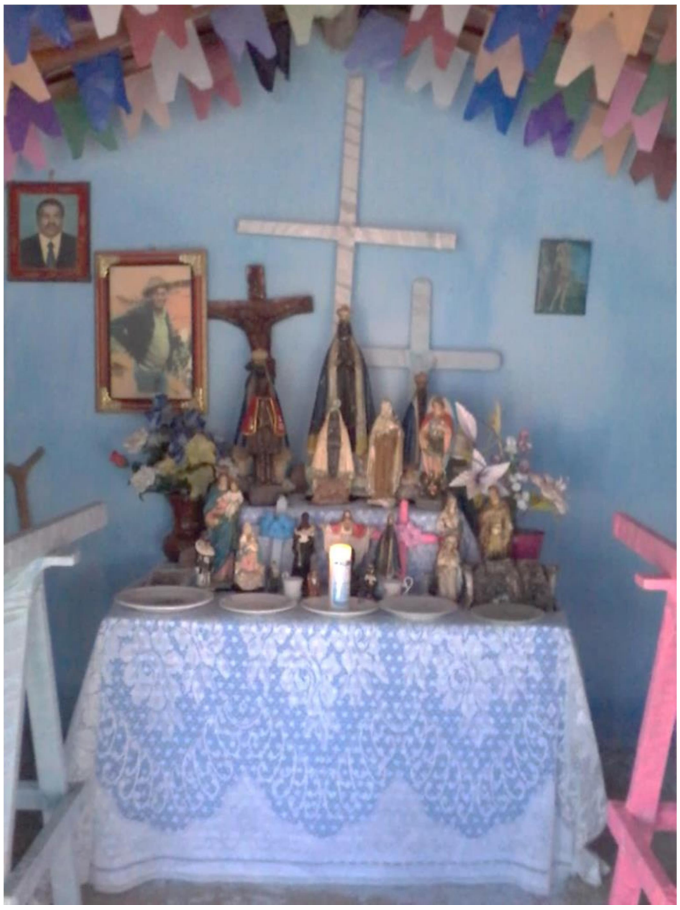
Recentemente, em janeiro de 2018, com apenas dezoito dias de governo, em uma mudança drástica subordina a titulação de quilombos aos ruralistas, notoriamente os que mais possuem interesses em retirar todos os direitos de territórios dessas comunidades.

Dentre as políticas eugênicas do século passado estão: um decreto de 1890 proibindo a entrada de indígenas da Ásia e da África no Brasil; o intuito de deixar afrodescendentes sem recursos mínimos e embranquecer o país em um século; um decreto de 1945 regulando entrada de imigrantes apenas para os de convenientes características europeias, uma certeira importação de brancos racistas das colônias libertas africanas. Essas políticas adotadas são conectadas a defesa das ideologias de país com justiça social e democracia racial, um verdadeiro paraíso racial. Políticas que inibem, menosprezam e limitam as tentativas de aprofundamento da discussão sobre as complexas e abrangentes questões do negro no país, bem como suas ligações com o continente africano.

Vieira e Medeiros (2014, p.240-241) discutem a estigmatização da população negra fazendo um panorama histórico que parte do colonialismo e dos ideais de branqueamento e superioridade da raça branca. Explicitam também as políticas de eugenia e a proibição de alfabetizar africanos e afrodescendentes. Dois trabalhos de pesquisa que nos parecem complementares com bases históricas e relação direta com a educação e com o ambiente escolar.

A educação vai abrir espaço e oportunizar aos afrodescendentes a chance de conhecer e aprender sobre África? Como poderemos cobrar reparação da sociedade como um todo se a educação não contempla as realidades distintas do país? E neste ponto podemos igualmente questionar sobre a situação dos povos indígenas brasileiros.

Essas considerações não seriam relevantes neste espaço de produção de conhecimento se as raízes que ligam o Brasil à África não fossem tão profundas e potentes; se houvesse sucesso democrático no processo pós-abolição e se a mítica visão de que o Brasil é um país que respeita as diferenças fosse próxima da realidade.



Aquilombar para descolonizar[19].

Representa uma grande armadilha pensar que simplesmente o Brasil, enquanto nação, foi omisso ou esqueceu-se de tudo o que infligiu à população negra durante o período colonial. O panorama das desigualdades geradas pelas diferenças no Brasil é intrinsecamente relacionado a uma disputa de poderes e privilégios.

> Primeiro são os livros didáticos, que ignoram a população africana e o brasileiro com ascendência na África, como agentes ativos

19 Figura 12. Quilombo Cafundó, Altar da Festa da Santa Cruz. Arquivo Pessoal, 2017. O Quilombo Cafundó, conduzido pela liderança de Dona Regina Pedreira, é símbolo da resistência negra no Brasil. O quilombo possui alguns falantes da língua materna Cupópia. Anualmente realizam algumas festas e ações nas quais a comunidade da região é recebida. A imagem acima foi feita na ocasião da festa da Santa Cruz, que no ano de 2017 completava 102 anos. Um pequeno cortejo é feito em honra à Santa Cruz até a capela que fica dentro do quilombo, parte do rito é celebrado com o levantamento do mastro e dançando jongo, manifestação de matriz africana ainda viva em algumas comunidades e grupos no sudeste brasileiro. O Cafundó teve parte de seu território demarcado, recentemente teve 60 famílias reconhecidas como remanescentes quilombolas e atualmente aguarda a decisão judicial para a titulação definitiva de suas terras.

> na formação territorial e histórica do país. Em seguida, a escola tem funcionado como uma espécie de segregadora informal. A ideologia subjacente a essa prática de ocultação e distorção das comunidades brasileiras de referência africana e seus valores *tem como objetivo não oferecer modelos relevantes que ajudem a construir uma autoimagem positiva* nem dar verdadeira referência a sua verdadeira territorialidade aqui, e, sobretudo no continente africano (ANJOS, p.18 grifos nossos).

Ao roubar de África suas grandezas e complexidades continentais rouba-se também a ancestralidade de toda a população afrodescendente no Brasil, rouba-se a possibilidade de construção de *uma autoimagem positiva*, sobretudo dita, escrita, contada por seus pares, por seus ancestrais, por si mesma.

> Dessa maneira o que se compreende é que as ciências precisam ser "descolonizadas", e ao recontarmos a história da África, por exemplo, recontaremos a história do Brasil e da Europa, uma vez que esses territórios se ergueram e se mantiveram através da exploração humana e material realizada no continente africano. Mais do que isso, a memória de muitos grupos étnicos africanos, seus conhecimentos filosóficos, técnicos e científicos foram, no decorrer dos séculos, invisibilizados ou estigmatizados em detrimento de uma histórica contada sob a ótica dos colonizadores. Portanto o esforço em descontruir o eurocentrismo traz a tona outras histórias e outras visões de mundo das quais fomos privados de conhecer (VIEIRA; MEDEIROS, 2014, p.241 grifo dos autores).

Portanto, falar da mulher negra brasileira, ouvir sua voz e trazer essas histórias de vida para a discussão acadêmica é fazer um movimento em direção ao processo de desconstruir o eurocentrismo. *Descolonização*. É também falar da história de África e de como a história mundial vem se construindo pelo olhar dos vencedores, do colonizador que se coloca como padrão e medida de todas as coisas. A branquitude falocêntrica que se coloca como centro e norma, varrendo do mundo as possibilidades de desierarquização dos povos, das peles, dos gêneros, das classes, das sexualidades, etc.

Descolonização ao "pé da letra". Deixar de ser colônia, perder as características coloniais, buscar tornar-se independente.

Ao problematizar reproduções histórico-culturais que se naturalizam e tencionar embates trazendo para a discussão acadêmica experiências de vida dissonantes do padrão eurocêntrico assume-se uma postura. Postura contra

hegemônica que se coloca de forma extenuante. Milhares de vozes com esse posicionamento se ergueram e foram sufocadas.

> As insurreições negras se espalhavam por todo o território do país desde o começo da colonização, e permaneceram até as vésperas da Abolição em 1988. Dezenas de quilombos, verdadeiras cidadelas reunindo africanos fugidos da escravidão se contavam nas províncias de Rio de Janeiro, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, São Paulo, Alagoas, Sergipe, Bahia e Pernambuco. A esses se acrescentavam as várias revoltas dos muçulmanos negros na Bahia, entre 1810 e 1835, durante as quais o valor de uma mulher negra se sobressaiu Luiza Mahin e era a mãe de Luís Gama, o mártir e santo da abolição (NASCIMENTO, 2017, p.72).

Os símbolos da luta negra no país seguem vivos embaixo dos pesados escombros do mito da democracia racial e do apagamento de África. Configura-se como senso ético para a ciência pós-colonial revolver esses escombros , trazer falas de experiências vividas e concretas que durante muito tempo não tiveram chance de serem pensadas, analisadas e significadas enquanto vidas humanas. Abdias Nascimento (2017) tem fundamental importância quando pensamos em experiências de vida que conseguem furar os bloqueios instituídos pela ciência, pela história e educação que seguem padrões hegemônicos para analisar e agir na sociedade. Em seus estudos sobre o genocídio do negro no Brasil, não deixa dúvidas da dívida do estado, da omissão e da negação que estruturam as relações raciais. Ao definir pelos olhos negros o que as lutas negras significaram circunscreve com rigor o marco da revolução palmarina:

> Em toda a história dos africanos no Novo Mundo, nenhum acontecimento é tão excepcional quanto aquele que se registra no século XVI: a República dos Palmares, verdadeiro estado africano constituído no seio das florestas de Alagoas por rebeldes e fugitivos escravos, desde 1630 até 1697, a chamada Tróia Negra resistiu a mais de 27 expedições militares enviadas por Portugal e pelos holandeses, até que finalmente foi destruída pela força mercenária comandada por um bandeirante. (NASCIMENTO, 2017, p.72).

Essas vidas que se caracterizavam no sistema colonial por seu valor enquanto coisa, objeto ou máquina de trabalho, em suas lutas cotidianas individuais e principalmente coletivas, foram testemunhas e sujeitos de ação em

um sistema onde poderiam ser facilmente substituídos. O processo sangrento da formação do Brasil nunca deixou dúvidas de que as vidas que tinham valor humano eram as brancas, que se diziam donas das terras e de tudo o que havia nelas. Palmares figura no imaginário da população negra como exemplo maior de liberdade, de comunidade e de amor.

A República Palmarina "*possuía uma sociedade organizada com eficaz sistema de produção comunal e de trocas; sua organização defensiva, bem como a liderança política e militar, demonstraram notável capacidade*" (NASCIMENTO, p.72). É parte do ideal de branqueamento, do processo de eugenia, que o sistema racista atual não outorgue o devido valor e importância a essa que foi considerada a Tróia Negra, que chegou a abrigar trinta mil pessoas. Não só Palmares, mas tantas outras experiências de lutas e resistência ficaram intencionalmente de fora do panorama das histórias dignas de se contar na escola, nos livros, nos monumentos, etc.

Além das insurreições quilombolas, muitas outras sucederam, como: a Revolta dos Búzios (Conjuração Baiana); a Revolta dos Malês; a Revolta da Chibata; os motins de pequenos grupos; a atuação das confrarias e fraternidades negras; os clubes e associações; o desenvolvimento; manutenção e permanência de terreiros de candomblé; de centros de umbanda, de jurema; tambor de mina; catimbó; terecô. Além das variadas danças, folguedos e brincadeiras como bumba meu boi, maracatu, tambor de crioula, jongo, côcos, cavalo-marinho, congadas, caboclinhos, frevos, maculelê, puxada de rede, assim como a expansão da capoeira e do samba no país e no mundo. E um sem fim de estratégias e ferramentas de existência por parte do povo negro.

Citamos nesse contexto de resistências, as demandas da Frente Negra Brasileira; a Cia. Negra de Revistas; o Teatro Experimental do Negro; o Movimento Negro Unificado e o Teatro Popular de Solano Trindade. Não podemos deixar de lado a fortalecida militância da Marcha de Mulheres Negras, e mais especificamente na região de Sorocaba, temos as experiências da Igreja do Bom Jesus do Bomfim da Água Vermelha (conhecida como Capela de João de Camargo); o Clube 28 de Setembro; o MOMUNES (Movimento de Mulheres Negras); o Centro Cultural Quilombinho; os grupos de cultura popular; os grupos

do movimento hip hop; etc. Também na região, os quilombos Cafundó; Piraporinha; Fazendinha dos Pretos (Salto de Pirapora); Caxambu (Sarapuí); Carmo (São Roque); Fazendinha do Pilar (Pilar do Sul) e Os Camargos (Votorantim).

Importa muito nesse panorama a atuação de profissionais da educação que constroem ações em ambiente escolar e resistem para manter em pauta as questões das relações étnico-raciais. Adiante, debruçaremos com ênfase nas ações de mulheres negras na arte e na cultura que militam através de seus corpos e suas vozes, com projetos culturais à frente de uma agenda de reivindicações da população negra.

Todos esses e tantos mais movimentos negros embasam a ideia de que continuamente a negritude vem se fazendo na história com essas insurgências, potências de descolonização. Retomemos a vida-obra de Beatriz Nascimento (1989) que entende que devemos partir da história do negro como homens e mulheres livres, que rejeitam a condição de coisa, de objeto. Seres, antes de tudo, humanos, que ao não aceitar o cativeiro e todas suas violências se (re)territorializam em um espaço ao mesmo tempo material e simbólico, onde podem efetivar sua humanidade.

A própria fuga para o quilombo é uma reação ao colonialismo, a tentativa de descolonização ao pé da letra da qual falamos antes. A questão da ausência ou do silenciamento das trajetórias negras na arte teatral tem raízes que datam do processo colonial escravagista e só encontrou possibilidade de se alastrar através dos tempos, mantendo os traços de mentalidade e cultura colonial. Mentalidade essa que vem sendo discutida, denunciada e combatida por mulheres negras no Brasil e em outras sociedades diaspóricas. Mulheres que criam movimentos de quilombagens.

Por isso, parece urgente ir ao encontro de vozes negras que ressoam na arte. A utopia do respirar livremente que todos esses movimentos e tantos outros pautaram se faz presente hoje, de diferentes formas e com graus de alcance variados, estratégias presentes que reverberam seus ecos em diversas esferas da sociedade. Na arte teatral esses corpos encontram brechas que servem de escopo para transmitir aos brados ou em sussurros os gritos por igualdade,

reparação e justiça. Fazem seus próprios territórios. Aquilombam-se para descolonizar!

Figura 13. Zezé Motta[20] interpreta Dandara no filme Quilombo (Cacá Diegues, 1984).

20 Zezé Motta é uma atriz brasileira que iniciou sua vida artística muito jovem com aulas de canto e artes dramáticas. No teatro interpretou grandes clássicos, como Roda viva (de Chico Buarque), censurada em 1967, e Arena conta Zumbi (De Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal). Com essa peça realiza temporadas pela América Latina e Estados Unidos. É também cantora, gravou dezesseis discos. Na televisão fez muitas novelas, programas e minisséries. Grande estrela de cinema, muito famosa pela interpretação de Xica da Silva. Atuou em mais de quarenta e cinco filmes, muitos deles com a temática étnico-racial, recebeu ao longo de sua carreira muitos prêmios e homenagens. É militante do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial e criadora do Centro de Documentação de Artistas Negros CEDAN. Mais detalhes sobre a vida-obra de Zezé Motta em Ramos e Miranda, 2004, p.390-391.

Angola Congo Benguela
Monjolo Cabinda Mina
Quiloa Rebolo
Aqui onde estão os homens
Há um grande leilão
Dizem que nele há
Um princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados em carros de boi
Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver

Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver

Quando Zumbi chegar
O que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
È senhor das demandas
Quando Zumbi chega é Zumbi
É quem manda

Angola Congo Benguela
Monjolo Cabinda Mina
Quiloa Rebolo
Aqui onde estão os homens
Dum lado cana de açúcar
Do outro lado o cafezal
Ao centro senhores sentados
Vendo a colheita do algodão tão branco
Sendo colhidos por mãos negras

Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver

Zumbi – Jorge Ben Jor

Criação de Novas Memórias

No cenário brasileiro, o corpo negro é definido e regulado pelo olhar branco, as trajetórias que criam ferramentas para se reconhecer e estratégias para serem sujeitas de elaboração do mundo são pistas disso. Através dessas experiências concretas podemos observar a sociedade e suas lógicas estruturantes, bem como os modos de viver e de construir história. Estamos passeando pelas perguntas: quem conta e como conta a história?

A obra da artista negra Maria Lídia Magliani é um grito. Vemos três corpos sem cabeça, de biquíni, ao fundo uma praia não muito nítida e um céu azul que faz com que a cor da pele dessas negras sem cabeça pareça mais do que qualquer outra coisa. Revela a angústia de ser percebida apenas como objeto de ódio, de desejo, de escárnio, de lascívia, mas sempre objeto.

Figura 14. Obra da artista negra Maria Lídia Magliani. Sem título - 1980, acrilica s/tela - 28,5 x 46 cm

Pedaço de carne. A ausência das cabeças nos remete às formas que o corpo da mulher negra foi forjado no sistema colonial, como colocado anteriormente. Corpos bem delineados, vazios e não pensantes, esse é o legado do período colonial que está sendo mantido no imaginário da branquitude, principalmente a burguesia, na atualidade.

Importante marcar que quando dizemos *mulher negra* estamos nos referindo a uma vida específica. Cabe colocar que este grupo social é o que foi mais violentado e prejudicado em todos os sentidos no conjunto que forma hoje a sociedade brasileira.

O caso da atriz Nayara Justino é bastante elucidativo dessa questão, aproximando e sensibilizando ainda mais em relação à obra de Maria Lídia Magliani. A atriz, dançarina e modelo foi eleita por júri popular em um programa televisionado para representar a Globeleza, musa do carnaval no ano de 2014. Assinou um contrato com a rede Globo de Televisão, porém seu contrato de um ano não foi renovado como é de costume. Depois de viver o sonho de musa e ter sua imagem expostas nas vinhetas de carnaval da emissora, Nayara Justino foi severamente criticada e atacada nas redes sociais pessoais e diversas reclamações foram enviadas diretamente à rede globo. Nayara não podia ser musa do carnaval, pois sua pele é negra demais!

Após os ataques, ela recebeu um comunicado dizendo que não era mais a *Globeleza* e, sem nenhuma justificativa plausível, seu contrato foi encerrado e ela nunca mais foi chamada para atuar em nenhum programa vinculado à essa emissora. No carnaval seguinte Erika Moura sem voto popular aparece como musa, diferente de Nayara Justino, ela possui cachos de cabelos soltos e tem a pele muito mais clara. O caso teve repercussão internacional, porém no Brasil pouca coisa foi feita, tanto que até hoje a emissora não disse diretamente o motivo da demissão[21].

A história de Nayara foi documentada pelo jornal inglês The Guardian e a atriz queniano-mexicana Lupita Nyong'o foi uma das que se comoveu com a história, compartilhou o vídeo do The Guardian e postou uma foto de Nayara em suas redes sociais. Exemplo da possibilidade de rede que pode atuar na contemporaneidade através da internet. Lupita mesmo sem conhecer Nayara foi parte das pessoas que a auxiliaram com mensagens positivas. Nayara Justino revela que recebeu muitas ofensas e ataques intensos que a machucaram

21 A emissora respondeu ao Jornal The Guardian com uma nota dizendo que não contrata funcionários "em função da cor da pele". "*Atores são escolhidos de acordo com o físico artístico exigido para o papel específico. O mesmo critério vale para a escolha da Globeleza, em que o mérito artístico prevalece*". Informações retiradas do minidocumentário (OWEN, 2016).

demais, vindos inclusive de pessoas negras. Durante os ataques a atriz perdeu muitos trabalhos, mas hoje segue desenvolvendo sua carreira em outras emissoras de televisão, sendo que o primeiro papel que fez depois do episódio foi o de uma negra escravizada. Nayara Justino admite ter entrado em depressão e disse ter precisado muito do apoio de familiares e amigos, também contou com as mensagens de fãs e de desconhecidos que como Lupita não se conformaram com o episódio racista.

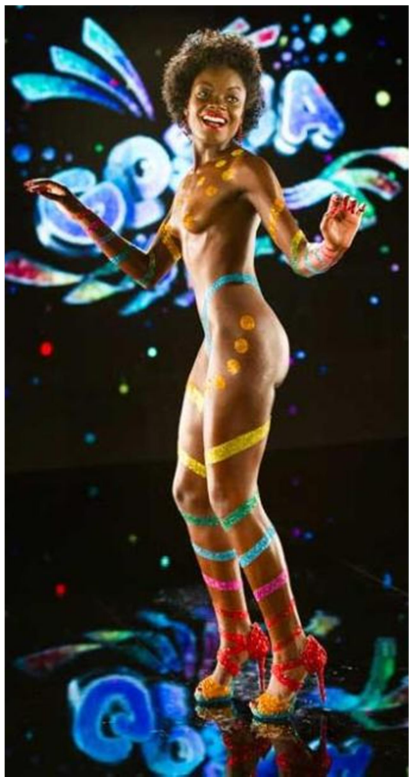


Figura 15. A atriz Nayara Justino Globeleza no ano de 2014.

O corpo de Nayara Justino por ser mulher e ter a pele negra, “escura demais” não pode ocupar o lugar de musa de beleza. Esse lugar de musa do carnaval, *Globeleza* é uma criação que objetifica e marca o corpo da ‘mulata’. Delimitada como fetiche e hipersexualizada, essa mulher negra consegue alcançar determinados espaços por ser considerada bela. Já a mulher negra de pele escura vai ser contratada como a escravizada, cuidadora, mãe preta.

Esse é um dos estigmas do racismo: o colorismo. Quanto mais próxima da negritude, mais distante de protagonismo e de inserção social. Quanto mais escura a cor da pele e mais crespos os cabelos, mais racismo, preconceito e discriminação a pessoa vai vivenciar – o que significa que toda ascendência negra, seja de pele clara ou escura, vai sofrer racismo, porém com enquadramentos de diferentes estereótipos.

Pensamos que é importante questionar não só o colorismo que fez com que Nayara não pudesse ser a musa do carnaval global, mas também o racismo/sexismo que cria figuras estereotipadas como a própria *Globeleza*. Abaixo o mesmo debate trazido pela escritora negra Jarid Arraes (2019). Onde conseguimos concluir que a mentalidade colonial se mantém através desses artifícios no qual o corpo da mulher é posto em exposição de forma explícita. Como o corpo é negro, o racismo naturaliza a violência:

> Não é difícil compreender onde mora o racismo do Globeleza: a Rede Globo seleciona somente mulheres negras para que representem a sexualidade do Carnaval, que, como sabemos, está relacionada ao sexo considerado “promíscuo”; ou seja, ano após ano, a mulher negra é associada a um objeto sexual descartável, que representa uma sexualidade compulsiva, sem que possua qualquer valor fora desse papel. Essa é uma mentalidade racista que existe desde os tempos de escravidão, quando mulheres negras escravizadas eram estupradas por homens brancos, que mantinham seus casamentos com mulheres brancas, mas usavam as negras de forma abusiva e violenta. Sempre que a vinheta carnavalesca da Globo é exibida na televisão, o Brasil reafirma sua herança racista e misógina. Ainda mais preocupante é que poucos parecem se incomodar com o racismo explícito (ARRAES, 2019, p.02).

Principalmente a mídia televisiva tem contribuído para manutenção da mentalidade colonial, mas o Estado também a reforça. Ressaltamos que a maior parte desse grupo de mulheres encontra-se em situações de degradação e de subalternidade insufladas pelo estado. Seguindo na metáfora do respirar, temos a imagem do sopro do estado alimentando ininterruptamente todos os estereótipos e anomalias sociais a que a mulher negra está exposta. Sobre esse ponto iniciaremos um diálogo com Angela Davis que fala o quanto

> Mulheres negras têm propiciado liderança *contra a violência estatal,* contra a violência policial, contra o racismo no sistema carcerário, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Eu tenho falado aqui sobre a liderança das mulheres negras, mas eu deveria estar me

> referindo à liderança feminista negra; enquanto é necessário enfatizar a categoria de mulheres negras, pela perspectiva de gênero e de raça, nós reconhecemos que também estão aplicados nisso: classe, sexualidade, capacidade e o gênero para além do convencional binário e que nosso foco é nas *mulheres negras empobrecidas*, incluindo as mulheres negras que estão encarceradas, incluindo mulheres negras queer, incluindo mulheres negras trans, incluindo mulheres negras portadoras de deficiência. (Davis, 2017)

Essa perspectiva de Angela Davis entrelaça os marcadores da diferença: raça e gênero. Diretamente são esses marcadores definidos em enfretamento à violência estatal sofrida pelas mulheres negras empobrecidas. Coloca as lutas de mulheres negras contra as opressões de classe. Citando todas essas diferenças as quais grupos de mulheres negras pertencem, a autora foge da ideia de *uma* mulher negra, amplia a discussão e pontua as particularidades de lutas dessas mulheres:

> Mas também estamos conscientes de que não estamos focando na mulher negra através de um arcabouço separatista, porque as mulheres negras também estão se engajando nos movimentos de outros grupos; as vezes ao ponto de elas mesmas serem ignoradas nesse movimento. As mulheres negras estão entre os grupos mais ignorados, subjugados e também os mais atacados no planeta. As mulheres negras estão entre os grupos mais não-libertos do mundo, mas ao mesmo tempo as mulheres negras têm uma trajetória que perpassa barreiras geográficas e da nação de sempre manter a esperança da liberdade viva. As mulheres negras representam tanto a falta de liberdade e, ao mesmo tempo, as mesmas consistentes nessa tradição de que foi rompida pela luta à liberdade, desde o tempo da colonização, da escravidão e até o presente[22] (Davis, 2017).

Angela Davis reconhece uma hierarquização que existe de movimentos que tendem a visar em países europeus e os Estados Unidos como mais engajados e com movimentos sociais mais efetivos. Davis (2017) diz o quanto os movimentos de mulheres negras da Norte América têm a aprender com as lutas coletivas e individuais de mulheres negras no Brasil, reconhece o poder de Lélia Gonzalez[23] e de Carolina Maria de Jesus[24], cita a organização sindical das

22 Essa citação e a anterior são trechos de entrevista: Davis, Angela. Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo. Transcrição da palestra de 25 de julho de 2017, no salão nobre da reitoria de UFBA. DAVIS, 2017.

23 Lélia Gonzalez foi uma importante intelectual negra brasileira, desenvolveu uma trajetória de vida dedicada aos estudos negros, ocupou lugares políticos, foi também professora e militante. Seus estudos ampliam o olhar para as problemáticas do ser negro e seu legado contempla aspectos da arte e da cultura negra no Brasil. Neste trabalho nos valemos muito das

trabalhadoras domésticas da Bahia através da líder Marinalva Barbosa e reforça o poder do Feminismo Negro contido nas mulheres do Candomblé. Movimentos que dentro do país não são reconhecidos e frequentemente são duramente criticados e atacados mesmo por pessoas negras.

O fato de uma militante como Davis (2017) situar essas lutas do sul como parte importante do feminismo negro mundial é bastante relevante inclusive para fortalecer e dar visibilidade a essas mulheres e movimentos. Importante também reiterar que através desses movimentos muito se transforma para além de reconhecimento de identidades e melhorias em locais específicos. Esses grupos e coletivos emergem em contextos políticos bastante significativos. Depois da voz de Angela Davis ressaltar a tensão existente entre mulheres negras e Estado, achamos pertinente trazer à tona uma questão que influencia diretamente a vida de atrizes negras, como veremos mais adiante, a questão das politicas públicas.

> Quando muitas vezes é apresentada a importância de se pensar políticas públicas para mulheres comumente ouvimos que essas politicas devem ser para todos. Mas quem são esses "todos" ou quantos cabem nesses "todos"? Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social, justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo (RIBEIRO, 2017, p.41).

O avanço de modo mais profundo significaria maiores oportunidades em todos os setores da sociedade. Não podemos nos esquecer da lei 10.639 de 2003, que inclui no currículo oficial da rede de educação a obrigatoriedade de estudos da História e Cultura Africana e Afro-brasileira, e a de sua alteração 11.645, que inclui nos currículos estudos da História e Cultura Indígenas, um exemplo de conquista dos movimentos negros e movimentos sociais[25]. A lei

---

obras: Lugar de Negro (GONZALEZ e HASENBALG, 1982) e Lélia Gonzalez (RATTS e RIOS, 2010).

24 Carolina Maria de Jesus, mulher negra brasileira e moradora da favela do Canindé, imortalizou seu território na obra Quarto de Despejo. Carolina Maria de Jesus vivia de catar, vender papéis e recicláveis. Lia os livros que encontrava no lixo, escrevia nas folhas e cadernos que também encontrava e assim inicia uma vida de escritora. Sua escrita de rica beleza é crua, ela fotografa a realidade com a simplicidade e inteligência de seu olhar. É reconhecida mundialmente, publicou livros, gravou disco, ganhou biografias, peças de teatro, músicas, poesias. Tem uma biblioteca com seu nome no Museu Afrobrasil em São Paulo.

25 As leis 10.639 do ano de 2003 e a sua alteração que consta 11.645, feita em 2008, legitimam e validam a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. A obrigatoriedade abarca a rede pública e também a rede particular de educação e ensino. As

completa quinze anos de existência no ano de 2018 e, sem dúvidas, podemos incluí-la nos conflitos e avanços travados pela população negra e indígena no país.

Estudos e especialistas vem debatendo a aplicabilidade da lei, mas é inegável quantos debates são gerados a partir dela, que é um paliativo, assim como o sistema de reserva de vagas e cotas[26], mas que vem levantando novas possibilidades para a negritude, principalmente às mulheres negras.

Sabemos que a lei enfrenta inúmeras problemáticas institucionais, tais como a falta de reconhecimento dos municípios da dimensão profunda das questões étnico-raciais dentro dos ambientes educacionais; a negligência de secretárias de educação, gestores e educadores; a dificuldade de formação docente; ausência de investimento dos municípios e secretarias para uma atuação mais eficaz; a acusação de ser uma lei 'racista ao contrário'; preconceito de docentes e comunidades fundamentalistas religiosas cristãs em relação aos aspectos da arte, cultura, religiosidade e civilizações africanas e afrodescendentes; etc. Mas também sabemos das inúmeras iniciativas que estão garantindo a vida da lei nas escolas, da quantidade de materiais didáticos produzidos; dos cursos e disciplinas que existem tratando das temáticas; da mudança de paradigma de comemoração para reflexão nas datas 13 de maio, 25 de julho e 20 de novembro.

Durante o período da pesquisa na UFSCar, pude ter contato com iniciativas marcantes antirracistas que estão em conformidade com a lei: o curso de extensão Diásporas Africanas e Quilombos no Brasil, organizado anualmente pelo curso de Geografia; as disciplinas Memória, Gênero e Diversidade Sexual e Memória e Educação: Feminismos, Sexualidade e Política, ofertadas pela Profª Drª Viviane Melo de Mendonça pelo Programa de Pós-graduação em Educação, respectivamente nos anos de 2015 e 2017. Experiências marcantes pelo fato de

---

leis são um marco na história da negritude no país, na história dos movimentos negros, elas direcionam ações e possuem perspectivas para redução de racismo e discriminação racial. É uma grande crença no potencial da educação como espaço de transformação da sociedade.

26 "Educação, Relações Étnico-Raciais e Resistência: as experiências dos Núcleos de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas no Brasil" livro organizado por Eugenia Portela e Wilker Solidade é um importante documento que traz a experiência de 72 Neabs espalhados pelo país, nele podemos ter dimensão do alcance das lutas e discussões de implementação e aplicação de leis de ação afirmativa.

ser a primeira vez que tive a oportunidade de discutir mulheres negras em sala de aula como referenciais teóricas. No curso de extensão foi a primeira vez que vivenciei aulas com professores e professoras mestras e doutoras negras, fato que marca mais uma vez a falta de representatividade no ambiente acadêmico.

Essas vivências chamaram atenção para a necessidade de produzir ações, de manter atividades e diálogos, dentro e fora da universidade, para a importância de ter pessoas negras vivenciando o espaço acadêmico e produzindo troca de saberes.

Também cito as ações tão importantes do grupo de estudos ETNS – Educação, Territórios Negros e Saúde, coordenado pela Profª Drª Rosana Batista Monteiro. Esse grupo consegue manter na universidade uma série de debates, pautando sempre os protagonismos negros na agenda e propiciam experiências acadêmicas, artísticas e culturais que discutem as relações étnico-raciais. Atuante nas áreas das políticas públicas, de formação de educadores, de currículos e práticas, o grupo está em consonância e fortalecendo de dentro da academia as disposições das leis 10.639 e 11.645. Considerando alarmante o fato de jovens negras passarem a trajetória escolar e acadêmica sem referencial condizente com sua identidade, entendemos que é extremamente contundente a existência desse grupo para a universidade como um todo, mas principalmente para a sobrevivência e permanência dos corpos negros que vivem nesse universo, sendo muitas vezes os únicos de suas turmas. Sabemos de coletivos e iniciativas lideradas por alunas e alunos negros, como o Coletivo Negro Raízes, ações que fortalecem discentes negras e propiciam que o ambiente universitário possa se tornar cada dia mais democrático.

Podemos falar também da criação de disciplinas, eventos, cursos de graduação e pós-graduação, a exemplo do curso de graduação Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão. O curso é de licenciatura interdisciplinar e foi implantado por reivindicação do NEAB - Núcleo de Estudos Afro-brasileiros desta universidade. Da mesma forma, o Mestrado Profissional em História da África, das Diásporas e dos Povos Indígenas da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, que objetiva formar profissionais

para ensinar, discutir e ampliar as dimensões da História e cultura africana e afro-brasileira no país.

Chama a atenção que as discussões das leis 10.639 e 11.645 parecem ampliar o olhar da sociedade para outras problemáticas, como as de gênero, sexualidade e de classe. Uma abertura maior para esses temas geram conflitos nas instituições – principalmente educativas, nos setores coletivizados e movimentos independentes. Não é possível ser antirracista sem ser antimachista ou anti-homofobia, ou mesmo anti-imperialista, anticapitalista e antifascista. O fato dos movimentos negros, os movimentos feministas negros e até mesmo os movimentos LGBT[27] entenderem e buscarem projetos que trabalhem de forma transversal enredando gênero, raça e classe, tem a ver com as premissas levantadas pelo movimento feminista negro, as opressões são indissociáveis e para atuar de forma a reduzi-las e extingui-las precisamos nomear e identificar as suas raízes:

> Melhorar o índice de desenvolvimento humano de grupos vulneráveis deveria ser entendido como melhorar o índice de desenvolvimento humano de uma cidade ou de um país. E para tal é preciso focar nessa realidade, ou como as feministas negras afirmam muito: nomear. Se não se nomeia uma realidade sequer serão pensadas melhorias para uma minoria que segue invisível. A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes faz com que somente parte desse ser mulher seja visto (RIBEIRO, 2017, p.41).

Quando se nomeia e se verifica a partir de dados reais que grupos vêm sendo mais ignorados e subjugados, como nos dizem Davis (2017) e Ribeiro (2017) é possível refletir e focar em políticas específicas, por isso esforços de inúmeros grupos podem ser também nomeados por conseguirem levantar debates, provocar saídas e continuidades a projetos e leis específicas.

Nosso estudo não se propõe a tal, mas podemos supor que a falta de políticas públicas para o setor de arte e cultura afetem de forma drástica a população negra. Se a maior parte das mulheres negras está em cargos de trabalhos domésticos, recebendo os menores salários e em condição de vida

27 Ou LGBTT é a sigla de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Optamos por usar a sigla LGBT por ser utilizada nas lutas politicas como denominação do movimento que reivindica os direitos desses sujeitos e combatem a homofobia. Para entendimento das pautas do movimento: BALIEIRO e RISK, 2014.

precária, como estamos demonstrando através de vozes de mulheres negras pesquisadoras, podemos reconhecer que a ausência de um olhar do Estado direcionado a esses grupos vai manter o ciclo de alijamento da população negra a mais oportunidades de acesso à arte e à cultura.

Para trazer dados que colaboram com esse raciocínio, acessamos a publicação do projeto Mulheres Negras e Violência, decodificando os números da pesquisa realizada pelo Geledés Instituto da Mulher Negra e organizada pela socióloga Suelaine Carneiro. A pesquisa foi publicizada em 2017 e ouviu durante o ano de 2016 profissionais, mulheres negras e não negras atendidas pela Rede de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres.

> Raça e sexo são categorias que justificam discriminações e subalternidades, construídas historicamente e que produzem desigualdades, utilizadas como justificativas para as assimetrias sociais, que explicitam que mulheres negras estão em situação de *maior vulnerabilidade em todos os âmbitos sociais.* No Brasil há um contingente de 53.566.935 mulheres negras, dentre uma população residente estimada em 201,5 milhões de pessoas. As mulheres negras são urbanas, rurais, lésbicas, transexuais, jovens, idosas, deficientes, com muita ou pouca escolaridade, em sua maioria com pouca renda. Segundo pesquisa realizada pelo IPEA (2013), em 2009, 51,1% famílias se declararam chefiadas por mulheres negras; mulheres negras recebiam 51,1% do rendimento das mulheres brancas; de cada cem mulheres negras chefes de família, onze estavam desempregadas, e entre as brancas este número era de sete (CARNEIRO, 2017, p.19, grifos nossos).

É fato que existe desigualdade salarial entre mulheres e homens, brancos e negros, brancas e negras. Constatando que as mulheres brancas recebem menos que os homens brancos é urgente transformar a situação salarial da mulher negra no país. Esse panorama constitui uma violência que o Estado inflige ao negligenciar as particularidades das experiências da mulher negra em relação aos acessos, ao mercado de trabalho e à economia, nesse caso. Também podemos nos referir aqui às relações de poder que regem a sociedade como um todo, “a situação de maior vulnerabilidade em todos os âmbitos sociais” se evidencia quando olhamos esses dados aterradores.

> Entretanto, as mulheres negras, na última década, constituíram o grupo social que apresentou as taxas mais aceleradas de escolarização e apresentou melhor participação e desempenho do que os homens negros nos indicadores educacionais. Todavia, quando analisamos os dados de desemprego, rendimento e condições de trabalho, aparece com nitidez que os avanços educacionais das mulheres negras ainda

> não refletem a realidade do mundo do trabalho, que expressam a estratificação social. As barreiras realizadas pelo racismo e pela pobreza fazem com que mulheres negras vivenciem no seu cotidiano múltiplas formas de violências e estresses, como nas dificuldades de acesso aos serviços de saúde e na baixa atenção às especificidades da saúde das mulheres negras; pela reificação de estereótipos das mulheres negras; pela desvalorização da cultura e religiosidade africana; pelas violências produzidas pelas forças de segurança do Estado, do crime organizado e de milícias, sofrendo maior exposição às drogas; por serem as principais vítimas do tráfico de mulheres, entre outras violações. (CARNEIRO, 2017, p.19)

O Brasil é um país continental e, como tal, suas problemáticas são de grande complexidade e para transformar-se, o país necessita movimentar as raízes mais profundas onde as causas dos problemas se originam.

Diante da grandeza do país, da quantidade de pessoas negras e das disposições democráticas fica evidente que as raízes das problemáticas da mulher negra não poderão ser superadas por elas e seu poder de resistência. Elas promovem câmbios muito potentes em seus movimentos, o que o Estado não consegue muitas vezes é alcançado por grupos de mulheres, mas toda atuação e movimentação civil possui limites. Por isso insistimos na questão da memória que configura parte muito importante para pensarmos a mentalidade e as políticas dessa sociedade.

Pensando assim é inegável a constatação de que as experiências de êxito de mulheres negras nas artes e na cultura merecem atenção especial, e também inegável a condição de sub-representatividade que essas mulheres vivem. O que exige ações e politicas do estado. Assim como a lei 10.639 e 11. 645 são exemplos de êxitos na vida prática da população negra, outras ações em diversas esferas da sociedade também podem ser implantadas e serem essenciais na transformação do cotidiano da população feminina negra.

Sub-Representação na memória do país

Figura 16. Atriz Ruth de Souza, novela Cabana do Pai Tomas, 1969. (JESUS, 2007, p.97)

Observar que mesmo avançando nas taxas educacionais e mesmo chefiando famílias, a constante reiteração do racismo e da pobreza vão impedir maiores avanços sociais e vem de encontro com o raciocínio que estamos esboçando. Temos um cenário de cultura e mentalidade coloniais como pano de fundo realçando esses dados que concretizam o abismo das relações étnico-raciais na economia do país. O que significa que não é possível desatrelar a questão de gênero e raça da questão da classe e que é preciso um olhar vertical para os momentos históricos em que o país adota medidas que vão acentuar ainda mais as desigualdades. Observando esses dados, fica evidente que existe no atual sistema capitalista brasileiro uma superexploração da mão de obra negra, o que obviamente vai privilegiar pessoas brancas e de classes altas, fazendo reiterar os ciclos de subalternidade e pobreza. O recorte nas artes cênicas evidencia esse problema nacional: é sempre escassa a presença de mulheres negras e, quando presentes, muito raramente se ocupam de personagens protagonistas. Numericamente e qualitativamente o que temos é um cenário lamentável e atroz:

> No mercado de trabalho, o resultado concreto dessa exclusão se expressa no perfil da mão de obra feminina negra (...) “as mulheres negras ocupadas em atividades manuais perfazem um total de 79,4%”. Destas 51% estão alocadas no emprego doméstico e 28,4% são lavadeiras, passadeiras, cozinheiras, serventes (CARNEIRO, 2011, p. 128).

Sueli Carneiro (2011) militante negra, filósofa e doutora em educação intitula de “matriarcado da miséria” o conjunto de fatores históricos, culturais e sociais que juntos criam a condição das mulheres negras no Brasil. Diante desses números e da enfática expressão “matriarcado da miséria”, cunhado pelo poeta negro e nordestino Arnaldo Xavier, como explica a filósofa, aproximamos de uma realidade em que majoritariamente as mulheres negras somam o contingente que ocupa os trabalhos “*considerados pelos especialistas os mais vulneráveis do mercado, ou seja, trabalhadores sem carteira assinada, os autônomos, os trabalhadores familiares e os empregados domésticos*” (CARNEIRO, 2011, p.129).

É interessante apontar que nesta investigação as experiências de mulheres negras atrizes se encontram nessa condição de *sub-representação*, uma vez que mesmo que uma pequena parcela consiga outros status sociais que as afastam da miséria, da pobreza e da hipersexualização, ainda assim a marca histórica que a cor da sua pele e seu fenótipo possuem as impedem de viver a sociedade em plenitude. Isso em comparação com a mulher branca, pois entendemos que também a mulher branca e as não negras, por serem mulheres, têm alguns aspectos que delimitam suas vidas na sociedade.

O matriarcado da miséria é real e é simbólico, o corpo da mulher negra quando se expõe na cena artística lida também com as misérias humanas mais profundas. A miséria não só se esbarra como faz parte da realidade das mulheres negras nas artes cênicas. A questão salarial e os conflitos internos, alguns inerentes à profissão, outros inerentes ao racismo que também constrói as relações nas artes. Como podemos verificar na voz de Ruth de Souza, as questões internas e externas interferem no desenvolvimento dos projetos artísticos. Ela explica que a primeira novela que protagonizou, A Cabana do Pai

Tomás, foi muito polêmica para a época, porque falava sobre a vida dos escravizados negros norte americanos:

> Depois que a novela começou, recebemos boas críticas, mas não foi um grande sucesso. Depois houve o problema com meu nome, que deveria aparecer na frente das outras atrizes, junto com o nome de Sérgio Cardoso, pois éramos os protagonistas. Tiveram de colocar meu nome depois dos demais atores. O que foi uma comprovação muito grande do preconceito que a gente sofre, que o ator negro enfrenta em relação à colocação de seu nome. A minha luta eterna é para ter meu nome creditado em meus trabalhos. Hoje em dia, peço para ter meu nome creditado como *participação especial*. Já é difícil segurar o público, marcar seu nome, imagina se não temos crédito. Mesmo colocando nossos nomes, ainda nos confundem com outras atrizes. (SOUZA, RUTH *apud* JESUS, 2007, p.98)

A fala da atriz sobre a questão do seu nome ilustra perfeitamente a discussão que estamos tecendo. Além da dificuldade no processo, precisou ter seu nome omitido. Pontua firmemente que hoje seu nome aparece como participação especial, assim protagoniza e marca sua presença de forma exclusiva. A fala de Ruth de Souza é muito importante, essa novela que cita foi a primeira protagonizada por uma mulher negra no país. A atriz também tem o mérito de ser a primeira negra a atuar no palco do Teatro Municipal de São Paulo e foi também a primeira brasileira a disputar o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Veneza, acumulou muitos prêmios, inclusive recebeu do Ministério da Cultura um prêmio de reconhecimento pelo conjunto de sua obra, que atravessou décadas agigantando as artes cênicas no país.

Ruth de Souza tem a força de Ogum, seu trabalho abriu caminho para as atrizes negras, não só no teatro como na televisão e no cinema também. Em sua biografia conta que as pessoas riam dela quando contava que sua profissão era o teatro. Com orgulho conta que nunca parou de atuar, que sempre pode viver de arte. E sabemos que esse depoimento é muito importante por conta da instabilidade financeira das profissões artísticas, uma mulher negra que nunca tenha parado de atuar torna-se um ícone, um exemplo de superação de inúmeros paradigmas, principalmente o do corpo da mulher negra como empregada doméstica. Ela cita muitas amigas e amigos que foram cruciais durante sua trajetória nas artes da expressão. Pessoas como Grande Otelo,

Abdias Nascimento, Léa Garcia e muitas que fizeram parte de sua vida e que apoiaram nos momentos de dificuldade.

Veremos que no tocante às redes de pertencimento, de afeto, solidariedade e da experiência familiar, sentimos nas falas das atrizes entrevistadas que a força e a ancestralidade de mães, avós e familiares que sustentam ou sustentaram as famílias com trabalhos domésticos é uma marca muito intensa. Sentindo um profundo orgulho das origens familiares, as atrizes deixam marcado o fato de suas experiências superarem o paradigma de ter nos trabalhos domésticos a única forma de renda e sustento.

Em relação à memória, quando pensamos os registros históricos, como jornais; documentos; fotos; arquivos cartoriais; leis; tratados; livros; peças de teatro e toda classe de obra artístico-cultural; nomes de ruas e praças; monumentos; patrimônios; etc., vemos que esses revelam em suas imagens e preocupações um determinado tipo de vida, um determinado aspecto de sociedade, um determinado modo de ser e de agir sobre o mundo. Este determinado modo de ser inclui um fenótipo que se realize em certas espacialidades e regras. Entendemos a importância do nome que Ruth de Souza luta para ter marcado nos trabalhos. Se o nome da pessoa negra não está nos créditos, como será lembrado?

No sistema capitalista que vivemos tudo isso é articulado intrinsecamente com a economia e classes sociais, com o quanto se ganha ou se tem para consumir em segmentos como cultura, arte, lazer e entretenimento. Quando pensamos a presença da mulher negra na arte – visto que quase 80% está nos cargos mais vulneráveis – teríamos apenas 20% das mulheres negras do país distribuídas em outras ocupações. E se o teatro como profissão encontra as problemáticas específicas das linguagens artísticas (tais como dificuldade de produzir, financiar e manter projetos) poderemos encontrar na economia talvez a maior pista sobre a ausência de atrizes negras. Para maior aprofundamento da questão recomendamos o livro “Lugar de Negro”, uma parceria entre Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg, que traz um panorama das condições da negritude a partir do modelo econômico de 1964 (GONZALEZ e HASENBALG, 1982). Também o texto de Beatriz Nascimento ‘A mulher negra no mercado de

trabalho' (RATTS, 2007) que versa sobre a questão pensando o quanto a dinâmica do sistema econômico hierarquiza as classes e favorece apenas uma pequena parte da população. Para refletir com dados contemporâneos recomenda-se a leitura da já citada pesquisa do Instituto de Mulheres Negras Géledes Mulher Negra e Violência: Decodificando os números (CARNEIRO, 2017).

Diz Angela Davis (2016) sobre a dificuldade do movimento negro estadounidense em criar uma burguesia negra que possua representatividade econômica para consumir determinados produtos e programas da cidade, de estar numericamente de forma mais equitativa em cargos e espaços de poder, tendo possibilidades mais efetivas de ações de transformação social. No capítulo 8 de Mulheres, Raça e Classe, Angela Davis expõe a trajetória dos movimentos associativos de mulheres negras e visão de que precisavam, antes de qualquer coisa, combater o racismo e a opressão que causava muitas violências e mortes por linchamentos autorizados por leis norte americanas.

As mulheres negras citadas por Davis, em meados de 1895, estavam lutando coletivamente para fazer parte da história como seres humanos e reivindicando novas posturas da sociedade para com a população negra. Ao citar a agremiação das mulheres de Chicago, pontua que "*além das mulheres que representavam a incipiente 'burguesia negra' e das 'mulheres mais proeminentes na igreja e na sociedade secreta' havia professoras, donas de casa e alunas do ensino médio entre as quase trezentas integrantes*" (DAVIS, 2016, p.138 grifos da autora). Podemos fazer essa ponte com o Brasil para compreender as opressões de gênero a que a mulher negra está exposta.

No caso da arte teatral como profissão, enxergamos o quanto historicamente é complexa, povoada de homens e mulheres com situação financeira razoável, pessoas que conseguem obter apoios familiares casos seus trabalhos não lucrem. Atualmente, bem poucos grupos e espaços se mantém com dinheiro de bilheteria, mas por décadas as profissões dentro do teatro eram mantidas com o giro dos espetáculos. Hoje é inclusive uma pauta da classe artística a formação de público pagante. O teatro quase sempre está em vias de crise, sempre foi e sempre será complicado lotar a plateia de um espaço teatral.

Esse ponto merece uma pesquisa mais aprofundada, porém diante das dinâmicas de trabalho, de leis de incentivo e de patrocínios, etc, é uma profissão que se caracteriza pela instabilidade e muitas vezes pelo diletantismo. Tanto assim que normalmente atrizes também possuem outras profissões e atuam em outras aéreas informalmente, em tempos de produção escassa.

A população de baixa renda, que é formada substancialmente por negras e negros, fica mais afastada da possibilidade de exercer a arte como profissão, uma vez que fala mais alto a sobrevivência e a garantia dos bens básicos precisa ser alcançada. No quadro que apresentamos inicialmente constam nomes de atores e atrizes negras que em algum momento da carreira precisaram parar e exercer outras funções para suprir demandas da vida financeira. Mais tarde voltam com a possibilidade de projetos e editais que ofertam condições de salários. São ciclos em que volta e meia se pensa em desistir da profissão.

Os cursos de licenciatura em Teatro são opções viáveis. A opção de ser educadora e manter mais de uma jornada de trabalho é quase unânime entre as atrizes entrevistadas. As dinâmicas de formação de atriz e educadora são bastante definidoras para a carreira. Os cursos em universidades federais são concorridos. As opções particulares são custosas, recorrendo-se a elas inicia-se um processo de tentativas de bolsas de estudos, de financiamentos, empréstimos, etc. E também é custosa a dinâmica de trabalhar e estudar ao mesmo tempo, uma coisa sempre dependendo da outra.

A depender dos espaços, da vida artística e das culturas locais, nem sempre uma atriz possui formação acadêmica, às vezes possui bacharelado, às vezes licenciatura. De todos os modos, com o êxito ou não em processos formativos – institucionais ou informais, como é o caso das oficinas e *workshops*, ou de vivências em grupos e coletivos cênicos[28] – a permanência enquanto

28 Aqui não podemos deixar de lado a experiência da Oficina Cultural Regional Grande Otelo. A oficina, mantida com verba do governo do estado de São Paulo, foi responsável pela formação de uma série de artistas de diversas linguagens na cidade e na região. O prédio em Sorocaba oferecia aulas, oficinas, workshops gratuitamente e muitos grupos e coletivos se formaram nessa convivência. Além da cidade, a oficina tinha polos em municípios vizinhos, o que ampliava muito o alcance dessa política pública para arte e cultura. Existiam outras oficinas em outras regiões de São Paulo que foram fechadas em virtude de um corte de verbas do estado. Atualmente, o prédio se encontra abandonado e o município tenta manter algumas

profissional das artes cênicas é complexa e povoada de ciclos de mais ou menos ofertas de trabalho remuneradas.

Atualmente existem grupos, coletivos, espaços e iniciativas independentes que mantém pesquisas e espetáculos, privilegiando o protagonismo de atrizes e atores negros, marcando firmemente o território das artes cênicas como espaço de expressão do corpo negro. Esse é o caso de grupos como Os Crespos, Coletivo Negro e Cia. Bartolomeu de Depoimentos e, em Sorocaba, o Grupo Trança. Os trabalhos que desenvolvem ganham proporções para discutir como esse teatro de pesquisa e de posicionamento político vai viver.

Fato é que existem muitos tipos de teatro e projetos. Podemos citar os trabalhos musicais ou as comédias em São Paulo e em outras capitais que lotam casas de espetáculos e movimentam a chamada indústria do entretenimento. Quase sempre com atores da televisão, as comédias ou mesmo os dramas do circuito mais comercial conseguem grandes patrocínios. Em Salvador e em outras capitais do norte e nordeste existem os grupos de danças populares e folclóricas, que são atrações turísticas, e conseguem fazer turnê no Brasil e também em países estrangeiros.

Em todos esses exemplos é incomum ver protagonistas negras, ou mesmo elencos equiparados. Quase sempre os elencos são inteiros brancos com o padrão de beleza que mais se encontra na televisão: olhos claros, cabelos lisos, loiros, corpos delgados e longilíneos. Nos grupos de dança, principalmente no nordeste, encontramos elencos negros. E nesses casos é sempre importante se perguntar as condições de trabalho e as padronizações que exigem determinados tipos negros, lembrando o que colocamos antes sobre o colorismo: quanto mais escura a pele, mais desvantagens e mais dificuldades nos acessos. No caso dos grupos independentes, de pesquisa com resultados que são políticos e que discutem temas relacionados às pautas da população negra, seguramente as possibilidades de remuneração serão mais limitadas.

---

oficinas esporadicamente. A oficina foi citada por duas das atrizes entrevistadas e mais adiante detalharemos sua atuação na formação da classe artística da região.

Existem leis e editais que, entendendo esse panorama, abriram pastas específicas para subsidiar projetos com temáticas africanas e afrodescendentes com projetos de elencos majoritariamente negros, passo bastante importante na direção das políticas de transformação do quadro tão desigual das artes no Brasil, ainda que esses não consigam alcançar a grande maioria e sejam limitados. Os editais são paliativos importantes, fazem um serviço que precisa ser alavancado e fortalecido por outros setores e com criação de outras iniciativas. Nesse ponto cabe nos perguntar sobre o público que se interessa por essas questões levantadas pelas companhias negras. O que pareceria ideal seria que esses projetos fossem consumidos pela população negra. E então, dialeticamente, voltamos à Sueli Carneiro e aos dados sobre o lugar financeiro que as mulheres negras estão ocupando, sentimos que as dificuldades são complexas e não existem respostas prontas ou fáceis para essa questão.

Na atualidade uma discussão que vigora é a do afroempreendedorismo[29], o qual significaria maiores chances da população negra se inserir no mercado de trabalho. Porém, apesar do termo estar diretamente atrelado ao empreendedorismo no seu viés capitalista, visando lucro e poder de consumo, quando se trata da população negra cabe problematizar e investigar casos como o da Feira Preta[30].

A Feira Preta é uma iniciativa de Adriana Barbosa, que almejava criar um espaço coerente para abarcar empreendedores negros. A Feira nasceu em 2002, com quarenta expositores. Na edição de 2018 teve 120 empreendedores negros, em quatro dias de duração com um público aproximado de cinquenta e duas mil pessoas. A Feira Preta é um exemplo de afroempreendedorismo que abre espaço para muitos empreendedores e artistas, a programação é diversa e conta com muitas atrações. Uma iniciativa independente que abarca um grande número de pessoas negras e busca criar uma lógica de circulação de renda entre cidadãos negros.

---

29 Para aprofundamento no assunto cabe a leitura do texto de Borges, que discute os limites e possibilidades dos empreendedores negros no Brasil e nos Estados Unidos (BORGES, 2018).

30 O Instituto Feira Preta é uma iniciativa que articula o que chamam de *black money*. Possuem inúmeras ações para impulsionar, analisar o desenvolvimento e permanência de afroempreendedores no mercado. Para mais informações acessar a página: www.feirapreta.com.br.

Vimos o que Davis (2016) conta que nos Estados Unidos de 1800, a população negra encontrava imensas dificuldades de formar e manter uma burguesia, uma classe média capaz de criar, incentivar e consumir produtos e atividades de profissionais negros. Adriana Barbosa idealizadora da Feira Preta vai se inspirar no atual modelo de afroempreendedorismo norte americano, que tem bases na história contada por Davis (2016). Ainda que reconhecendo que mesmo com iniciativas e um grande giro de capital, que chega a movimentar um montante que se iguala a metade do PIB do Brasil, o empreendedorismo negro sozinho não atenua a mentalidade cultural racista (BORGES, 2018). Tanto assim que nos Estados Unidos atualmente inúmeros casos de racismo são registrados, muito em conta pelo acirramento das posturas conservadoras e do fortalecimento da extrema direita legitimada com o governo de Donald Trump. Contudo, as iniciativas de afroempreendedorismo também são tentativas não apenas de inserção na economia, mas também, e através disso, de inserção social e de superação do racismo e da discriminação de classe.

Além da Feira Preta os projetos Movimento Black Money, Batekoo, são parte de uma série de ideias que se espalham por São Paulo e pelo Brasil. Em Sorocaba a Feira Crespa, que acontece na semana da Consciência Negra, tem o mesmo principio que esses projetos, além de espaços como o Centro Cultural Quilombinho; o Clube 28 de Setembro, que mantém o Teatro-Bar 2.8 e o espaço do Momunes, Movimento de Mulheres Negras, tem as mesmas disposições das iniciativas desenvolvidas na capital. Assim, podemos tratar de forma dialética as iniciativas independentes que relacionam a negritude, economia e vida financeira, entendendo os limites dessas e o papel das políticas do Estado. São forças que se contrapõem e se retroalimentam e nos perguntamos aqui sobre as reais possibilidades de atrizes negras se encontrarem enquanto trabalhadoras da arte e da cultura diante da condição de sub-representação na memória no país e das problemáticas vividas por artistas e empreendedores negras.

Davis (2016) localiza tensões que condicionam as estereotipias referentes à mulher negra enquanto trabalhadora. A autora, que muito representa o feminismo negro decolonial, cita como um dos pontos de partida histórico o fato de que os industriais não escondiam a preferência que tinham pelas mulheres negras: *“as escravas (escravizadas) eram muito mais lucrativas que os*

trabalhadores do sexo masculino, tanto livres quanto escravos. Seu custo de exploração e manutenção é menor do que o de homens no auge da força" (DAVIS, 2016, p.23, grifos da autora, parêntesis nossos). Podemos retornar ao trabalho de Sueli Carneiro, quando cita a declaração da Organização de Mulheres Negras e vemos que no Brasil essa lógica segue operante:

> O trabalho doméstico ainda é, desde a escravidão negra no Brasil, o lugar que a sociedade racista destinou como ocupação prioritária das mulheres negras. Nele ainda são relativamente poucos os ganhos trabalhistas e as relações se caracterizam pelo servilismo. Em muitos lugares as formas de recrutamento são predominantemente neo-escravistas, em que meninas são trazidas do meio rural sob encomenda, e submetidas a condições sub-humanas no espaço doméstico (CARNEIRO, 2011, p.128).

Este corpo é território em disputa, de forma literal, por ser considerada força de trabalho, mão de obra servil e barata. Está em condição de sub-representação na memória do país e também sub-representada nos cargos de poder, lotando os postos de trabalho vulneráveis. Foi assim registrada na memória do país a imagem e a vida das mulheres negras, memória a qual não corresponde à totalidade desses corpos como realidade concreta, criando uma lógica que poderia ter aniquilado com o poder de agrupamento, de resistência e de desejo de mudança desse grupo social. Mesmo diante de tanta opressão, sabemos o quanto "*escravos e escravas (escravizados e escravizadas) manifestaram um talento impecável para humanizar um ambiente criado para convertê-los em uma horda subumana de unidades de força de trabalho*" (DAVIS, 2016, p.28, parêntesis nossos).

Angela Davis (2016) chama atenção para a ausência de estudos e análises sobre a vida da mulher negra em amplitude. A autora reflete que os textos em sua maioria são escritos sob um pensamento único e falam apenas desse ser inscrito na história como escrava e objeto sexual. Traz, então, uma abertura de informações e fatos, escrevendo sobre várias faces, vários aspectos e vários temas, interligando a vida das mulheres negras ao sistema social e econômico em que viviam. Partindo do ponto de vista da mulher negra trabalhadora vai dar uma perspectiva de classe para criar o seu pensamento,

portanto, seus estudos representam o olhar de uma mulher negra questionando e articulando história e economia que, ao mesmo tempo em que legitima as falas das mulheres negras, denuncia o lugar de especificidade e particularidades que sofrem na sociedade. Coloca o quanto a mulher negra é vista como uma anomalia do sistema: não é a frágil dona de casa, santa, mãe e esposa (pois como força de trabalho, era como os homens negros, propriedade de um senhor de escravos) e tampouco poderia ser equiparada aos homens (já que como mulheres pesava sobre elas a violência sexual e a reprodução de mais mão de obra escrava).

Para compor essa rede, Davis (2016) se fortalece de exemplos, depoimentos de escritores e estudiosos brancos, negros e, principalmente, dando escuta a uma história do povo negro estadunidense (que é o seu próprio povo) que não vem sendo publicizada, todo estudo se constrói dialeticamente. Coloca em confronto a questão do que a sociedade considera como mulher e historiciza esse ser mulher negra, mostrando as contradições, opressões e resistências tensionadas na realidade concreta dessas experiências.

Figura 17. Campanha Libertem Angela Davis[31].

O corpo negro, secularmente atravessado por segregação e eugenia, conseguiu constituir um legado, uma cultura de resistência, sagacidade e potência de vida, de forma que essa dupla constituição está posta na negritude e, sobretudo no corpo feminino negro. Davis (2016) quando olha de forma *multidimensional* a presença da mulher negra nos processos históricos estadunidenses (opondo-se à visão unidimensional de *escravizada* e apenas isso) constrói um olhar fundamental para se refletir e ampliar as questões sobre o desenvolvimento e a estrutura da sociedade atual, já que são essas mulheres a base da pirâmide de estratificação social.

Então recorremos à própria história de vida da autora. Ângela Davis, estudante de literatura francesa em Nova Iorque; depois em 1960 estuda em Frankfurt, onde foi aluna de Adorno. Realiza intercâmbio à Sourbonne, em Paris, antes de se ligar ao Partido Panteras Negras para Auto-defesa; ao Partido Comunista norte-americano e de se dedicar às reivindicações de lutas negras norte-americanas. Quando retorna aos Estados Unidos estuda com o professor Herbert Marcuse[32]. E data desse período a sedimentação de suas ideias sobre o capitalismo como instituição e sistema unidimensional, distante de efetivar dispositivos democráticos e sem possibilidades de horizontalizar as relações:

31 Botton político dos anos 1970. Pertence à coleção do Museu de Okland ma Califórnia. Fonte: http://picturethis.museumca.org/. Acesso em 30 de novembro de 2018.

32 Para detalhes desse momento tão importante da biografia da Angela Davis e seus estudos com Herbert Marcuse e Theodor Adorno, ambos da Escola Frankfurt recomendamos o artigo Dialética negativa e radicalismo negro: Angela Davis nos anos 1960 (ALVARENGA, 2018).

não há possibilidade de igualar as condições dos donos dos modos de produção com os trabalhadores. Então, com a influência da Escola de Frankfurt, através dos pressupostos do pensamento de Herbert Marcuse e de Theodor Adorno, vai pensar as relações raciais no âmbito da produção capitalista e também no âmbito de reprodução de memórias, chegando as suas teorias sobre a potência da memória de produzir utopias. Utopias produtivas suficientes para lutar contra assimetrias sociais. Pensa que interligando as lutas (trabalhistas anti-capital, gênero e sexualidade, raça, anticarcerárias, antifascistas, anti-homofóbicas, etc) seja possível criar novas visões para inspirar os corpos que não escreveram as próprias histórias.

A trajetória de Angela Davis nos diz muito sobre criação de utopias produtivas. Foi expulsa do quadro docente da Universidade da Califórnia por suas aspirações comunista e teve seu nome na lista das pessoas mais procuradas pelo FBI, o que lhe rendeu uma fuga magistral e uma das maiores campanhas populares pela sua libertação quando foi presa, acusada de conspiração e homicídio.

Para seguir em frente e criar novos valores revolucionários é preciso aprofundar a luta desatrelando valores capitalistas de valores democráticos. Esse é o engajamento de Angela Davis expresso em sua vida-obra. Para tanto, há que empreender críticas exigentes, pensar o contraditório e confrontar conceitos e valores. Desses confrontos retira experiências concretas, como a sua experiência de mulher. Ela mesma empreende uma experiência de vida militante e pensadora que é multi, que coloca em cheque o conceito de mulher, o conceito de gênero e sexualidade, os valores e lugares destinados a sua raça, etc. Retoma de Adorno essa dialética, que movimenta os conceitos e as coisas, as normas e o mundo. Esse movimento coloca em confronto também a noção de ciência, principalmente porque questiona sua neutralidade. Epistemologias não são neutras, são políticas! Dessa forma, atua visando um posicionamento de transformação do mundo, colocando os negros e as negras, principalmente, como protagonistas dessa transformação. Produz ao mesmo tempo ativismos e pensamentos acadêmicos.

A construção de seu pensamento como seu posicionamento (palestras, livros, falas, filmes, entrevistas, etc) é uma crítica exigente a um projeto e emancipação social. Herdeira de um feminismo crítico que rompe com as

normas e quer a transformação, coloca o conceito de mulher em constante movimento. Recompõe a capacidade de ação enquanto dissidências, trazendo a provocação pelo incômodo, pela angústia. Desnaturaliza raça e gênero como Marx antes desnaturalizou a questão das classes. Davis empreende um feminismo crítico dialético e ideológico, marcadamente anticapitalista.

É de Davis (2016) a máxima: *"Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela"*. Porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social, na qual se encontram as mulheres negras, onde se toca na base do capitalismo. São as experiências que se colocam como contra-hegemonia, forçando que o ciclo se movimente e se altere. O que significa que também as feministas precisam se movimentar, em vista que a autora coloca então a contradição no centro do feminismo. Em entrevista a Judith Butler, coloca que "*o feminismo deve ser espaçoso para abarcar todas as diversidades, complexidades e contradições"* (BERTUCCI, 2017). Aponta para a necessidade de ocupar espaços, espaços públicos, espaços de falas públicas. Ocupar com a responsabilidade e a implicação, buscando o fim das opressões e injustiças sociais.

Feminismos negros, indígenas, trans, latinos e interseccionais tiram o conceito de mulher de um lugar abstrato. Estão constantemente em tensão, são marcados pelo mal estar: a cada nova definição, a cada reivindicação surge um novo mal estar e assim mais buscas por espaço, e assim sucessivamente.

O pensamento é ação. Ação e não reação. Conforme conceitos se movimentam, revelam a hegemonia branca como pensamento universal e unidimensional. O mal estar move um desejo que coloca a mulher como sujeita histórica, que se dá na construção social, na contingência. É algo que tem a ver com a experiência concreta de vidas no mundo. É um confronto, porque os esforços para frear essas experiências concretas de resistência também se movem.

A ideia de multidimensionalidade pode auxiliar a observar o panorama das particularidades e especificidades das vidas negras na atual sociedade capitalista. Como vimos, inúmeras problemáticas e contradições emergem do processo histórico e vão ao logo do tempo determinando lugares cristalizados para esses corpos. O chamado "lugar de negro" (GONZALEZ e HASENBALG, 1982) Lugares esses de pobreza, hipersexualização e subalternidade, com esse

último empurrando gerações e gerações de mulheres negras para trabalhos domésticos mal remunerados. E vimos, também, esforços individuais e coletivos de mulheres negras questionando o caráter naturalizante e compulsório desses lugares, tensionando ações para mobilizar possibilidades mais humanizadoras e libertárias. Pensar o olhar de Davis (2016) através do conceito de multidimensionalidade coloca em cheque as reiteradas determinações racistas e que inferiorizam pessoas negras, trazendo informações sobre o passado, sobre o cotidiano da população escravizada e seus esforços por sobrevivência. São informações que não são discutidas ou divulgadas justamente porque, ao apontarem as estratégias de vida e de sobrevivência de negros escravizados, apontam também para as violências e opressões infligidas a esses pelas famílias brancas com o apoio da ciência, da religião e do Estado. Exemplo disso são as contundentes afirmações da autora com fatos que mostram o quanto as famílias negras durante a escravidão foram capazes de se manter unidas e fortalecidas, os amores, amizades, laços fraternais que mesmo com a venda de parentes e amigos eram mantidos e revigorados através de cartas.

Davis (2016) mostra, inclusive que a afetividade negra se aproximava de forma mais saudável de igualdade sexual do que a das famílias brancas, e pontua que as mulheres negras "*afirmavam sua igualdade de modo combativo, desafiando a desumana condição da escravidão. Resistiam ao assédio sexual dos homens brancos no máximo que podiam, defendiam sua família e participam de paralisações e rebeliões*" (DAVIS, 2016, p.31).

Quando as várias dimensões de vida e atuação de pessoas negras escravizadas são evidenciadas existe um embate. Para elucidar a ideia de multidimensionalidade podemos evocar também a participação histórica das mulheres negras nas resistências quilombolas no Brasil. Aqui valeria questionar que talvez o profundo movimento feminista brasileiro tenha seus primeiros contornos com as lutas de mulheres negras escravizadas, forras, libertas, quilombolas e de mulheres brancas abolicionistas. Um nome a ser enunciado nesse sentido é o de Tereza de Benguela.

A Rainha Tereza, foi uma mulher quilombola. As referências citam seu esposo José Piolho, que liderava, juntamente com ela, o quilombo do Piolho ou Quariterê, no Mato Grosso. A Rainha Tereza assumiu a condução do quilombo sozinha quando José Piolho morreu. Líder muito forte e persistente esteve à

frente da estrutura política, da economia e da administração do quilombo como um todo, que abrigava mais de 100 pessoas.

> Governava esse quilombo a modo de parlamento, tendo para o conselho uma casa destinada, para a qual, em dias assinalados de todas as semanas, entrava os deputados, sendo o de maior autoridade, tipo por conselheiro, José Piolho, escravo da herança do defunto Antônio Pacheco de Morais, Isso faziam, tanto que eram chamados pela rainha, que era a que presidia e que naquele negral Senado se assentava, e se executava à risca, sem apelação nem agravo. *Anal de Vila Bela do ano de 1770* [33].

Sob sua regência, o quilombo plantava algodão, comercializava tecidos e alimentos que excediam o consumo da população quilombola. Podemos situar a liderança de Tereza de Benguela em pleno regime escravocrata como uma mulher que indubitavelmente não aceitava a condição de cativa. Rejeitando a história única que seu tempo lhe impunha enquanto mulher escravizada, ela ocupava também as dimensões de quilombola, rainha-líder, esposa, agricultora.

Não apenas a condição de escravizada pode reduzir a existência dessa mulher, também não apenas a conquista do título de rainha pode reduzir a sua existência, não só a possibilidade de ser mãe. Na contemporaneidade sua memória continua sendo mobilizadora de movimentações em prol da negritude, tanto assim, que em 02 de julho de 2014, sob o governo da Presidenta Dilma Rousseff, entrou em vigor a lei que institui o dia 25 de julho como o Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra[34].

Assim, também enunciamos o nome de Luiza Mahin. Existem divergências sobre sua real existência e sobre o fato de ter sido a mãe do abolicionista Luís Gama. No livro *"Luiza Mahin: uma rainha africana no Brasil*", de Aline Najara da Silva Gonçalves (2011), encontramos informações que

33 Mais informações na página do Centro Cultural Palmares. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br>. Acesso em 24 de julho de 2018.

34 O dia 25 de julho foi escolhido por ser o marco internacional de lutas da mulher negra latina e afro caribenha. Data que foi reconhecida pela ONU após o movimento de mulheres negras organizar em 1992 o Primeiro Encontro de Mulheres Negras Latinas e Afro Caribenhas. A data não tem intenção apenas de homenagear a luta dessas mulheres, mas também divulgá-las, reconhecer sua legitimidade e trabalhar na redução de desigualdades que as atingem em todos os âmbitos através de ações conjuntas com comunidades e coletivos feministas e feministas negros. É uma data de reflexão e luta e no Brasil, por exemplo, abriga também as disposições propostas pela Marcha das Mulheres Negras, sendo um importante momento de encontro e fortalecimento de organizações e agrupamentos de mulheres negras e não negras. Mais informações podem ser encontradas no portal da Secretaria Especial de Politicas de Promoção da Igualdade Racial <http://www.seppir.gov.br>.

revelam a possibilidade dessa líder negra ter existido e lutado na Revolta dos Malês, bem como os argumentos que incidem sobre a ausência de documentos oficiais que comprovem sua existência e a maternidade de Luís Gama. Em um trecho que nos parece bastante contundente temos algumas pistas de sua vida:

> Na capital, ela teve acesso a informações que a auxiliariam na conquista de sua liberdade e de seu filho. Ali, conheceu a dinâmica das juntas de alforria e um pouco depois, tornou-se ganhadeira, o que lhe renderia uma verdadeira reviravolta em seu destino. O trabalho das ganhadeiras teve uma importância singular no cotidiano da cidade do Salvador daquele período. Tratava-se de uma atividade que interessava às escravas, pois, além de permitir maior mobilidade e certo grau de autonomia em relação à função que realizava, era considerada uma das principais portas para a conquista da alforria. Contudo, apesar de ser uma atividade econômica importante para o abastecimento social, era vista com desconfiança pelas autoridades dada a mobilidade do trabalho das vendedeiras. Circulando pela cidade ou fixas em pontos estratégicos, as ganhadeiras representavam um elemento de interação entre a gente escravizada e esta peculiaridade rendeu às negras de ganho muitos embates com as autoridades policiais (GONÇALVEZ, 2011, p.36).

Uma mulher que conheceu as agruras da escravidão na própria pele, conseguiu a própria liberdade e a do filho, foi quitandeira, que haveria exercido papel de extrema importância da libertação de seus pares e na construção de rebeliões como a dos malês. Talvez não seja de fato mãe de Luís Gama e talvez não seja esse seu verdadeiro nome, mas essa experiência de mulher que não se resignou diante dos infortúnios da escravidão se registra na memória do povo negro como um grande ícone. Seu nome é uma luz que nos aponta para a direção de muitas outras vidas de mulheres que se fizeram nesse contexto como insurgentes[35]. A atuação de mulheres durante o período colonial "*motivou dores de cabeças constantes às autoridades locais, embora todos reconhecessem sua importância vital para o precário abastecimento daquela população*" (FIGUEIREDO, 2004 p.144) das Minas Gerais.

Na obra a seguir vemos duas mulheres negras levando na cabeça os produtos que vendem. Observamos primeiro que são negras, com os detalhes

---

35 Para aprofundamento nas discussões sobre as dimensões da mulher e o trabalho por elas realizado, documentos e informações sobre negras de tabuleiro, ganhadeiras, vendedeiras, escravos de ganho e suas estratégias de insurgência é bastante imprescindível acessar os levantamentos feitos pelos seguintes estudos: DIAS, 1984; FIGUEIREDO, 2004; SOARES, 1996.

de que estão descalças e uma delas carrega uma criança branca nas costas, levando-nos rapidamente a identificá-las como escravizadas. Muitas obras que seguem esse padrão, que foram repetidas a exaustão em todas as linguagens artísticas, em todas as literaturas, principalmente, veiculadas na televisão e no cinema mundial, colaboram e ainda hoje reforçam o estereótipo de que a mulher negra habita apenas esse lugar. Sempre voltaremos à Beatriz Nascimento (1969) e seu choque diante de tais imagens.

Figura 18. Obra Negras vendedoras de Carlos Julião. Acervo Biblioteca Nacional[36].

Esse tipo de imagem marca uma época, marca os corpos que representam e também a ideia de que a palavra negro ou preto estão sempre associadas à escravizados. Mas as mulheres negras, a exemplo das negras de Minas Gerais, *provocaram muitas dores de cabeça em autoridades*: porque estavam cotidianamente recusando a viver como uma ilustração. Como uma imagem cristalizada e suas vidas são sinônimo de provocação às naturalizações e determinismos a respeito do ser mulher.

> A originalidade da presença feminina em Minas deve ser captada no olhar que passeia em outras direções. Ante a exclusão que atravessou o além-mar e as escarpas montanhosas do sertão colonial, tais segmentos se contrapunham a força de resistência e a persistente capacidade de definir novos papéis para as mulheres, em atitudes de

36 Essas e mais obras do artista Carlos Julião que retratou com bastante frequência o cotidiano de pessoas escravizadas podem ser vistas no acervo da Biblioteca Nacional: www.bn.gov.br.

> resistência cotidiana, na luta pela ampliação dos espaços de sobrevivência, na promoção da sociabilidade dos grupos. Basta olhar nas entrelinhas um pouco misteriosas e um tanto fugidias da memória dissimulada da documentação oficial, para que se encontrem as outras dimensões da atuação das mulheres (FIGUEIREDO, 2004. p.144).

O olhar para as dimensões de atuação das mulheres nas Minas Gerais no Brasil colonial nos auxilia a pensar as contradições vividas e atitudes dessas que se colocavam contra os desmandos e autoritarismos de forma concreta. As mulheres negras ocupavam lugares de muita importância para o abastecimento de gêneros alimentícios das vilas, além de suas funções como trabalhadoras nas minas ou nos serviços domésticos em casas e fazendas, sendo que muitas atuavam como doceiras, cozinheiras, quituteiras, quitandeiras (assim como Luiza Mahin), principalmente no comércio ambulante, como ficaram conhecidas por negras de tabuleiro e nas vendas, onde eram chamadas de vendeiras. O mesmo estudo nos traz a dimensão dos lazeres e prazeres, a presença dessas mulheres em comédias, folguedos e brincadeiras de rua e as inúmeras denúncias de locais onde "*a pobreza de mulheres fazia a prostituição lhes servir como atividade complementar*" (FIGUEIREDO, 2004, p.144).

Não podemos deixar de colocar essas presenças em relação com o sistema que lhes exigia uma participação, porém cercando-a de todos os modos com limites que deveriam obedecer. Era permitido vender na rua, mas uma porcentagem dos ganhos, no caso das cativas, deveria ser entregue ao senhor. Diferentes das mulheres brancas, o espaço público quase sempre foi habitado pelas mulheres negras, porém como escravizadas seu viver em público era vigiado, regulado e, em suspeita de qualquer tipo de ruptura com a ordem, punido.

As vendas nas ruas atingiram números alarmantes e as autoridades locais começaram a impor medidas para se precaver de danos morais e sociais, medidas tais como fixação de horários, mudança na estrutura das vendas com os produtos obrigatoriamente expostos para fora, proibição de festas e batuques, proibição da instalação de vendas nas proximidades de zonas de mineração, proibição da circulação de escravos e de "*qualquer pessoa de cor (escravo ou forro) pela cidade após as ave-marias (ao anoitecer*)" (FIGUEIREDO, 2004, p.148). Medidas aplicadas para precaução de fugas,

motins e rebeliões, que nesse caso é bastante peculiar o medo que as mulheres negras causavam devido seu poder de trânsito e articulação.

As proibições não existiram apenas porque as autoridades temiam supostos danos morais, econômicos e sociais, mas também pelo temor do controle do comércio estar majoritariamente sob o poderio feminino, que pela grande potência de circulação e criação de redes dessas mulheres, imaginamos que poderiam facilmente manter o controle de mercado. Tanto assim que sempre as autoridades atuavam fazendo vista grossa quanto a participação de homens nos negócios, como a prostituição e venda de bebidas alcoólicas, considerados socialmente imorais. "*As mulheres congregavam em torno de si segmentos variados da população pobre mineira, muitas vezes prestando solidariedade a práticas de desvio de ouro, contrabando, prostituição, e articulação com os quilombos*" (FIGUEIREDO, 2004, p.146).

Nesse exemplo das vidas das mulheres de Minas Gerais no período colonial emerge muito do que foram as estratégias de sobrevivência das mulheres africanas e afro-brasileiras, tendo em vista a força e a imponência dos nomes como Luiza Mahin e Tereza de Benguela. Mostrando as dimensões de vida das mulheres escravizadas evidencia-se também o pensamento e as ferramentas de poder estabelecidos no sistema colonial escravagista. Assim, as experiências de quituteiras e baianas, as rendeiras, trabalhadoras do campo, trabalhadoras do mundo das cidades e centros urbanos, mais tarde as operárias nas fábricas, as profissionais do sexo, as professoras, as trabalhadoras da saúde, etc, estão colocando em cheque o conceito de mulher e criando frestas nos espaços que, com sua presença, precisam alterar seus contornos, seus valores, seus modos de ser, agir e pensar. Foi nesse sentido que apontamos o lugar sub-representação que mulheres negras de êxito ocupam, pois são poucas as que conseguem furar os limites econômicos, políticos e sociais, se anunciando no mundo como ser, como sujeita e não objeto. Rompem com a memória oficial, rompem com o conceito de mulher. Criam espaços para si e criam espaços de novas memórias, assim outras mulheres podem fazer o mesmo confronto.

Então, voltamos à Angela Davis e fechamos a discussão com o que consideramos o ponto chave das teorias feministas negras anticapitalistas, o entendimento de que as opressões se dão de forma consubstancial. Portanto,

não é possível romper com a lógica de uma opressão apenas ou lutar contra cada opressão em tempos diferentes. Deste modo, também a experiência multidimensional das mulheres negras não pode ser observada e encerrada em caixinhas.

Angela Davis nos elucida de modo brilhante, falando de diversos temas em relação à história dos corpos negros, que a experiência não pode ser pensada sem analisar os aspectos em que o sexo, o gênero e a classe são racializados. Lógica que está além da intersecção: é preciso enfrentar a difícil tarefa de pensar essas opressões (e os movimentos que resistem a elas) em totalidade, abarcando os êxitos, fracassos, limites, possibilidades, contradições e conflitos. A autora discute os movimentos abolicionistas norte-americanos que têm presença e engajamento de mulheres brancas. Cita o caso das irmãs Sarah e Angelina Grimké:

> Por terem uma consciência tão profunda da *indissociabilidade* entre a luta pela libertação negra e a luta pela libertação feminina, as irmãs nunca caíram na armadilha ideológica de insistir que um combate era mais importante que o outro. Elas reconheciam o caráter dialético da relação entre as duas causas (DAVIS, 2016, p.56, grifo nosso).

As irmãs se somaram à causa abolicionista por entender a profundidade da importância de comunhão das vozes oprimidas. Podiam compreender a condição de escravidão em que a mulher branca também vivia, sendo que, reconhecendo seu lugar de fala, tinham muito a acrescentar nas lutas abolicionistas, enfrentando tantos as diferentes expressões do machismo na sociedade, quanto do racismo e da escravização do povo negro.

Cabe observar com profundidade o caráter sistêmico e entrelaçado das opressões nas lutas identitárias, por exemplo. Lutando sozinha, uma categoria não encontra forças possíveis para enfrentamento da totalidade de suas pautas. O apelo para enfrentar o sistema capitalista consiste em compreender que movimentos que se separam, que não conseguem empreender esforços para colaborar e fazer parte de outras lutas, contêm em si uma fragilidade. Medos, angústias, conflitos internos e externos que surgem podem extinguir a luta, sem ter a chance de se posicionar contra o problema estruturante das opressões: não há possibilidade de se libertar no sistema capitalista neoliberal. Sem esse

entendimento, corações e mentalidades permanecem a serviço das construções individualistas, das lógicas de consumo e de naturalizar opressões.

Revelar dialeticamente as violências e opressões versus a potência das criações de novas memórias é importante para apontarmos o quadro geral em que configuraram as ancestralidades das histórias de vidas de artistas negras que se dão no presente.

As memórias carregam esse potencial de subversão. Memórias de insurgências produzem corpos e subjetividades rebeldes. É nos escombros das memórias oficiais que residem as memórias férteis de possibilidades. São memórias perigosas para o sistema capitalista neoliberal, que sabe a força que contêm as histórias que não foram contadas. Corpos sem memória são corpos facilmente docilizados e coisificados. Quando trazidas à luz, sobretudo pela oralidade, pela fala dessas vozes que se enunciam hoje por elas mesmas, revelam lideranças e presenças que tensionam, questionam o sistema vigente em diversos setores e com suas vidas rasgam o véu do racismo, machismo e da subalternidade nos deixando um legado de potência, amor e luta.

Quando falamos de história do corpo da mulher negra falamos, sobretudo de mulheres que lutaram e lutam contra a asfixia de lugares e papéis impostos. Falamos de corpos aquilombados que empreendem um novo projeto de sociedade (no passado e no presente), onde possam ser livres. Falamos de mulheres que lutaram e lutam para não ser o corpo sem cabeça, como nos mostrou a obra de Maria Lídia Magliani.

Estamos entendendo que os conceitos: sub-representação, multidimensionalidade, consubstancialidade e aquilombar são necessários e sempre devem ser levados em conta para discutir a presença da mulher negra nas artes cênicas no Brasil.

SUB-REPRESENTAÇÃO

Mulheres negras que encontram brechas no sistema eurocêntrico capitalista. Mulheres negras que tomam de assalto espaços como as artes cênicas e a academia.

Vivem o conflito de ser a minoria, às vezes a única nesse espaço que escolheu como território de vida. Subjetividades rebeldes que ocupam espaços que desejam.

Como consequência são politicamente sub-representação do povo negro nesse espaço.

MULTIDIMENSIONALIDADE

Negação e resistência a visão unidimensional. Enfrentamento à história única com o levantamento de memórias de insurgências. Memórias que trazem para a historicidade a experiência concreta de vidas que não cabem em uma caixa.
Neste caso o papel multidimensional de mulheres negras é trazido para colocar em cheque as concepções racistas e machistas que insistem em determinar lugares aos corpos negros:
O lugar da mulher negra é onde ela quiser!

CONSUBSTANCIALIDADE

Entendimento de que as opressões atuam de maneira entrelaçada. Palavra que contém a ideia de que as violências são indivisíveis e indissociáveis.
Aponta para a perspectiva de que para superar as opressões de raça, gênero, sexualidade e classe social é preciso ter coragem de atrelar as lutas.
Juntas somos mais!

AQUILOMBAR

Ocupar e criar novos espaços; fugir da lógica e padrões de vida hegemônicos; somar-se a irmãs de lutas diversas; conviver horizontalmente entre as diferenças e dissidências. Ser insurgência.

SEGUNDO ATO.

SUBTEXTO INSURGÊNCIA

Ixé cunhã ao som de tambores

Ixe kunhã

Ixe aiko ybysorok-pe

ko aikó

Ixe a-gOatá kaa

a-só 'y-pe

Ixe a-karu yba pitanga

a-nheeng ybytyraty

a- nheeng yby

a-nheeng eté

Nheengatu

Ixe kunhã kunhã ãnta[37]

O ato anterior discutia história do corpo feminino negro no Brasil. Neste *Segundo Ato* faremos um afunilamento para pensar especificamente as memórias das mulheres negras nas artes cênicas. Este ato é, então uma dedicatória às ancestralidades negras no teatro brasileiro. Na discussão que se seguirá ao final do trabalho perceberemos que, como um rastro, essas ancestralidades reverberam nos projetos de atrizes negras na contemporaneidade.

Então façamos um exercício de imaginação: imaginemos que no instante desta leitura deusas negras de rostos cobertos com máscaras geométricas imitam danças de pássaros e seus gritos agudos ininteligíveis. Sempre em

37 Fala em tupi, escrita pela autora durante o processo de criação da peça "Cunhãntã". Tradução: Eu sou mulher. Eu moro na terra que se rompe. Eis que estou aqui. Eu Ando na mata. Entro no rio. E como o fruto vermelho. Eu falo para a montanha, falo para a terra e falo para meu corpo. A fala de força e poder. Eu sou mulher. Mulher de poder e força!

movimento, esses corpos de mulheres deixam escapar de suas bocas – bicos palavras e cantos em língua tupi, em guarani, em língua banto, em yorubá. Palavras que nos pertencem. Nossas línguas ancestrais que de alguma maneira nos conectam: nheengatu's. Palavra de poder e de força. O cru. A vibração na carne. A natureza viva plena pulsante no corpo em movimento. Esse exercício é de preenchimento de um espaço, como se as forças mais ancestrais estivessem acompanhando a produção artística e cultural das atrizes negras. É como se estivéssemos em duas dimensões. Exercitando nosso duplo, enquanto parte de nós lê, a outra está em contato com a imaginação. Na imaginação, deusas negras. Figuras que acompanham em outra dimensão o corpo negro em cena e são a própria insurgência da ancestralidade. Estamos criando um subtexto, uma imagem interior que acompanha os pontos importantes por onde a escrita precisa caminhar.

A atriz Ruth de Souza conta uma pequena faceta de seu trabalho de interpretação: "*O que faço é mostrar que é uma pessoa com um pensamento. A câmera pega muito o olho, a expressão! O ator não pode ficar na frente da câmera, com uma cara sem expressão, sem pensar! O ator precisa pensar*" (SOUZA *apud* JESUS, 2007, p.69). A esse pensamento ligamos a ideia de subtexto. O conceito acompanha atrizes e atores formados pelas teorias do teatrólogo Constantin Stanislavski[38]. De origem russa, o teórico concebeu um sistema de apoio ao trabalho de interpretação na cena teatral, o subtexto como parte importante desse sistema consiste em manter o corpo das atrizes em cena em constante vibração, intenção e movimento. Assim como relata Ruth de Souza, o pensamento em cena preenche e vibra camadas da interpretação teatral.

Ao desenvolver o texto ou a partitura corporal, uma atriz plasma na imagem da audiência uma primeira dimensão, o corpo em ação; o subtexto é sua dimensão interna. É a expressão no interior do corpo no instante em que o encontro atriz-plateia se realiza. É um constante movimento que tensiona as

38 Constantin Seguiêvitch Stanislavski (1863-1938), foi um homem importante para o teatro mundial, fundou o Teatro de Arte de Moscou e se dedicou a preparação de atores. Sua contribuição maior foi no âmbito da metodologia teatral, passou a criar bases de estudos para que atrizes e atores pudessem verticalizar a interpretação como processo criativo. Tornou-se referência mundial e ainda hoje seus sistemas são utilizados e discutidos por artistas ao redor do mundo (STANISLAVISKI, 1983).

camadas da interpretação, que mantém em ebulição os dilemas, os conflitos e movimentos, é o desenvolvimento da personagem. O teatro é a arte da atriz. Justamente por isso nada se coloca entre a atriz e a plateia.

É sempre importante pensar não só o corpo, mas também o espaço tempo em que atua. O teatro surge no espaço público e coletivo. No ocidente, em determinado momento histórico, vê-se a necessidade de particularizar, de encerrar este acontecimento coletivo em salas. Os teatros viram sinônimos de prédios, lugar de onde se vê, lugar para contemplar. E a atriz é o corpo feminino que age nesse espaço. Público e coletivo. A palavra ator-atriz em si denota ação e, como em muitos momentos da história ação, é o que menos se deseja da sociedade civil, a existência dessa *cidadã que age* gera conflito. É um corpo que deveria estar em âmbito privado vivendo no público. Se expondo no espaço público.

Na famosa história do teatro grego os atores eram os seguidores do deus Dionísio[39]. Por excelência na repetição do rito teatral, atrizes e atores se diluem entre os epítetos do deus grego estrangeiro, caçador, subversivo, nascido duas vezes, libertador, louco, embriagado, senhor do transe, sagrado e profano, sombrio e luminoso ao mesmo tempo. O teatro no ocidente remonta os festejos e celebrações rituais do deus do vinho, durante a noite, como as suas devotas bacantes faziam. Portanto, a noite é a hora do teatro e a embriaguez o permeia. Os atributos de Dionísio são, ainda hoje, encarnados de uma forma ou de outra pelas fazedoras de teatro.

Tratamos de criar este Segundo Ato como dimensão interna, como camada interior e anterior a fala das mulheres atrizes que dialogaremos no ato seguinte. E para essa camada interior trazemos as memórias de insurgências negras nas artes cênicas, de modo que se a história mundial do teatro conta com Constantin Stanislavski, a história negra do teatro brasileiro conta com De Chocolate, Abdias do Nascimento e Solano Trindade. Se a Grécia tem sido o modelo e berço da civilização e do teatro ocidental, temos a África e seu panteão de deusas e deuses como modelo e berço para o movimento

39 Baco (*romano*) (Dionísio - *mitologia grega*), deus do vinho, filho de Júpiter (*rei dos deuses do Olimpo*) e Sêmele (*mortal*). Não representava apenas o poder embriagador do vinho, mas também suas influências benéficas e sociais, de maneira que era tido como o promotor da civilização, legislador e amante da paz (BULFINCH, 2006, p.19, grifos nossos).

civilizatório, desenvolvimento das artes e culturas afro-brasileiras. E trazemos Exu como divindade, orixá brasileiro, movimento e ação.

Figura 19. Quadro Exu Maré. Artista Raquel Trindade: a Kambinda[40], 2015.

Exu nos ajuda a pensar as questões que envolvem a vida artística negra para além do bem e do mal. Seu nome em yorubá significa esfera. Exu se desloca, se movimenta. É o orixá do panteão africano mais próximo dos homens, isso porque cumpre a função de comunicação.

40 O quadro de Dona Raquel Trindade foi um dos expostos na 13ª Bienal Naïfs do Brasil – "Todo mundo é, exceto quem não é" no SESC Piracicaba (www.sesc.com.br). Multiartista, Dona Raquel adotou o nome artístico Kambinda, uma referência Nação Cabinda africana, matrilinear. Ela nunca o obteve nenhum diploma acadêmico e foi responsável pela manutenção, disseminação e fomento das culturas e artes negras. Em homenagem a seu pai, Solano Trindade, a Kambinda criou em Embu das Artes o Teatro Popular Solano Trindade, órgão de preservação e referência de promoção da cultura popular brasileira. Mais adiante falaremos a respeito de sua trajetória como uma mulher negra artista e mestra de cultura popular.

É ele quem carrega as mensagens do Orum para o Ayê, a terra. É ele quem leva os recados das mulheres aos orixás e se comunica diretamente com a divindade suprema Olodumare. "*Exu desempenha um papel essencial: é o mensageiro dos deuses (...). A mão dos orixás é vista em tudo o que acontece, e sempre lá está Exu também, no seu leva e traz ininterrupto e eterno. Nada acontece, nada se move sem a participação de Exu"* (PRANDI, 2007, p.182). E como é muito próximo do mundo humano é sobre o corpo e sobre a fala que Exu exerce seus poderes, justamente por ser o senhor dos conflitos.

E sendo o corpo vivido de formas diferentes, para a igreja católica considerado como templo dos pecados, para as religiosidades de matriz africana templo da vida e dos deuses. No Brasil Exu foi relacionado com o diabo da mentalidade católica. "*Certas características de Exu fizeram dele o candidato ideal: astúcia, libidinagem, indiferença moral. Como o carteiro moderno, que não lê as cartas que entrega, Exu leva toda e qualquer mensagem, independente de conteúdo*" (PRANDI, 2007, p.190). A consequência disso é que ainda hoje as religiões de matriz afro-brasileira tem que lidar com a intolerância e ignorância das outras religiões, principalmente as cristãs pentecostais.

Como o corpo, o movimento, o conflito e a contradição são espinha dorsal para o desenvolvimento teatral, portanto neste trabalho Exu é senhor. E é ele quem nos coloca em comunicação com as deusas que estão no nosso subtexto.

Minha história do teatro - Descolonizando a cronologia teatral brasileira

Tendo Exu como divindade de auxílio e proteção, pensamos as problemáticas relacionadas à profissão de atriz, como contexto social e econômico, e todas as questões em contingência, eterno movimento dialético, além do bem e do mal.

As dificuldades inerentes à profissão de atriz como a questão do tempo que é investido em ensaios e pesquisas, confecção de figurinos, cenários, elaboração de projetos, problemáticas dos coletivos, relacionamento com instituições e editais, etc, são responsabilidades assumidas com encargos que consomem atrizes e atores física, econômica e emocionalmente. Somadas ao imaginário do senso comum sobre a vida no teatro e às questões de classe, podem ser pistas dos fatores que contribuem para a ausência das mulheres afrodescendentes nas artes cênicas.

O modo de vida das atrizes e profissionais da arte teatral são quase sempre resistências aos padrões hegemônicos de trabalho e constituição de relações. São modos de vida que podem ser considerados como questionadores e através de peças, musicais, óperas, intervenções e performances logram expressar suas opiniões, reflexões e emoções sobre a realidade concreta. E como a arte reflete, imita, questiona, reconstrói a vida, essas opiniões podem ser sobre seu contexto, opressões, paixões, mazelas da humanidade etc. São corpos que dão forma a sentimentos, sentidos diversos e divergentes e, por isso, resultam em determinados imaginários em torno de suas figuras. O teatro como uma filosofia de vida[41] tem seus próprios cânones, leis, regras, ritos. É uma linguagem que pertence a outros tipos de ordenações para o viver de cunho filosófico, estético, político e ético.

O corpo constitui a ferramenta de trabalho da atriz e para tanto existe um vocabulário que é preciso aprender para estar em cena. Em se viver o corpo supõe-se que atrizes e atores são pessoas que mais livremente se relacionam

41 Peças teatrais, musicais, coreográficas, filmes e documentários já mostraram diversos aspectos do cotidiano de atrizes e atores e de grupos de teatro. Bastidores, dificuldades e dúvidas revelados que abarcam este universo podem ser vistos em diversas obras. Cito como referência: A estrada (1954), Bye bye brasil (1979), A viagem do capitão tornado (1990), Dzi croquettes O filme (2009), Som e fúria (2009), O palhaço (2011).

com o corpo, chegando a seus limites e buscando expandi-los, o que nem sempre é fato. Então, o corpo é uma prerrogativa central, e também o gênero, sendo que muitas formas de espetáculos e processos criativos desconstroem o corpo como tabu. Principalmente nas artes cênicas contemporâneas o corpo é corpo, final e começo, mídia para os acontecimentos e processos, e ele mesmo pode ser vivido como processo. Caso de muitas performances que se desenvolvem tendo como premissa o risco. Colocar o corpo em cheque e problematizar sua imagem física, social, econômica, cultural e mesmo subjetiva, psicológica e emocional faz parte do cotidiano de artistas cênicos. Inclusive muitas atrizes se autodenominam *artistas do corpo*, denotando o quanto a cena contemporânea ultrapassa as fronteiras entre linguagens (dança, música, performance, teatro, culturas populares).

Esse corpo, que é sempre colocado em questão, desafia também as determinantes de gênero. O corpo da mulher brasileira em movimento é lugar de muitas disputas, tanto que nossa imagem primeira é o corpo da mulher indígena nu impressionando os colonizadores europeus. Da mesma maneira o corpo das africanas, são corpos que possuem as marcas potentes da cultura e da arte em oposição às marcas de violência, estupro e opressão.

Diante do corpo como prerrogativa no fazer teatral nos perguntamos: Como esse corpo é representado nas artes cênicas? Qual a memória que se tem das atrizes, sobretudo das mulheres negras que vivem o teatro? Como a memória é construída durante os tempos? Ou melhor, existe uma memória acerca da mulher negra nas artes cênicas no Brasil? De onde partem as narrativas dessas memórias?

A história do teatro e da dramaturgia nacional começa a ser narrada nos idos de 1500, com a chegada dos padres jesuítas, com a marcante presença do Padre Anchieta e os autos jesuíticos. Problematizando esta dimensão histórica e presentificando a ancestralidade da arte nacional iniciaremos essa história de outro modo. Para este trabalho é importante pensar nas várias aldeias, línguas, crenças, culturas e filosofias de vida que existiam aqui antes da invasão portuguesa. Voltamos ao nosso exercício de subtexto e lembramos que esta dissertação se faz em uma cidade de nome Sorocaba, em língua mãe

ybysoroka[42]. Sabe-se que os povos da América do Sul estavam aqui há milhares de anos e ocupavam todo o continente.

Pensar como fenômenos teatrais, pré-teatrais ou parateatrais, danças, ritos e cânticos, que se davam no território por esses corpos antes da chegada do colonizador, parece-nos pertinente, principalmente por denotar um espaço de ausências, pois o teatro brasileiro é estudado da perspectiva do colonizador que domesticou, como se nada houvesse antes, como se não houvesse conflitos e resistências na violenta imposição da cultura e religião que vinha da Europa.

Fazemos jus às prerrogativas do pensamento feminista decolonial para experimentar mudar o ângulo de visão e pautar o início da arte teatral com as danças, ritos e manifestações indígenas:

Fluxo de corpos e culturas nas artes cênicas
A. Danças, ritos, manifestações e estética dos povos originários;
B. Invasão portuguesa (opressão das manifestações originárias e aculturação da visão artística europeia);
C. Escravidão (chegada dos povos africanos no território nacional, opressão das manifestações negras e aproximação das manifestação indígenas e aculturação da visão artística europeia)

Existia indubitavelmente uma gama de riqueza e complexidade de corporeidades e expressividades em relação com o meio ambiente que se habitava, Pindorama, e vamos entender que nestes tempos é que começa a história do nosso teatro. Ou, melhor dizendo, a Minha Versão da História do Teatro.

Máscaras de animais, tintas de folhas e frutas, vestimentas para deusas, deuses e elementos da natureza, ritos e danças festivos e fúnebres, cerâmicas,

42 A língua falada por tupiniquins, potiguaras, tupinambás, temiminós, caetés, tabajaras, tamoios, tupinaés, etc, no século XVI era chamada de tupi. Ela designava tanto a língua quanto os índios que a expressavam. No século XVII a chamaram de língua brasílica. Hoje é chamada por estudiosos como Navarro de tupi antigo. A palavra Sorocaba advém de Voçoroca. Em tupi yby(terra) sorok(rasgo ou buraco). Na frase subtítulo ixé cunhã aiko ybysoroka-pe leia-se eu sou uma mulher, moro na terra rasgada (NAVARRO, 2005).

cantos, instrumentos e toda a expressividade de línguas. Tudo o que conhecemos apenas pelas imagens e relatos dos cronistas viajantes que viam as sociedades indígenas como primitivas e bárbaras (especialmente as mulheres) ganha novos contornos e novas potências. Epistemologias vivas que ficaram distantes da sociedade que se considera civilizada. Nosso modo de pensar, de agir e de viver tem bem pouco considerado, nossa ancestralidade, assim também na área teatral. Mas o pensamento que queremos traçar aqui já simboliza o quanto o teatro do país pode ser estudado de pontos de vista múltiplos e plurais, não só pela hegemonia da dramaturgia branca e eurocêntrica.

A imagem do rito antropófago é a iconografia de um verdadeiro espetáculo. A gravura de Theodor de Bry é inspirada nos relatos do cronista Hans Staden e Jean de Léry:

Figura 20. Gravura de Theodor de Bry (PRIORE, 2004, p.31).

Vemos no primeiro plano da cena um prisioneiro de uma aldeia tupinambá. Ele está amarrado e é segurado por índios guerreiros que se colocam às margens do quadro. As mulheres chamam mais atenção que o próprio prisioneiro. Estão extremamente ansiosas, podemos captar pela silhueta

de seus corpos, pela gestualidade que estão lambendo e mordendo mãos e braços, não se aguentam famintas que estão pela carne do prisioneiro. Muitas gravuras como essas hiperdimensionavam ou valorizavam em demasia a participação de mulheres no cotidiano, nos rituais e nas festas indígenas.

> A conduta das índias nos rituais de canibalismo deixou o jesuíta José de Anchieta atônito. O religioso narra a morte do prisioneiro em cores muito fortes, ressaltando o prazer sentido pelas mulheres. Os índios puxavam como lobos a vítima para fora da choça e logo quebravam-lhe a cabeça. Assim promoviam grande regozijo, sobretudo o das mulheres, que cantavam, bailavam e espetavam com paus afiados os membros decepados do condenado. Depois as nativas untavam as mãos, caras e bocas com as gorduras desprendidas do assado, e "tal havia que colhia o sangue com as mãos e o lambia, espetáculo abominável, de maneira com que tiveram boa carniça com que se fartar". Referencias curiosas como esta, relacionando mulheres e canibalismo, não eram registradas apenas nas narrativas de viagens ou crônicas sobre o cotidiano ameríndio. Há também gravuras que relatam a participação do sexo feminino nos banquetes canibais, as mulheres ocupavam uma posição de destaque, exercendo funções que seriam supostamente reservadas aos homens, valentes guerreiros. Nesse sentido causavam estranheza as imagens pictóricas sobre o canibalismo produzidas nos séculos XVI e XVII, pois contrariam a predominância masculina no comando das guerras e da vingança. (RAMINELLI, 2004. p.28)

Essas *selvagens* que causaram tanto estranhamento mereceram ênfase e destaque no registro dos homens. Aqui são vistas como as ancestrais atrizes brasileiras. O espetáculo do ritual antropofágico que enchia os viajantes estrangeiros de pavor, pode ser (como já foi) entendido como a matriz que intercruza elementos religiosos, bélicos, culturais, mitológicos e político-econômicos. A lógica de compartilhamento e a experiência do rito era muito mais profunda do que os colonizadores poderiam captar. Os povos originários que se alimentavam dessa carne apreendiam suas energias de criação, de cultura e de guerra, literalmente se alimentavam de sua potência de vida. Não era qualquer prisioneiro. Os guerreiros dos ritos antropófagos passavam por processos que iam desde sua inclusão, chegando ao ponto de poder viver um relacionamento com uma mulher da aldeia, dividir seus conhecimentos e suas experiências com todos, e só então iria passar aos ritos onde seria partilhado e sua carne alimentaria a todos.

Interessante o modo como a possível esposa do condenado à morte vivia essa passagem, podia casar, ter filhos, mas jamais se apegar, pois no momento

derradeiro ela, inclusive, iria ter um auge de participação ao chorar sobre o corpo do prisioneiro e então falecido marido. Essa atuação no rito revela as famosas lágrimas de crocodilo, uma vez que essa índia também comeria do banquete. Ela representa as contradições necessárias para o desenvolvimento de espetáculo, além de inimigo e seu marido, morto agora, é também parte de uma refeição coletiva. Essa espetacular participação nos convida a refletir sobre a compreensão de mundo, de como as tupinambás se colocavam em favor da coletividade. Em outro trecho vemos a atuação das mulheres no ritual:

> As mulheres estão pintadas e têm o cargo de quando for ele (o prisioneiro) cortado, correm em volta das cabanas com os primeiros quatro pedaços, Nisso encontram prazer demais. Fazem então uma fogueira, a dois passos mais ou menos do escravo, de sorte que esse necessariamente a vê, e uma mulher se aproxima correndo com a maça, o "ibipirema", ergue ao alto as bordas de pena, dá o grito de alegria e passa correndo em frente do prisioneiro a fim de que ele a veja (RAMINELLI, 2004. p.30).

A mulher levanta o ibipirema, ela é a ligação entre a aldeia, a carne e os deuses. O grito de alegria imaginamos como o auge onde o corpo, o subtexto, a realidade concreta e a dimensão sagrada estão alinhados. A antropofagia então é mais que uma atividade sagrada.

Os textos e as gravuras dos homens é que introduziram a mulher americana na Europa. Foi pelo importante intermédio dessas vozes (que pouco entendiam, compreendiam ou respeitavam as epistemologias desses povos) que a visão de mundo europeia definiu e tratou as mulheres brasileiras.

Descrevemos esse espetacular rito para seguir tracejando a nosso modo uma intrínseca relação que vai estruturar o corpo da mulher na cena teatral. Ainda sobre a questão da imagem da mulher indígena lembramos também o romantismo com que se repete o fato de que as famílias brasileiras têm em sua base uma ancestral índia caçada a laço. Isso já denota em que lugar fomos ensinadas a enxergar o corpo da nossa ancestral. Somos filhas de violências e essas estão ainda hoje sendo repetidas, romantizadas como miscigenação. Da mesma que forma o sequestro, as violências e a escravização de mulheres negras são naturalizados - muito por conta do mito da democracia racial - também as violências e a escravização de mulheres indígenas naturalizados

pelo olhar colonial que herdamos. Assim, as gravuras e relatos que inserem o corpo da indígena brasileira na história oficial são enviesados pelo mundo do europeu, e não qualquer europeu. Lembramos que os que logravam chegar, sobreviver no Brasil e nas Américas eram os mais experientes em navegação e em matéria de colonização, religiosos, brutais e violentos. Definidos os termos do primeiro lugar nesta nossa linha do tempo do teatro nacional, temos a corporeidade/cultura indígenas e o modo como são registradas pelo colonizador, que não contempla a totalidade e complexidade de suas vidas.

Em segundo lugar o teatro jesuítico, com seus autos, presépios, pastoris e festas religiosas. Ferramentas evangelizadoras que não podiam contar com o corpo de mulheres das indígenas em cena. Para evitar brincadeiras e entusiasmos da audiência, a mulher deveria ser espectadora e todo o acontecimento teatral era em prol de uma educação catequética[43]. Mesmo quando o enredo tratava da história de vida de alguma santa católica, essa era representada por homens.

Essa característica instrutiva do teatro leva posteriormente a edificações de palcos e tablados em praças, coretos, áreas de igrejas e palácios. Paulatinamente esses locais fixos começam a contar também com elencos fixos e temos as primeiras casas de ópera e casas de comédia. Todo esse período conta com forte presença de autores europeus, principalmente portugueses e espanhóis. Assim como nas décadas anteriores, a dedicação à arte da interpretação e da escrita teatral era masculina, em alguns períodos a presença da mulher chegou a ser proibida. Tem-se que a maioria desses homens eram mulatos e mestiços, junção das etnias negras, indígenas e branca.

A *commedia dell'arte*, o *vaudeville*, os musicais, a pantomima, as comédias satíricas espalham-se pelo mundo[44]. Essa fase da arte mundial é muito complexa e repleta de acontecimentos, fase de muito desenvolvimento intelectual e artístico nas Américas. Os homens que representavam

43 O pesquisador e professor Eduardo de Almeida Navarro, com quem tive a oportunidade de estudar e tirar dúvidas sobre língua tupi, editou e publicou dois autos do padre José de Anchieta, neles podemos sentir os conflitos enfrentados pelos jesuítas na tarefa de cristianizar os povos indígenas. O livro traz a belíssima contribuição das falas dos atores e personagens indígenas serem escritas em língua tupi (ANCHIETA, 2006).

44 A primeira mulher a atuar numa companhia de comédia satírica foi Therese du Parc, diz-se que ela interpretou Fedra, personagem da peça homônima de Jean Racine (1639-169).

personagens mulheres começaram a ser chamados de *travestis*. Termo cunhado primeiro na França[45], surge com força e notoriedade, espalha pela Europa, no Brasil e na América Latina. A palavra vem do parentesco com a *burlesque,* primeiro associado ao cômico, à piada, ao sarcasmo e ganha depois conotações sensuais com a *belle époque*. Os termos franceses, a imagem de suas sedutoras artistas ficam sempre associadas à noite, à boemia e à prostituição.

Então, mesmo quando a presença da mulher é permitida nos palcos, a classe artística é desprestigiada e as atrizes são colocadas em uma categoria separada das mulheres de família. A condição das mulheres, a opressão, o corpo destinado ao espaço privado, ao ambiente da casa e do silêncio eram opostas à musicalidade, à efervescência e à exposição em que as atrizes, dançarinas, bailarinas, vedetes e prostitutas viviam no espaço público. E nesse ponto é importante lembrar que escravizadas negras e indígenas recebiam tratamento igualmente desprestigiado, já que trabalhavam e circulavam pelas ruas, como escravizadas e serviçais que trabalhavam em espaços públicos considerados masculinos. Mais adiante, em um período considerado de transição para o que conhecemos como teatro nacional, foi fortemente impregnado pelas músicas, bailados e danças de corte. A família real no Brasil e o sentimento de nação ditam as artes do espetáculo desse momento. Emprestando técnicas de fora, os atores brasileiros, usam maquiagens brancas no rosto e o teatro passa ser um lugar para abastados, longe da praça afastando as camadas mais populares.

É a colonialidade que habita também as mentalidades artistas no país.

45 "O termo *travesti*, na raiz latina, tem origem na língua francesa como uma variante da Burlesque (um gênero artístico) fortemente associada ao erotismo, onde mulheres se apresentavam com roupas pequenas e provocantes a partir do século XV. Outro termo semelhante, *transvestite*, de origem alemã, foi cunhado a partir dos estudos do sexologista alemão, Magnus Hirschfeld, que publicou a obra Die Transvestiten em 1925; nessa obra, o termo transvestite descreve pessoas que se vestiam voluntariamente com roupas do sexo oposto". (CASSEMIRO, 2010).

Teatralidades Negras e Resistência

Tava durumindo cangoma me chamou

Disse levanta povo cativeiro se acabou

Clementina de Jesus

Sempre contrapondo a história mais oficializada da arte teatral teremos o corpo da cultura popular. Os brinquedos e brincadeiras, as manifestações, as festas de rua, os fantoches, os bonecos, os mamulengos, os palhaços de folguedos, as máscaras, os sambas, o próprio carnaval; uma gama de arte e cultura do povo que quando pensamos no Brasil raramente dialoga com as proposições dos atores e cias de teatro de espaços fechados.

Temos posteriormente a exacerbação romântica que marca muito a figura da mulher na cena. Nessa época, a obra do teatrólogo Martins Pena ganha uma grande repercussão, as comédias de costumes satirizam os sujeitos daquele tempo. O teatro de revista, ou teatro ligeiro, que abordaremos com mais afinco reforça as características cômicas, sensuais e sexuais nos palcos, os tipos e estereótipos são marcantes e transbordam da cena para a vida e da vida para a cena. O realismo que se segue coloca em cena profundidades de relações entre homens, mulheres e a sociedade, principalmente desfazendo as caricaturas e o viés cômico da época anterior[46].

Todos esses movimentos não surgem de forma linear, são atropelados, coincidem, misturam-se, deixam rastros. Do realismo para os dias de hoje, muitos fenômenos surgem, ressurgem e desaparecem da cena teatral. O que se chama de cena contemporânea é uma rica miscelânea com diferentes estilos de interpretação, encenação e escrita, diferentes formas de se vivenciar esses estilos: teatro de grupo, companhias, repertórios, solistas, trupes, escolas, coletivos, plataformas de pesquisa, etc. Olhares e pensamentos políticos que vão ligar opiniões expressas nas peças teatrais às linhas e estruturas de teorias, tais como o marxismo, estruturalismo e pós-estruturalismo, modernismo e pós-modernismo. Importante pensar que a cena contemporânea é sensível e busca

46 Para a tessitura dessas reflexões acessamos os estudos de Evani Tavares Lima e Nirlene Nepomuceno. Pesquisas essenciais para se ter uma dimensão do corpo negro na história das artes cênicas no Brasil: LIMA, 2015. E, respectivamente: NEPOMUCEMO, 2006.

escutar o tempo. Entendemos essa época atravessada principalmente pela liberdade de composição e criação. Dar vazão aos gritos interiores e buscar formas e ferramentas que estejam contemplando o ser desse tempo.

Voltamos a nossa linha do tempo onde inserimos: A) Os ritos e manifestações indígenas, e B) A inserção do teatro jesuítico catequético, que dá abertura a todo o pensamento de teatro europeu no Brasil. Vamos contemplar o terceiro ponto: as manifestações negras, que resistentes e adaptáveis, sobreviveram, sofreram mutações e algumas inclusive desapareceram, acabaram por ser varridas da história, deixando uma memória capaz de florescer em novas manifestações.

A chegada dos povos africanos traz novos contornos, cria em território brasileiro formas e estruturas para se viver e fazer arte, inaugurando estéticas, filosofias e pensamentos que não seriam possíveis sem a riqueza dessas culturas e sem a presença de ancestralidades africanas. São epistemologias que quando tocam o solo brasileiro florescem de formas muito ricas e potentes. Sobre este ponto é necessário marcar que, onde houve presença de africanos escravizados, houve desenvolvimento e continuidade de culturas e manifestações populares. Cada região do país, de acordo com as etnias e cosmovisões advindas de África cria, desenvolve, continua ou transforma suas expressões. Manifestações, brincadeiras, folguedos e batuques como:

- A congada, o tambu e o jongo, que são marcadamente característicos do sudeste;

- O frevo, o maracatu, o tambor de crioula, o reisado de congo, as marujadas, o nego fugido, o bumba meu boi, os afoxés, os blocos afro e o cacuriá, que são originarias no nordeste;

- O carimbó, o círio de Nazaré, o samba lelé, os festivais folclóricos, como o Sairé e o de Parintins, tais culturas típicas do norte do país;

- Os carreiros, os congos, as cavalhadas, o siriri e o rasqueado cuiabano, tradicionais do centro-oeste, culturas dessa região do país as quais são todas fortemente prevalecidas pela presença indígena;

- Os aboios, os cururus, o batuque ou nação, a quimbanda e a linha cruzada são parte das culturas e religiões afro-gaúchas[47].

Manifestações artísticas e culturais populares, que sempre foram estratégias para sobrevivência nas terras brasileiras, foram ciclicamente invisibilizadas e boicotadas até o máximo do silenciamento ou do desaparecimento, que é o caso da congada, da pernada e do batuque que acontecia na cidade de Sorocaba. Muitas ignoradas e negligenciadas, tendo folclorizadas toda potencialidade civilizatória, filosófica, estética e mitológica. Se sabemos dessas manifestações e hoje podemos vivenciá-las em seus lugares de origem, ou nos lugares para onde migraram, é pelo esforço e dedicação de muitas pessoas, algumas notórias, mas muitas anônimas. Lideranças populares e religiosas, artistas, agentes culturais, famílias, grupos, comunidades, associações, agremiações, irmandades, fraternidades, etc.

Na contemporaneidade observamos que pesquisas e projetos na área das artes e em âmbito acadêmico emergem com o sentido de dialogar e fortalecer esses espaços, também legitimando e valorizando as guardiãs e guardiões desses saberes. Este nosso breve panorama corrobora com essa ideia e considera que a linguagem teatral negra sempre contou com vozes que guardam e disseminam epistemologias, culturas, manifestações. Acrescentamos, então, participações de atrizes e atores negros na história, trajetórias de vida e grupos, importantes marcos para o teatro, cinema e também para teledramaturgia nacional. Esse é o caso do artista Benjamim de Oliveira.

Ficou conhecido como palhaço por suas atuações e pela saga que viveu pelas trupes circenses do país como jovem negro, filho de escravizados recém-libertos. Sua mãe era quituteira, seu pai era angolano e tropeava burros e cavalos. *"Lendário artista de circo, eleito no inicio do século XX o maior palhaço do Brasil (...). Introduz em 1903 os espetáculos teatrais no picadeiro, encenando no Circo Spinelli no Rio de Janeiro, desde pequenas pantomimas até tragédias shakespearianas"* (RAMOS e MIRANDA, 2004, p.402).

47 A respeito das culturas negras espalhadas pelas regiões do Brasil recomenda-se a página da Fundação Cultural Palmares: http://www.palmares.gov.br/ e do Museu AfroBrasil: http://www.museuafrobrasil.org.br.

Benjamim de Oliveira teve uma vida muito dura. Na infância trabalhava em várias funções auxiliares dos tropeiros, tendo fugido várias vezes dos maus tratos até conseguir se consolidar como artista e sua frase "*Meu destino era fugir. Destino de negro*[48]" nos mostra o quanto não se resignou diante de nenhuma opressão que viveu.

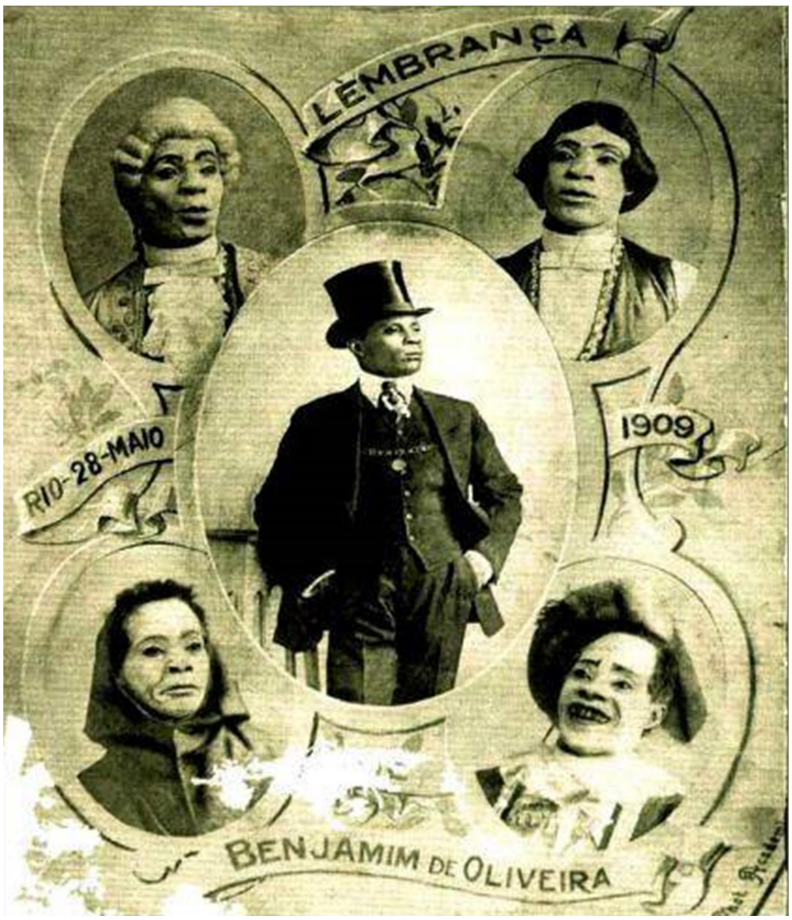


Figura 21. Benjamim de Oliveira (1870-1954). Palhaço, ator, cantor, encenador e dramaturgo.

Participou de filmes, compôs canções, e além de ter introduzido os espetáculos dramáticos no picadeiro, também é responsável por criar os entreatos musicados no circo. Nos intervalos dos dramas tocava, cantava e dançava lundus, operetas, modinhas e chulas, algumas criadas por ele mesmo, outras de repertório popular no circo tradicional brasileiro. Em Minas Gerais

48 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Benjamin de Oliveira. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012. Disponível em: http://museuafrobrasil.org.br. Acesso 10 de dezembro de 2018.

desde 2013 acontece a Mostra Benjamim de Oliveira, dedicada a valorizar e fomentar a cultura afro-brasileira, com foco em espetáculos com corpos negros. O Rei dos palhaços foi dos mais versáteis artistas, revolucionou o circo brasileiro, que depois de seus aportes ficou conhecido como circo-teatro brasileiro[49].

Grande Otelo

Igualmente importante a vida e a trajetória artística de Grande Otelo. O circo e o teatro de revistas marcam o início da carreira de Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), mineiro de São Pedro de Uberabinha, hoje Uberlândia. Com esse nome que carrega glória e tragédia imbricados, sua vida foi feita de ciclos de superação de obstáculos. Como Benjamim de Oliveira, também Grande Otelo inicia a carreira como cômico no circo tradicional, tendo sua primeira entrada foi ainda na primeira infância fazendo a mulher do palhaço.

O menino Sebastião ganhava trocados cantando e recitando versos nas ruas e praças de sua cidade e quando algum circo ou companhia de teatro apareciam, ele se juntava para assistir, vender balas, cantar suas músicas, até se tornar parte da Cia. de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt e iniciar sua trajetória artística profissional muito jovem. Por ser extremamente ligado às ruas, à improvisação, à comédia popular de expressividade histriônica e exacerbada, Grande Otelo não teve dificuldades em transitar por estilos dramáticos e cômicos ao longo de sua vida. Astuto, deixava sua marca na cena com inteligência e audácia. Sua passagem por circos, teatros, companhias de variedades lhe levaram ao teatro de revistas com uma bagagem gigantesca e que só aumentava.

O Teatro de Revistas é um gênero do teatro musical, marcado pelos tipos, pelos números rápidos, histriônicos e contagiantes. A experiência de Grande Otelo nas ruas Uberaba somadas às técnicas que fora adquirindo como ator, cômico, cantor e principalmente sagaz improvisador serviram também para engrandecer o gênero de Revista. Foi praticamente o trampolim que o fez

49 A vida de Benjamim Oliveira está registrada na enciclopédia do cinema brasileiro (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 402). A imagem e algumas informações estão em artigos no Portal Geledés: http://geledes.org.br. Importante referência é a tese de doutoramento de Ermínia Silva sobre Benjamim de Oliveira (SILVA, 2003).

transitar para o cinema, levando todas essas qualidades e fortalecendo seu trabalho de atuação com grande maestria mais tarde nas chamadas chanchadas.

Dentre as marcas que fizeram com que seu trabalho fosse muito apreciado pelo público da época, as músicas que cantava, às vezes em outros idiomas, eram destaque nos jornais que divulgavam as temporadas pelas cidades. Na Cia. Negra de Revistas além de crescer em técnicas e aprofundar seus conteúdos, o ator mirim teve a oportunidade de circular por cidades e interiores de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Salvador.

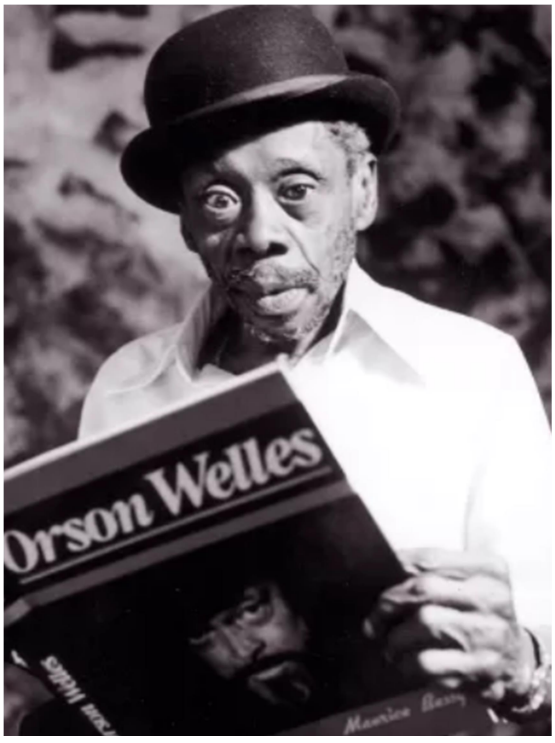


Figura 22. Grande Otelo em Tudo é Brasil, 1997[50].

Mas nem toda a experiência e talento do mundo impediram os problemas raciais e sociais da vida do artista ímpar que Grande Otelo foi. A família que tinha a guarda do menino, dona da Cia. de Comédias e Variedades, estava com viagem marcada para Itália e, assim, leva Grande Otelo para São Paulo, retirando-o do elenco da Cia. Negra de Revistas, que iria se apresentar no sul.

50 Imagem e filmografia de Grande Otelo em RAMOS e MIRANDA, 2004.

Ele inicia uma série de fugas para tentar se manter em cena. A família viaja para a Itália e Grande Otelo passa a viver em situação de rua aos onze anos de idade. Foi adotado mais duas vezes por famílias brancas e passou por inúmeros obstáculos sendo homem negro e pobre até conseguir chegar aos palcos do Rio de Janeiro, no famoso Cassino da Urca, e reorganizar sua carreira artística.

Na arte, as situações de discriminação o acompanharam: o único do elenco que não podia entrar pela porta da frente do teatro e ter que aceitar papéis estereotipados que folclorizavam e diminuíam a figura do negro sem questionar para continuar recebendo salário, a exemplo de sua experiência na Rede Globo de televisão no programa Escolinha do Professor Raimundo.

É no cinema que as experiências de Grande Otelo se fundem. Considerado por Orson Welles o maior ator do Brasil, o ator tem 115 filmes atuados ao longo da carreira, além de ser também roteirista, compositor, dançarino, cantor e produtor.

A vida de Grande Otelo se confunde com a história das artes no país: circo, teatro de revistas, cinema popular, chanchada, cinema marginal e cinema novo. Passagens marcantes de sua trajetória mostram o quanto vida e arte se fundem. A genialidade do ator não foi maior que o machismo, com situações extremas, como quando sua esposa, em um rompante de nervos e motivada pelos episódios de ciúmes e problemas conjugais, matou seu próprio filho (enteado de Grande Otelo) e se suicidou depois. Deixou uma carta com os motivos, dizendo que se sentia presa, sozinha e que não podia se separar, por conta dos falatórios da época. O ator não deixou de ir ao set de filmagem e nesse dia gravou a ontológica cena do balcão de Romeu e Julieta, com Oscarito. Tinha uma busca em seus projetos de discutir a questão racial, acabou criando obras políticas e biográficas para contar sua história de vida enquanto homem negro, fatos que mostram a consciência racial e de classe que o ator manteve diante de todo o sucesso.

Sempre lembrado por todas as companheiras e companheiros de trabalho pela sua humildade e irreverência, Grande Otelo demonstrou cuidado e preocupação com a memória de suas obras e com sua trajetória artística, deixando no final de sua vida uma carta para um de seus filhos pedindo que

zelasse por sua memória. Assim foi criada a Fundação Grande Otelo, que guarda todo o acervo de vida e arte do gigante ator brasileiro.

Ao centenário de existência de Grande Otelo, em parceria com a Caixa Cultural do Rio de Janeiro, a Fundação Grande Otelo exibiu vinte e sete filmes, além de palestras, exposição de fotos, rodas de conversa e a distribuição do catálogo-livro "*O maior ator do Brasil - 100 anos de Grande Otelo*" [51]. No catálogo, textos e citações de artistas e pesquisadoras sobre a vida, a obra e o posicionamento do ator, além de fotos, filmografia e cronologia de vida. As informações e imagens tem o intuito de manter vivo o legado de vida e dar a conhecer às novas gerações a incrível trajetória artística de Grande Otelo.

Figura 23. Grande Otelo na Cia. Negra de Revistas[52].

Cia. Negra de Revistas

E aqui citamos o quanto a existência de agrupamentos de artistas negros como os que criaram a Cia. Negra de Revistas (1926-1927) podem ser

51 COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (Org.). O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo. 1ªed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.
52 Imagem e trajetória artística de Grande Otelo In. Delfino, Camila. Grande Otelo: Um pícaro na cena brasileira. 2012. (Mestrado em Artes) UFU MG, Minas Gerais, 2012.

determinantes para trajetórias de atrizes e atores negros, a exemplo do que foi a Cia Negra de Revistas para a experiência artística de Grande Otelo.

A Cia. Negra de Revistas, em um ano de existência, fez um estardalhaço no Brasil dos anos vinte. Foi criada pelo baiano João Cândido Ferreira, que depois de circular com uma Cia. de Variedades pela França, resolve voltar e criar em parceria com Jaime Silva uma companhia com atrizes e atores negros, discutindo suas problemáticas e expondo suas habilidades dentro do gênero de revista. Jaime Silva era sócio e única pessoa branca da companhia.

Monsieur du Chocolat, como era chamado João Cândido, a exemplo do que viu na Europa, criou no Brasil músicas e danças inspiradas na cultura afro-brasileira e afro-americana, uma inovação no teatro nacional, gerando muita polêmica, pois os textos eram diretos e escrachavam o tratamento que os negros recebiam na sociedade da época. A Cia. Negra de Revistas era regida por Pixinguinha desde a fundação e teve em boa parte de sua existência Grande Otelo no elenco. *Tudo Preto, Preto e Branco, Carvão Nacional* e *Café Torrado* eram os nomes das revistas apresentadas pela companhia e assinadas por Monsieur Du Chocolat, que adotou o nome artístico De Chocolate.

Com as inúmeras polêmicas estampando os jornais e diante do boicote realizado para que a Companhia não saísse do país, a SBAT, Associação de Autores Teatrais, resolveu intervir. A associação entendeu por bem que a Cia. Negra de Revistas viajando pela Argentina ou mesmo para a Europa traria uma imagem de descrédito para as artes e para a civilidade do Brasil: *"redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros de nossa civilização*" (NEPOMUCENO, 2006, p.147).

Figura 24. Cia. Negra de Revistas[53].

Importante salientar que nesse período histórico a presença negra nas artes cênicas era muito forte. A bela imagem acima da companhia reunida nos apresenta um quadro incomum nos grupos de teatro contemporâneos, um elenco inteiro negro. Outras companhias também contavam com elenco negro e frisavam as questões raciais, como as Bataclan Preta, que foi criada por De Chocolate depois que a Cia. Negra de Revistas desapareceu pela pressão e boicote que sofreu. Também houve a Companhia Mulata Brasileira, que chegou a contar com trinta mulheres negras no elenco.

A profissão de artista era ocupada por muitos afrodescendentes que fugiam das agruras do pós-abolição. Muitos circos, grupos e companhias contavam com elenco negro e produtores brancos (NEPOMUCENO, 2006). A questão é que nas companhias citadas a produção, o gerenciamento e as temáticas eram negras. Fato que podia contribuir para a mudança de perspectivas e horizontes para a negritude da época, pois os negros não só estavam ocupando o lugar de artistas, mas também de produtores, empresários, gerenciando o negócio das artes, de lazer e entretenimento. Em resumo a problemática era a visibilidade que as pessoas e temáticas negras estavam ganhando, denúncias, declarações e um movimento artístico que não devia em nada às produções brancas. O privilégio branco estava sendo colocado em cheque. Isso incomodou muito a elite da época, o que talvez responda ao profundo apagamento e silenciamento que recaiu sobre essas experiências.

53 Foto retirada do artigo Por uma história negra do teatro brasileiro (LIMA, 2015). A legenda original da foto contem os dizeres: A Cia. Negra de Revistas, a primeira organização no Brasil. Fonte: Careta, 14.08.1926 a. XIX, 947 (Biblioteca Nacional).

Apagamento que vai além é o do nome das mulheres negras que atuavam nesse período. Percebemos que a questão racial e social atravessam a vida e as obras de personalidades como De Chocolate, Benjamim de Oliveira e Grande Otelo. Ainda mais cruel é o apagamento e o silenciamento que os corpos femininos vivenciam. Seguimos pautando nome e a imagem dessas mulheres que dedicaram suas vidas ao teatro.

Plácida dos Santos

A atriz começou sua carreira nos palcos cariocas em cabarés e cafés populares, sendo muito elogiada pela crítica e companheira de trabalho de grandes nomes da época. Vejamos o texto que o memorialista Alexandre Gonçalves publicou em seu livro "*O Choro*" sobre Plácida dos Santos:

> "Digna de admiração, foi em seu tempo uma garganta de ouro. Sabia cantar com gosto as modinhas brasileiras, lundús bahianos apimentados e buliçosos, e também dizer com arte os monólogos humorísticos. Ela foi uma estrela que brilhou em todos os palcos brasileiros do Sul ao Norte. Fez a sua época de admiração e deslumbramento no antigo Eldorado, sito ao Becco do Império na Lapa, onde tornou-se o ídolo das plateias. Era a Plácida dos Santos nesta ocasião uma bela morena cor de jambo com todos os requisitos de uma artista consumada" (ICCA, 2018)[54].

Foi sua companheira de trabalho a também cançonetista Dzelma, da Martinica, quem a incentivou a expandir a carreira nos palcos da Europa. Em 1933, Plácida dos Santos foi entrevistada pelo jornal "A Noite Ilustrada", e relatou detalhes de sua "Aventura em Paris". Depois de incentivada por Dzelma, ficou com desejos de viajar e tentar a vida como cantora brasileira em Paris, porém a falta de dinheiro lhe impedia. Ganhou coragem, foi com Dzelma e conseguiu trabalhar na Europa como artista.

54 Instituto Cultural Cravo Albim, Dicionário da Música Popular Brasileira. Disponível em <http//:www.dicionariompb.com.br>. Acesso em Acesso em dezembro de 2018.

Figura 25. Plácida dos Santos (1853 - 1935). Uma das integrantes da Cia. Negra de Revistas.

O relato que ela concede ao jornal inicialmente parece ser leve e divertido, mas contém mostras do quão frágil financeiramente poderia ser a vida de uma atriz de revistas. Revela as dificuldades e conta que obteve ajuda de um comendador para conseguir pagar seu aluguel. Orgulhosa, conta na entrevista que foi ela a primeira mulher a interpretar música brasileira em Paris.

Plácida dos Santos atuou em uma época em que a imprensa era muito conectada ao fazer teatral, o teatro despontava como arte e entretenimento e, fazendo parte dos debates da sociedade, intrinsecamente a imprensa e a cena teatral se alimentavam mutuamente. As matérias, notas nos jornais e revistas sobre os espetáculos, sobre atrizes e atores, e principalmente as críticas efervesciam o cenário artístico.

Plácida junto com Jandira Aymoré e a emblemática Rosa Negra eram parte importante do elenco da Cia. Negra de Revistas e exibiam performances dignas de *assombro,* como vemos numa citação do jornal carioca A Manhã:

> É digna de admiração a *extraordinária habilidade* das pretas componentes do corpo de baile da Cia. Negra de Revistas. A inaugurar seus espetáculos, por todo o corrente mês num dos teatros da Avenida. Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas, com precisão em poucos ensaios, a ponto do respectivo ensaiador, o prof. Gervasio Michels, considera-las *assombrosas*. Além do corpo regular de baile, a empresa possui uma pequenina bailarina de seis anos

> apenas que é um verdadeiro *prodígio* (NEPOMUCENO, 2006. p.130, grifos da autora).

Nirlene Nepomuceno (2006) discute em certo ponto de seu trabalho os motivos de artistas do porte de Plácida dos Santos terem sido varridas das pesquisas e da historiografia do teatro de revistas, das comédias de variedades, dos maxixes e da música popular brasileira. Artistas, que como Jandira Aimoré e Nina Teixeira, nunca recebem mais do que o espaço para minibiografias e só podemos saber de suas existências pesquisando os nomes de homens e grupos com quem trabalharam.

Nomes como *Rosa Negra, Djanira Flora, Déo Costa, Dalva Spindola* (que tem seu nome sempre relacionado ao de sua irmã, Araci Cortes) estão registradas nas revistas e jornais como pérolas negras, mulatas, morenas, morenas jambo, coro de *black girls* e vedetes brasileiras, adjetivos que muitas vezes são os títulos de seus números nas Revistas e Variedades apresentadas. Os jornais, ao mesmo tempo em que poderiam enaltecer o trabalho das atrizes negras, podiam rebaixá-las e ofendê-las.

Figura 26. Djanira Flora, atriz e cantora de Teatro de Revistas.

Então era uma relação bastante complexa, as atrizes precisavam dos jornais, mas também poderiam ser rechaçadas por conta de matérias publicadas. E como era a forma de registro, as que não estavam nos jornais quase não existem hoje. Djanira Flora possui uma foto no jornal *A Pátria*, datada

de 21 de agosto de 1926: Djanira Flora, da Companhia Negra de Revistas, foto que consta no acervo da Biblioteca Nacional.

Sabemos pelos jornais e revistas que compunham o elenco da Companhia Negra de Revistas e posteriormente, quando a Companhia Negra se desfez e De Chocolate se separa de Jaime Silva, algumas mulheres também passaram a integrar o elenco da Bataclan Preta coordenada por Jaime Silva. Não encontramos suas datas de nascimento e morte, tampouco o desenvolvimento de suas carreiras.

Rosa Negra[55]

O caso de Rosa Negra é emblemático, pois sequer encontra-se registro de seu nome de batismo. Adotou o nome artístico Rosa Negra e assim passou a trajetória nas companhias, nos jornais, revistas e programas. Na Companhia Negra de Revistas interpretou em *Tudo Preto* os números "*Ludovina Cançonette, Pérolas negras, Jaboticaba Afrancesada e Banhistas"*, nesse último contracenava com Dalva Espíndola. A referência a seus números é de que eram bisados e trisados, o que significa que os espectadores sempre pediam que repetisse suas apresentações.

É possível encontrar informações e dados de sua trajetória artística pelas canções que gravou. Recebeu a alcunha de "Mistinguette brasileira", por aproximar-se do trabalho de uma vedete francesa da Cia. Bataclan. A atriz fez todas as viagens e apresentações da Companhia Negra. Com Francisco Alves gravou o samba "*Não quero saber mais dela*" e "*Moleque namorador*". Gravou também as músicas "*Rosa preta*" e "*Quem quer casar comigo?*".

Ascendina dos Santos

Encontramos em uma página sobre Teatro de Revistas uma discussão sobre a possibilidade de Rosa Negra ser a atriz Ascendina dos Santos, pelo fato dela estar no elenco da Revista Pirão de Areia, que supostamente seria uma das

55 Biografia das atrizes citadas encontradas no ICCA Instituto Cultural Cravo Albin, que mantém o Dicionário Cravo Albim da Música Brasileira online. Encontramos citações e gravações de atrizes, cantoras e dançarinas de Teatro de Revista registradas nesse sítio. Algumas informações sobre as composições e gravações em EFEGÊ,1980.

revistas onde Rosa Negra atuou, mas não existe comprovação dessa ligação. No trabalho de Nepomuceno (2006), Rosa Negra e Ascendina dos Santos são citadas como pessoas diferentes e não existe essa discussão.

Uma foto do acervo da Biblioteca Nacional, do jornal *O Malho,* possui a legenda: *"A actriz Ascendina dos Santos no papel de Clara das Neves na revista Ai, Zizinha".* Em um trecho do livro *"Da Senzala ao palco: Canções, escravas e racismo nas Américas 1870-1930"*, encontramos uma citação sobre a *Revista Ai, Zizinha*, de Freire Júnior, um dos escritores do período. No trecho o autor explica que uma atriz italiana interpretava Ascendina dos Santos como *blackface* e fazia referência aos seus trejeitos e linguagem. Ascendina dos Santos antes de ser atriz trabalhava como cozinheira e sua atuação na Companhia Carioca de Burletas chocou a sociedade da época, fazendo com que sofresse inúmeros insultos e ataques nos jornais no período em que interpretou nesse grupo. Um quadro chamado "Ascendices" referenciava a atriz Ascendina dos Santos, mas dessa vez o quadro na peça *Pirão de Areia* era uma referência de Rosa Negra e um coro de *black girls à* Ascendina dos Santos (BRITO, 2017).

Figura 27. A atriz de Revistas Ascendina dos Santos.

O que explica que Ascendina dos Santos e Rosa Negra não são a mesma pessoa. E o mistério sobre quem é Rosa Negra, como começou e finalizou a carreira de atriz continuará.

Jandira Aimoré

As poucas informações sobre a atriz Jandira Aimoré (1899-1972) encontram-se ligadas ao fato de ser sido o grande amor de Pixinguinha. A atriz e cantora da Cia. Negra de Revistas era uma das estrelas da peça *Tudo Preto*, encenada pelo grupo.

Em janeiro de 1927 casa-se com Pixinguinha que à época era maestro da companhia. Depois do casamento, Jandira abandona os palcos e seu nome artístico. Passa a se chamar Albertina da Rocha Vianna e se dedica a vida conjugal.

No acervo na página de Pixinguinha[56], mantido no sítio do Instituto Moreira Salles, estão registradas a vida, a obra do compositor e instrumentista e um setor dedicado aos seus documentos, partituras, correspondências, textos, roteiros de televisão e de cinema musicados, livros e um espaço com o título *Documentos Beti,* como a atriz era chamada por Pixinguinha e também por seus amigos e familiares.

Figura 28. Jandira Aimoré nome artístico de Albertina Nunes Pereira.

Nesse espaço existem documentos como a carteira de identidade abaixo, um caderno de anotação, com receitas, remédios, telefones e uma bíblia com

56 Vida, obra e acervo de Pixinguinha/IMS. Disponível em <https://pixinguinha.com.br>. Acesso: 20 de dezembro de 2018.

anotações. Um pequeno tesouro anotado por Jandira Aimoré, um micromundo onde algumas pistas são dadas sobre sua vida durante o casamento.

Figura 29. Carteira de identidade de Jandira Aimoré.

Durante o tempo que ficou internada no hospital, Pixinguinha teve um problema cardíaco em virtude da preocupação pelo estado de saúde de sua esposa. Foi internado no mesmo hospital, mas Jandira nunca soube. Ele e seu filho orquestravam trocas de roupa para que ela não se preocupasse com o estado de saúde de Pixinguinha. No ano de 1972 ela morre aos 73 anos vítima de complicações cardíacas e, menos de um ano depois, Pixinguinha morre também.

Nina Teixeira

Nina Teixeira (1880 Porto Alegre – 1940 Rio de Janeiro) foi cantora e atriz gaúcha. Cançonetista que fez muito sucesso cantando sozinha, em dupla e em grupo. Chegou a gravar um disco sozinha no ano de 1904.

A ousadia das letras dúbias e a marcante sensualidade tropical conquistam o público da época. Em 1908 circulou primeiro pelo México e na sequência em Paris com o mulato Geraldo Magalhães, formando juntos a dupla "*Os Geraldos*". Cantavam e dançavam lundus e maxixes.

Figura 30. Nina Teixeira. Jornal O Malho, 1909.

Nina Teixeira e Geraldo Magalhães tinham parte de seu repertório composto por Chiquinha Gonzaga. Também gravaram e interpretavam canções do poeta e teatrólogo Bastos Tigre. Fazem sucesso na Europa com a chula *"Vem cá mulata"*, do carnavalesco Arquimedes de Oliveira. Com Nina Teixeira, também Júlia Martins figura como atriz profissional da época. As duas são pioneiras em gravações de discos no Brasil.

Júlia Martins

Figura 31. Atriz de Revistas Júlia Martins.

Atriz e cantora carioca de Teatro de Revistas (1890 - 1960). Estreou em 1912 no teatro. Cantava, dançava e interpretava lundus, modinhas, marchinhas de carnaval e batuques.

Em 1913 teve uma canção gravada com a denominação de gênero samba, o que seria muito antes do famoso primeiro samba registrado no Brasil por Donga *"Pelo telefone"*, que é de 1917 e entrou para a história como o primeiro samba gravado no Brasil. Mas a gravação de uma mulher obviamente não recebeu o mesmo status.

Gravou também a cancioneta *"A mulatinha",* de Chiquinha Gonzaga. Estrelou uma peça de Teatro de Revista, na qual Pixinguinha estreava nos palcos com dezesseis anos de idade. Júlia Martins trabalhou com as gravadoras mais famosas da época: Odeon, Victor Record e Phoenix, totalizando ao longo de sua carreira vinte discos gravados.

Araci Cortes

Tendo por nome de batismo Zilda de Carvalho Espindola, Araci Cortes foi um importante nome do Teatro de Revistas do Brasil. Iniciou sua carreira profissional no grupo Os Oito Batutas, de Pixinguinha, sendo sua vizinha e filha do flautista Carlos Espindola, iniciou muito jovem como cantora.

> Desde pequenina que dançava e cantava no colégio onde era a primeira… na faceirice e respeitada no samba. Depois, fiz-me amadora do palco na sociedade "Filhos de Talma". Sentindo vocação para a cena, trabalhei no Democrata Circo dirigido por Benjamin de Oliveira. Daí, incorporei-me aos oito batutas e fiz minha estreia no Teatro Lírico
>
> Há alguns anos passados, o esplêndido conjunto de artistas nossos, a frente estavam o "China" e o Pixinguinha, mais seis outros companheiros, formando o grupo musical dos oito batutas, depois de retumbante sucesso sozinhos se lembravam de dar uma nova modalidade ao seu trabalho, intervindo na representação de pequenas peças teatrais.
>
> Nosso confrade Mário Magalhães, então cronista de *A Noite*, com o intuito de auxiliá-los, escreveu uma pequena burleta intitulada "Um batismo na Favela", em que estava uma mulata dengosa do célebre morro.
>
> – Quem há de fazer o papel da mulata? – perguntou o autor.
>
> E o "china" lembrou:
>
> – A Zilda Espíndola, que é uma pequena de muita habilidade para isso (CORTES *apud* BRITO, 2017, p.119).

Desde pequena inserida no mundo das artes, assim como sua irmã, Dalva Espindola, Araci Cortes dedicou sua vida ao mundo dos espetáculos. Foi uma mulher que desafiava os padrões da época, que com sua experiência nos palcos que logo de início viaja com *Os Oito Batutas* nos demonstra. O grupo formado por oito homens e ela era a única mulher que excursionava com eles.

Figura 32. Araci Cortes (1904-1985).

A trajetória de Araci foi de muito sucesso e de belos encontros, trabalhando no mesmo circo que Benjamim de Oliveira, cantou músicas de Ary Barroso e Lamartine Babo, se encontrou com Clementina de Jesus e Paulinho da Viola. Gravou canções de 1925 a 1967[57], tem uma vasta produção cênica e musical. Se apresentou nos teatros mais importantes e viajou atuando em revistas para o exterior, recebeu diversas homenagens em vida e postumamente.

Para comemorar seu aniversário de oitenta anos um disco foi lançado com seu nome pela Funarte em 1984, com depoimentos e uma biografia. Morreu aos oitenta e um anos e seu velório foi na Praça Tiradentes, no Teatro João Caetano, lugar por onde transitou e viveu seus sonhos.

57 A discografia completa de Araci Cortes pode ser lida na página Cantoras do Brasil. Disponível em < http://www.cantorasdobrasil.com.br> Acesso em 21 de dezembro de 2018.

Celeste Aida

Celeste Aida é o nome da Ópera de Giuseppe Verdi, que conta a triste história de amor de uma bela princesa etíope. História bastante turbulenta e digna de ópera, pode definir bem a trajetória da atriz brasileira Celeste Aida. Recebeu esse nome em homenagem a peça de Verdi, porque sua mãe gostava muito de óperas. A carreira da jovem Celeste Aida se iniciou aos 21 anos com a opereta *Algemas Quebradas*, a convite da Cia. Negra de Revistas. Atuou com os grandes nomes da companhia e seguiu trabalhando nos teatros de revista.

Causava furor na plateia ao se apresentar com maiô de duas peças, antes do biquíni ela já estava com o umbigo à mostra. Pelo tom da descrição de seu corpo e seu trabalho, conseguimos ter dimensão do quadro que se fazia e ainda se faz das mulheres que não possuem o corpo padrão e não seguem a performatividade feminina da mocinha, delicada, apaixonada e angelical: *"Não era exatamente bonita, era inclusive meio gordinha. Fugia um pouco do padrão de mulher boa. Mas tinha graça, um belo sorriso, e era extremamente simpática e articulada. Cativava pelo conjunto da obra"* (VENEZYANO, 2010). Como se não chegasse a ser completa como atriz, o fato de ser "gordinha" tinha que ser compensado. Para a autora Celeste o fez com a graça e o sorriso cativante.

Figura 33. Celeste Aida Cruz (1916-1984).

Notamos que não é o trabalho que conta, a estética pesa mais do que o desenvolvimento de seus processos artísticos. "*Como a beleza não era o seu forte começou, também, a investir no tipo cômico. Uma de suas criações mais frequentes era a da mulher-invertida, uma representação da lésbica, com figurino e trejeitos masculinos. Fazia também mulheres sisudas e antipáticas*" (VENEZYANO, 2010). A mulher-invertida, caricata vivida por Celeste Aida, não pode ser considerada bonita, não pode ser plena e íntegra. Imaginamos que pelo corpo da atriz não corresponder aos padrões, ela teve que gerenciar espaços onde pudesse atuar, mesmo tendo muita competência técnica vocal e de interpretação. Essa situação lembra a fala de Ismênia Leão (2018). A atriz tieteense conta que, por ser alta e não performar o feminino do tipo "princesa", levou tempo para entender seu corpo e suas possibilidades na cena teatral. A forma como Celeste Aida é descrita infelizmente ainda se repete para as mulheres que não possuem o padrão eurocêntrico.

Em uma passagem de sua vida Celeste emagreceu nove quilos para participar de um filme argentino. Na época não conseguia sobreviver com os cachês de atriz, desistiu de seu emprego como vendedora para tentar o papel de uma *macumbeira* no filme e a empresa não conseguiu fazer a película (VENEZYANO, 2010), sendo todos seus esforços foram inúteis. Celeste Aida se apaixonou por um artista chamado Petrônio Santana, o palhaço Picolé, que ficou conhecido como Colé. A atriz se esforçou em ajudar a alavancar a carreira do companheiro, os dois fizeram muitos trabalhos juntos, no entanto, ele a traiu com uma colega de trabalho. O caso virou notícia de jornal e Celeste teve sua vida exposta, inclusive foi culpabilizada, como veremos na manchete da Revista do Rádio[58].

Teve dificuldade para voltar a construir carreira solo, mas conseguiu. Atuou como cantora, atriz, sambista. Virou empresária, produziu e atuou ao mesmo tempo, também assinando a direção artística. Nos anos setenta, o Teatro de Revistas começou a declinar e ainda assim ela se manteve firme em seus projetos. Não sabia que era diabética e acabou tendo uma das pernas amputadas depois de um corte, que a levou a realizar várias cirurgias sem sucesso.

58 Acervo digital, hemeroteca da Biblioteca Nacional, nº508, 1960.

Com muita paixão continuou trabalhando e chegou a atuar em espetáculos de cadeira de rodas. Passou por complicações de saúde e teve a outra perna amputada. Viveu o final de seus dias no Retiro dos artistas, onde foi encontrada morta aos sessenta e oito anos. Assim como Araci Cortes, Celeste Aida foi velada no teatro, onde passou seus dias de dificuldades e de glórias.

COLÉ DEFENDE-SE

E ACUSA A EX-ESPÔSA

UMA HISTÓRIA QUE SÓ AGORA É CONTADA...

PORQUE SE DESQUITOU

Figura 34. Manchete da Revista do Rádio sobre a vida conjugal de Celeste Ainda e Colé.

Elsie Houston

A cantora brasileira nasceu no Rio de Janeiro, filha de dentista norte-americano e de mãe brasileira. Estudou piano e música clássica, atuando como soprano desde muito cedo. Elsie Houston (1902-1943)[59] não poderia ficar de fora dessa lista de atrizes brasileiras, porque sendo cantora, aprofundou sua potencialidade vocal e hoje podemos observar seu trabalho como performático. Os ensaios fotográficos e as descrições de suas apresentações revelam o quanto suas pesquisas transbordam em seu corpo, ela canta e dança invocando as estéticas e corporeidades das manifestações negras com que teve contato em suas investigações. Estudou com importantes figuras da música clássica mundial e inovou misturando canções folclóricas com harmonias eruditas. Foi jovem para Alemanha e solidificou suas técnicas e metodologias na música.

59 Sobre Elsie Houston pesquisamos as páginas Cantoras do Brasil e Instituto Cultural Cravo Albin – Dicionário MPB.

Quando volta ao Brasil grava uma série de canções e tem contato com Mário de Andrade e com a atmosfera modernista. Verticaliza suas pesquisas no cancioneiro folclórico, popular e afro-brasileiro, aproximando da etnomusicologia em Paris, e se dedica integralmente à vida artística. Também em Paris, Elsie Houston canta no primeiro concerto de Heitor Villa-Lobos e teve seu primeiro concerto de músicas folclóricas brasileiras em um salão no ano de 1926. Casa-se com um poeta surrealista, Benjamin Péret, e passa a se chamar Elsie Houston Péret. A foto que veremos a seguir é marca sua performatividade forte.

Figura 35. Elsie Houston (1902-1943).

Publicou dois livros sobre Música Popular Brasileira. Esteve no I Congresso Internacional das Artes Populares, na Thecoslováquia. Gravou batuques, sambas, cocos e pontos de macumbas, nos quais assina todos os arranjos. Benjamin Péret foi deportado acusado de comunismo e ela volta com ele a Paris. Alguns artistas e diplomatas a chamavam de "A Embaixadora da Música Brasileira". Benjamin Péret é convocado para Guerra Civil Espanhola, o que faz com a artista volte frequentemente ao Brasil. Depois de sua separação,

vai para Nova Iorque e cantou para 20 mil pessoas, no ano de 1941, em Washington (Watergate National Park). Foi presa na Carolina do Norte, provavelmente por envolvimento em causas comunistas junto com Marcel Courbon, com quem se relacionava na época. A morte nebulosa de Elsie Houston foi publicizada supostamente como suicídio devido aos problemas financeiros, com ingestão de uma dose excessiva de tranquilizantes. Inestimável o legado deixado por essa mulher que teve uma trajetória ímpar e abriu muitas portas para a pesquisa etnomusical. É possível encontrar alguns vídeos e músicas gravadas pela soprano que imortalizou canções populares brasileiras.

Figura 36. Ensaio fotográfico de Elsie Houston.

Mercedes Batista

Outro nome que este trabalho necessita citar é o de Mercedes Batista (1921-2014)[60], que em um período fortemente marcado pelas desigualdades raciais e sociais, logrou a conquista de espaço discutindo na dança as questões da cultura e religiosidade afro-baiana. Trabalhou informalmente para sobreviver e ajudar a família. Quando consegue trabalho numa bilheteria de cinema se encanta com o universo dos filmes e é desse encantamento que brota o desejo de um dia ser artista.

Mercedes Baptista iniciou seu processo em dança na linguagem clássica e foi convidada a fazer aulas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com o primeiro bailarino do corpo de baile, Yuco Lindberg. Posteriormente, Mercedes passa a ser integrante do corpo de baile, a primeira mulher negra brasileira a integrar o ballet do Rio de Janeiro e dançar no palco do Teatro Municipal. Poucas vezes, porque os coreógrafos da época não a escalavam para as obras de dança.

Nos anos cinquenta tudo mudou em sua vida artística quando conheceu a coreógrafa negra Katherine Dunham, que era além de bailarina, educadora e pesquisadora. A bailarina, em temporada no Brasil com a "Katherine Dunham Company", faz uma passagem que deixou marcas importantes não só em Mercedes Batista. Inovadora na dança moderna ao trabalhar com danças e culturas afro-americanas e caribenhas, ela mantinha um grupo de pesquisa com bailarinas e bailarinos negros que teve uma longa carreira de trinta anos nos Estados Unidos e que conseguia realizar temporadas ao redor do mundo. No Brasil, foi impedida de se hospedar em um hotel pelo fato de ser negra, o qual denunciou às autoridades nacionais e internacionais, repercutindo muito.

60 Sobre a vida, trajetória artística e imagens de Mercedes Batista é possível visitar a página do Museu AfroBrasil. Importante registro também na dissertação de Nelson Lima (LIMA, 1995).

Figura 37. Mercedes Batista no inicio da carreira.

O deputado Afonso Arinos, havia apresentado uma proposta de lei que tipificava o racismo como contravenção penal. O deputado supostamente se irmanou da causa de um de seus funcionários: um motorista negro que foi humilhado em uma confeitaria. O motorista foi impedido de entrar com sua família, esposa e filhos brancos, porque o proprietário não permitia a entrada de pessoas negras. Com o caso de Dunham repercutido, o projeto de lei ganhou força e foi aprovado em 1951.

Mercedes se junta à pesquisa de Dunham e passa uma temporada estudando nos Estados Unidos. De volta ao Brasil, monta um balé folclórico, no qual aplica os conhecimentos aprendidos com Dunham, somados aos seus, unindo a dança moderna afro-americana com as epistemologias e culturas de

dança afro-brasileiras. Parece óbvio que para exercer sua profissão, sendo negra, a única possibilidade era criar a sua própria companhia.

Esse é um acontecimento marcante na vida de artistas negras brasileiros. Para ter contempladas suas temáticas e desenvolver processos criativos, onde os próprios desejos de fala, metodologias e procedimentos sejam abarcados de forma respeitosa e plena, necessitam/optam por criar seus espaços e assim encontrar na pesquisa artística terrenos e diálogos férteis. Seguindo os passos de Dunham, Mercedes Batista também compõe sua companhia com bailarinas e bailarinos negros, sendo um marco da dança moderna no Brasil.

Assim como Elsie Houston, Mercedes também teve formação erudita, mesclando os saberes e culturas populares com danças religiosas de matriz africana na criação de seus trabalhos. Trabalhou de forma incessante para superar as barreiras do racismo e elevou a categoria dos balés folclóricos e das danças afro-brasileiras, que normalmente são colocados como inferiores aos balés clássicos.

Viajou por vários lugares do mundo e foi a primeira a coreografar uma ala de escola de samba. Na época, a novidade que implantou na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro dividiu opiniões, mas hoje vemos seu legado em todas as agremiações carnavalescas ensaiadas e coreografadas com sofisticação e requinte. Também trabalhou junto a grupos de teatro, na televisão e no cinema. Trabalhou no Teatro Experimental do Negro como bailarina, mas foi como coreógrafa que pode desenvolver com as atrizes e atores processos de preparação corporal, marcando história junto ao grupo.

Mercedes Batista recebeu homenagens em escola de samba, peças de teatro e dança, e é inspiração para jovens negras que desejam seguir carreira na dança. Seus esforços e o inestimável aporte de seus trabalhos foram reconhecidos pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 38. Estátua de Mercedes Batista inaugurada em Out.2016.

"Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Batista" é o nome do belo documentário que conta sua história. Seu corpo está simbolicamente demarcando o Largo São Francisco da Prainha, no Rio de Janeiro como território negro. Uma Mercedes de bronze, no pungente amarelo de Oxum, que vive no circuito histórico, onde viviam escravizados, negros alforriados e os nascidos livres. Uma estátua dourada foi erguida e Mercedes sempre estará dançando na pequena África brasileira.

Mandinga mandinga preta
Preta que sobe a ladeira
Iemanjá na cabeça
E o canto de lavadeira
É vó é benzedeira
Preta de pura beleza

Veste a baiana e gira
Na gira solta magia
Veste a baiana e gira
Na gira solta magia

Dani Nega, Preta Velha

A Família Trindade

Contemporâneo de Mercedes Batista, Solano Trindade (1908-1974)[61] é um nome fundamental para termos um panorama consolidado de artistas que são a memória do corpo negro nas artes cênicas. Solano Trindade foi antes de tudo, poeta. E é com poesia que desenvolve toda sua trajetória artística.

Nascendo em Recife, teve a cultura popular como berço e base para toda sua criação. Multiartista engajado, participa em 1934 no I Congresso Afro-brasileiro no Recife e também do segundo, em Salvador, três anos depois. Seu poema *"Tem gente com fome"* fez com que o livro *"Poemas de uma vida simples"* fosse apreendido, Trindade perseguido e preso.

Fez parte do Teatro Experimental do Negro (1944) e nesse grupo se responsabiliza pela frente de atuação politica através do Comité Democrático Afro-brasileiro. Na mesma década, funda junto com o pesquisador Edison Carneiro (1912-1972) e com Margarida Trindade (1917-?), o Teatro Popular Brasileiro (1950-1957). O Teatro Popular Brasileiro (TPB) assim como o Teatro Experimental do Negro, como veremos a seguir, é formado pelas camadas mais populares da sociedade: estudantes, militantes, donas de casa, operários, trabalhadoras informais.

Aqui cabe destacar que a fundação do TPB foi um marco, as ideias, discussões e referências que Solano Trindade havia acumulado de sua militância política e artística são somadas a uma intensa pesquisa que busca desenvolver uma arte popular e de identidade negra como ação política. Em buscas pela internet encontramos muito sobre a parceria de Solano Trindade com o pesquisador Edison Carneiro, porém sobre Margarida Trindade dispomos das seguintes informações: esposa de Solano Trindade, co-fundadora do TPB, mãe de Raquel Trindade e terapeuta ocupacional. As três informações repetidas reforçam o que já dissemos sobre as mulheres negras artistas ficarem registradas como "esposas" de grandes nomes e co-fundadoras, co-participantes, enfim, coadjuvantes do protagonismo masculino negro.

61 Para desenvolver os comentários acerca de Solano, Margarida e Raquel Trindade foram essenciais as contribuições das dissertações de Maria do Carmo Gregório (2005) e Maurício de Melo (2009).

Solano Trindade foi e é o pilar de muitas pesquisas sobre cultura popular, cultura afro-brasileira, folclore, teatro popular, movimento negro, teatro negro, etc., e durante sua trajetória de vida constrói um legado impressionante. Multiartista, além de poeta, ator de teatro e brincante de cultura popular, era também pintor, atuou e produziu filmes e ministrou aulas em universidades, faculdades e no Museu de Artes de São Paulo. Integrante do Partido Comunista, foi preso várias vezes por seu envolvimento com boletins subversivos. Suas prisões foram nos anos de 1944, 1946, 1947, 1949 e em todas contou com o apoio e auxílio de sua família, principalmente com a parceria de sua esposa Maria Margarida Trindade.

Figura 39. Maria Margarida Trindade.

No texto *"Solano Trindade, o poeta do povo"* encontramos uma passagem que ilustra a forma como muitas vezes a visão masculina insere a mulher como acessório, como parte da vida do homem público e, nesse caso, praticamente uma empregada:

> Ao mesmo tempo *sua mulher*, a terapeuta ocupacional Maria Margarida – uma evangélica que passou parte da vida *servindo cafezinhos* para os amigos comunistas do marido e que seria seu grande esteio, até a hora da morte – desenvolvia um pioneiro trabalho com Nise da Silveira (1905-99), a psiquiatra que revolucionou o tratamento de doentes mentais no Brasil: no Hospital Pedro II, no bairro do Engenho de

> Dentro, elas introduziram, entre outras atividades terapêuticas como pintura e escultura, a prática de danças folclóricas pelos doentes, que até então eram mantidos isolados, tratados com choques elétricos e amarrados em camisas-de-força (CARVALHO, 2007, p.02, grifos nossos).

Vemos que o autor se refere ao *serviço* que *a mulher de* Solano prestava, na sequência se refere ao trabalho de Nise da Silveira e só então coloca que as duas trabalharam juntas no desenvolvimento de atividades artísticas nos hospitais. O que é lembrado é o homem e na sequência o trabalho pioneiro de Nise da Silveira, Margarida Trindade em realidade não aparece. Muito diferente é a forma como a vida de Margarida Trindade é citada no trabalho de Maria do Carmo Gregório (2005):

> Margarida Trindade nasceu na Paraíba em 1917, foi residir ainda jovem no Recife no bairro São José onde conheceu Solano Trindade, com quem se casou em 1935. Durante a infância e juventude não estudou, aprendeu a ler através da bíblia. No Rio de Janeiro, após os filhos terem atingido certa idade, cursou o antigo ginasial e o colegial através de supletivo. Fez curso de Terapia Ocupacional com a Dra. Nise da Silveira. Margarida Trindade começou, nos períodos de festividades, a ensinar danças do teatro aos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, junto com a Dra. Nise da Silveira e com o Dr. Sá Pires. Posteriormente, tornou-se parte do quadro de funcionários como Terapeuta Ocupacional até a sua aposentadoria. O Teatro Popular na vida de Margarida Trindade significou a possibilidade de profissionalização, o rompimento com a marginalização social e a possibilidade de se colocar socialmente. Esse relato da vida de Margarida Trindade nos faz pensar o teatro como um espaço de intervenção nas trajetórias pessoais (GREGORIO, 2005, p.99)

Diante desta citação, vemos que Margarida Trindade não se limitava a ser apenas esposa de Solano, tampouco sua atuação se resumia em servir cafezinhos. Podemos entender que era profunda e intensa a relação de Margarida Trindade com o TPB, com a arte e a cultura popular. Tanto como Solano Trindade, Margarida entregou a vida e empenhou todos os esforços para que o TPB e todas as pesquisas que empreendiam em parceria florescessem.

No documentário *"O vento forte do levante"* (DUTRA, 2011) podemos ter contato com muitos familiares, amigos e companheiros do casal de artistas. E os depoimentos de Raquel Trindade, a filha que seguiu os passos dos pais e continuou o legado de arte e produção de memória, são muito contundentes. Pela sua voz, as memórias de sua mãe emergem com protagonismo e

passagens de sua vida ganham muita força, inclusive enfrentando policiais e seguindo de delegacias em delegacias, instaurando conflitos e lutando pela liberdade de Solano Trindade.

Figura 40. Raquel Trindade, a Kambinda (1936-2018).

Em outro documentário (ROQUE, 2015), Raquel Trindade revela que era sua mãe quem ensinava as danças e músicas que foram a marca do TPB, de todo o trabalho de Solano e dela mesma, Raquel Trindade. Também era ela quem costurava e cuidava da estética, dos figurinos e de toda a indumentária do grupo. Foi através de seus conhecimentos em dança, rítmica, expressão corporal e vocal, que inúmeras pesquisadoras e toda a família Trindade, tiveram a possibilidade de fundamentar e aprofundar tantas obras e discussões acerca da cultura popular de matriz africana.

Raquel Trindade conta das festas que seu pai fazia, que chegavam a durar três dias, reunia muitos artistas e intelectuais, e também do quanto a vida da família era financeiramente difícil. Os dois artistas trabalham juntos para dar conta de manter os processos na arte e na cultura. O pai pintava e vendia livros,

a mãe, além de trabalhar fora, ajudava nessas vendas e no cuidado na casa. Em um depoimento emocionante, Raquel diz que quando o grupo viajou para o Leste Europeu, chegaram a se apresentar em um estádio porque nos teatros não cabiam a quantidade de público que vinha para prestigiá-los. E que muito depois descobrira que só foi possível a temporada do grupo na Europa por conta de uma das atrizes que era também empregada doméstica, funcionária da família de Getúlio Vargas, e conseguira por intermédio dos patrões facilitar as passagens e documentos para que o grupo circulasse fora do país (ROQUE, 2015).

Todo o legado de Margarida e Solano Trindade foi vivido, guardado por Raquel Trindade e outros membros da família. A herdeira, que nasceu e viveu no mais efervescente meio artístico popular e negro, lembra que quando criança ia a museus, bibliotecas, teatro, ouvia música clássica, óperas, mas principalmente brincava maracatu, coco, jongo e congos nas festas e espetáculos. Vive com seu pai os ensaios do Teatro Experimental do Negro e também conhece de perto o trabalho Mercedes Batista em seu balé folclórico. Fala sobre a relação de sua família com a cidade de Embu, que conheceram durante uma temporada de viagens. Seu pai se encantou com a cidade, então todos (um elenco de trinta pessoas!) ficaram hospedados em um barracão de um amigo de Solano Trindade. Em clima de festa foram ficando e expandindo as atividades.

Depois que o grupo se fixa em Embu, fortalece de tal forma o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais que a cidade se torna referência nacional, passando a se chamar Embu das Artes. Primeiro seu pai ficou a frente do ativismo cultural da cidade, com sua morte em 1974, é Raquel Trindade quem assume esse lugar e segue até sua morte, lutando frente ao poder público para manter e ampliar as conquistas de seus pais.

Dona Raquel, como era respeitosamente chamada, em sua experiência assume a máxima de seu pai de *“pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte”* (DUTRA, 2011 e ROQUE, 2015). Ela pintava, escrevia, dançava, coreografava e cantava. Comandava e atuava na Nação Kambinda de Maracatu

e no Teatro Popular Solano Trindade, grupo em que aprofundou pesquisas e que vivia como uma continuidade do TPB – fundado por seus pais.

Figura 41. Dona Raquel Trindade, Embu das Artes.

Uma sábia djeli. Deu aulas, cantou, dançou, fez um importante trabalho como mulher negra e artista, tendo inclusive o conhecimento espiritual, sendo também yalorixá, cuidando do sagrado de seu povo. Em seu trabalho que contemplava danças negras de norte a sul do país, deixa uma marca profunda na história da arte e cultura popular de matriz africana do Brasil. Devemos a ela muito da promoção e difusão das epistemologias negras.

Todo o conhecimento que aprendeu com seus pais e avós, que também eram da cultura popular, foi transmitido oralmente para filhas e filhos, netas e netos, amigos, estudantes, companheiras e companheiros de trabalho. Um conhecimento que soprou aos quatro ventos e viveu com paixão e felicidade.

Foi no grupo Maracatu Leão da Vila[62] que pude ter contato com as danças, músicas e toques de várias manifestações da cultura popular. Foi onde

62 O Maracatu Leão da Vila foi criado por Telma Tessilla (brincante e educadora) e Ramon Vieira (pesquisador e músico) em 2006. O grupo realizava ensaios abertos a toda comunidade

conheci Vitor da Trindade, filho de dona Raquel, e pude ouvir as histórias, aprender os maracatus e os bois. Pude mergulhar no rico universo da tradição popular desenvolvida pela família Trindade, assim a sabedoria e o rigor com que a Kambinda ensinou, as brincadeiras que aprendeu também chegaram e reverberaram em mim.

A Rainha Kambinda, se despede de toda essa intensa trajetória de vida aos com oitenta e um anos. Sua passagem em abril de 2018 foi homenageada por muitos artistas, intelectuais, instituições públicas e privadas, grupos de dança, teatro e cultura popular.

Deixou muita saudade e ensinou com sua própria experiência que a potência de vida e a alegria da cultura popular devem ser cuidadas, guardadas e vividas com a mesma força e coragem de seus ancestrais. A ela prestamos aqui nosso mais profundo respeito e rendemos homenagem e afeto.

Calunga

*Maracatu que aprendi com Vitor Trindade

De São Paulo de Luanda Me trouxeram para cá

Ê, ê, ê calunga, calunga Me trouxeram para cá

Minha mãe chorava calunga

Eu baixinho cantava calunga

Maracatu Maracatu. Eu a Calunga

da Vila Leão em Sorocaba, sempre aos finais de semana, no Centro Cultural Quilombinho (ONG que atende crianças e jovens em período de contraturno escolar). Participei desse grupo como brincante nos anos inicias e pude ter contato com folguedos, brincadeiras e danças da tradição de matriz africana. Inestimável a produção e o trabalho de formação que o grupo desenvolveu em jovens e crianças, em sua maioria de classes populares. O grupo era apadrinhado por Tião Carvalho e também por Raquel Trindade, de modo que mantinha um intercambio entre os respectivos mestres e grupos. O Maracatu Leão da Vila segue vivo atualmente com apresentações pontuais em datas importantes para a cidade. Mais informações em: http://leaodavila.maracatu.org.br/.

O Teatro Experimental do Negro

Podemos observar o quanto trajetórias negras se assemelham: histórico de fugas, como Benjamim de Oliveira e Grande Otelo; falta de reconhecimento e apoio; tensões e conflitos de classe e raça, como vimos na Cia. Negra de Revistas, no TPB e principalmente na experiência de atrizes negras. Mas o que queremos reforçar são as potências que as aproximam e os aspectos de transgressão a lógicas hegemônicas vigentes nas artes, tais como: a intensa produção criativa; a excelência do trabalho artístico; as redes de apoio formadas nos grupos; as múltiplas possibilidades que ordenam para compor; a indubitável resistência; a potência com que começam a vida nas artes, e a conquista da permanência com carreiras consolidadas, ainda que pouco reconhecidas diante da grandiosidade com que viveram e vivem.

Depois de ter contato com as vidas de atrizes negras no período pós-abolição e de observar a existência de agrupamentos, como a Cia. Negra de Revistas e o Teatro Popular Brasileiro, é urgente falar também do Teatro Experimental do Negro.

Sabemos que o Teatro Experimental do Negro, a partir de agora abordado pela sigla TEN, não foi o primeiro agrupamento de artistas negros do Brasil. De acordo com Nirlene Nepomuceno (2006), tampouco a Cia. Negra de Revista detém esse pioneirismo. A autora explica que existem registros de 1790 em Cuiabá de uma peça de negros destacando a atuação de um negro recém-liberto; em 1767 uma companhia de mulatos se apresenta na Casa da Ópera no Rio de Janeiro; e, em 1818 no Teatro São João, um alemão de nome Von Martius registra que esse teatro conta apenas com artistas negros, que os brancos fazem pontuais participações e representam personagens estrangeiras.

Então nossos passos vêm realmente de muito longe e Abdias do Nascimento, que nasceu no ano de 1914, um dos fundadores do TEN, viveu na juventude uma intensa participação no movimento negro brasileiro. Era muito jovem ainda quando a atriz a Ascendina dos Santos já gerava polêmica no mundo das artes por ter plantado a semente que brotou no coração de muitas empregadas domésticas. Nepomuceno (2006) apresenta uma série de matérias de jornais que denunciam a crise das cozinheiras, que começam a se emancipar

através do teatro e abandonam o fogão de seus patrões. Um jornal de 1926 coloca que: *"O sucesso de Ascendina provocou imitações. E hoje há várias Ascendinas, senão de nome pelo menos na cor. Que abandonaram o fogão pela ribalta, contribuindo cada vez mais para a crise tremenda de cozinheiras"* (NEPOMUCENO, 2006, p.139).

Bastante semelhança encontramos com a polêmica gerada pela PEC das domésticas[63], que dividiu opiniões. Argumentos contra a PEC reclamavam que com a regulamentação do trabalho doméstico e melhores condições de contratação, a grande quantidade de trabalhadoras domésticas, que era sobretudo negra, ficaria desempregada por conta dos procedimentos burocráticos que os empregadores necessitam fazer. Outras pessoas favoráveis a PEC lutaram por ela, argumentando que o único *problema* gerado às famílias burguesas e para a elite é que passariam a ver as trabalhadoras domésticas como uma função digna e não mais poderiam explorar a mão de obra como bem quisessem.

Voltando às mulheres negras nas artes cênicas, as "Ascendinas" que abandonavam a cozinha para buscar se profissionalizar como atrizes deixaram um imenso legado. Todo o estopim que geraram deixou rastros e não apenas elas, os grupos anteriores, os movimentos negros e a cultura popular deixaram rastros suficientes para que Abdias seguisse por essas trilhas. Podemos dizer que ele encontrou as pegadas dos atores e atrizes da geração anterior a sua, seguiu um eco histórico e fez do teatro um território negro de sobrevivência, de militância, de sonhos e devires. Diz Abdias Nascimento sobre os propósitos da criação do TEN - Teatro Experimental do Negro:

> a. Resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
>
> b. Através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca" recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;

63 A PEC 66/2012 prevê que trabalhadoras e trabalhadores domésticos tenham as mesmas garantias que qualquer trabalhador formal e auxilia na regulamentação da profissão. Em 2012 quando foi promulgada a PEC foi chamada de "lei áurea moderna" tamanha associação que se faz das mulheres negras como domésticas. Mais informações sobre a PEC no Portal Geledés, disponível em <https://www.geledes.org.br/pec-das-domesticas-e-promulgada/>. Acesso em dezembro, 2018.

c. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do interprete;

d. Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papeis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domésticos Pais Joões e lacrimogêneas mães pretas;

e. Desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de historia, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 2017, p.161).

Acreditamos que ter contato com esses objetivos primordiais do TEN após o contexto que antecede este presente ato, situa-nos uma base bastante sólida e contundente para entendermos sua atualidade, pois vemos que as prerrogativas de criação do grupo ainda são pertinentes. O Teatro Experimental do Negro nasceu em 1944 no Rio de Janeiro, e foi idealizado por Abdias Nascimento, quando em uma viagem ao Peru assistiu um espetáculo onde um personagem negro era vivido por um ator pintado de preto. O chamado *blackface* inquietou Abdias Nascimento, que é tomado de assalto pelo fato de nunca no Brasil ter assistido uma peça com atores negros. Lembra Abdias Nascimento que depois do espetáculo se questionava:

> Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido (NASCIMENTO, 2005, p.01).

Depois de se defrontar com esses sentimentos, Nascimento que na época era economista e nada tinha a ver com o universo teatral, decide ir a busca de suprir essa demanda no teatro brasileiro e começa, ainda fora do país, a estudar

teatro. No entanto, quando volta ao Brasil não é por todos que sua proposta é bem quista.

> Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha ideia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros (NASCIMENTO, 2005, p.03).

Como podemos observar a formação do grupo é mista e variada, assim como a formação do TPB (Solano Trindade) e da Cia. Negra de Revistas (De Chocolate). Pessoas negras de várias origens, mais essencialmente, as das classes mais populares se juntaram e compuseram o projeto do TEN que nos dias de hoje segue como referência de resistência e como primazia a presença do negro nos palcos. O TEN não se torna inspiração e marco apenas no campo do teatro, sua forte atuação é considerada politicamente como movimento negro. Os métodos de alfabetização das camadas populares e também do movimento artístico que desenvolveu, foi visto na época como uma afronta à classe artística nacional, uma vez que a classe média brasileira – de onde provinha a maior parte dos artistas - abraçava fortemente o mito de democracia racial. Classe média e classe artística sentem-se duplamente ofendidas: um grupo de negros ousa ocupar esse espaço até então higienizado de pessoas pobres e negras e ataca diretamente as ideologias racistas vigentes que permitem os estereótipos e a utilização de *blackface*.

A questão é que as atrizes e atores negros estavam fazendo um enfrentamento de dentro da cena teatral a essa técnica ofensiva. No trabalho de Christian dos Santos Moura (2008), encontramos uma interessante discussão sobre o TEN e a contextualização do *blackface*. A técnica cênica norte-americana escarnece e agride a população negra de maneiras diretas e indiretas, objetivas e subjetivas. Os primeiros *blackfaces* foram feitos na Guerra Civil Americana em espetáculos de entretenimento, nos quais o corpo negro era sempre visto como piada, tanto que muitos dos estereótipos repetidos a

exaustão pela mídia até hoje nasceram nesse período. Mas podemos dizer que o tirou saiu pela culatra. Se o *blackface* era usado para agredir e ferir, subvertendo esse terrível ardil do racismo, a população negra se insere no mundo teatral e posiciona-se de forma a enfrentar os estereótipos. Vemos que é isso o que ocorre no TEN. Os atores e atrizes quando se organizam, fazem de forma revolucionária, ocupam a cena teatral com espetáculos profissionais, representando, inclusive textos de dramaturgos conceituados mundialmente, como Eugene O'Neill[64].

O TEN se organiza assumindo diferentes frentes de trabalho, ações fundamentais na época para consolidar o grupo nas artes cênicas e na militância negra. Mantinham aulas de alfabetização, aulas de cultura geral, trabalhos cênicos (formação teatral, ensaios, apresentações, temporadas) e a publicação do jornal Quilombo. E para enfrentar o padrão de beleza branco hegemônico, desenvolvem vários concursos de beleza para mulheres negras. Ainda que hoje analisemos com visão crítica essa ideia, imaginamos que na década de quarenta esses concursos de beleza afro tenham sido muito importantes para o fortalecimento dos movimentos de mulheres negras da época. Inclusive, a atuação do grupo voltada para as mulheres contou com o trabalho político, por meio da criação da Associação das Empregadas Domésticas e do Conselho Nacional de Mulheres Negras.

Relembramos a relação de Solano Trindade com o TEN, ele era um dos responsáveis pelo Comitê Democrático Afro-Brasileiro que se torna a ramificação de atuação política do TEN. Assim como ele muitos artistas intelectuais e militantes passaram e contribuíram para a história do grupo, dentre eles citamos Guerreiro Ramos (1915-1982)[65]. O cientista social e político foi o esteio do fortalecimento do TEN como grupo de teatro de atuação política e

64 Eugene O'Neill (1988-1953) foi considerado o maior dramaturgo norte-americano. Com mais de sessenta peças escritas, o dramaturgo recebeu o Prêmio Nobel de literatura (1936) pelo teor profundo e humano que suas obras carregam. A peça Imperador Jones que foi cedida por ele ao TEN conta a história de um homem negro. Brutus Jones foge da prisão e ao deparar-se numa ilha Caribe vive um processo de convencimento com os moradores e é coroado imperador. O Imperador Jones no entanto, vive episódios onde é assombrado pelos fantasmas da época de sua captura e escravização. O'Neill foi um dos poucos dramaturgos brancos a tratar com complexidade e profundidade os dilemas do negro. Mais sobre o dramaturgo e a sua obra em MOURA, 2008.

65 Mais sobre Guerreiro Ramos e seu engajamento no TEN em MAIO, 2015.

social. Guerreiro Ramos é um nome essencial para as ciências sociais no Brasil e seu engajamento no TEN critica fortemente a inserção do negro como objeto de estudo e não como sujeito histórico.

Também é importante para o TEN o professor, jornalista e teatrólogo Ironides Rodrigues (1943-1987)[66], figura importante para a intelectualidade e para o movimento negro da época, era quem ministrava as aulas de alfabetização e o curso de iniciação à cultura em geral nos processos de preparação de elenco.

O intelectual, advogado e agrônomo Aguinaldo Camargo (1918-1952) também está entre os integrantes do TEN. No grupo atuou e dirigiu espetáculos, sendo ele o protagonista da peça *O Imperador Jones*, que foi um dos trabalhos mais importantes do grupo. Também escrevia e participava ativamente das atividades políticas. Como alguns outros integrantes, sua atuação no TEN lhe rendeu trabalhos no cinema.

As aulas de noções de teatro e interpretação eram ministradas por Abdias Nascimento, que a essa altura atuava como pintor, diretor e ator de teatro, possuía militância e inclusive já havia sido preso por resistir a um ataque racista. O TEN foi a segunda experiência de Abdias como diretor, pois na prisão ele cria o Teatro do Sentenciado, grupo que se extingue quando ele recebe a liberdade. A jornada do TEN se inicia com a peça Palmares, de Stela Leonardos[67]. A peça foi encenada em parceria com o Teatro do Estudante e os atores do TEN foram destaque de crítica. O grupo então se lança recebendo vários pensadores e palestrantes do movimento negro, ampliando os conhecimentos e as características políticas dos integrantes do grupo.

> Após seis meses de debates, aulas e exercícios práticos de atuação em cena, preparados estavam os primeiros artistas do TEN. Estávamos em condições de apresentar publicamente o nosso elenco. Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o resgate do legado cultural e humano do

66 A biografia de Ironides Rodrigues, Aguinaldo Camargo e de outros integrantes do TEN consta no sítio eletrônico do IPEAFRO – Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros que guarda todo o acervo da história do Teatro experimental do Negro. Disponível em http://www.ipeafro.org.br.

67 Stella Leonardos nasceu em 1923 no Rio de Janeiro, é poetisa, dramaturga e tradutora. Mais sobre sua obra em Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3964/stella-leonardos>. Acesso em: 04 de Jan. 2019.

> africano no Brasil. O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”, eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou) (NASCIMENTO, 2005, p.03).

Depois de vencidas as primeiras etapas, restava a dramaturgia que autores e peças fossem condizentes com o trabalho que vinha sendo desenvolvido? O grupo envolvido já havia mobilizado cursos de formação, palestras e tinha parceria com a UNE para a utilização do espaço. A problemática do texto dramatúrgico se torna presente para esses atores negros, principalmente por ser uma questão na literatura nacional: a imagem do negro dita pelo olhar do branco. Os estereótipos tão marcados viraram lugar comum na dramaturgia, na teledramaturgia e no cinema, deixando ainda hoje evidentes o quanto a arte da escrita engendra os reflexos do pensamento do tempo e do lugar onde foi criada. A pergunta era como retirar a dramaturgia do lodo de racismo, preconceito e discriminação que estruturam as relações no país.

Em seu estudo sobre o Genocídio do Negro Brasileiro, Abdias Nascimento (2017) cita a pesquisa de Roger Bastide, pesquisador francês que passa a viver e estudar o candomblé no Brasil. Este se surpreende com a violência e a contradição de escritores afrodescendentes, que degradam a própria raça para acessar os degraus da classe dominante. Bastide estudando escritores brasileiros vai nominar os tipos de estereotipias mais repetidas nas obras:

> O negro bom - estereótipo da submissão
> O negro ruim – estereótipo da crueldade inata, da sexualidade desenfreada, imundície, preguiça e imoralidade
> O africano – estereótipo da feiura física, da brutalidade crua, feitiçaria e superstição
> O crioulo – dissimulação, malícia, esperteza, selvageria
> O mulato livre – vaidade pretensiosa e ridícula
> A mulata e a crioula – voluptuosidade
> (NASCIMENTO, 2017, p.158).

Os estereótipos identificados por Bastide povoam os gêneros literários e a dramaturgia obviamente acompanha esse traço racista. A ideia de brasilidade, aculturação, assimilação e mestiçagem, sob as quais autores cheios de uma

pretensa e suposta boa intenção e boa fé vão repetindo esses tipos. Tipos pejorativos que atravessam séculos inferiorizando, bestializando, subalternizando e infantilizando a população negra são as bases e respostas do racismo que se vive desde o período colonial.

Vale lembrar a discussão anterior sobre a musa do carnaval *Globeleza*[68]. No caso de Nayara Justino, seu corpo se enquadra no estereótipo de *mulata* musa (NASCIMENTO, 2017), porém a cor de sua pele é considerada demasiadamente escura e seu cabelo crespo demais. De forma que quanto mais próxima do estereótipo de *africana,* como possui corpo de mulata poderia até ser inscrita como sinônimo de volúpia, sexualidade e sensualidade exacerbadas, mas a sua pele negra foi inscrita pelo olhar do povo brasileiro e da rede de televisão para quem trabalhava com as características de feiura, brutalidade e vazio intelectual.

Diante disso entendemos a problemática enfrentada pelo TEN sobre qual texto seria mais adequado para encenar, quais palavras cabem na boca desses atores que estavam lutando contra estereotipias que encerram o negro brasileiro. Problemática enfrentada pelo TEN em 1944 e que hoje ainda gera polêmicas em grupos e coletivos de Teatro Negro. A saída encontrada pelo grupo foi uma proposta da atriz Ruth de Souza:

> Gosto de contar uma história muito bonita em torno da primeira montagem do TEN. Como sempre, não havia dinheiro. Não tínhamos como montar a peça que queríamos, *O Imperador Jones.* Era preciso pagar os direitos autorais a O'Neill. Eu, então, sugeri: *Por que não escrevemos para O'Neill e pedimos a ele para nos dar os direitos?* Nunca na minha vida imaginei que se fazia isso, que esse tipo de coisa pudesse acontecer. *Você me dá os direitos dessa peça porque eu não tenho dinheiro?* Nunca havia pensado nisso, mas sugeri que tentássemos. Abdias do Nascimento, um dos criadores do TEN, escreveu a O´Neill, que nos mandou uma carta liberando todas as suas peças para o nosso grupo. A história toda virou notícia na imprensa. Primeiro, pelo fato de O'Neill ter liberado os direitos autorais. E, segundo, porque a filha do O´Neill estava casada com o Charles Chaplin. Imagina os jornais todos com manchetes: *O sogro de Charles Chaplin cedeu os direitos de suas peças para o Teatro Experimental do Negro aqui do Brasil.* (SOUZA a*pud* JESUS, 2007, p.36).

68 Relembramos o caso apresentado no Primeiro Ato deste trabalho: a atriz e dançarina Nayara Justino venceu concurso para ser a Globeleza, Musa do Carnaval. Mas por ser negra de pele retinta e cabelos crespos foi retirada dos quadros em que aparecia, teve seu contrato encerrado e uma dançarina também negra mas de pele clara e cabelos cacheados assume seu lugar.

Conseguimos imaginar o estrondo que esse feito causou nos idos de 1944: um grupo de negros que se formam atores conseguem os direitos autorais das obras de Eugene O'Neill e começa a fazer temporadas, iniciando com a peça *O Imperador Jones*, tudo isso mobilizando as camadas que mais sofrem discriminação *"os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores de terreiros"* (NASCIMENTO, 2017, p.162).

A empreitada do TEN tem o peso e uma responsabilidade revolucionária que se coloca diante de seus integrantes. Empreitada essa que abre espaço para uma série de debates em relação ao teatro nacional e à história do corpo negro no Brasil. O trabalho corporal, por exemplo, até então desenvolvido nos moldes das cias e diretores brancos e europeus, com referências da dança e da música clássica, passa a ser problematizado. O TEN vai pensar de forma contundente quais são os corpos e que referências e matrizes trazem em suas movimentações.

Então o candomblé, o samba, as manifestações de matriz africana e afro-brasileira passam a ter um profundo e importante lugar. São a base referencial e o vocabulário assumido pelos corpos negros. Mais do que preparação corporal para o elenco, as manifestações de matrizes africanas ganham caráter político e militante. Lembremos que Mercedes Batista é durante um período parte do elenco, mas também se torna coreografa e preparadora do grupo.

Também a questão da dramaturgia como vínhamos desenhando começa a ser repensada e o TEN assume esse debate. *"(...) O TEN inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem herói, o que até então não se verificava, salvo os raros exemplos mencionados do negro como figura estereotipada"* (NASCIMENTO, 2017, p.162).

Não poderíamos falar de escrita negra no Brasil sem citar o nome de Lima Barreto. À diferença de outros descendentes de escravizados, Lima Barreto defendia as questões da negritude. O escritor que não se embranqueceu e não se distanciou das questões que se apresentavam em sua realidade como artista negro.

> Lima Barreto (1881-1922) foi outro que não se dobrou as imposições do meio. Como romancista suas histórias focalizam em geral o ambiente nos subúrbios do Rio de Janeiro, onde vive a maioria da gente negra. Personagens afro-brasileiros vivem nos seus livros, embora o autor não esteja preocupado em aprofundar o conhecimento e análise de sua herança cultural. Lima Barreto diferentemente de Cruz e Souza, desenvolveu sua obra numa linguagem viva, quase tão livre como o falar do povo, e desdenhou aqueles escritores que se autoencarceravam aos rigores gramaticais e estilísticos da língua portuguesa, usadas pelos acadêmicos do Brasil ou de além-mar (NASCIMENTO, 2017, p.156).

A fala de Abdias Nascimento sobre Lima Barreto é singular para observamos o quanto os movimentos de artistas negros se referem aos que vieram antes para dar substância e legitimidade às pesquisas uns dos outros, reiterando o quanto as denúncias e as buscas dos antecessores como Lima Barreto não foram superadas.

A atuação de artistas negros como os da Cia. Negra de Revistas, do TPB, e do TEN é uma movimentação política. A movimentação vai derrubando fronteiras entre linguagens e envolvendo várias frentes de trabalho. Diversos objetivos e diferenciadas abordagens artísticas que orbitam ao redor do mesmo universo: a presença e a permanência do corpo negro nas artes cênicas.

No caso do TEN e do TPB, as aulas de alfabetização e de formação cultural, baseada nas culturas e manifestações de matriz africana, eram a estrutura primordial para o levantamento das obras artísticas. Além disso, os dois grupos foram responsáveis por muitas publicações e participações em congressos e seminários, discutindo essas temáticas.

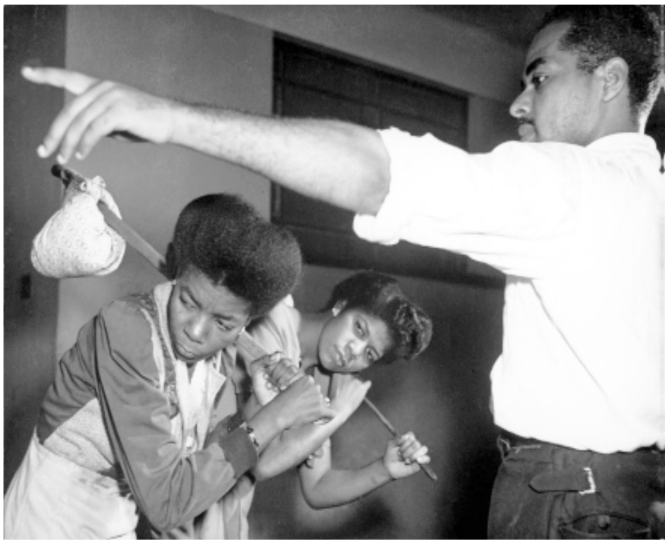


Figura 42. Arinda Serafim e Marina Gonçalves ensaios da peça O Imperador Jones (NASCIMENTO, 2005, p.07).

Novamente frisamos que esses movimentos artísticos são liderados por homens negros, tendo as mulheres uma participação contundente e estrutural, porém são os homens que entram para a história carregando os méritos e as conquistas dos grupos. A imagem acima é bastante simbólica, o gesto de ordem do homem e a as mulheres curvadas. Na foto abaixo a figura da mulher empunha uma arma contra um homem. Uma resposta, uma imagem de revide à subalternidade imposta.

Figura 43. A atriz Ruth de Souza atuando na peça O Filho Pródigo,1947 (MOURA, 2008).

Podemos citar que o TEN se preocupava com as questões da mulher negra, sendo uma das suas frentes a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional de Mulheres Negras, com nomes como Léa Garcia, Ruth de Souza, Arinda Serafim e Marina Gonçalves, que estavam também à frente da cena teatral e nos bastidores do TEN, movimentando as lutas e dando continuidade as ideias em outros espaços por onde circulariam anos mais tarde.

Maria Lourdes Nascimento é de fundamental importância para o desenvolvimento dessas ideias no grupo, pois além de uma das fundadoras do TEN, também cofundou o jornal Quilombo e uma das principais publicações do movimento teatral negro, a coluna Fala Mulher. Porém seu nome não é citado nem lembrado, sua memória foi apagada da história.

Dulci Lima[69], pesquisadora e criadora da página Blogueiras Negras se dedica a escavar nomes e memórias de mulheres negras na história nacional. Ela escreve um artigo comovente com o título "Mulheres Negras e os Silêncios da História", onde problematiza onde está a memória de Maria De Lourdes Nascimento, conhecida apenas como a primeira esposa de Abdias Nascimento:

> O fato é que a invisibilidade na historiografia oficial é mais uma entre as muitas dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras. Por isso o Feminismo Negro mantém entre seus temas fundamentais a salvaguarda de uma memória feita de resistência e de lutas onde a mulher negra tem seu lugar como protagonista (LIMA, 2014, p.01).

Corroborando com o pensamento de Dulci Lima, nos comentários sobre o texto, a historiadora Giovana Xavier coloca que está em processo de pesquisa com a mesma pergunta. A historiadora explica que está em busca de arquivos e registros sobre Maria Nascimento e compartilha o nome de sua pesquisa *"A hora da estrela: Maria de Lurdes Vale Nascimento e as 'amigas leitoras' do jornal O Quilombo (Rio de Janeiro, 1948-1950)"*. Não encontramos esse texto de Giovana Xavier, mas tivemos acesso à parte de sua pesquisa através do artigo: *"Fala a Mulher - ou a mulher também fala? Maria de Lurdes Vale Nascimento e as*

69 O texto "Mulheres Negras e os Silêncios da História" está publicado em sua página: http://blogueirasnegras.org/2014/01/17/mulheres-negras-e-os-silencios-da-historia/. Acesso em Maio de 2018.

articulações entre gênero, raça e classe no jornal O Quilombo (Rio de Janeiro, 1948-1950)[70]."

No texto a historiadora discute o silenciamento da história de mulheres negras, usando como referência e inspiração vozes negras (Lélia Gonzalez, Beatriz, Nascimento, Carolina Maria de Jesus, bell hooks, etc) discute as ideias de Maria Nascimento através de seus textos publicados em sua coluna *Fala a Mulher*, no jornal O quilombo, mas explicita que desconhece a biografia da escritora, sabe que ela era assistente social, jornalista e professora. Assim como Dulci Lima e Giovana Xavier, também nossa busca ficou sem resposta, não encontramos foto, biografia e datas de nascimento ou morte. Prestamos aqui uma homenagem e presentificamos seu nome e suas palavras:

"Se nós mulheres negras do Brasil, estamos mesmo preparadas para usufruir os benefícios da civilização e da cultura, se quisermos (sic) de fato alcançar um padrão de vida compatível com a dignidade da nossa condição de seres humanos, precisamos sem mais tardança fazer política[71]".

Maria De Lourdes Nascimento

PRESENTE!

70 O texto de Giovana Xavier foi encontrado na página do grupo de pesquisas do CNPQ Escravidão e Liberdade e está disponível através do link: http://www.escravidaoeliberdade.com.br/congresso/index.php/E-X/7/paper/viewFile/211/90. Acesso em jan/2019.

71 Maria Nascimento, "Nosso dever cívico". Coluna "Fala a Mulher", Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro (XAVIER, 2008, p.03).

Presentificamos aqui duas companheiras de trabalho de Maria de Lourdes Nascimento. Essas mulheres são criadoras, divulgadoras e militantes desse movimento que entendia a arte teatral com uma abrangência muito maior na vida das mulheres negras. Muito mais do que espetáculos, elas criaram novas possibilidades para suas pares e semearam as flores que colhemos hoje.

Léa Garcia

Nascia em 11 de março de 1933, Léa Lucas Garcia de Aguiar, a atriz que ficou conhecida como Léa Garcia. Por intermédio da avó materna que a criou e que trabalhava para famílias ricas no Rio de Janeiro, a menina pode se dedicar aos estudos. Léa, como algumas atrizes e atores negros, também carrega o histórico de fugas, fugiu de casa depois de seu pai lhe bater ao descobrir que estava fazendo teatro. Ainda na juventude casa-se com Abdias Nascimento e tem dois filhos.

Léa Garcia é uma das poucas atrizes negras que nunca deixou de atuar. Desde que iniciou aos dezesseis anos no TEN, sua carreira seguiu sólida e abarcou as linguagens de teatro, cinema e televisão. Contabiliza vinte e seis filmes, mais de vinte e sete peças de teatro e muitas personagens feitas em novelas, recentemente atuando em um seriado de televisão. A atriz também é roteirista de cinema e tem dois filmes que assina, um longa-metragem chamado *"Aconteceu no Rio de Janeiro"* e um média-metragem *"Dublê de Ogum"*. Foi Conselheira de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e atualmente, aos oitenta e cinco anos, é diretora artística do SATED – Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos e Direções. Em todos os seus trabalhos marca a questão da militância contra o racismo e o machismo. Em 1981 a atriz chegou a convocar o apoio do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra quando atuou em uma novela. A personagem que desenvolvia era uma professora de história que na trama deveria discutir sobre preconceito racial, mas não concordou com o texto e contou com o apoio do referido Instituto para conceituar e contextualizar as suas falas. A emissora aceitou a modificação e Léa conseguiu atuar de forma a contemplar os aportes históricos e a visão da negritude, um feito para a história

da teledramaturgia nacional. Coleciona vários prêmios dentre os mais importantes citamos: o prêmio de melhor atriz pelo filme Dias Amargos (de Sílvio Coutinho); melhor atriz por Filhas do Vento (Joel Zito Araújo), no Festival de Gramado de 2004 e recebeu o Tatu de Prata por sua atuação no filme Memórias da Chibata (de Marcos Marinho).

Figura 44. A atriz Léa Garcia com Abdias Nascimento na peça Sortilégio Negro em 1995 (MOURA, 2008).

Sempre engajada na luta das mulheres negras, seu trabalho é reconhecido e além dos prêmios. Por sua obra artística recebeu a medalha Pedro Ernesto da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro (1994); a medalha da Academia Brasileira de Letras e o Golfinho de Ouro do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Léa Garcia foi reconhecida pelo Guilford College dos Estados Unidos pela sua luta pelos direitos humanos e civis e é a única brasileira eleita como uma das dez mulheres do século XX que mais colaboraram para as lutas humanitárias.

Ruth de Souza

Ruth de Souza é uma das mais importantes atrizes brasileiras. Nasceu em Minas Gerais em 1921, com a morte de seu pai muda-se ainda criança com a mãe. As duas passam a morar numa vila de lavadeiras em Copacabana, no Rio de Janeiro. Quando menina se encanta pelos recitais que assiste com a mãe, essa que será a grande inspiradora e influenciadora de sua carreira. Quando entrou no TEN o grupo já existia e estava vivendo a busca por uma dramaturgia que contemplasse as inquietações da negritude da época. Ela vê as fotos do grupo em uma revista e decide conhecer os integrantes do Teatro Experimental do Negro.

A partir disso, nunca deixou os palcos e as telas. Ruth de Souza carrega pioneirismos. Foi a primeira atriz brasileira a receber uma indicação a um Premio Internacional (por *Sinhá Moça*, em Veneza no ano de 1954), primeira atriz negra a protagonizar uma novela (*A cabana do pai Tomás*, em 1969). Também pioneira nas possibilidades que abriu diante dos estudos de interpretação. A atriz foi estudar nos Estados Unidos depois do processo no TEN. Estudou na Karamu House em Cleveland, durante esse período que conheceu Academia Nacional de Teatro Americano e as universidades Harvard e Howard. Período extremamente produtivo em que pode experimentar-se não só na atuação, mas também na dramaturgia, sonoplastia, iluminação e figurino.

A atriz assim como Léa Garcia, sua grande amiga e companheira de trabalho, tem uma extensa e sólida carreira no teatro, na televisão e no cinema. Também com Léa Garcia recebe o Prêmio de Melhor Atriz pelo filme *As Filhas do Vento*. As duas receberam o Kikito de Ouro pelo trabalho sem precedentes no filme, que entrou para a história do cinema brasileiro. Trabalhou com diversas personalidades importantes para a história das artes, é reconhecida pelos importantes trabalhos que fez, também reconhecida sua postura, sempre muito crítica e profissional. A atriz é a grande referência de muitas atrizes negras de várias gerações, sendo citada em pesquisas artísticas e acadêmicas, filmes, exposições, livros, etc. A atriz Ismênia Leão (2018) a tem como referência e durante sua narrativa conta que seria um sonho conhecer pessoalmente Ruth de Souza.

A ANCINE – Agência Nacional do Cinema, lança uma comovente homenagem no ano de 2017, a cinebiografia: "*Ruth de Souza: Sobre quem se quer ser*"[72]. Aos noventa e seis anos, com impressionante lucidez e com uma memória brilhante, Ruth de Souza conta sua trajetória, mostra fotos, prêmios e se emociona ao lembrar da movimentação do Teatro Experimental do Negro. Lembra comovida que a única data que conseguiram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi 08 de Maio de 1945. Nada menos que o final da Segunda Guerra Mundial. O país estava em polvorosa, as pessoas comemoravam soltando rojões, Ruth de Souza, bem-humorada, diz que a comemoração era dupla, a guerra acabava e um grupo de negros vai estrear no Teatro Municipal.

No *"IV Colóquio de Feminismos Negros – Acadêmicas, trabalhadoras e militantes: a representatividade da mulher negra em diferentes espaços*[73]" promovido pelo Neiab – Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros da Universidade Estadual de Maringá, Ruth de Souza foi a homenageada. O Colóquio que é realizado anualmente desde 2014 pauta as estratégias e estudos de mulheres negras contra o sexismo, o racismo e outras opressões.

Figura 45. Arte de divulgação do evento. Neiab Uem, jul. 2017.

O evento iniciou com um belíssimo vídeo de Ruth de Souza, que não pode comparecer devido a problemas de saúde. No vídeo ela contava sua trajetória de luta e agradecia humildemente a homenagem. O vídeo com o relato

72 Filme de Heloísa Machado, com narração de Zezé Motta. ANCINE, Média-metragem 15'15, 2017.

73 Realizado de 25 a 27 de julho de 2017 na Universidade Estadual de Maringá com uma programação que contava majoritariamente com professoras palestrantes negras. O evento promoveu o importante encontro de mulheres negras discutindo principalmente os ativismos negros no contexto político de recrudescimento do conservadorismo no Brasil. Participei do evento com a comunicação oral "Fronteiras Mulher Negra e Atriz".

emocionado da atriz comoveu as participantes, pesquisadoras e ativistas reunidas em torno da figura tão importante de Ruth de Souza, que incentivou as lutas e desejou força a todas as mulheres negras presentes.

No primeiro ato deste trabalho citamos sua atuação como atriz negra e dissemos que Ruth de Souza tem a força de Ogum. Ogum é o orixá ferreiro, que tem a incumbência de abrir caminhos e apresenta à humanidade às tecnologias de caça e de guerra. Vive assim Ruth de Souza, atriz negra de origem humilde, abrindo caminhos para seu povo.

Figura 46. Ruth de Souza na peça O Filho Pródigo (MOURA, 2008).

Devir-Semente

Ela vai te seduzir, lhe tirar para dançar
Elevar a dimensões, vai mobilizar, fazer clarão
Tem vocação para misturar, força para transcender
Almas para elevar, preta yayá, devo tudo a você
Xênia França. Preta Yayá

Voltemos a nossa inspiração inicial, o nosso *subtexto,* que é o mote para discutir este Ato. Fortaleçamos a nossa imagem: nosso interior vislumbra deusas dançando, lançando gritos de paixão e de guerra, ora de prazer, ora de dor. Agora que sabemos histórias de mulheres negras podemos imaginá-las com corpo, rosto e voz. Às nossas deusas inspiradoras podemos dar a face de Plácida dos Santos, Djanira Flora, Jandira Aimoré, Celeste Aida, Mercedes Batista, Margarida Trindade, Raquel Trindade, Ruth de Souza, Léa Garcia, etc e etc.

O intuito desse ato é expor o subtexto da insurgência das mulheres.

Essas deusas negras falam. Sopram palavras de esperança e alento aos ouvidos. E sua dança é forte, com espadas, facas, foices e lanças abriram caminhos. São as deusas do panteão africano encarnadas. São a face guerreira de Iemanjá Ogunté (a força das águas violentas do mar), são a bravura de Iansã (senhora dos ventos e raios), e são o poder de Obá (dona das águas revoltas dos rios).

Ao nos deparar com suas fotos somos penetradas pelo olhar de luz dessas mulheres. Luz que nos conclama a seguir. Entendemos a trajetória de atrizes negras como gritos insurgentes. Gritos ainda que isolados, reverberam; ainda que sem rosto (como a atriz Rosa Negra), gritos ecoam e são capazes de atingir outras mulheres.

Cada atuação de mulher negra no teatro pode ser considerada resultado dessa insurgência plantada ao longo da história do teatro negro no Brasil: um devir-semente.

Assim trazemos a voz de Ismênia Leão (2018):

> Uma atriz que eu amo de paixão, queria muito conhecê-la, seria uma honra pra mim, que é a Ruth de Souza. *(Segue com muita animação e brilho no olhar)* Ah ela deve ser a coisa mais maravilhosa, deliciosa, perfeita do mundo. Ela e a Zezé Mota. Mas a Ruth eu acompanho o

> trabalho dela desde a novela Sinhá Moça, a primeira versão. Nossa... Eu lembro de uma cena que ela viu né, o companheiro que era escravo, o nome dele era Justo ele estava sendo açoitado assim e aquela cara de pesar dela. E eu era muito nova, eu tinha o que? Seis ou sete anos, era muito novinha, mas é alguém que eu trago comigo assim há muito tempo, eu queria muito muito muito conhecê-la. São minhas duas referências a Ruth de Souza e a Zezé Mota, enquanto atrizes assim, atrizes brasileiras (Ismênia Leão, 2018).

Essa fala de Ismênia Leão (2018) sobre Ruth de Souza e Zezé Mota simboliza o quanto as memórias negras são potentes. Mesmo sendo criança quando assistiu a cena de Ruth de Souza na televisão, a atriz tieteense lembra com detalhes a emoção da atriz diante do açoite de seu companheiro. Para ela conhecer Ruth de Souza seria uma honra. Temos a dimensão do vigor e da fertilidade do trabalho que foi feito antes de nós.

Devires-sementes como esse estão vingando. Circulando por inúmeras iniciativas, sendo colhidos por inúmeras mulheres. São raízes que estão ora subterrâneas ora despontando em pequenos brotos. Um movimento contínuo e irrefreável. Exemplos disso podemos colher nos inúmeros coletivos que surgiram em São Paulo. Que também lançaram suas sementes e flores resultantes de seu trabalho e que estão sendo colhidas em outros lugares. Vitória Cardoso (2017) conta de uma disciplina que cursou que pela primeira vez discutiu as questões de sua negritude em cena através da inspiração na Cia. Os Crespos[74]:

> Nessa matéria além de você levar algum grupo, você tem que montar uma cena. A partir do processo desse grupo, da história e tudo o mais. E aí eu montei uma cena a partir da pesquisa dos Crespos, eu me encontrei assim. Foi algo que eu falei: meu deus que delicia. Foi maravilhoso. E aí eu penso em continuar com essa pesquisa dessa cena, gosto muito dela.

Vitória Cardoso (2017) teve uma importante semente plantada quando viu essa companhia, e além dela podemos citar outras como Coletivo Negro e Capulanas Cia. de Arte Negra que tem o elenco formado por mulheres negras. Em alguns casos, os grupos se debruçam sobre a dramaturgia, em outros pesquisam corporeidades de matrizes africanas, alguns criam a partir de suas experiências, com ou sem ter o elenco inteiro negro. Em todos os casos podemos entender esses grupos como reverberação histórica de artistas como

74 Sobre as reverberações do TEN no teatro contemporâneo nos grupos contemporâneos como a Cia. Os Crespos, Capulanas Cia. de Arte Negra e Coletivo Negro recomendamos a leitura de DELFINO, 2014.

Benjamim de Oliveira, Grande Otelo, do TPB, do TEN, etc. Algumas vezes contando com projetos e políticas públicas, esses grupos conseguem circular e alcançar inúmeras atrizes negras. Ou mesmo as atrizes negras conseguem circular e ir ao encontro de projetos em sedes e espaços de coletivos e grupos negros.

As raízes estão vivas. Citaremos alguns projetos desenvolvidos na cidade de Sorocaba, no período de 2008 a 2018. Entendemos que antes desse período existe uma enorme possibilidade de pesquisa e investigação. Sorocaba tem uma história e tradição de teatro de grupo e contou com espaços como o da Oficina Cultural Regional Grande Otelo. O espaço foi um polo de formação e vivência em artes. Minha trajetória passa por esse espaço a partir do ano de 2003 e uma das inquietações que motivaram essa pesquisa é o fato que desde esse período ter entrado em contato com poucas atrizes negras. Nas décadas anteriores assim como eu e minhas pares atrizes negras, mulheres afrodescendentes que desconhecemos podem ter passado pelo teatro sorocabano.

Além da Oficina Cultural Grande Otelo, outros espaços ofereciam oficinas e cursos de iniciação e aperfeiçoamento teatral, como a Fundec e a Biblioteca Infantil. Atualmente, a Secretária da Cultura, através do Projeto Mais Cultura, desenvolve projetos de aulas de teatro. Também o Sesi mantinha um Núcleo de Artes Cênicas; o Senac oferece um curso de Formação Técnica em Teatro; a Universidade de Sorocaba – Uniso, mantém desde 2004 o curso de licenciatura em Teatro Arte Educação. Outros espaços importantes também mereceriam pesquisa mais aprofundada em relação à presença de atrizes negras, como as escolas formadas pelos grupos e companhias, como a Cia. Clássica de Repertório, Camarim Cia. de Teatro, Grupo Nativos Terra Rasgada, Trupé de Teatro, Caçadores de Tatu, etc. Citamos também a ETAC – Escola Técnica de Arte e Comunicação (2006-2011), que realizou um importante processo de formação e aprofundamento de pesquisas de atrizes, bailarinas, dançarinas, etc.

Como vimos são muitos espaços que ofereciam (alguns ainda oferecem) aulas gratuitas à comunidade sorocabana, o que cria possibilidades de atrizes negras que desconhecemos terem se inserido na arte teatral. No entanto, dentro do período de 2008 a 2018, assiduamente vivenciei a produção da classe artística no teatro. De 2017 a 2018 me aproximei das companhias e espaços citados buscando trajetórias negras, as pessoas negras que foram citadas

(Quadro 1, 2 e 3) possuem trajetórias e experiências que constituem um campo fértil e não explorado de pesquisa. Acreditamos que novas investigações são necessárias e trarão mais nomes, informações e poderão contribuir com a história e a produção de memória das mulheres negras.

Monólogo História de Princesa (2008-2010)

Figura 47. Divulgação do monólogo História de Princesa. Foto Evelyn Demarchi, 2009.

A dramaturgia contava a história de uma menina que morava com o avô em um barraco. A menina sonhava com danças e vozes de pessoas que nunca tinha visto. O sonho que carregava de conhecer sua mãe e saber sua história nunca foi realizado. Com a morte do avô, passa a divagar e se vê sozinha no mundo, a única coisa que possui são as histórias de Ogum que o avô lhe contava. A peça recebeu o prêmio de melhor atriz no FESPIMA – Festival de Performances de Mairinque, em outubro de 2008, e representou a cidade de Sorocaba na fase regional do Festival Mapa Cultural Paulista em 2009. O

espetáculo também foi apresentado em homenagem à Ogum no Templo de Umbanda Guaraci das Artes em São Roque. Essa produção contou com o apoio de Paulo Moraes, dirigente da casa e da Cia. de Eros dirigida por Lisa Camargo.

Ficha Técnica
Dramaturgia e atuação Daia Moura
Sonoplastia Tom Ravazoli e Gladson Reis
Iluminação Evelyn Demarchi e Ramon Ayres

Cia. Teatro de Fulô (2009-2015)

Fundada por atrizes inquietas, a Cia. Teatro de Fulô pode ter sido o primeiro grupo de mulheres negras atrizes da cidade de Sorocaba. A companhia teve seu primeiro projeto contemplado pela Lei de Incentivo à cultura de Sorocaba, em 2010. O projeto chamava-se Banzo e realizou a montagem um espetáculo teatral, seminários de arte e cultura em parceria com o movimento negro local e desenvolveu uma série de oficinas formativas em conjunto com artistas da cidade:

> Fulô no dizer dos humildes, dos antigos e sábios ancestrais significa flor, flor de possibilidades, de provocações e de transformação. Integrada por Ana Antunes, Camila Rocha, Daiana Coelho e Vanessa Soares, a *Companhia de Teatro Fulô* é uma utopia posta em prática. (...) Resolutas a debater a questão da identidade em cena, reúnem profissionais de área cultural e propõem o espetáculo teatral como um afunilamento de suas investigações, uma provocação, articulada e sutil, uma faísca para acender a chama da democracia e da cidadania através da arte teatral. Existe uma inquietação por parte das atrizes principalmente porque são todas oriundas dos subúrbios sorocabanos, possuidoras da aspiração de trabalhar as origens e refletir questões que as atingem diretamente. A capoeira, o maculelê, o maracatu e muitas outras manifestações germinadas na ontologia da cultura afro-brasileira fazem parte do universo que acompanha a trajetória da *Companhia de Teatro Fulô*. O grupo está focado em vincular a arte brasileira e suas heranças africanas com as atuais circunstâncias vividas pelos afrodescendentes. A preocupação artística é manter viva uma cultura rica e fecunda proporcionando a aproximação desta com a idiossincrasia do povo que lhe concerne. (Projeto Banzo, arquivo pessoal da autora, 2009)

Para a criação da partitura cênica do espetáculo, as atrizes resolvem aprofundar suas pesquisas corporais e vivenciam o curso de dança dos orixás com Augusto Omolu.

Figura 48. Curso com Augusto Omolu. Sala Crisantempo. Acervo pessoal, 2010.

Augusto era um grande ator, capoeirista, dançarino e coreografo baiano que fazia parte do grupo de teatro Odin Theatre de Eugenio Barba. A vivência com Augusto Omolu é fundamental para a criação do espetáculo Paó. Três anos depois dessa vivência, Augusto Omolu foi assassinado em sua residência na Bahia. O acontecimento abalou o mundo das artes, principalmente em Salvador. A peça teve uma temporada na Oficina Cultural Regional Grande Otelo e realizou três apresentações no Centro Cultural Quilombinho, que foi a sede do grupo por quatro anos. Sem Omolu o espetáculo não teria acontecido.

> A Cia. Teatro de Fulô experimentando ritmos, canções e movimentos pede licença aos deuses e os saúda, oferecendo uma peça que é um vão, um espaço, um oco. Um prisma de mulheres que não possuem laços consangüíneos, que se unem pela dor, pela fé e por suas histórias de decisões. Espelhos de escolhas.
>
> Quatro mulheres. Formas e abstrações, desvendando a própria origem, o próprio corpo, o próprio lugar. Espelhos de histórias, memórias e idéias. Mundos que abrigam outros vários e vastos. Varrendo a todos os ventos os medos, as dores e angústias de ser gente, de ser mulher, de ser brasileira. Tambores, uma alfaia e calimba rememoram o som de Mãe África. Saias e versos insinuam o corpo brasileiro contraditório, complexo e único.
>
> Paó, ritmo e saudação, reverência e licença. Louvor e respeito, à cultura de nosso povo, ao lugar sagrado do teatro e principalmente aos

nossos ancestrais (Texto do programa do espetáculo Paó. Arquivo Pessoal, 2010).

Figura 49. Foto de divulgação. Espetáculo Paó. Foto José Neto, 2010.

O segundo trabalho do grupo chamava-se Cia. Fulô Conta Fé. A peça criada coletivamente traçava paralelo com *"Soroco, sua mãe, sua filha*", de Guimarães Roda. Também realizou apresentações na Oficina Cultural Regional Grande Otelo, no Centro Cultural Quilombinho e por conta do vínculo com o Projeto Ademar Guerra, da Secretária de Cultura do Estado de SP, apresentou-se no Centro Cultural Wurth, em Cotia.

Figura 50. Fulô conta Fé. Centro Cultural Quilombinho. Foto Rodrigo Cavalheiro, 2013.

> Para falar de fé e transcendência os atores contam a história de uma família e os vários desdobramentos de suas crenças. Tudo se passa em uma Sorocaba atemporal, com procissões, benzimentos, paragens de gado e causos contados por um ex-boiadeiro. As desventuras dessa família tiveram inicio numa Festa do Divino e suas vidas simples se transformam completamente em um triste acontecimento do passado. Por força do destino Zé deixou a liberdade dos campos em troca do sonho de um amor e de nutrir um lar feliz. Cada um dos personagens aos poucos vão se desnudando para a plateia e cantando sua fé, na vida e no amor, a qualquer preço. A história toda foi concebida no quintal do Centro Cultural Quilombinho, sendo que cada espaço funcionou como impulso para dar vida as memórias do boiadeiro Zé. Por isso essa apresentação vai ser bastante especial, a Cia. criou uma versão para a estrutura do casarão da Grande Otelo, as cenas dialogam com o espaço e a dramaturgia se tece à medida que os espectadores vão entrando no sitio da família. Brincadeiras e cantoria no quintal, mudinhas de plantas e cheirinho de café acompanham a trajetória (Sinopse Fulô Conta Fé. Arquivo pessoal, 2012).

Em 2014 por conta de problemas pessoais dos integrantes e de questões financeiras a Cia. Teatro de Fulô interrompe suas atividades.

Figura 51. Foto de divulgação. Espetáculo Paó. Foto José Neto, 2010.

Paó

Ficha técnica

Dramaturgia, atuação e pesquisa Ana Antunes, Camila Rocha, Daia Moura e Vanessa Soares

Sonoplastia Regivaldo Macumba e Gladson Reis

Iluminação e bilheteria Joyce Caus

Arte gráfica Rodrigo Cavalheiro

Orientação de pesquisa Ademir Barros dos Santos e Ana Maria Mendes

Preparação Corporal Andreia Nhur e Janice Vieira

Preparação Vocal Júlio Moura

Fulô conta Fé Ficha técnica

Dramaturgia, atuação e pesquisa Ana Antunes, Daia Moura, Fabiana Souza e Gladson Reis

Iluminação Joyce Caus

Cenografia Tiago Francis

Equipe técnica montagem, contrarregragem e apoio Dário Mariano, Layse Rocha, Márcio Moraes, Victor Mota

Arte gráfica Rodrigo Cavalheiro

Apoio do Projeto Ademar Guerra:

Orientação Geral Flávia Bertinelli. Orientação de dramaturgia Cássio Pires Orientação de direção Luiz Fernando Marques Lub. Orientação preparação corporal Ana Chiesa. Orientação de produção Fabiano Lodi. Orientação Vocal Imara Reis. Orientação cenografia e figurino Adiba Cuba.

Querença e Grupo Saramuná (2014)

Vanessa Soares é proponente do projeto *"Reminiscências de um tambú",* aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba (2014). Seguindo a linha de grupos de pesquisa, o projeto propõe atividades formativas e a criação e a temporada de um espetáculo. A peça-vivência *Querença* realizou temporada no Centro Cultural Quilombinho e foi criada com base em manifestações populares de matriz afro-brasileiras:

> "Querença", calcado na pesquisa e desvendamento das relações sócio-religiosas nas manifestações populares afro-brasileiras de origem banto, que tem o Tambú, tambor africano como símbolo de ancestralidade e resistência na continuidade de sua cultura, como o "Jongo", o "Batuque de Umbigada" e o "Tambor de Crioula", em consonância com o desenvolvimento de atividades formativas (oficinas e rodas de dança). As reminiscências acerca da religiosidade nas manifestações afro-brasileiras, tendo São Benedito como cerne, foram a temática central da pesquisa do grupo, e dos desdobramentos do projeto – o espetáculo "Querença", cuja dramaturgia fundamentou--se numa compreensão peculiar da memória e suas co-relações com o

> religioso e o sagrado, tão presentes no cotidiano brasileiro. (Secretaria da cultura, Anuário Linc, 2014)

O Grupo Saramuná, idealizado por Vanessa Soares, é uma junção de linguagens que se sobrepõem. O caso de *"Querença"* é bastante particular. Foi planejado para ser um solo, a dramaturgia é a continuidade de seu processo de criação na peça Paó da Cia. Teatro de Fulô. A personagem Yabá se desloca de um processo a outro e no projeto do grupo Saramuná vai se verticalizar como mote para uma peça-vivência.

> Yabá, anciã de um terreiro assolado por mazelas advindas de todas as dificuldades propostas pela vida é a personagem-guia desse espetáculo. Perde um filho, e defronte a dor que avassala sua existência feminina, materna, só encontra força na crença de que tudo o que passamos é sina. E na caminhada das dores não se firma passo sozinha, o sagrado, o divino se faz presente na força forçada em ter que seguir com a vida. É na amizade com S. Benedito, o Santo dos Pretos, que Yabá em meio a descobertas lúcidas sobre a vida e memórias um pouco endoidecidas pelo tempo que ela conta ao público sobre sua vida, seu povo, suas histórias, lutas e honras. Propondo um espaço-tempo de experiência, apenas. (Sinopse da vivência cênica Querença. Grupo Saramuná, 2014)

Não se trata de um espetáculo interativo apenas, é também uma profunda vivência de cultura popular, na qual todas as pessoas que se agregaram durante as oficinas do projeto participam.

Figura 52. Querença. Grupo Saramuná. Foto Richard Lefrève.

Então a cultura popular é um espetáculo e o espetáculo é cultura popular. Sem hierarquias se amalgamam, é a proposição de uma imersão em um espaço tempo onde o sagrado, a brincadeira, a história e a memória se imbricam no presente. Um trabalho que em si renderia muita discussão e novas propostas podem emergir do aprofundamento na memória desse processo tão rico e profícuo.

Também o espetáculo *"Tem saci no meu quintal"* se dá com amalgama de linguagens. A peça tem como público-alvo a infância e a juventude e com três atrizes negras no elenco, mescla literatura, dança, teatro e música, construindo uma estética e linguagem popular.

Figura 53. Tem saci no meu quintal. Grupo Saramuná. Foto José Neto.

Querença Ficha Técnica

Produção Camila Rocha e Vanessa Soares

Atriz e pesquisadora: Vanessa Soares

Músico e pesquisador: Richard Lèfreve

Colaboração Artística: Andréa Soares

Orientação de pesquisa teórica: Cleide Riva Campelo

Orientação de pesquisa das manifestações populares: Mestre Tião Carvalho

Oficina de música e dança: Cidel Trindade

Fotógrafo: José Ferreira da Silva Neto

Vídeomaker: Rodrigo Augusto Cavalheiro

Designer gráfico: Marcio Moraes

Costureira: Marcia Cruz e Vanessa Soares

Tem saci no meu quintal Ficha Técnica

Elenco Camila Rocha, Fernanda Brito e Vanessa Soares

Criação e Direção Coletiva

Texto Vanessa Soares e Camila Rocha

Música Manu Neto

Iluminação Victor Motta

Cenário e boneco Jaime Pinheiro

Fotos José Neto

Produção Ariane Sampaio

O Amor de Benedita (2013)

Figura 54. O Amor de Benedita. Vanessa, Mayara Souza, Marco Fera, Francisco Ferreira, Carlos Alberto, Renata Rocha, Luciana Barros. Foto Grupo Manto, 2013.

Único trabalho do Grupo Manto[75] voltado para as relações étnico-raciais. O grupo tem uma forte pesquisa em ocupação, preservação e ressignificação de espaços públicos e privados.

Figura 55. Vanessa Soares dança e dá vida à Benedita. Foto Grupo Manto, 2013.

O Grupo Manto cria, monta e desenvolve temporadas de espetáculos em espaços não-convencionais. Neste trabalho ocuparam o espaço do conjunto arquitetônico da antiga Sorocabana, que era uma oficina de trens da época da ferrovia. O grupo existe desde 2003 e em 2013 voltou à montagem da peça *Amor de Benedita*. A peça foi inspirada em uma das histórias do livro Scenas da Escravidão, de Carlos Cavalheiro[76].

A obra contava a história de Benedita, que teria sido uma história real de um amor proibido entre dois escravizados. Eles eram propriedade de famílias diferentes e as famílias, que eram inimigas, proibiram sua história de amor. Eles tentam fugir, mas são encurralados por capitães do mato. A peça tem o desfecho muito trágico, Benedita estava grávida e o casal se enforca. É a insurgência do amor. Preferem a morte a criar um filho dentro do sistema escravocrata.

75 Mais informações, histórico e propostas do Grupo Manto estão disponíveis em https://grupomanto.wordpress.com. Acesso 04 de janeiro de 2019.

76 CAVALHEIRO, Carlos Carvalho. Scenas da Escravidão – Breve ensaio sobre a escravidão negra em Sorocaba. Sorocaba: Crearte, 2006.

Figura 56. Amor de Benedita. Programa, Grupo Manto, 2013.

Ficha Técnica
Produção Luciano Leite
Direção Eli André Correia
Música Manu Neto
Figurino Felipe Cruz
Elenco Negro Carlos Alberto Vitor, Francisco Ferreira, Luciana Barros, Mayara Souza, Marco Fera, Renata Rocha, Vanessa Soares

Antes Assim (2012)

Integrantes do Coletivo Nonada as intérpretes Daia Moura e Fabiana Souza, após a temporada do espetáculo Pueril, iniciaram um processo de pesquisa corporal verticalizando os processos de transição do corpo feminino. O espetáculo anterior contou com o apoio da Lei de incentivo a Cultura de Sorocaba (2011) e tinha mais dois atores no elenco, Douglas Emilio e Robson Roso. Antes Assim, no entanto, não conseguiu nenhum tipo de suporte e tornou-se um espetáculo curto, um experimento em dança contemporânea. Realizou várias apresentações nos espaços de cultura e arte de Sorocaba, Araçoiaba da Serra e Votorantim. O trabalho foi reconhecido com os prêmios de Melhor

Intérprete, Melhor Sonoplastia, Melhor figurino entre outros no Festival Nacional Curta Dança em 2012.

Figura 57. Daia Moura e Fabi Souza. Ensaio geral. Foto Rodrigo Cavalheiro, 2013.

> *Antes assim...* traz para o palco a ideia de corpos em expansão, explosão e descoberta. Sensações e sentimentos de uma fase da vida extremamente rica e especial são tratados de uma perspectiva interior e possibilitam olhar para si e para o outro com inocência e curiosidade. Uma proposta de alcançar lugares sensíveis e livres, ativar memórias e conectar essa máquina perfeita que somos todos os seres humanos. (Sinopse Antes Assim. Arquivo Pessoal, 2012)

Ficha Técnica
Concepção e interpretação Daia Moura e Fabiana Souza
Sonoplastia Gladson Reis
Orientação e Colaboração Artística Douglas Emilio
Fotografia Rodrigo Cavalheiro

Grupo Aiyê

O grupo é idealizado pela artista do corpo Renata Rocha Ferraz. É um grupo aberto que compartilha saberes de canto, dança e toque de manifestações de cultura popular de matriz africana e afro-brasileira.

Figura 58. Vivência no Sesc Sorocaba. Foto Grupo Aiyê, 2018.

O grupo se encontra uma vez por semana no barracão da Escola de Samba Estrela da Vila. Além desse trabalho formativo o grupo também realiza apresentações, intervenções e performances. Sempre levando a temática das danças da cultura popular de matriz africana.

Figura 59. Renata Rocha Ferraz, idealizadora do Grupo Aiyê.

Cia de Dança Afro Abayomi'n[77]

A companhia nasceu em 2014 é voltada para a prática das danças afro-brasileiras. Também trabalham com a criação de intervenções, performances e espetáculos. Assim, como o Grupo Aiyê, a companhia também desenvolve práticas formativas. Na apresentação do grupo nas redes sociais deixam marcado que a paixão e a vontade de criar em dança surgiu do contato de Maria de Lourdes Moraes com o bailarino *Maia Jr*. O bailarino teve uma atuação importante na cidade, começou a dançar em 1976 e desenvolveu uma carreia sólida na área da dança, muito provavelmente o primeiro bailarino negro notório na cidade. Maia plantou uma semente em 1976 e sua memória se espalha em flor através de suas alunas e amigas como Maria de Lourdes Moraes.

Em 2016 o grupo fez parte do Programa de Qualificação em Artes, da Secretária de Cultura do Estado de São Paulo. O programa visa a qualificação e a capacitação de grupos, companhias ou coletivos no interior, litoral e região metropolitana. Através do projeto recebem orientação técnica e artística. Este grupo é formado por uma família, sendo que Maria de Lourdes Moraes é a mãe, capoeirista, instrutora de dança, coreógrafa, coordenadora e com formação em psicopedagogia. Jakeline Moraes, irmã mais velha, é percussionista, dançarina, capoeirista e estudante de biomedicina e Jessika Moraes é percussionista, assistente de direção coreográfica, capoeirista e estudante.

Figura 60. Cia. de Dança Afro Abayomi'n com Ismael Ivo, 2016.

77 Mais sobre a Cia. de Dança Afro Abayomi'n na rede social do grupo: https://www.facebook.com/Abayomin.Sorocaba/. Acesso em 09 de janeiro de 2019.

O grupo possui uma frente de atuação política e participa de congressos, eventos, palestras, sempre reforçando a divulgação da dança como arte e conhecimento da cultura afro-brasileira. Maria de Lourdes é também é yalorixá e atua de forma a desmistificar as questões das religiosidades de matriz africana através da Associação Candum[78].

Grupo Trança de Teatro

O Grupo Trança de Teatro[79] nasceu em 2011 como um grupo de pesquisas. Em 2012 teve seu primeiro projeto aprovado pelo edital PROAC (Programa de Ação Cultural) Primeiras Obras de Teatro. O projeto se chamava Redemoinho das Artes e desenvolvia como contrapartida da criação de um espetáculo oficinas e encontros. A peça montada era *No Voo do Instante,* inspirada no universo de Guimarães Rosa.

O segundo trabalho do grupo chama-se *Corpo Notícia: Relatos Sobre Amor e Violência* e com esse trabalho o grupo verticaliza suas pesquisas e passa a se identificar como um grupo de teatro negro. A obra traz os questionamentos dos atores sobre o genocídio da população negra no país, sobretudo da juventude negra. A dramaturgia e o projeto partiram das memórias dos integrantes do grupo e do temor de ter um dia seu corpo negro exposto como matéria trágica no jornal.

Paralelo às apresentações de peças e performances, o grupo busca se aprofundar na história, cultura e artes negras no Brasil. Se aproxima de inúmeros artistas, grupos, associações e começa a oferecer oficinas, seminários e palestras para a população. Surge a necessidade de ir para as escolas dialogar a gestão, coordenação e com o corpo docente através de cursos e aulas. O projeto mais recente do grupo se chama Caminhos do Orí e teve o aporte da Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba. Orí é a cabeça, o pensamento, o conhecimento. O projeto em todas as suas frentes abarca as questões do conhecimento e da memória, além do processo formativo com

78 Entrevista da yalorixá Mãe Lourdes de Ogum, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vQmn6qkW4Q&t=297s>. Acesso em 09 de janeiro de 2019.
79 Mais informações sobre os espetáculos e histórico do Grupo Trança de Teatro em sua página.https://grupotranca.wixsite.com. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

educadores, gestores e artistas interessados. Cria o espetáculo Ilú Okan, o que a minha vó contou e produz um documentário chamado Projeto Orí O espetáculo é direcionado para a infância e juventude e busca dialogar sobre os heróis negros. Realizou temporada em escolas públicas e circulou pelos espaços culturais da cidade.

Figura 61. Foto de divulgação Ilú Okan. Grupo Trança de Teatro, 2018.

> Nosso “Ilu Okan O que minha vó contou” é um encontro com a memória das histórias que reinavam no imaginário da avó. Três crianças, Babu, Malaika, Zuri, netos da mesma avó, inventam brincadeiras enquanto recontam as histórias que a avó contou e, dessa forma, de maneira lúdica, com arte, provocam debates importantes sobre a importância e força da cultura negra. A peça, que faz parte do projeto Caminhos de Ori, teve fomento da Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba (LINC), no edital de 2017 (Sinopse Ilu Okan. Grupo Trança de Teatro, 2018).

No Voo do Instante Ficha Técnica
Produção Drusila Marques e Marco Antonio Fera
Direção e iluminação Rosana Kali
Dramaturgia Sueli Aduan
Elenco Clarice Santos, Ed Duarte e Marco Antônio Fera
Musicistas Drusila Marques e Silvia Pastel
Preparação Vocal Zack Rodrigues
Figurinos e Maquiagem Daniela Andreatti
Cenário e Objetos Cênicos Ed Duarte e Grupo
Eletricista Ed Duarte e Grupo
Marcenaria Ed Duarte e Grupo
Fotos Adriano Gianolla

Áudio Visual Melina Wilson Menconi e Gabriel Rogich
Design gráfico Juliana Macedo
Colaboradores de Pesquisa Zeca Collares e Juliana Simonetti
Assessoria de imprensa: O Grupo

Ilú Okan, o que minha vó contou Ficha técnica
Produção Quelli Bedeschi
Direção Lena Roque
Dramaturgia Daia Moura
Elenco Clarice Santos, Fernanda Brito e Marco Antônio Fera
Consultor de Pesquisa Salloma Jovino Salomão
Músico Fabio Serra
Músicas Clarice Santos Dj Kinder, Oziel Antunes, Marco Antônio Fera
Preparação Vocal Júlio Moura
Preparação Corporal Soraya Machado
Figurinos Isa Santos
Visagismo Erica Ribeiro
Cenografia Paula de Paoli
Iluminação Luiz Fernando
Operação de Luz Márcio Moraes
Áudio visual Rennan Castro
Fotografia e Design gráfico Tiago Telles
Assessoria de Ilmpresa Juliana Macedo

Documentário Projeto Orí

Direção, Edição e Produção Rennan Castro
Captação e Assistência de Produção Ana Rei Nascimento
Captação e Animação Gráfica Rafael Augusto
Roteiro e Assist. Direção Rosa Piva
Idealização e Produção Executiva Marco Antônio Fera
Arte Gráfica Thiago Fontinelli
Trilha Sonora Fábio Serra
Entrevistados Salloma Salomão, Lena Roque, Clarice Santos, Daia Moura, Marco Antônio Fera.

Coletivo Eban (Estudos de Brasilidades e Artes Negras)

Pela necessidade de aquilombar-se, artistas negros de Sorocaba começaram a se encontrar para propor ações esporádicas, intervenções, rodas de cultura popular, performances etc. Com o recrudescimento do conservadorismo do atual contexto político, os artistas sentiram-se impelidos a unir-se em um coletivo.

O coletivo se articula com as lideranças do movimento negro e se abriga no Clube 28 de Setembro (Sede da primeira associação cultural negra da

cidade). Se movimenta no sentido de comparecer a eventos acadêmicos, artísticos, culturais e religiosos com intervenções cênicas.

Abaixo o texto de minha autoria que marca a criação do Coletivo:

> Para desfazer as mentiras e deturpações históricas que inferiorizaram o ser negro nas diásporas é preciso reconstruir com justiça e dignidade a imagem dos afrobrasileiros descendentes de africanos em toda sociedade, sobretudo nas artes. Para isso estamos cavoucando esse espaço. O Coletivo Eban é um ajuntamento de artistas, educadorxs e pesquisadorxs negrxs da cidade de Sorocaba que escavando as próprias memórias e redescobrindo sonhos criam esse espaço que é um embrião. É um ovo. É uma semente.
>
> Diz bell hooks que estava machucada quando começa a desenvolver suas pesquisas em relação ao corpo negro, especificamente da mulher negra na academia norte americana. Assim estamos. Machucadxs. Nossas trajetórias na arte são de grande beleza e de muitas conquistas individuais, elas moram em cima das feridas provocadas pelo racismo, pelo machismo, pelos olhares de inferiorização e fetichização do nosso corpo, em cima dos machucados causados pelo medo, pelo espanto, pela insegurança e pela dor construímos essa casa, coletividade. Escolhemos então como nome e símbolo um dos adinkras. Adinkra significa adeus e para nós é um manifesto. Estamos em honra de nossas irmãs e irmãos negros, vítimas do genocídio transvalorando o desespero e a despedida. Estamos fazendo da mortalha nosso figurino e nos armando das memórias dos nossos antepassados, dos nossos ancestrais. Esse espaço nos urge como capacidade de resistência e regeneração. EBAN: uma cerca, uma proteção, um abrigo simbólico e físico. E justamente encontramos guarida e apoio no Clube 28 de setembro, que figura já no nosso imaginário de negrxs sorocabanxs como alicerce do movimento negro.
>
> É um coletivo que se dispõe a criar nas brechas de tempo, entendendo que a disponibilidade que cada um de nós pode entregar a um processo criativo é reduzida, entendemos que saímos dos rincões da cidade, entendemos que nosso trabalho precisa de discernimento e cuidado para atentar a várias dimensões que envolvem conseguir se entender como profissional das artes sendo jovens negrxs do interior de São Paulo. É um trabalho de guerrilha. É politico. E antes de qualquer coisa poético. Porque como nossos ancestrais nossa sede é de arte é de sobrevivência com amor, luz, uma boa dose de ginga e muita poesia. Essa arte tem um mar de histórias e memórias que nos antecedem, a elas desejamos fazer jus.
>
> Estamos nos despedindo, porque estamos nascendo. Estar entre artistas negrxs como coletivo de criação artística representa nos assegurar em um território onde nossos desejos e sonhos possam ser gestados. Nossa cerca é feita dessas sementes. Plantamos nossas pequeninas possibilidades nas fronteiras que residimos enquanto artistas negrxs, essa cerca que cresce a cada semana nos protege e nos impulsiona a aprender mais sobre nós mesmxs. Com a luz e a força

> mítica dos nossos encantados e orixás somos Eban e seguimos calorosxs desejando uma cena de chama ardente. Somos artistas negrxs unidxs, entrelaçadxs como os braços das ramagens das nossas plantas de poder. Inspirados pelos movimentos das danças de nossas iabás, ventamos.

O Coletivo é fruto de sementes lançadas pelos artistas envolvidos ao longo de suas trajetórias no teatro sorocabano. Ao se sentirem atuantes nas questões da cena negra, porém separados – atuando em grupos e companhias diferentes - surge essa necessidade de mostrar-se juntos. Corpos negros unidos. Muitas problemáticas foram discutidas e registradas em diários de bordo tais como:

- O colorismo, que atinge muitos artistas da cidade que não conseguem se colocar como negros;

- As negligências, casos de racismo e discriminação nos grupos de teatro da cidade;

- O adoecimento físico, espiritual, psicológico e emocional de alguns artistas negros

- A dificuldade de manter-se em cena por problemas financeiros;

- A necessidade de descentralização das atividades artísticas e a busca por alcançar mais artistas negros;

- A necessidade de criação de uma frente de memória, de conhecer e estudar os grupos negros que atuaram antes, bem como criar um banco de dados de referenciais negros (local, regional e estadual).;

- O desejo de compor uma arte negra que abarque as linguagens da dança, da performance, do teatro, da música e da cultura popular.

Figura 62. Daia Moura, Fernanda Brito e Clarice Santos. Intervenção Presente!

Templo de Mam'etu Luijidi (Mãe Ofá). São Roque, 2018. Foto Eban.

O grupo realizou uma série de intervenções e se articulou para a criação de um curso a ser ministrado em parceria com artistas negros da cidade e da região. Contudo, em virtude das demandas de todos os integrantes, o curso ainda não foi realizado. Algumas ações no campo formativo foram desenvolvidas como a roda de conversa *"Protagonismo a flor da pele: O grito dos corpos negros"* no SESC Sorocaba (Daia Moura e Marco Antônio Fera), organizada para contemplar o debate de forma a considerar os contextos históricos e as ações de resistência de mulheres e homens negros protagonistas. Também realizaram uma aula aberta de capoeira e samba de roda em parceria com a Cordão de Ouro Capoeira no Clube 28 de Setembro.

O coletivo tem como uma de suas metas realizar um trabalho cênico de pesquisa onde todos possam ser remunerados e possam contemplar suas investigações. O desejo dos integrantes é realizar temporadas e circular, participar de eventos, mostras, festivais, editais, de modo a se inserir no circuito de espetáculos. Também está dentro dos ideais do coletivo viajar para fora do país e levar o trabalho para terras africanas, para compartilhar os processos criados e vivenciados. No entanto, essa proposição segue como um sonho a ser realizado, um devir. Com empecilhos para organizar reuniões presenciais, o Coletivo Eban segue vivo. As discussões são mantidas através de um grupo nas redes sociais, o grupo também é utilizado para compartilhamento de referenciais e agendamento de intervenções e performances. A rede social é nesse contexto

uma importante ferramenta servindo inclusive como território de apoio, de estreitamento de laços, de troca de afetos. Os registros das ações realizadas pelo Eban estão salvaguardados em formato de Diário de Bordo, que escrevi para guardar as impressões e para deixar a semente da ideia Eban nutrida e salva.

> Foi uma celebração e um rito de guerrilha. Nós nos colocamos a disposição e fomos ouvidas. Três atrizes canalizando uma multidão de nomes e de eras presentes e passadas. A presentificação terminou com uma estrondosa salva de palmas. E fomos lavadas pelas lágrimas em cachoeira da Oxum da casa. A mãe Ofá estava em lágrimas e disse que não havia palavras que pudessem significar a força do trabalho. E nos disse que servimos de canal para as vozes e nomes ancestrais. Nós é que não tínhamos palavras, foi um choque. Uma sensação de plenitude e de responsabilidade trançadas. Ficamos estarrecidas (Trecho do meu Diário de Bordo. Intervenção Presente!)

Integrantes

Clarice Santos

Daiana de Moura

Dário Mariano

Edilaine Pereira

Gladson Reis

Fernanda Brito

João Mendes

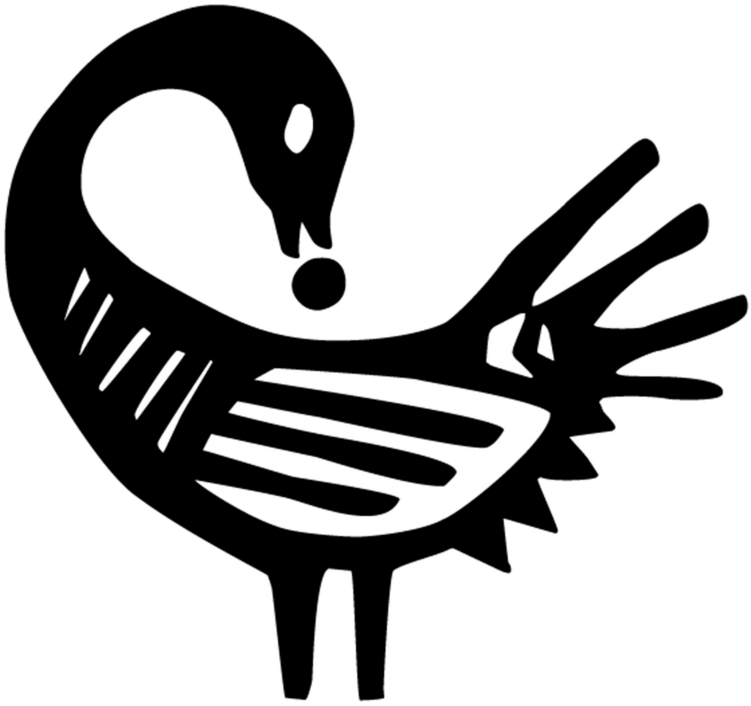
Larissa Alves

Luiz Melo

Marco Fera

Renata Rocha

Vanessa Soares



Provérbio Africano
Quando não souberes para onde ir, olha pra trás e saiba de onde vens

Os grupos e artistas que citamos são a própria fertilização das ações de movimentos negros. Estão criando suas obras, como o *adinkra sankofa, o* pássaro que tem o corpo no presente, mas olha para o passado antes de deixar um ovo para o futuro. São grupos que realizam obras criadas com recursos contemporâneos de múltiplas linguagens, de diluição de fronteiras, intertextos, trocas e intercâmbios. Estão em consonância com as artes cênicas contemporâneas e, na medida do que é possível, participam de mostras, seminários, encontros e festivais.

Os encontros são formas dos grupos e artistas intercambiarem conhecimentos, alimentarem os processos e fortalecerem suas obras. Os agrupamentos e os artistas que conseguem circular e transitar com suas obras, seguramente, vão potencializar suas criações e também as dos artistas que entram em contato. Também universidades, municípios, centros culturais e órgãos como SESC promovem essas possibilidades.

Importante ressaltar o quanto as ações dos grupos são potencializadas com o aporte de editais e projetos de políticas públicas, como a Lei de Incentivo a Cultura de Sorocaba (LINC), o Programa de Ação Cultural (PROAC), o Projeto Ademar Guerra e Projeto de Qualificação em Artes (ambos da Secretária de Cultura do Estado). Esses editais são muitas vezes a única possibilidade de retirar uma ideia do papel e torná-la realidade.

Falamos sobre o poder da ancestralidade negra, que através das culturas de matriz africana, mantém vivas memórias, histórias e são ferramentas para as mulheres negras criarem nas artes cênicas. E assim nos questionamos sobre as ações no teatro em África, uma vez que os laços que nos unem estão iluminados ao ponto que os grupos e coletivos se apropriam de cantos, línguas, danças, estéticas e histórias de África, desejando desenvolver projetos em território africano para seguir aprofundando sua jornada em busca de ancestralidade e identidade negra, como é o caso do Coletivo Eban.

Percebemos que também em África, a cena teatral se alimenta em formas de grupos, coletivos, companhias que circulam e se conectam em redes através de mostras, festivais e congressos. O desejo de coletividade e encontro seguem nos conectando com África. Exemplos disso são os festivais que criam pontes de troca de conhecimentos entre África e Europa, África e Américas e África e Brasil. Os festivais contam com espetáculos, oficinas, workshops, mostras de cinema, shows, etc, e podemos citar o Mindelact[80], festival cabo-verdiano organizado pela associação artística e cultural de mesmo nome. A associação existe desde 1997 e se dedica à realização de ações artísticas na cidade de Mindelo. Desenvolvem inúmeras atividades em prol do fazer teatral em Cabo Verde: organizam o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, anualmente; promovem o intercâmbio entre os grupos de teatro nacionais; apoiam grupos teatrais já existentes em Cabo Verde, e incentivam o desenvolvimento da dramaturgia cabo-verdiana. A associação criou e é responsável pelo funcionamento do Centro de Documentação e Investigação Teatral do Mindelo (que recolhe, cataloga e salvaguarda materiais do teatro cabo-verdiano). Funcionam como ponte formando, incentivando, apoiando agentes e grupos teatrais nacionais e instituições internacionais. Além do fato de

80 Mais sobre a Associação Artística e Cultural Mindelact em: https://mindelact.org. Acesso em 05 de dezembro de 2018.

que realizam também o Prêmio de Mérito Teatral, que reconhece e valoriza as ações dos grupos nacionais.

Figura 63. Foto de divulgação da Cia. BlonBa. Mali, Bamako, 2007

Falamos de uma associação que logra mover muitas ações em âmbito artístico. Queremos citar também a Companhia BlonBa[81], que possui vinte anos de atuação teatral e gerencia atualmente o complexo cultural BlonBa, em Bamako, capital do Mali. No histórico da companhia, que perdeu seu primeiro espaço cultural no ano de 2012 devido à crise que o Mali viveu, constam espetáculos e festivais, mostras que produzem em conjunto com outras companhias e atuação no audiovisual. A Cia. BlonBa participou de inúmeros festivais fora de Bamako e gostaríamos de citar uma das peças, *"Mais forte que meu pai"*. A peça conta um conflito geracional, no qual o pai é um músico tradicional e o filho é rapper, os dois vivem em cena um conflito que atravessa o Mali atualmente e a decisão que chegam em conjunto é a de unir e harmonizar as duas culturas musicais, a música tradicional do Mali e o hip hop.

O mesmo caminho é percorrido pela Companhia Bou-Saana[82]. A associação Bou-Saana fica em Senegal e existe desde 1993, possui escritório

81 Essas e outras informações na página da Companhia BlomBa: https://lacompagnieblonba.net/. Acesso em 05 de dezembro de 2018.
82 Companhia Bou-Saana http://bousaana.com. Acesso em 06 de dezembro de 2018.

em Senegal e uma filial na França. O grupo atua criando peças, projetos e obras visuais que discutem questões e conflitos da sociedade senegalesa. Citam dentre seus temas: corrupção, abuso de poder, despotismo, exploração de crianças e genocídio. Em 2016 organizaram a oitava edição do Festival Casamance em Cena, em parceria com a Aliança Franco-Senegaleza de Ziguinchor (Senegal do Sul). Foram seis dias de festival, com uma programação extensa e composta com grupos, agentes, filmes de Senegal e de outros países da África. Corpos que sensivelmente atualizam mitologias e cosmogonias ancestrais, que como diz o provérbio africano, do início podem até se perder, mas olham para trás e sabem de onde vem.

Ao investigar artigos, dissertações, blogs e canais de grupos e atrizes no Brasil, buscando em jornais e revistas de diferentes épocas percebemos um espaço vazio, sentimos uma lacuna. As referidas mídias apresentam um grupo, um coletivo, uma atriz, mas não encontramos trabalhos que situassem atores, atrizes e grupos como partes pertencentes a um mesmo processo. Em resumo, não encontramos trabalhos que falassem das continuidades e encontros potentes desses nomes. E essa é uma questão: os corpos negros, assim como seus projetos e obras, dificilmente são colocados em redes.

Percebemos, por exemplo, o quanto uma figura como Grande Otelo foi além de um artista, pois sua memória constitui um ponto de apoio para que outros artistas negros pudessem sonhar em viver uma trajetória na arte. Assim, também a dimensão da trajetória de Mercedes Batista foi capaz de transitar pelas vidas do TEN, da Família Trindade e de inúmeros outros projetos. Dona Raquel Trindade, que transitou por universidades, escolas, ONG's e todos os tipos de instituição cultural e artística, foi capaz de enraizar as propostas dos que vieram antes, de pesquisar verticalmente as manifestações negras em muitos espaços por onde circulam a juventude negra, a intelectualidade e as artistas.

Insistimos em trazer as mulheres negras, grupos do século passado, grupos de São Paulo, de Sorocaba e os exemplos em África. Traçando de forma muito sucinta seus processos na arte, de modo que a urgência ao olhar os processos negros na arte teatral em um panorama fosse ao menos iniciada.

É uma honra nomear e referenciar o caráter de inovação, excelência, profissionalismo, comprometimento e implicação com as temáticas relacionadas ao corpo negro nas artes cênicas que tiveram ao longo de suas carreiras.

Sabemos que parte dos nomes citados são a inspiração de artistas negras que atuam em grupos e coletivos negros e são também a referência para atrizes negras que são as únicas afrodescendentes em seus ambientes de trabalho.

Mas as lacunas seguem existentes. Muitas perguntas ainda a fazer e muitas mulheres negras não são lembradas. Apagadas, suas memórias merecem pesquisas que podem vir a público à luz do conhecimento acadêmico. Muito ainda a semear no intuito de constituir panoramas e quadros sobre a memória do corpo negro nas artes cênicas. Muitos pontos de partida podem ser escolhidos, aqui optamos por vincular a trajetória de vida e os aspectos dos contextos sociais, históricos e econômicos como parte do processo de observação, investigação e reflexão sobre essas memórias.

É fato que de uma forma ou de outra a realidade concreta que incide sobre as atrizes negras está posta em suas obras. Essa realidade concreta as envolve, muitas vezes a ponto de engolir a trajetória, de modo que sem condições para criar, muitas deixam a cena teatral. Também a realidade incide nos casos que vimos de experiências que não foram registradas, deixando apenas algumas pistas para serem seguidas.

Buscamos suprir a urgência da memória e salvaguardar aqui as insurgentes mulheres negras que viveram o teatro ao longo da história. Reconhecemos nossas limitações de tempo e de acesso aos materiais que não estão facilmente disponíveis. Muitas histórias se perderam e muitas estão guardadas nos arquivos de nossas djelis, nas caixas de recordação, nas pastas de fotos, nas histórias contadas pelas famílias, amigas e companheiras de trabalho. Sentimos que quando não encontramos registros, estamos sendo atravessadas por uma dor histórica, a de não deixar rastro. Então queremos de alguma forma contribuir para que essas fotos e lembranças de mulheres negras não se desvaneçam no tempo. Passaremos agora a dialogar com as atrizes entrevistadas. São elas as flores que insubordinadamente brotaram das sementes negras lançadas ao longo do tempo. São elas o devir-semente...

Entreato

A noite dona do teatro

Está na minha pele

Na escuridão

Na madrugada

Na preta densidade noturna

pés descalços na terra resplandecendo migalhas de luz

e

máscaras de mulheres-pássaros bailantes

derretem matérias brancas...

Feche os olhos

Imagine belas danças de deusas negras

Respire fundo

Inspire e expire

Deixe-se atravessar por esses movimentos

Que a dança habite o seu ser...

Respire fundo

Inspire e expire

Apenas

Respire

TERCEIRO ATO

Vozes-mulheres

(Conceição Evaristo)

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.
A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

COM VOCÊS, ELAS ...

Figura 64. Linda Duraes em cena Projeto de Rafael RG. Foto Sesc Sorocaba, 2017.

Linda Duraes
75 anos
Atriz e arte-educadora

Minha vida é andar por esse país.
Saber que um dia descanso feliz.
Guardando as recordações das terras onde passei
Andando pelos sertões e dos amigos que lá deixei
Mar e terra
Inverno e verão
Mostro o sorriso
Mostro a alegria
Mas eu mesmo não
E a saudade no coração
A vida do viajante, Luiz Gonzaga.

A casa da Linda é um templo...

A fachada é verde e convidativa, tem maracujá doce, arruda, guiné, rosa, melissa, hortelã. Impossível não notar a quantidade de “comigo ninguém pode”. O corredor tem flores, dentro da casa tem flores... Assim como livros em toda a parte. Ela caminha segura pelos cantos da casa, pelo quintal, enquanto conversa, faz uma poda ou outra nas folhas secas das suas plantas, mexe no resíduo orgânico que está separando, me mostra o fortificante que se esqueceu de colocar nas plantinhas... Seu pequeno templo, lá dentro ela é a rainha, uma feiticeira negra, conhecedora dos mistérios do coração e da mente.

Figura 65. Corredor de entrada da casa-templo da Linda. Acervo pessoal, 2018

Fã de Luiz Gonzaga e saudosa do sertão.
Ela é como a flor do cacto xique-xique, que também é o nome de sua terra... Misteriosa, bela e forte, vive em meio à aridez e aos espinhos. E eu que nem menina. Acabei que saí de lá vibrante, saltitante, respirando livremente, com fé de que esse trabalho vai dar certo...

Figura 66. Flor do Xique Xique.

Que saudade do luar da minha terra, lá na terra branquejando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro, não tem aquela saudade do luar lá do sertão
Não há, ó gente, ó não, luar como esse do sertão...
Luiz Gonzaga, Luar do Sertão

Que pena merece?

A que grupo de ser humano você diria que pertence uma pessoa que tira o seu filho dos seus braços e depois coloca você no tronco e lhe surra até lhe tirar sangue?

Qual é a condenação para alguém que obriga você a plantar, colher e preparar o alimento e que na hora de comer, come sozinho com os seus? E quanto a você, manda que coma os restos que vem da mesa, quando sobram.

Qual é a pena de uma pessoa que depois de surrar alguém até tirar sangue ainda lhe manda tomar banho com água de sal?

Que pena merece alguém que estupra um membro de sua família diante de ti, enquanto você é amarrado e surrado no tronco? Surrado no tronco porque reagiu mesmo sabendo que seria impossível defender...

Que pena que o homem branco não possa se orgulhar de seus antepassados como nós podemos nos orgulhar dos nossos.

Linda Duraes

Figura 67. Vitória Cardoso. Acervo da atriz.

Vitória Cardoso

24 anos

Atriz, diretora, produtora cultural

Cadê meu celular, eu vou ligar prum oito zero.
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço.
Aqui você não entra mais, eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo se você se aventurar.
Eu solto o cachorro e, apontando pra você
Eu grito: péguix guix guix guix
Eu quero ver você pular, você correr na frente dos vizinhos
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
Elza Soares, Maria da Vila Matilde

A Vitória é toda doce. Ela tem um charme de menina. E fica olhando pra gente com brilho de curiosidade, hipnotiza. Todas as vezes que eu a vi foi batata, a gente se via e ficava sorrindo. Tem tanto sorriso no olhar dela que enche a gente de alegria também. Tem tanto brilho no olho que emociona de beleza.

É uma doçura forte, uma mansidão valente, uma altivez humilde

A gente começou a se corresponder por e-mail. Trocamos reflexões, dramaturgias, poesias. Os textos dela choram.

Mas choram carregados do mesmo brilho que ela carrega nos olhos. Um dia escrevi assim pra Vitória:

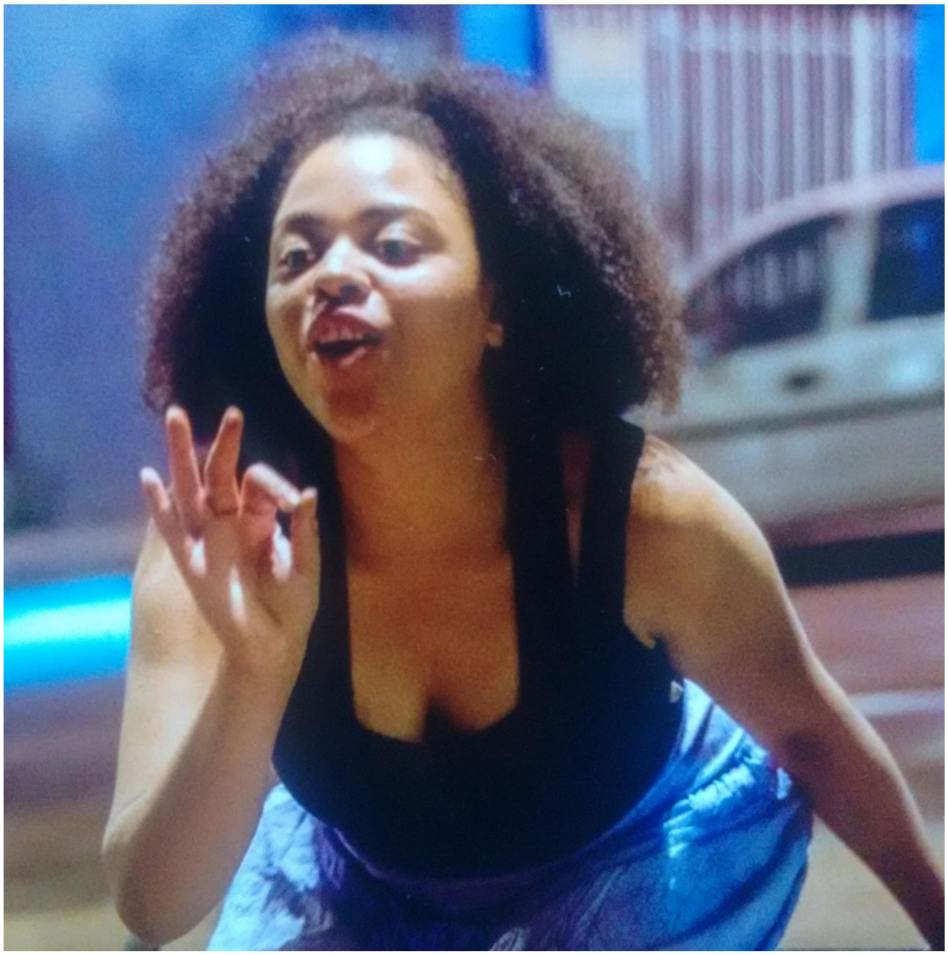


Figura 68. Vitoria Cardoso em cena. Acervo da atriz.

“Somos um emaranhado dessas dores. Mas fico pensando que sempre ao final do texto você dá uma reviravolta. Sacode tudo. Muda o olhar e apela para o bom senso, para a mudança, para o devir... Acho que a sua escrita é muito sua vida. Talvez você só tenha tanta coragem e força nas palavras, porque na vida encontrou essa estratégia... Sempre dar a volta por cima. E penso nas nossas ancestrais, no quanto sobreviveram justamente porque "deram a volta por cima" repetidas vezes, inúmeras vezes, infinitas vezes... Sua coragem é seu DNA manifesto”.

A Vitória é assim... uma pessoa que tem coragem em cada célula do corpo. Ela transborda doçura que é pra ninguém perceber a fonte de coragem que ela é.
Atravessa o mundo espalhando coragem!

Cena

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Narração feita pela própria atriz na terceira pessoa e primeira pessoa:

Dona de casa engravida, agora mãe, cuidar de um filho, dois filhos, três filhos, marido alcoólatra, um soco... Chorinho do samba, agora chorinho de sangue, de lágrimas, de dor.

– CALA A SUA BOCA, EU FALEI QUE NÃO QUERIA VOCÊ NA CASA DA VIZINHA PEDINDO LEITE PRA CRIANÇA NENHUMA SUA VAGABUNDA... EU COLOCO DINHEIRO NESSA PORRA PRA QUE? PRA VOCÊ FICAR NA RUA PEDINDO COISA PROS OUTROS?

- Mãe, eu tô com medo do meu pai, Tereza eu falei que esse homem não prestava, Tere amiga termina com o Vermelho antes que ele mate você e as crianças, filha sai dessa vida, sua vagabunda, até parece que gosta de apanhar todos os dias, você ficou sabendo, dessa vez ele quebrou o braço dela, diz as más línguas que dessa vez ela vai reagir, diz que chamou até a polícia...

Vitória Cardoso.

Cena desenvolvida no Conservatório de Tatuí.

Figura 69. Ismênia Leão. Acervo da atriz.

Ismênia Leão

38 anos

Atriz, professora, enfermeira

...Da mesma forma que eu trouxe isso pra minha vida inteira e acho ofensivo quando alguém tenta esconder a minha cor de mim dizendo que eu sou moreninha: não filho, para de economizar tinta. Eu sou preta, sou negra (*duas batidas rápidas e secas, a mão bate no peito quando pronuncia a palavra negra*) e sou muito feliz do jeito que eu sou, gosto do meu cabelo, da minha cor, gosto até de tomar sol pra dar uma retocada pra ficar mais preta, porque que eu vou esconder uma coisa que está aqui, eu nasci assim! *Ismênia Leão, 2018*

Mas se eu já fui trovão que nada desfez
Eu sei ser Trovão que nada desfaz, nem

O capataz nem a solidão

nem estupro corretivo

contra sapatão

Os complexo de contenção
Hospício é a mesma coisa

que presídio é a mesma coisa que
Escola é a mesma coisa que prisão

que é a mesma coisa de hospício
É a mesma coisa que

As políticas uterinas
De extermínio
Dum povo que não é
Reconhecido como civilização

E se eu sei ser trovão
Que nada desfez
Eu vou ser trovão
Que nada des-
Faz

Nem a solidão, nem o capataz
Estupro corretivo contra
Sapatão a loucura da
Solidão capataz queimarem

A herança de minhas ancestrais

Arrastarem Cláudia Pelo camburão

Caveirão 111 Tiros contra
5 Corpos 111 Corpos
Mortos na prisão (...)

Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei ser trovão!
Eu sei ser trovão que nada nada Desfaz!
Epahey oyá!

Luedi Luna, Iodo.

Figura 70. Ismênia Leão. Aula de aéreo.
Acervo da atriz

JOANA — (Uma melodia sublinha a fala de Joana)
Só agora há pouco, depois de tanto tempo acordados, finalmente os dois conseguiram adormecer.
Depois de tanto susto, como por encanto,
o rostinho deles voltou a ter não sei não...
Parece que de repente, no sono, eles encontram novamente a inocência que estavam pra perder
Olhando eles assim, sem sofrimento, imóveis, sorrindo até, flutuando,
olhando eles assim, fiquei pensando: podem acordar a qualquer momento...
Se eles acordam, minha vida assim do jeito que ela está destrambelhada, sem pai, sem pão, a casa revirada, se eles acordam, vão olhar pra mim Vão olhar pro mundo sem entender
Vão perder a infância, o sonho e o sorriso pro resto da vida...
Ouçam, eu preciso de vocês e vocês vão compreender: duas crianças cresceram pra nada, pra levar bofetada pelo mundo, melhor é ficar num sono profundo com a inocência assim cristalizada
(Orquestra encerra.)

(...)

VIZINHAS — Comadre Joana! Recolhe esses dentes

JOANA — Pra não ser trapo nem lixo, nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho, ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo, me mordo, babo,
me bato, me mato, mato e me vingo, me vingo, me mato e mato

VIZINHAS — (Com força.) Comadre Joana. Bota panos quentes

CORINA — Comadre, fala mais nada!
(Breque na percussão.)

JOANA — Me mato, mato e me vingo, me vingo, me mato e mato!
(Joana está caída no chão.)

Trecho da Peça Gota D'Agua Chico Buarque e Paulo Pontes

Ismênia interpretou Joana...

Figura 71. Igreja de São Benedito. Acervo Pessoal. Tietê/São Paulo

Figura 72. Eduarda e Solange Nunes. Acervo da família. Porto Feliz/SP.

Solange Nunes	**Eduarda Nunes**
45 anos,	16 anos
Professora no presídio de	Atriz, Estagiária no
Porto Feliz	Cartório Civil de Porto Feliz

“E a trajetória da minha mãe eu acho linda...

Tanto que quando eu fui fazer entrevista eu contei a trajetória inteira da minha mãe. Porque ela sempre...

Ela criou praticamente eu, meu irmão, minha irmã sozinha. Tipo, eu tenho dezesseis, meu irmão tem dezoito vai fazer dezenove, minha irmã tem vinte e um, vai fazer vinte e dois.

Ela ‘tá com quarenta e quatro agora, quando eu realmente...

Quando eu ia pensar que agora minha mãe ia ser uma professora, eu não pensava isso, entendeu?

Acho que nem ela mesma pensava isso!

Então eu acho um trabalho muito bonito, uma coisa que eu não pensava que minha mãe ia fazer algum dia.

Entendeu?

Então por isso que eu falo da história da minha mãe pra todo mundo que eu puder”

Eduarda Nunes, 2018

Figura 73. Eduarda Nunes com seu figurino do Teatro das monções.

Ver um dia o Teatro das Monções se expandindo, tendo todo o apoio que deve que ter.

E ver uma assim ó ala de negro enorme.

Com um monte de negro, um monte de gente, todo o figurino, todos juntos.

Ai... É o meu sonho. É o meu sonho.

Eduarda Nunes, 2018

Análise 1. Cabelo crespo e heteronormatividade[83]

Meninas negras não brincam bonecas pretas! Pretas!
Tô cansada do embranquecimento do Brasil
Preconceito racismo como nunca se viu
Meninas negras não brincam com bonecas pretas
Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência
Porque não posso andar no estilo da minha raiz
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz
Na novela sou empregada
Da globo sou escrava
Não me dão oportunidade aqui pra nada
Sou revolucionária negra consciente
Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente
Preta Rara, Falsa Abolição

Um conceito é uma ferramenta. Um instrumento para observarmos e nomearmos os acontecimentos do mundo, mas também um conceito é uma arma. Sendo uma possibilidade de dar nome às coisas, pode ser utilizado em diversas disputas. É, pois, uma arma que nos permite organizar um pensamento sobre a realidade e esse pensamento pode ser colocado em favor ou não da transformação da realidade observada. O conceito está e é na realidade, no dia a dia, no transcorrer da história. É a observação do tempo, do espaço, das dinâmicas dos acontecimentos, das repetições, dos fluxos e influxos das coisas acontecidas. Como disse Hardy-Vallée (2013, p.16), *"[o] conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida que manipulamos conceitos".*

Para esta perspectiva, pensadoras, teóricas e acadêmicas repousam o olhar no acontecido (ou no que deixou de acontecer) e tecem, tramam com as palavras uma organização, sistematizam os termos e dão nome a essa realidade que obrigatoriamente fazem parte (pois humanos que são, estão refletindo sobre seu próprio mundo – ainda que não vivam diretamente seu assunto de pesquisa). Podem, através dessa sistematização de termos, interferir na realidade que observaram. E, deste modo, essa é a chave para pensarmos as questões sobre o conceito de "heteronormatividade".

83 A primeira parte da presente análise foi escrita em parceria com a Profª Drª Viviane Melo e enviada para publicação em periódico cumprindo as atribuições de pesquisa como bolsista CAPES. O texto foi submetido em dezembro de 2018, mas ainda não foi publicado.

O que queremos dizer é que nenhum conceito é neutro e tampouco pode ser neutra a interferência da pesquisa que resulta. Como condensação de um olhar, é um ponto de vista que está sendo posto em discussão. Pensando assim, discutir um conceito que já existe é recriá-lo. É trazê-lo para o tempo e espaço, para a dinâmica na qual está se observando esse acontecido. No caso deste trabalho, trazer o conceito de heteronormatividade é fazer uma tessitura, uma trama, para com ele compreender, sobre um ponto de vista, onde as existências de mulheres negras estão enredadas.

A própria noção de "corpos negros" remete para uma existência que foi historicamente denominada por um olhar. Conforme tanto discorreu Anzaldúa (2000), Carneiro (2005), Davis (2016) e Nascimento (1989), dentre outras intelectuais, esse olhar é branco e masculino. E que por ter o privilégio de nomear, de denominar e demarcar sociedades vai se considerar superior. Por isso, dissemos que interferência na realidade é a chave para essa discussão. Partimos da noção de *epistemicídio* (epistemologia + homicídio), desenvolvida por Souza Santos, Menezes e Nunes (2005), aprofundada por Carneiro (2005) e que tem a ver, desde o século XVII e fortalecimento do século XIX, com a expansão do capitalismo. A ciência moderna e ocidental, segundo este autor e estas autoras, serve em sua suposta neutralidade aos interesses do capital. Para isso deve “matar" ou deslegitimar todos conhecimentos dos grupos que foram colonizados, como as pessoas negras, indígenas, latinos americanos, africanos e asiáticos e, assim, produzir e fortalecer o conhecimento Ocidental (que se refere ao Norte Global). Isto é, o que chamam de ato epistemicida. E, sobre esse ponto, o colonialismo se desenvolveu, e estará como plano de fundo da presente discussão, pois é no bojo do sistema colonial que emergiram as tensões e conflitos de hierarquização racial no Brasil, como defendemos desde o início.

Quem dá nome vem em primeiro lugar, tem a primazia, o privilégio da fala. Aquele que é nomeado vem depois ou não aparece, é silenciado, é objeto. Como foi definido, este fica registrado mais ou menos como uma figura em um livro: existe em um lugar diferente, é o diferente, o observado e, dependendo da abordagem, chega mesmo a perder a sua humanidade. E é essa a lógica epistemicida que também permeia a hierarquia do pensamento e das pessoas. Como se o que foi nomeado por uma ciência eurocêntrica fosse imediatamente

inferior, como no caso aqui, por exemplo: Índio-índia, Negro-negra, Gay-lésbica, Bissexual-transexual, Pobre, Marginal e Diferentes-desviantes. Esses nomes também se dividem em masculino e feminino parecendo hierarquicamente marcados, sempre masculino primeiro e feminino depois, porque também a linguagem se organiza por esse olhar que é também heterossexual e masculinista.

Aqui existe o benefício do contrário, primeiro porque aglutinamos a observação da realidade de corpos negros, porém quem observa, quem está nomeando é uma mulher negra, antes nomeada e agora observando a própria existência a partir das realidades do seu universo. Segundo, porque esse universo é bastante específico e se organiza com lógicas outras, sendo que o universo artístico é em si diferente. Parece ter permissões para fugir as normas comuns da sociedade, a artista, o artista, já são um conceito lido como profissão e cidadania exercidas de formas que normalmente não correspondem ao padrão - tais como de composição familiar, trabalhos e salários fixos, organização de vida sem rotina, horários diferenciados, ter o corpo como matéria para o trabalho, etc. Inclusive, chega a não ser considerado como profissão, pelo fato de suas trabalhadoras e trabalhadores exercerem com paixão e às vezes sem a remuneração desejada.

Pretendemos analisar entrevistas de histórias de vida de quatro mulheres negras e atrizes da região de Sorocaba, entre o período de novembro de 2017 a fevereiro de 2018, com foco em suas experiências relacionadas com o “cabelo crespo”. Todas assinaram o Termo de Livre Consentimento Livre e Esclarecido e tiveram a devolutiva de suas entrevistas. Assim, desejamos observar como a heteronormatividade afeta os corpos negros e, de modo mais específico, os corpos das mulheres negras que são atrizes.

A heteronormatividade na vida das mulheres negras

> O povo aqui ainda é muito cabeça fechada. Desde que seja pra aceitar um negro, um cabelo crespo, aceitar um homossexual... tudo. Aqui a turma não tem a mente aberta, entendeu? (Eduarda Nunes, entrevistada em 2018)

A realidade precede o conceito. As experiências de vida de mulheres, as repetições dessas experiências, as reiteradas vidas de Liliths, Evas, Marias, Madalenas, Cleópatras, Salomés, Dalilas, Dianas, Perséfanis, Antígonas, Ismênias, Medeias e Helenas expressam essa realidade. Pecadoras que comeram a maçã, santas que dão a luz a benfeitores, gênios e ilustres, criminosas que arruínam lares, etc e etc. As vidas de mulheres vêm antes de qualquer conceito e também antes de qualquer conceito as repetições que continuam resultando em violência e morte para essas que são consideradas como inferiores. O vivido desses corpos precisa ser entendido para que os conceitos relacionados a eles não se tornem abstratos.

A heteronormatividade significa que antes dessa palavra existir, uma realidade a precedeu. Assim, também como o conceito de gênero. Não existem identidades antes ou separadas das identidades de gênero. Atribui-se ao corpo o ser mulher ou homem e nos tornamos a partir deles. Ou seja, apenas nos tornamos inteligíveis pelo gênero.

Gêneros inteligíveis em sociedade são os que produzem a coerência entre sexo (biologia), gênero, prática sexual e desejo dentro matriz de normas de gênero (padrões de como dever ser e comportar uma mulher ou homem) a partir da heterossexualização do desejo (BUTLER, 2003).

As dinâmicas de diferenciação, as relações, as atribuições já existiam, mas quando o termo ganha a significação de categoria de análise da realidade de homens e mulheres, ele ganha uma potência. O conceito ganha vida e história, debates e discussões que defendem sua reiteração ou sua destruição e dissolução de possíveis atribuições.

Assim, também acontece com o termo "negro". Negra. Preto. Preta. Em África não se chamavam assim. (Não nos chamávamos assim). Eram seres humanos. (Éramos seres humanos). Houve uma nomeação. Como também com os indígenas. Como as índias e os índios se chamavam? Como as negras e os negros se chamavam? Que dinâmicas e relações produziam suas subjetividades? Se tentarmos responder a essas perguntas, discutiremos os nomes, as realidades, antes e depois de serem subjugadas pelo olhar branco. E entendendo que existe uma grande importância em retomar essas palavras e desejando coerentes, entramos no campo das memórias e das histórias, dos saberes desses povos que (ainda!) não podem se autoproclamar no mundo.

São povos de experiência racializada, a raça vem antes de qualquer coisa que desejem fazer ou ser. O conceito está ligado à ideia de criação, o branco cria o negro, o heterossexual cria o homossexual, o homem cria a mulher (mesmo que não faça sentido em nenhuma instância da vida). Cria, porque nomeia, inscreve na história. Escreve. E a palavra escrita hierarquizada nomeia a oralidade. Isso também pesa muito sobre o olhar para esses corpos.

Temos por trás da ideia de heteronormatividade os homens-falos-espadas criando mulheres-vaginas-cálices. E quem veio primeiro o ovo ou a galinha? Esse homem ovo, o invólucro do conhecimento, o pai da semente, a costela criadora, a casca modelo e medida de todas as coisas. É preciso lembrar de que também foi criado. A galinha também foi, por outra galinha e por outro ovo, e por outra galinha e por outro ovo e por outra galinha... A criação é feminina. A arte é feminina. A poesia é feminina. E essa não é uma briga de foices. Talvez o conceito seja o ovo, a realidade seja a galinha e ambos talvez sejam as duas coisas. O que interessa é pensar o conceito de heteronormatividade como ferramenta (ovo) de análise que pode nos auxiliar a gestar, a incubar novos caminhos, gestar potência de vida e alegria para a realidade (galinha). A heteronormatividade é pressuposto de que todos são heterossexuais.

Na origem do conceito, a heterossexualidade é posta em confronto, entendendo que a sociedade vê e trata outras possibilidades de sexualidades como desviantes, desta que deve ser a norma. A heteronormatividade é uma rede instituída e repetida: normas e regras que parecem inquestionáveis e devem ser seguidas por todas as sujeitas, independente de seus desejos e subjetividades (WARNER, 1993). É a obrigação mantida através de atitudes, gestos, pensamentos violentos e agressivos, tornando a heterossexualidade uma regra que não pode ser quebrada. A obrigatoriedade compulsória da heterossexualidade cria, produz e mantém os gêneros binários (masculino e feminino) bem como hierarquiza suas posições e todas as normas que os produzem e regulam. Portanto, a heterossexualidade compulsória é a base para o conceito de heteronormatividade (BENTO, 2011; JUNQUEIRA, 2014).

Os binarismos masculino e feminino, macho e fêmea, branco e negro, bem como a continuidade que se atribui e se hierarquiza nesses binários: Masculino domina – feminino é dominado; macho, força – fêmea, fragilidade;

branco, superioridade – negro, inferioridade. Existe, portanto, na obrigação dos binarismos a manutenção de uma lógica de poder que será exercido através de ferramentas de vigilância e controle.

Dizem que menina não empina pipa no sol
Quem criou a regra que ela não joga futebol?
Que negócio é esse, brincadeira de menina?
As minas fazem tudo, até mandar umas rimas

De menino, de menina, ah, vamos brincar
Somos crianças, temos que aproveitar

MC Soffia, Brincadeira de Menina

Compete às mulheres usarem cor-de-rosa, se preparem para serem esposas e mães dedicadas - fatos que deveriam ser lógicas de escolhas da pessoa que nasce com vagina, torna-se norma e repetida ao longo dos tempos, transformando-se regra. Como regra, aprisiona e estrangula os corpos que fogem a esse ideal construído, mas que é tomado como natural e atribuído a uma suposta biologia da mulher. Em resumo "*a heteronormatividade é um sistema complexo que diferencia aquilo que é "bom", apropriado e saudável do que é moralmente condenável, inapropriado, e deve ser evitado socialmente"* (BALIEIRO e RISK, 2014 p.161; BENTO, 2011; JUNQUEIRA, 2014).

Com esta definição do conceito, como a heteronormatividade afeta os corpos das mulheres negras? Como as normas de gênero exigidas em dispositivo heteronormativo podem atravessar para a experiência vivida das mulheres negras em específico, reforçando o próprio racismo? Como o corpo é vivido por estas mulheres nas exigências dos padrões de gênero dentro de uma ordem heterossexista?

Entendemos que a regra de estética, ordem e beleza do padrão de gênero estabelecido como bom apropriado e saudável[84] toma como modelo corpos brancos, significando que o cabelo crespo ou cacheado, os traços do rosto – lábios e nariz, principalmente, o tamanho dos quadris precisam se enquadrar para serem considerados normais. A normatização de gênero que vai atingir a mulher negra se faz em um sem fim de metas para se inserir, entre

84 Para um panorama de como as representações heteronormativas se constroem socialmente e são repetidas no ambiente escolar o texto Escola e Sexualidades uma visão crítica à normatização é um importante referencial: BALIEIRO e RISK, 2014.

essas, a ideia de que o cabelo bonito e aceitável é o cabelo liso. É um dos elementos de um padrão de gênero que visa tornar os corpos das mulheres negras heterossexualmente desejáveis dentro de uma sociedade racista.

Todas as mulheres sofrem a cobrança heteronormativa - que produz, como vimos, as normas de gênero - de estar com cabelos bonitos, bem cuidados e impecáveis. A perversidade que atua, no caso das mulheres negras, dita que o cabelo crespo não apenas é insuficiente para agradar aos ditames estéticos, mas também é feio e sujo. Ao assumir esse cabelo, e retirá-lo do armário[85], essa menina, jovem ou mulher estará exposta e será medida por esse cabelo.

> *Jovem Negro - Você é linda eu adoro seu cabelo, eu te vejo sempre aqui no bairro.* Naquele xaveco. E você vai dando corda porque é super gostoso conversar.
> *Jovem Negro - Eu só namorei loira.*
> Vitória - Ah ok.
> *Jovem Negro – Eu queria experimentar uma negra*. Vitória - Como assim experimentar uma negra?
> *Jovem Negro - Você não quer dar essa oportunidade de experimentar uma negra?* (Vitória, entrevistada em 2017)

A situação descrita acima que foi vivida pela atriz, produtora e professora Vitória aponta para o quanto a mulher negra é vista como exótica e fetiche, nesse caso até por um jovem negro. Eduarda Nunes (2018) relata outra situação:

> Mas por eu ser negra, pelo meu cabelo e tal... Teve um dia que eu fui na Feira Noturna, eu uso meu cabelo assim preso (*Toca nos* cabelos *crespos e volumosos que estão arrumados para cima*). E um menino passou assim do meu lado e falou assim: Olha o coqueiro! Falou bem assim pra mim. No começo passou, mas depois eu encontrei ele e falei umas coisas pra ele, porque eu não me deixo abater, entendeu?

Mesmo dizendo que nunca se "deixa abater" notamos que passou um tempo antes que conseguisse falar umas "coisas" para o menino que a xingou. O que significa que a ofensa doeu e que ela precisou maturar o pensamento para falar com ele depois.

85 Para discutir os "armários" como reguladores de corpos na sociedade é imprescindível a leitura do trabalho de Eve Kosofisky Sedgwik. SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. Campinas-SP, Cadernos Pagu, n. 28, jan./jun., 19-54, 2007.

Ismênia narra as amarras geradas que são vividas no cotidiano: *"Eu lembro quando eu fazia chapinha o quanto eu escrava dela, eu não podia tomar uma chuva, o tempo não podia virar, agora eu posso bater o cabelo na chuva, gente é muito delícia, sabe?"* (Ismênia Leão, 2018).

Ao manter seu cabelo tal como é, enfrenta e contraria uma lógica que é mantida por várias instituições, a escola talvez seja a primeira delas.

> Na turma de oito anos, tem uma de cabelão assim (*faz com os braços o gesto de cabelo black power armado de sua aluna*), e ela tem oito anos. Meu deus, meu deus, dá até vontade de chorar. Porque eu com oito anos, imagina, a minha mãe fazia trancinha coladinha na minha cabeça. Imagina que eu ia pra escola com o cabelo, (*faz novamente com os braços o gesto de cabelo black power armado*) jamais, e ela chega (*na aula*) com aquele cabelo... (Vitória, entrevistada em 2017).

Não à toa que em todos os relatos o período escolar surge como momento crucial.

> O que ela não passou com isso eu passei muito. Em escola, em tudo. E a gente reagia das piores maneiras possíveis, saia no tapa. Porque... Sabe? Cabelo de *bombril* na escola. Tinha uma... um livro que a professora tinha que tinha uma bonequinha que chamava Bortolina. Então ela tinha cabelinho todo, todo que nem toinnhoinnhoin, então os meninos apelidavam a gente assim. E a gente brigava muito, brigava muito, sabe? (Solange Nunes, entrevistada em 2018).

E poucas vezes, em ambiente escolar a temática, vai ser trabalhada de forma a ser superada. Quando repete que precisou brigar muito, entendemos que inúmeras vezes Solange passou por constrangimentos. A atriz e arte educadora Linda Duraes chega a dizer que era normal ser agredida e ofendida na época em que estudou:

> Ah, essa pergunta foi bom você fazer, porque isso eu não esqueço nunca! Eu fui uma pessoa muito perseguida por preconceito. Eu era apelidada de nega preta, gata preta, quando criança. Porque nessa época era normal e era engraçado ofender as pessoas. Então, isso me transformou é, de uma menina feliz e alegre, numa pessoa triste e tímida. Eu tinha vergonha de tudo, tinha vergonha de tudo! (Linda Duraes, entrevistada em 2017)

Então, parece que ao ouvir as narrativas de atrizes negras, estamos também diretamente observando a escola como instituição heteronormativa que vai adequar, moldar, padronizar esse cabelo através do racismo que

estrutura as relações e instituições. Assistimos assim a contradição que existe em espaços que deveriam reconhecer o panorama histórico e se posicionar com políticas, ações de transformação social e de superação do racismo.

A próxima situação nos ajuda a aproximar da transgressão que uma menina negra com cabelos crespos significa para a escola. No ano de 2015 uma denúncia circulou as redes sociais, uma foto foi impressa com um recado para as famílias de estudantes de uma escola em São Paulo. O recado exigia que todas as meninas fossem para uma apresentação de cabelos lisos e soltos como o da criança que estava de *modelo* na foto. A situação se agravou diante do texto que supõe que qualquer menina que tivesse cabelos curtos, cacheados, ondulados, encaracolados ou crespos estaria errada, feia, inapta para participar, precisando, portanto, alisar os cabelos, aceitando o modelo imposto pela escola. Mais triste ainda o fato de que a modelo é uma atriz mirim, de uma novela infantil, seu personagem tinha posturas racistas e discriminava o único personagem negro da escola da novela em questão. Impossível não reconhecer nesse fato a escola como promotora e propagadora de racismo e discriminação[86].

Através terminologias, atitudes e silenciamentos visam dizer qual lugar a mulher negra é bem recebida, pode exercer sua fala e, quando não, quando podem existir e estar, e quando não. A situação narrada por Solange Nunes (2018) que leciona em um Centro de Progressão Penitenciária nos alude a isso:

> Eduarda – E a roupa da minha mãe nem tava curta porque lá não pode. Você entra lá, você tem que ir de jaleco até aqui por causa que não pode por causa dos detentos.
>
> Solange (...) É porque até lá no presídio. Tem professor que ainda me recrimina. Porque é assim... Eu tenho estatura alta, eu tenho corpo. Então teve um dia que uma professora falou pra mim. Eu fui na formatura mas minha saia era por aqui *(aponta seu joelho com indignação)*. A professora falou pra mim: nossa você está parecendo biscate. Bem assim pra mim, eu falei: 'tá, ainda bem que eu posso ser biscate, nem isso você pode. Eu não sei o que acontece.

86 Manchete do site Pragmatismo Político em 03 de dezembro de 2015. Disponível em: https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/12/escola-de-sp-pede-alunas-com-cabelo-liso-e-solto-e-e-acusada-de-racismo.html> Acesso 06 de Maio de 2018.

As relações de silenciamento se dão de maneira tão profunda que a presença desse corpo em um ambiente é entendida como fala. É uma presença que grita. Assim sofrendo vigilância e controle constantes, além de vários tipos de violências, sempre duplamente pela raça e pelo gênero. Podemos imaginar o quão pesadamente o regime heteronormativo aprisiona os corpos de mulheres, negras, homossexuais, bissexuais ou transexuais.

O abismo que separa a população negra de espaços considerados elitizados faz com que quando esteja presente a pessoa negra seja automaticamente notada, identificada, tornada ponto de referência. Sem grandes disfarces os ataques (gestos, atitudes ou a ausência deles) são desferidos para que definitivamente sejam acatados como recados, dicas e avisos, no intuito de fazer o corpo da mulher negra exercer determinado papel que lhe está sendo imposto. Essas violências estão contraditoriamente inseridas nos espaços escolares, nas instituições de arte e cultura, e se explica a contradição facilmente: são espaços onde se espera a vivência democrática, independente de gênero, raça, sexualidade ou classe social. Violência epistêmica, violência psicológica, violência moral e física.

> Sempre! Sempre! Eu lembro que na escola eu era pequeninha... Eu lembro uma vez que dois amiguinhos falaram assim: ah você não vai brincar com a gente porque você é preta! E eu fiquei chateada e contei pra minha mãe. Aí pretinha, negrinha, não sei o que... E minha mãe deu a melhor resposta que ela pôde me dar e eu faço isso com meus alunos também, ela disse assim: você é preta! Você é negra! Não entenda filha isso como uma ofensa porque é o que você é. Mas você ser negra, você ser preta não te faz ruim, é só o seu jeito de ser (Ismênia Leão, entrevistada em 2018).

Na atualidade o termo bullying reconhece tais agressões e vem levantando reflexões sobre, principalmente sobre violência física e psicológica na escola. Enquanto pessoas negras, podemos sentir o quanto hoje é mais fácil uma instituição reconhecer que um aluno sofreu bullying do que reconhecer o racismo cotidiano, tamanha a naturalização da violência sofrida pelas crianças negras. E diante do exposto entendemos que existem diferenças históricas, sociais e práticas entre as duas coisas, sendo o racismo é bem diferente de bullying. Uma criança ou adolescente que sofre bullying tem suas relações prejudicadas, mas sai da escola e existem possibilidades de vivenciar outras relações na universidade, nos empregos, nos espaços de

cultura e lazer, bem diferente das reiteradas experiências de racismo enfrentadas pelas crianças e adolescentes negros ao longo da trajetória de vida. Na entrevista realizada, Vitória, emocionada com a coragem de sua aluna de oito anos, continua lembrando sua trajetória escolar:

> Eu lembro que eu falava pra minha mãe, tinha uma menina que chamava Carol e ela tinha um uniforme e o cabelo liso. (...) Aí eu fui perceber que não era o uniforme da Carol que era bonito, na época né, que eu achava bonito o cabelo da Carol. Então eu com oito anos, imagina, imagina, jamais, e ela (*a aluna*) chega com o cabelo gigante, gigante. Eu fico assim... (*sorriso!*)

Vitória, recordando que jamais teria coragem de chegar na escola aos oito anos com o cabelo que hoje ela vivencia e vê na sua aluna, auxilia-nos a ter dimensão da opressão do espaço escolar e também da dimensão temporal. Na atualidade uma menina negra consegue encontrar forças para ir a escola com o cabelo crespo natural mais facilmente do que em alguns anos atrás, como explica Vitória. Talvez a sua aluna encontre representatividade e apoio na imagem de sua professora, mas isso obviamente não vai impedir essa menina de passar por situações de racismo – pelo contrário, mas algo a faz *assumir* essa raiz crespa. Faz muito sentido o termo *assumir* escolhido por Eduarda para designar a relação com os cabelos crespos:

> A minha irmã, por exemplo, desde sempre alisou o cabelo, ela fazia chapinha, era química, química, chapinha, química. E o ano passado, no final do ano retrasado que ela começou a *assumir* o cabelo dela, ela teve que cortar porque o cabelo dela metade 'tá todo estragado, mas ela resolveu *assumir*. Eu não! Eu tive muito problema com meu cabelo, meu cabelo era enorme e por eu ter problema no couro cabeludo, ter caído, eu ter cortado, eu usei trança, e mesmo assim *eu não deixei de assumir meu cabelo*. Tipo teve uma época que meu cabelo 'tava horrível e eu *não deixei de assumir porque é a minha raiz, se eu não mostrar minhas raízes quem vai mostrar, entendeu?* (Eduarda, entrevistada em 2018).

Eduarda afirma com veemência nunca ter deixado de "assumir", já usou tranças, porém nunca alisou o cabelo. O peso que essa palavra possui na sua fala nos fez adotá-la e sempre que nos referirmos a esse termo estamos considerando todo o pressuposto acima descrito. Quando uma mulher negra

assume seus cabelos, seu corpo e estéticas atreladas a sua ancestralidade, sabe que está em movimento de enfrentamento aos padrões heteronormativos que vigiam muito além da estética que o cabelo representa. Todo o corpo está sendo observado e construído por esses padrões. Também parece simbólico que o termo usado para mulheres que passam a *assumir* seus crespos seja *transição*. Transição capilar. Como no caso de Ismênia (2018), na entrevista ela desabafa que não sabia como era seu próprio cabelo:

> Eu também alisei meu cabelo por vinte anos, até mais. E há pouco tempo eu sei o que é o meu cabelo, a textura que ele tem, e eu amo meu cabelo do jeito que ele é, a gente só se incomoda com cabelo branco né, porque isso, cabelo branco não é de deus, mas o resto... (*risos*) Eu gosto dele, eu sou assim. É desse jeito, um cabelo que... (*silêncio*).

Fazer a transição capilar é fazer uma transição social. Vitória (2017), que também usa a palavra *assumir,* conta a sensação que teve a primeira vez que saiu na sua cidade de cabelo armado:

> Na cidade já fui bem assim... Ainda, ainda. É uma cidade de descendentes europeus, então fui *assumir* meu cabelo com 18 anos. Então assim, quando eu saí na rua aqui em Cerquilho com o cabelo armado: parou né!?! Parou a cidade! Tem lugares que você frequenta... Hoje talvez eu não sinta, mas porque você começa a se empoderar, a achar seu espaço. Tem lugares de você entrar e todo mundo olhar e você vê que está chamando atenção por essas questões, não por você ser bonita ou por algo do tipo. (Vitória, entrevista em 2017).

Podemos perceber que essas mulheres ao falarem sobre seus cabelos estão atreladas à série de problemáticas que viveram e vivem por conta de sua condição de mulher e de seu fenótipo, ou seja, por serem quem são.

Você ri da minha pele
Você ri do meu cabelo
Saravá, sou sarará, e assim quero sê-lo (quero sê-lo)
Já é tempo de sonhar, superar o pesadelo
Ninguém mais vai nos calar e acorrentar o meu tornozelo
Sou Rainha de Sabá
A coroa é o meu cabelo
O meu canto milenar
Ninguém pode interrompê-lo

Negra Li, Raízes

Os relatos das atrizes sobre a infância estão diretamente relacionados à forma como precisavam de estratégias para sobreviver ao racismo, para agenciar seus relacionamentos, sendo uma dessas o alisamento dos cabelos crespos. E estão, na mesma medida, relacionados às experiências de resistências ao padrão estético: reconhecimento de uma condição de submissão a um ideal e posteriormente de transição, ao reconhecer e transitar para seu cabelo natural. O cabelo transita para um caráter politico assumido. "*Eu me considero uma pessoa com muita personalidade, porque tem muitas colegas minhas ou meninas na cidade que eu vejo que, falaram alguma coisa do cabelo delas, elas já alisaram, aconteceu alguma coisa, elas já alisaram. E não assumem essa raiz, entendeu?"* (Eduarda, entrevistada em 2018). É preciso força e personalidade para fazer oposição às normas e padrões.

Não apenas o cabelo transita, toda a experiência é corporificada. É o corpo, o ser que transita de uma posição a outra e diariamente arca com as consequências dessa resistência. Pululam na internet denúncias de mulheres negras que são rejeitadas no mercado de trabalho ou de empregadores que fazem a exigência de que raízes crespas sejam alisadas. Esse aspecto heteronormativo e racista do mercado de trabalho impõe que muitas pessoas de cabelos crespos relacionem imediatamente a busca por empregos com alisamento de cabelos. Como parte de um bom currículo, uma mulher negra deve comparecer a uma entrevista com os cabelos alisados ou, no mínimo, presos. E como vimos, isso também é imposto às meninas negras em idade escolar. Lemos esse recado sempre que se destaca em uma vaga a frase "exige-se boa aparência".

Sou afro descendente, você vai ter que me aceitar assim
Cabelo enraizado é bom pra mim
Patrão puto que não me contrata na sua empresa
Porque não tenho olho claro, ele não me aceita
Eu entro no seu comércio, eu gasto, eu consumo
Ai você me aceita, isso é um absurdo!
Dinheiro não tem cor, mais pra trabalhar tem
Há muitos negros vencedores
Eu digo amém
Negra mudando de cor não é normal
Pra poder ser aceita no país do real
Não troco minha raça
Por nada essa é minha casa
Mais uma negra militante mostrando a cara
Preta Rara, Falsa Abolição

Assumir o cabelo crespo é uma afronta ao racismo e à heteronormatividade que estão por trás das situações vividas por essas mulheres, é uma questão de lugares de gênero e de raça sendo enfrentados. Em inúmeros casos, os cabelos podem representar vaidades e frivolidades atribuídas ao âmbito do feminino, principalmente pela cooptação do mercado capitalista, que transforma os valores e as necessidades, na emergência de se consumir determinados produtos de estética e beleza.

Manter os cabelos crespos é muito significativo para *assumir-se* mulher negra, não só isso, obviamente, mas a força atribuída aos chamados *black powers* tem muita significação para o pertencimento ao grupo de origem. Entendemos que é esse cabelo, ainda que tendo na atualidade inúmeros produtos criando um lugar específico para ele, está historicamente situado numa postura de luta e de um atravessamento profundo no ser. Por isso, no começo deste texto nos referimos às mulheres negras como estrangeiras. São vistas como de fora, outras, diferentes. Estrangeira, então, como condição imposta e essas problemáticas estarão cotidianamente atravessando as relações.

Eduarda Nunes (2018) durante a entrevista disse que ainda hoje o único momento que pode ser ela mesma é quando veste seu figurino e se prepara para apresentar a peça. Todo histórico de racismo naturalizado durante a trajetória de vida pode resultar em criar uma máscara para enfrentar o cotidiano, criar outra forma, couraças e estratégias para sobrepujar as dores. É significativo que uma jovem negra afirme que só pode ser ela no palco quando a maioria das pessoas relaciona o fazer teatral com o fato de poder ser outras coisas, outras experiências.

Para uma pessoa que vive na sociedade, com constantes tensões por ser quem se é, o teatro pode fazer brotar o desejo de investir profundamente em si, em se projetar e se apresentar como não é possível na vida cotidiana. Chama a atenção o fato de que a atriz Linda, de 75 anos, não tenha citado nenhuma vez a palavra cabelo e as outras entrevistas tenham citado muitas vezes. Entendemos que, talvez na atualidade, exista uma questão geracional ao lidar com palavras como cabelo crespo, reconhecimento, assumir e transição. Colocando experiências de atrizes negras em diálogos com acadêmicas negras, trazemos um relato de Beatriz Nascimento que fala das

dores de barriga que sentia na infância e da tensão que sentia mesmo adulta ao se ver cercada de brancos:

> Esse processo costuma ser longo e insidioso e começa já na escola primária. Lá em Sergipe, para citar um fato concreto, eu estudava numa escola que era num terreno arrendado de minha avó, era em frente à casa dela; pois bem, eu muitas vezes inventava uma dor de barriga e fugia, sabe por quê? Porque tinha pouquíssimas crianças negras, iguais a mim na escola. E esse fenômeno acontece comigo até hoje. Eu me sinto mal, me dá uma sensação de isolamento quando eu estou num grupo onde não têm muitos pretos (RATTS, 2007, p.49)

A sensação de dor de barriga pode ser aqui entendida como símbolo do medo, da opressão, da escola como primeiro ambiente hostil que vai lembrar a cada segundo as marcas históricas. O isolamento, a sensação de não ser parte, de não pertencer ao espaço e ao grupo acompanham desde a infância Beatriz Nascimento, que se sabia estrangeira, outra, diferente. Vitória relatou durante a entrevista que chegou a desejar ser outra pessoa, começou a entender que queria ser uma menina branca de cabelos lisos chamada Carol. Ela chegou a escrever um belíssimo texto sobre a questão (anexo). Ismênia se emociona muito ao falar que alisou por mais de vinte anos, o que nos leva a pensar que esses agenciamentos para sobreviver sendo diferente não são recorrentes apenas na infância, são repetidos de inúmeras formas e se estendem ao longo da vida. Talvez possamos cogitar que alguns avanços ocorridos nos últimos tempos tenham fortalecido e impelido mulheres a assumir suas raízes crespas, refiro-me à existência de cremes e tratamentos especializados, revistas, influência de artistas brasileiras e norte-americanas que falam e vivem o cabelo crespo e, mais tarde, o advento da internet, que possibilita que centenas e centenas de jovens e mulheres negras compartilhem cuidados, traumas, dúvidas e tratamentos específicos para cada tipo de cacho, tais como as densidades das texturas 3abc, 4abc, óleos naturais, tipos de tranças, cortes e penteados, etc.

Uma observação importante é que mesmo sendo muito rapidamente cooptados pelo capital e tornados mercadológicos, cuidados e produtos naturais que ancestralmente já eram passados de mãe para filhas, como o uso de aloe vera, óleo de coco e as tranças, que auxiliam muito no crescimento e

fortalecimento dos fios crespos. As propagandas televisionadas e impressas também são parte do universo que esbarra nas questões sobre a mulher negra: "*Eu tenho ficado muito feliz com algumas propagandas que eu tenho visto da natura, isso sem fazer nenhum jabá, mas eu acho bacana mulheres que não tem um corpo padrão, que são gordinhas que você até a estria da pessoa, celulite, brancas, negras, carecas, cabelo azul. E é isso. Porque nós somos assim diferentes"* (Ismênia, entrevistada em 2018).

Ainda que a indústria dos cosméticos tenha se apropriado, descoberto um novo segmento de público e esteja vendendo para corpos fora do padrão branco, podemos entender como início de uma evolução, reconhecimento da existência e das pluralidades de corpos. Assim, como os produtos e maquiagem específicos para a pele negra eram praticamente inexistentes e na maioria das vezes sem variedades de tonalidades, como se houvesse apenas um tom de pele negra, não era incomum encontrar produtos de uma tonalidade mais escura destinados a pele morena, negra e bronzeada, o que obviamente não contemplava toda a multiplicidade de texturas e tonalidades de peles negras. Podemos também cogitar que o surgimento de produtos específicos gera consigo propaganda específica, ampliando o campo de trabalho para mulheres negras em profissões como modelos, produtoras, atrizes, *videomakers*, editoras, etc. A própria Ismênia Leão (2018) tem se dedicado ao trabalho como *youtuber* e, junto com seus companheiros do Canal Deste Lado, abordam temas como racismo, preconceito, moda e estilo.

Inúmeras blogueiras e *youtubers* negras hoje trabalham criando, divulgando, compartilhando ideias, dicas, truques, produtos e são patrocinadas por marcas de cosméticos, roupas, calçados e estética no geral. Pensemos que dessa forma as mulheres negras podem se "ver" em algumas prateleiras de farmácia, shoppings e supermercados, que nessa questão de assumir o cabelo crespo e viver processos de transição capilar, isso é muito significativo. É um início de movimento importante.

Cabe enfatizar que a questão é bastante emblemática e gera questionamentos na direção de mulheres negras que gostam de alisar o cabelo e se sentem pressionadas por uma espécie de ditadura do cabelo crespo, como se atualmente houvesse um modelo ideal de negritude a ser expressa na performatividade da mulher negra. Esse questionamento nos leva a refletir que

mulheres brancas e não negras possuem liberdade para alisar, fazer progressiva, manter naturais, pintar, cachear, trançar, sem maiores questionamentos. E nesse ponto causando atrito com algumas mulheres negras que vão considerar apropriação cultural indevida, uma vez que as brancas usando turbantes, tranças, permanente afro e *dreadlocks* são vistas como cultas, bonitas e não vão ser impedidas na sociedade. Já as mulheres negras adotando esses cabelos que lhes pertencem culturalmente são estigmatizadas, inclusive sofrendo retaliações, dificuldades no mercado de trabalho e ofensas cotidianamente. Inúmeras páginas, blogs e sites de mulheres negras discutem as ditaduras capilares, pautando a ideia de não sair da dificílima ditadura do cabelo liso para entrar em uma perseguição por determinados tipos de crespos e cachos. Mesmo reconhecendo a importância de assumir os cabelos crespos naturais como postura política, mulheres negras problematizam essa exigência diante das inúmeras possibilidades que são encontradas, questão que gira em torno do direito de escolha da mulher negra.

Mulheres negras e também homens negros que assumiram sua negritude foram citadas nas entrevistas. Nomes de artistas negros foram colocados em momentos específicos. Existe uma questão muito marcante de representatividade: Ruth de Souza, Zezé Motta, Thais Araújo, Camila Pitanga, Sheron Menezes e Aline Wirley foram alguns nomes lembrados.

> Eu vi uma das meninas do Rouge, a Aline que ela raspou a cabeça e ela falou assim: eu tive os cabelos de todos jeitos na minha vida, mas eu nunca tive o meu cabelo! E ela acordou surtou e raspou a cabeça, ela falou que ela chorava. É muito emocionante o depoimento dela, porque foi muito difícil ela se despir daquilo que ela acreditou uma vida inteira que era lindo mas também conseguiu perceber uma beleza naquilo que era dela e conseguir ver beleza naquilo que é o cabelo com aquela textura, daquele jeito né. (Ismênia, entrevistada 2018)

Ismênia (2018) antes de falar de seu próprio processo de transição capilar lembrou o da cantora. O rosto de atrizes, cantoras e dançarinas são referências significativas para vidas de mulheres negras que muito raramente se veem representadas na televisão, no cinema e nesse caso principalmente no teatro.

Nas entrevistas realizadas e analisadas, é expressivo que atrizes negras lembrem esses nomes e os relacionem com a ideia de resistência. Igualmente importantes movimentações de artistas, artesãos, militantes e empreendedores negros, como é o caso da Feira Preta, citada por Vitória (2017):

> Eu fui perceber o quanto eu era linda e maravilhosa quando eu fui a primeira vez na Feira Preta. Eu tinha o quê? Dezoito pra dezenove anos. Daí que eu cheguei, eu precisei frequentar um espaço onde tinha meninas iguais a mim, pra eu encontrar meu espaço, sabe?

É sobre representatividade, reconhecimento e valorização o depoimento de Vitória Cardoso. É impactante, “chegou” e se sentiu bonita pela primeira vez ao conhecer a Feira preta em São Paulo. Chegou a ela mesma! Por carregar a experiência de ser a única negra no trabalho, nos espaços de lazer, no teatro e na formação artística como um todo, ela precisou sair da cidade e estar entre os seus pares, ver outras meninas negras que ela mesma considerou bonitas para só então entender que era tão “linda e maravilhosa” como as negras que viu na Feira Preta. Citamos a perspectiva trazida pela fala de Vitória na contemporaneidade, afinal as mulheres negras estão construindo discursos e abrindo espaços em territórios, como o teatro, para que no futuro as meninas negras possam vivenciar como sujeitos de pertencimento e ação. Estão construindo o respirar-aliviado para o futuro:

> Eu acho que essa geração que tá vindo, pra daqui cinquenta anos, não é nem a gente que vai sentir que está mudando. Que é algo cultural já. Se uma criança lê um livro aonde eu posso brincar de cabo de guerra com o cabelo da minha amiga. Ou seja, aquela criança que, ela pode não ser racista, mas o que ela está produzindo ou reproduzindo? Então, acho que essa geração, eu ter uma aluna de oito anos com o cabelo black, ela vai sentir. O que pra mim chegou com vinte e quatro, ‘tá chegando ainda pra ela vai chegar mais rápido e pros filhos dela e assim... Acho que a gente ainda não vai ficar aliviada (Vitória, entrevistada em 2017).

As mulheres negras através do cabelo crespo lutam para ressignificar os contornos do conceito de mulher negra, que vem carregado da tensão: cabelo crespo, cabelo duro, cabelo ruim. Campanhas online expressam: o cabelo crespo não é ruim, o que é ruim é o preconceito! Um exemplo dentre vários. Muitas músicas, poesias, quadros e grafites fazem o movimento de

ressignificar o lugar do cabelo crespo na sociedade, ressaltando a beleza, a ancestralidade e a força dos fios. Apenas no Portal Geledés – Instituto da Mulher Negra de São Paulo identificamos cento e quatro artigos sobre cabelos crespos publicados em três anos (de 2016 a 2019). Para um assunto que era mantido na invisibilidade, encontramos na atualidade um contexto fértil de possibilidades e transformações. Eduarda (2018) diz que sua irmã mais velha possui dificuldade de transitar para as raízes crespas e que ela, por ser mais jovem, tem mais chance de amar e vivenciar o corpo. Vitória (2017) entende que a geração de jovens negras que se seguirá provavelmente respire mais aliviadamente que a sua. Assim como essas perspectivas, Nilma Lino Gomes (2017) também traz uma perspectiva de alento ao assegurar que

> O olhar do jovem negro de hoje é muito mais afirmativo do que o olhar da geração que o antecedeu. Encaram o "outro", discutem posicionam-se. As jovens negras discutem mais abertamente o Feminismo Negro, indagam a lógica de classe das feministas brancas, cobram dos companheiros uma postura não-violenta, realizam debates e discussões sobre o lugar da mulher negra na sociedade, polemizam a questão da solidão da mulher negra, vivem com mais desenvoltura a sexualidade. (...) Compreendem como o corpo e o cabelo são importantes símbolos da construção da identidade negra (GOMES, 2017, p.75).

Igualmente a essa perspectiva entendemos o quanto foi importante trazer as vozes das atrizes negras narrando seu corpo e cabelo. Entendemos o quão expressivas essas falas são para situarmos a sociedade atual e principalmente para passarmos a discutir suas vidas nos palcos. Vimos o quanto sentem na pele o confronto dos conceitos e principalmente o quanto se posicionam contra as atitudes racistas e sexistas. Em cada situação um apelo, um grito de expressiva ressonância.

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar, vamos ser francos
Pois quando um preto fala o branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Cabelo veio da África junto com meus santos

Benguelas, zulus, gêges, rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas, danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos

Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar

Chico César, Respeitem meus cabelos, brancos

Análise 2. A única negra em cena

Berimbau batia, cabaça gemia, Moeda corria
Eu queria pular... Eu queria pular...
Escrevi meu nome num fio de arame
E quem quer que me chame
Vai ter que gritar
Eh Camará, Eh Camará
Eh fuzuê
Parede de barro
Não vai me prendê
Clara Nunes, Fuzuê

Essa categoria de análise surgiu durante as conversas com as atrizes, pelo fato de saberem-se as únicas negras em determinados espaços que frequentam. As falas que seguirão aqui assumem um caráter problematizador ao situar que espaços e artistas de teatro são majoritariamente brancos. Ao longo das narrativas é possível perceber o quanto as atrizes sentem e são atravessadas pela premissa de serem as únicas negras nos espaços onde frequentam a lazer ou a trabalho, como é o caso das intervenções, performances e espetáculos teatrais.

"Foi o teatro que me fez renascer" (Linda Duraes, 2017). Com essa frase tão marcante, Linda demonstra quão profundamente foi marcada pela ferida do racismo. Saindo do Nordeste para ser empregada doméstica, sabe bem o que é ser a única negra presente no local. Mesmo entendendo o quanto a arte teatral foi transformadora, a atriz entrecruza com isso outras perspectivas: inúmeras problemáticas e questionamentos que vive por conta da ausência de negros em seu círculo de formação artística, acadêmica e de trabalho. Descreve que no início de sua carreira no teatro pensava que a plateia estivesse reparando nela e a persistência a levou entender que essa era mais uma chaga provocada pelo racismo que sofreu a vida inteira. Quando diz *"(...) principalmente porque eu sempre participei de grupos onde a única negra era eu, a prova 'tá aí"* (Linda Duraes, 2017) e aponta para uma foto em que ela está entre atores colegas, todos brancos, sabe a consequência que isso tem para sua vida como um todo. Essa frase a atravessa e ponto de comprometer a fala seguinte, ela se confunde, silencia e reorganiza o pensamento para seguir.

Igualmente a trajetória de outras atrizes negras é bastante solitária. Vitória Cardoso (2017) inicialmente é muito reticente sobre a questão, explica que foi uma amiga quem apontou e a fez reconhecer que é a única mulher, atriz negra a ser professora de teatro no município de Cerquilho, atualmente também diretora teatral: *"Minha amiga, que foi na apresentação dos meus alunos nesse final de semana. Ela virou pra mim e falou: você tem noção que você é a primeira professora mulher em Cerquilho e é uma mulher negra? Eu falei assim... Sabe quando... É! Pra mim sabe ainda não... Você é uma mulher negra! Professora!"* (Vitória Cardoso, 2018). Logo na sequência diz que tem uma aluna com um "cabelão black", o que a faz pensar que dentro em breve não será mais a única. É bastante reticente nesse momento, mas diz que até sua amiga lhe apontar esse fato ela não tinha "prestado atenção" nisso ou não conseguia olhar para esse aspecto de sua vida. Ela traz vários momentos em que isso fica marcante: na balada, no trabalho, no grupo de teatro.

> Eu não explicar, não sei. Aí essas questões vão vindo aos poucos daí você vai descobrindo o seu espaço também, vai descobrindo muito o seu espaço. De você ir na balada com suas amigas e saber que ninguém vai chegar em você, com suas amigas brancas e ninguém vai chegar em você mas... Ninguém vai chegar em você por você ser negra, e um dia você ir pra balada e falar: Meu, só vim! Independente (Vitoria Cardoso, 2017).

Nessa fala, condensa muito de sua situação perante o meio branco que vive. Os espaços, nesse caso a balada, sendo embranquecidos, vão seguir seus fluxos de normalidade, assim também como o teatro segue se projetando como lugar de poucas ou nenhuma pessoa negra. E uma presença como a da Vitória não será notada, ou melhor vai ser ignorada, silenciada, torna-se invisível. Nesse trecho é evidente, por exemplo quando sai com suas amigas brancas já se prepara, sabendo que ficará sozinha se elas flertarem, "ficarem" ou namorarem alguém. Por conhecer os ambientes já sai de casa sem essa pretensão para não se frustrar. Vitória Cardoso (2017), assim como Eduarda Nunes (2018), possui a particularidade de também seu grupo teatral ser o único da cidade. São grupos que mantém os processos artísticos com muita resistência, é possível imaginar as dificuldades desses agrupamentos de artistas dentro de suas cidades. Vitória pontua que até acha "estranho" o Gente

de Quem, grupo em que ela atua e que hoje dirige, ser tão aberto diante do contexto de uma cidade tão eurocêntrica como Cerquilho.

Figura 74. Grupo Teatral “Gente de Quem” recebendo homenagem da Câmara Municipal de Cerquilho. Acervo do Grupo. Set/2017.

Vitória, sendo a única negra no grupo, sente-se muito querida, não acha que existam diferenças e diz que tudo isso no Gente de Quem “é muito tranquilo” (Vitoria Cardoso, 2017). Traz com emoção e força a confiança que o grupo depositou nela, pois todos os integrantes foram unânimes ao escolhê-la como diretora. Relata que chorou muito e sentiu até gastrite, pois tampouco ela acreditava ser capaz, ela mesma não confiava no próprio potencial para dirigir o grupo:

> Nossa, como eu chorei, como eu chorei. As pessoas depositam uma confiança em você. Ah, eu tenho uma diretora então, não preciso... E você enquanto direção tem que propor, levar, provocar. Lembro que minha gastrite foi... (*risos*). Meu deus, gente vocês confiam em mim e eu? Foi quando eu também comecei a acreditar em mim, no meu trabalho. Hoje eu agradeço. Acho que minha maior escola foi meu grupo, foi o Gente de Quem (Vitória Cardoso, 2018).

Esse fato marcante na sua trajetória de artista negra vai ter desdobramentos em seus estudos e a coloca com mais contundência na carreira artística, através de seu grupo sente-se impelida a buscar mais

conhecimento na área e seguir estudando. Fica sem palavras ao lembrar que quando esteve no Conservatório (Tatuí) era única menina negra e tinha mais um moço negro. Nas outras turmas não tinham alunos negros, “é bem único, só você!” (Vitória Cardoso, 2018).

Eduarda Nunes revela profundidade nas questões de representatividade e resistência ao permanecer em espaços embranquecidos. Durante a entrevista mostra em seu celular a foto do seu figurino de escravizada, da peça Teatro das Monções, *“a única época do ano em que eu posso ser eu mesma”* (Eduarda Nunes, 2018), diz. Podemos sentir o peso e o orgulho que carrega por ser a única atriz negra jovem de Porto Feliz. Explica que durante o período que participou do Teatro das Monções existiam alguns outros atores negros, cita que em um dos anos o grupo dos *treze negros*, que diante de toda a multidão de atores do povo e da corte que compunham a peça, por ser tão drástica a diferença no tamanho dos coros, ficou conhecido assim, o grupo dos treze durante o processo todo da peça. Fica implícito o fato de ser a única negra de seu grupo de contação de histórias, mas quando relata sobre a negritude no teatro em Porto diz que “não tem”. E reitera várias vezes o quanto o racismo é pesado e explícito em Porto Feliz.

> Todo ano quando eu participo do teatro das monções eu posto a foto com o meu figurino, né, que eu tenho meu figurino em casa. E eu posto a foto com meu figurino e falo que é a única época do ano que eu posso ser quem eu realmente sou. Porque tipo a minha roupa gente, eu acho minha roupa maravilhosa e tem gente olha e fala assim: nossa, você vai sair com esse trapo? (Eduarda Nunes, 2018)

Continua dizendo que existem dois atores negros “que sempre estão”, ela e seu amigo Edy Vagner – de quem não esconde o orgulho por permanecer no teatro, por ter se transformado e ter seguido a carreira de ator como profissão. É enfática ao dizer: *“não tem, simplesmente não tem negro”*(NUNES, 2018). Linda Duraes (2017), lembra e deixa registrado que por conta do racismo que sofreu se tornou uma moça muito tímida.

> Olha sinceramente foi o teatro que me fez renascer! Foi o teatro, porque quando eu subia no palco pra fazer uma peça, eu logo lembrava que eu era a negra preta, que eu era não sei o que, achava que a plateia estava reparando em mim. Entendeu? Principalmente porque eu sempre participei de grupos onde a única negra era eu, a prova ‘tá ai *(aponta as fotos).* (Linda Duraes, 2017)

Mesmo reconhecendo que o teatro a fez renascer anos depois, diz o quanto é mal aproveitada em cena e que não tem chances, nem espaço para colocar suas ideias em prática. Frisa que além de tudo tem a experiência de vida a seu favor, nessa fala fica muito elucidada também as barreiras que enfrenta pela questão da idade:

> Eu tenho vontade, sabe, de falar sobre a questão do idoso, sobre a questão agora como a gente 'tá falando da questão do negro, sabe? Sobre tanta coisa maravilhosa que eu já vivi, porque além de tudo eu tenho aquela experiência de vida que eu posso levar pro palco, entendeu? Posso fazer pessoas sorrir *[sic]*, posso fazer as pessoas chorar, posso fazer o que eu quiser! Eu só sou mal aproveitada! Eu sou mal aproveitada... Eu não tenho tido muita chance, não vou mentir! (Linda Duraes, 2017)

E provavelmente é por conta dessa experiência de vida que ela possui que é capaz de enxergar sua vida de modo panorâmico e com muita precisão, ainda que em alguns momentos não pareça coerente em sua narrativa, porque justamente quer contar de um jeito específico. Na fala dela é possível sentir que o tempo todo escolhe algumas passagens em detrimento de outras. É triste e autoexplicativo da justificativa dessa pesquisa o momento em que ela diz que nunca atuou com outros atores negros:

> Olha... (*Grande silêncio)* Como eu já disse eu não conheço atores e atrizes negros. Então fica difícil você visualizar uma coisa que não tenha a permuta né? Se eu não trabalho com negros iguais a mim, não participo de um grupo onde tem outros negros, então eu não tive a oportunidade de conhecer, eles dentro do contexto, dentro do trabalho artístico, entendeu? A relação com outras pessoas (*negras*), eu não tive essa oportunidade. Eu só trabalhei com brancos até agora. Entendeu? Eu não sei porque, mas... Não vou dizer que os diretores (*brancos*) não aceitam atores negros, mas eles não tem incentivo! (Linda Duraes, 2017)

E com muita visão de seus processos diz que não sabe os motivos pelos quais não existem muitos negros na cena teatral de Sorocaba, quando diz que acredita que atores negros não tenham incentivo está se referindo a um longo processo em que a vivência artística é só mais um empecilho, diante de outras dificuldades de sobrevivência para a grande maioria da juventude negra. Como não viveu essa experiência com atores negros, não consegue visualizar o que

não tem “permuta”. É invejável a energia, a força, a entrega, o prazer que ela tem de falar sobre essas questões da sua vida no teatro. Abre o coração e com confiança mostra essas dores que passou e passa sendo atriz negra. É com muita simplicidade que diz que, por ser a única negra, não tem “permuta”. Troca, compartilhamento, pertencimento. Em outros momentos diz que sabe que isso prejudica seu desempenho em cena: talvez parta daí sua sensação de ser mal aproveitada pelos diretores.

Ismênia Leão (2018) se refere aos padrões de branquitude quando diz que as pessoas vão ter baixa autoestima por não conseguirem se ver, se enxergar: *“É muito difícil se ver de uma forma contrária, conseguir entender seu grupo, sua unidade, de forma contrária”*. Ela aprofunda a questão, compreende a complexidade da questão de representatividade. Existe o plano óbvio, de não conseguir *se ver* nos lugares, mas também em profundidade existe a deformação que o grupo negro vai sofrer para os próprios negros. Quando diz que é muito difícil enxergar seu grupo de forma contrária a qual os brancos enxergam, está pontuando a dificuldade de ir além das deformações históricas, ir além dos estereótipos que são conhecidos e transferidos para pessoas negras, ir além e enxergar os negros como irmãos ou simplesmente como seres humanos passíveis de complexidades e conquistas. O caso de Fernando Holiday, vereador de São Paulo e coordenador do MBL – Movimento Brasil Livre – pode ser pensado assim: um jovem negro que não conseguiu ver seu grupo além das deformações e acaba por reforçar todo o conjunto de ações que sistematicamente vão inferiorizar o negro. Como diz Djamila Ribeiro “*O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo”* (RIBEIRO, 2017, p.67). O jovem vereador e estudante de direito é conhecido e usado como exemplo de negro contrário às inúmeras políticas de ação afirmativa – dentre elas a política de cotas e o Dia da Consciência Negra. Fernando Holiday é um negro anti-negros [87] . Aqui podemos abrir um parêntesis para as formulações de

87 Assim como Holiday, os negros que tem horror à políticas públicas, que não entendem ou não querem entender a dívida histórica e que se relacionam apenas com pessoas brancas, parecem reativar uma frase antiga: “de preto já basta eu!” Essa frase, usada quando as pessoas negras desejam se casar com pessoas brancas para limpar a raça, embranquecer a família e abandonar paulatinamente tudo que se refere a ancestralidade africana. Diante das situações de racismo, podemos entender que ambientes embranquecidos tendem a

dominação coloniais que ainda hoje consideramos não serem discutidas amplamente e a contento, de forma a promover a superação dos inúmeros paradigmas absorvidos pela população negra ao longo dos tempos.

> Por mais que sujeitos negros sejam reacionários, por exemplo, eles não deixam de sofrer com a opressão racista – o mesmo exemplo vale para outros grupos subalternizados. O contrário também é verdadeiro. Por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pela opressão que infligem a outros grupos. O que estamos questionando é a legitimidade que é conferida a quem pertence ao grupo localizado no poder (RIBEIRO, 2017, p.68).

Pode-se compreender que com todas as falas arbitrárias do vereador, o que está posto é o fato dele ter sido criado por esse contexto brasileiro. Ele é uma subjetividade forjada no bojo da sociedade racista e novamente quem vai se beneficiar e legitimar diante dessa criação é o grupo branco localizado no poder. Podemos citar a Carta de Willian Lynch, escravagista europeu que em 1712 profere um discurso aos senhores de escravo da Virgínia, nos Estados Unidos. Lynch (nome que possivelmente deu origem ao termo *to lynch - linchar*) ensinou "técnicas de controle" de escravos aos fazendeiros da América do Norte:

> Pegue uma pequena e simples lista de diferenças e pense sobre elas. Na primeira linha da minha lista está 'Idade', mas isso só porque começa com a letra 'A'. A segunda linha, coloquei 'Cor' ou 'Nuances'. Há ainda, 'inteligência', 'tamanho', 'sexo', 'tamanho da plantação', 'status da plantação', 'atitude do dono', 'se mora no vale ou no morro', 'Leste ou Oeste', 'Norte ou Sul', se tem 'cabelo liso ou crespo', se é 'alto ou baixo'. Agora que você tem uma lista de diferenças, eu darei umas instruções, mas antes, eu devo assegurar que a desconfiança é mais forte do que a confiança e que a inveja é mais forte do que a adulação, o respeito e a admiração (ALVES, JESUS e SCHOLZ, 2015, p.07).

Embora exista uma série de questionamentos sobre a veracidade dessa carta, o ensinamento proferido aos companheiros escravagistas de Lynch parece ter sido de fácil aplicabilidade e não era distante das técnicas de controle, tortura física e psicológica dos fazendeiros e escravocratas da

---

embranquecer e distanciar das complexas questões do reconhecimento como pessoa negra – como no caso de Fernando Holiday, a universidade de direito, a câmara de São Paulo e o próprio movimento pelo qual milita. Sobre Holiday: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/02/politica/1509641213_532842.html Acesso em 01 de junho de 2018>.

América do Sul. Em um trecho da carta, Lynch cita o prejuízo que os norte-americanos tinham ao matar enforcado um escravo, que este poderia ter sido torturado e dominado psicologicamente para servir, sendo submisso e ainda delatando os negros revoltosos. Um cidadão brasileiro como Fernando Holiday pode ser lido como um jovem negro com síndrome de Willian Lynch, um negro que interioriza a mentalidade e os sentimentos do opressor em relação aos negros.

Entendemos que existe um risco quando aproximamos traços do racismo contemporâneo com a estrutura de organização colonial escravista, o de não atentar para as mudanças e avanços ocorridos ao longo dos anos. Intentamos aqui apontar para medidas como as tomadas por Willian Lynch na Europa e mais tarde nos Estados Unidos para ampliarmos o panorama da presença-ausência do corpo negro na sociedade. Métodos de tortura físicos, emocionais e psicológicos tiveram desdobramentos. Fernando Holiday e muitos como ele acabam sendo utilizados como modelos de negros, por discursos que são contra políticas de ações afirmativas e que na maioria das vezes não tem conhecimento das inúmeras políticas contrárias à presença de negros.

Muitas lideranças, militantes e acadêmicos alertam sobre o poder vigente de aspectos interiorizados do racismo e do quanto é necessário entender a raiz que está por trás desse tipo de discurso contrário. Malcon X é um desses líderes que durante sua vida lutou contra políticas racistas. O líder negro reconhecia que a autoridade branca era assim reconhecida por negros, que de alguma forma sofreram técnicas de tortura e de segregação impostas nos Estados Unidos.

Malcon X, quando fala do *preto da casa* em oposição ao *preto do campo,* está diretamente falando aos negros que ascendem social, cultural e economicamente e que correm o risco de embranquecer-se, de não assumir-se e servir ao colonizador como antes os assustados, torturados e deslumbrados, como os *pretos da casa* acabavam fazendo. O que Malcon X chama de preto da casa podemos entender como os escravizados (ou os negros anti-negros da contemporaneidade) que sucumbiram a mentalidade às cruéis torturas físicas e psicológicas impostas pelos escravagistas, como Willian Lynch (ou pelas

torturas do racismo estrutural e institucional contemporâneo). Voltamos à colocação de Ismênia Leão (2018) que quando aproximada dessas “técnicas de controle de negros” nos ajuda a refletir mais amplamente questões como representatividade, embranquecimento e autoestima relacionadas à vivência de artistas negros. Ambientes artísticos continuarão a ser claustrofóbicos para negros, ainda que se digam libertários e transformadores, pois o respirar do corpo negro se dá de forma diferente. É tenso. É vigiado, inclusive pelo próprio corpo. Em sua emblemática, é possível materializar o abismo que separa a negritude de espaços legitimados como brancos e também é possível entender que o corpo negro que fura as barreiras e pertence a esses espaços se distancia de forma abissal da grande maioria de seus pares. Isso podendo acarretar problemas inúmeros.

Ismênia Leão (2018) se refere à autoestima, mas podemos imaginar que muitas outras coisas podem advir desse processo. Ela também possui a experiência de ser a única negra em vários espaços que vive, talvez seja esse o motivo pelo qual é capaz de chegar a essas reflexões e aprofundá-las. Evidencia também a dificuldade de se enxergar enquanto diferença. O cotidiano, a opressão vai guiando para que os próprios olhos deixem de ver a diferença que representa. Assim, o embranquecimento leva ao ponto da normalidade, da naturalização da ausência do corpo negro em espaços como o teatro. Ela cita como atores negros da região Vitória Cardoso (Cerquilho) e um amigo de Tietê. Durante sua trajetória teve um professor negro artista no Senac de Piracicaba, uma professora negra quando adolescente nas oficinas municipais de teatro e conhece Dalila Ribeiro, professora negra que leciona no Conservatório de Tatuí. Estamos falando de uma mulher negra de 38 anos que em toda a trajetória artística teve apenas dois professores negros, um homem e uma mulher.

Vivendo esse panorama nos questionamos sobre a imensa dificuldade de uma jovem atriz negra se imaginar como professora, diretora ou qualquer outra figura de liderança no fazer teatral. Ismênia não consegue se recordar do nome da professora negra que teve durante uma oficina de formação, mas tem dessa professora uma memória forte. O nome ficou esquecido no tempo, mas lembra bem que essa mulher existiu e cruzou sua trajetória artística. Sente-se

um pesar em sua voz ao se colocar, enfatizando a ausência de referências negras: *“Mas, assim, as minhas referências são muito, muito, muito escassas. Muito mesmo!”.* A atriz conta que teve todo apoio de sua família, que tem a arte e a cultura popular fortemente arraigadas há muitas gerações. Porém, na área que escolheu, arte-educação e teatro, é a única da família e também a única negra que se vê na cidade de Tietê.

Citamos acima o depoimento de Vitória Cardoso, que foi considerada por uma cliente uma negra do coração branco. *“Eu peguei fui conferir: a senhora deu dinheiro a mais! Ela falou assim: ai, que linda você, negra do coração branco. Eu dei uma risada. Eu dei uma risada, assim, eu olhei pra minha patroa eu falei: você ouviu o que ela falou? Ela me respondeu não, não ouvi. Ela falou que eu era negra do coração branco”* (Vitoria Cardoso, 2017). Esse episódio, por mais cruel que seja, é relato comum entre pessoas negras. A ideia da branquitude parece ser um “elogiar”, causar deslumbramento ao aproximar o negro do que considera ser atributo do ser branco apenas. Porém, a fala de Vitória mostra a dor, o extremo desconforto e uma revolta implícita, porque ao mesmo tempo em que o suposto elogio retira a humanidade de todas as pessoas negras, distancia a *elogiada* de seus pares, como se realmente aos negros não fosse possível a honestidade de devolver o dinheiro a um cliente e ela, como negra honesta, deve ser diferenciada de todos os outros. É isso que significa dizer que uma negra tem o coração branco.

Eduarda Nunes se coloca: *“não passei por nada no teatro, mas na vida, no dia a dia é inevitável”.* Esse *inevitável* se refere ao contexto, ao pensamento e mentalidade da cidade em que reside ser bastante atrelada aos ideais coloniais e que como Eduarda assegura *“não aceita cabelo crespo, negros e homossexuais”*. Diante da colocação, podemos entender então as consequências de seu reconhecimento e de se manter frente a esse contexto, que em Porto Feliz, como relata a jovem atriz, é bastante complicado e denso. O racismo “inevitável” de Porto Feliz vai discriminar e oprimir suas escolhas ao *assumir* o cabelo crespo, *assumir* que houve o processo de escravidão, e que nesse processo ela era a escravizada (que vive na peça), ao *assumir* uma estética negra e à sua maneira militar (como faz, por exemplo, no *facebook*, e nas fotos que tira como modelo). Aqui cabe uma aproximação aos termos em

que bell hooks (1995) entende o racismo ser um fardo inescapável para alunos negros. Sustentar essas escolhas, esse ser, no cotidiano de uma cidade com o racismo tão arraigado, *assumir-se* é sair do armário que enclausura corpos negros, tarefa que abarca complexidades e responsabilidades. Tanto que o sonho relatado por Eduarda é ver o Teatro das Monções atuante e com um coro enorme de negros, denotando a frustração em relação a quantidade de negros atuando artisticamente na cidade. E a responsabilidade de querer aproximar mais jovens negros:

> Muitas vezes quando eu falei que eu ia participar do Teatro das monções, porque pra mim é um orgulho, todo ano eu largo tudo que eu tiver pra fazer pra mim *[sic]* participar, eu me sacrifico pra mim *[sic]* participar. E já chegou *[sic]* vezes de eu chamar alguns colegas meus pra virem e eles riem da minha cara: Nossa, você vai sair como escrava? Eu não ligo porque essa é a minha história, entendeu? Esse é meu passado. É o que eu tenho que representar, não adianta eu representar uma coisa que eu não sou: corte.

A jovem deixa bastante explícito o quanto é importante marcar sua ancestralidade na história da cidade e que não faz parte do grupo dos abastados, a corte. O Teatro das Monções de Porto Feliz acontece por ocasião do aniversário da cidade. A cidade vive uma semana de evento com variadas programações, dentre elas um desfile histórico, com figuras portando indumentárias, acessórios e objetos da época. O Grupo de Teatro das Monções encena a história da fundação da cidade. Antes da descoberta das minas de ouro de Cuiabá, Porto Feliz era um vilarejo simples. A cidade tem a importância de ter sido o porto de onde os bandeirantes saiam com suas provisões em busca de ouro. *Monções* são as grandes expedições fluviais que aconteciam de Porto Feliz (então chamada de Araritaguaba) às minas de Cuiabá, no século XVIII[88]. O grupo de teatro que conta essa memória chegou a contar com aproximadamente cem pessoas no elenco com plateia de duas mil e quinhentas pessoas em cada apresentação. No entanto, Eduarda narra que a cada ano o projeto recebe menos apoio. A particularidade desse processo é que durante a Semana das Monções muitas pessoas da cidade se

88 Mais informações sobre a história de Porto Feliz na página do município. Disponível em: <https://www.portofeliz.sp.gov.br/>. Acesso Maio/2018.

transformam em atrizes e atores, é uma data muito celebrada e já faz parte da memória da região e da família da Eduarda:

> Eduarda - Mas o grupo Teatro das Monções existe há muito tempo. Eu não sei a data certinha, mas existe há muito tempo o Teatro das Monções.
>
> Solange – Desde o tempo que minha mãe tinha doze anos. Já tinha.
>
> Eduarda – Então minha avó nasceu em quarenta e três.
>
> Solange – Quarenta e cinco.
>
> Eduarda – Quarenta e cinco. Sessenta e pouco, quase setenta que já existe esse grupo. Então já teve muita coisa...

A cidade parece viver de forma bastante romantizada os “feitos heróicos dos bandeirantes”. A violência e degradação dos escravizados indígenas e negros que ficavam a cargo do trabalho pesado das expedições não são aprofundadas. Tampouco, o fato de que durante essas viagens um dos propósitos era a captura de mais escravizados, inclusive forçando-os a retirar as riquezas da terra. O silêncio sobre essa parte da história pode ter a ver com o racismo que Eduarda e Solange Nunes narram.

A invisibilidade e o silenciamento do povo negro em Porto Feliz são parte de processos vivenciados em todo o país que levam as imposições de lugares sociais, ou seja, vão determinar como são vistos, como se veem e que papéis podem ou não desempenhar na cidade.

Figura 75. Eduarda Nunes ainda criança no elenco do teatro das monções.

Eduarda (2018) recebe o apoio da mãe que conta que quando as pessoas da cidade sabem que sua filha trabalha no Cartório, imediatamente vão imaginar que ela “limpa” o escritório. A mãe, então, contesta explicando

que ela é menor aprendiz, estagiária. Ela mesma, quando conta que trabalha no presídio, é “confundida” com a faxineira. Solange sabe que muitas meninas “invejam” o trabalho de sua filha, tanto no teatro como no cartório e como “recalque” dizem que ganham mais em outros lugares, mas ela sempre incentiva a filha a continuar “pela experiência que vai adquirir” (Solange Nunes, 2018). Solange, assim, como Eduarda é enfática: *“Aqui, em Porto Feliz, negro é só pra ser empregado”* (Solange Nunes, 2018). Revelando que em todos os setores da cidade existem dificuldades de superar as chagas abertas pelo processo de escravização do povo negro, reforçando também tudo o que é dito pela Eduarda - que poderia ser desmerecido pelo fato de ser uma jovem negra de apenas 16 anos. Sentimos que Solange narra suas próprias experiências para reafirmar as experiências que Eduarda vive hoje, como forma de acentuar a realidade da população negra na cidade, não deixando dúvidas de que não é só Eduarda que passa por isso, que ela passou e que seus pais viveram esse racismo no passado.

As experiências de mãe e filha enfatizam o quanto a cidade não possuiu (e na contemporaneidade tampouco possui) medidas de ação afirmativa, tentativas de superação ou reparação para a transformação da realidade vivida cotidianamente, não havendo nenhuma medida para transformar os aspectos culturais que levam a população de Porto Feliz a manter o racismo e discriminação contra os negros, também seus filhos e cidadãos. Prova disso é que, quando desligado o gravador, Solange Nunes contou inúmeros constrangimentos que as pessoas negras cotistas, que possuem bolsa família, bolsa reclusão, etc, sofrem na cidade.

Processos de Embranquecimento

Ser *a única negra do palco* evidencia as incoerências, rupturas e contradições do fazer teatral para corpos negros. O teatro faz renascer das experiências de preconceito e racismo, no entanto, não se vive plenamente o fazer teatral e durante as entrevistas é possível perceber o quanto as atrizes estão refletindo sinceramente sobre a falta de colegas de trabalho negros. Abaixo fotos da escultura Amnésia, de Flávio Cerqueira. Na imagem vemos

que a criança negra, de traços marcadamente acentuados, lábios grossos, pele escura e cabelo carapinha se dá um banho de tinta branca. A criança de bronze tem o semblante impassível, como se com o banho de tinta tornasse impossível qualquer sofrimento ou perturbação. Imagem bastante simbólica move muitas emoções ao observá-la. A tinta branca, líquido espesso, desce impune sobre a pele negra e deixa marcas, trilhas, linhas indissolúveis.

Figura 76. Obra Amnesia. Tinta látex sobre escultura em bronze. Flavio Cerqueira, 2015.

As costas do menino negro estão quase desaparecidas com tantas linhas brancas, que nos remetem também as linhas vermelhas de sangue, deixadas pelos castigos e flagelos na escravidão, na contemporaneidade nas prisões e nas ruas, onde o genocídio da juventude negra é enternecedor.

Aqui cabe uma linha que liga essas trajetórias com pensadores e artistas, como Gerber e Nascimento (1989), Gonzalez (1982), Nascimento (2017) e sobre o que eles dizem dos processos de embranquecimento. Na biografia de Lélia Gonzalez vemos que sua infância foi cheia de atribulações, sendo a décima sétima filha de uma família de pai operário e negro, mãe índia e analfabeta de dezoito filhos. Todos trabalhavam, incluindo as crianças que desde cedo encontravam formas de ajudar a família. Assim, Lélia Gonzalez com o auxílio de todos os familiares, pode frequentar a escola. Aos sete anos

viveu um grande deslocamento, pois tendo mais dificuldades pelo falecimento do pai, toda a família migra de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde um dos irmãos mais velhos conseguira uma casa e situação financeira que possibilitava manter a família. Esse irmão, Jaime de Almeida, jogador de futebol adentrava no Clube de Regatas Flamengo nos idos de 1940, no Rio de Janeiro, então capital do país. Jaime de Almeida foi sua figura paterna, um homem negro que entrou para a história do futebol como jogador "limpo demais", ele foi uma figura importante na vida de Lélia Gonzalez, que assume ter feito anos depois o mesmo percurso que o irmão para "furar as barreiras da cor":

> O paternalismo com o qual é tratado um negro que se sobressai em uma sociedade racista é algo recorrente. Aquele que se destaca no cenário racial, mesmo que conformado com os padrões de comportamento ocidentalizados, permanece numa espécie de "limbo". É apontado como "diferente", "uma figura rara" (...). Ainda na infância, Lélia chegou a trabalhar como babá de filhos dos diretores do clube em que seu irmão jogava. Ocupação, aliás, bastante comum naquela época, para meninas negras – e um indicativo de que aquelas mulheres se tornariam empregadas domésticas (Ratts e Rios, 2010, p.30).

Tanto Lélia Gonzalez quanto seu irmão Jaime de Oliveira viveram esse "limbo". Um não-lugar. Viveram experiências de vida como estrangeiros, como diferentes, aqueles que deslocaram-se do lugar de negro. Teoria que depois Lélia Gonzalez vai desenvolver e ser referência nacional:

> "Fiz escola primária e passei por aquele processo que eu chamo de lavagem cerebral dado pelo discurso pedagógico brasileiro, porque, na medida em que eu aprofundava meus conhecimentos, eu rejeitava cada vez mais minha condição de negra. E, claro, passei pelo ginásio, científico, esses baratos todos. Gonzalez, 1979" (RATTS E RIOS, 2010).

Esse processo descrito por Gonzalez como lavagem cerebral vivida na infância, pode ser ligado com o que discutimos anteriormente em relação ao cabelo e à autoimagem, cabendo perfeitamente para nos situar histórica e culturalmente. Na contemporaneidade as experiências de ser negra em espaços majoritariamente brancos segue sendo emblemática na trajetória de vida. Entendemos a importância das seguintes falas: *"não tem, simplesmente não tem negro"* (de Eduarda Nunes, 2018) é equivalente a: *"é muito único, só*

você" (Vitória Cardoso, 2017); *"as minhas referências são muito, muito, muito escassas"* (Ismênia Leão, 2018); e *"eu sempre participei de grupos onde a única negra era eu"* (Linda Duraes, 2017).

Juntando essas narrativas, temos um coro uníssono de mulheres negras colocando em confronto a questão da negritude no teatro. Vozes de mulheres negras que, com idades diferentes, mas vivendo o mesmo contexto na região de Sorocaba, dizem de formas bastante parecidas que existe um lugar de solidão, mesmo sendo a arte teatral transformadora em suas vidas. Vivem nos seus espaços de trabalho "furando a barreira da cor" e possuem em comum, portanto a experiência de estar em um "limbo", estrangeiras em seu país.

Durante as entrevistas sobressai o fato de que essas mulheres possuem consciência de sua negritude e que vivem experiências de aproximar o trabalho no teatro dessa consciência. Conseguem, umas mais, outras menos, levar para a cena teatral suas inquietações enquanto cidadãs negras.

> Ai, eu tenho uma amiga, ela é da capoeira, do Slam, ela é maravilhosa. Aí eu falei: você não quer participar? A questão da mulher, da mulher negra, vamos juntar isso pra ver no que é que dá. Aí a gente juntou, a gente apresentou uma vez só, no lançamento do cd do meu amigo. A gente 'tá pensando em erguer essa pesquisa também, enfim, entrar mais nessas questões. Ah, foi pro Conservatório e tudo o mais, foi mais fechado. No Conservatório foi só a minha cena, a gente tá pensando em ampliar. A cena foi o ano passado, que eu me formei o ano passado. Mas não tem relação com o meu grupo.

Vitória explicita durante a entrevista a alegria que sentiu ao viver esse processo, que foi desenvolvido depois que ela assistiu e se inspirou com a Cia. Os Crespos. Mesmo que nenhuma delas tenha citado diretamente envolvimento com o Movimento Negro de suas cidades, compreendemos os grupos e atrizes negras em que se inspiram como parte do Movimento Negro do Brasil. Entendemos como militância as tentativas e resultados que conseguem criar aproximando sua consciência negra do fazer teatral. Reconhecendo que quando conseguem levar seu discurso para a cena teatral estão constituindo em si mesmas células do Movimento Negro do país, que se constitui de inúmeras formas (GOMES, 2017). A cada projeto que atuam e que falam de alguma forma sobre si mesmas, manifestam-se contra os processos de embranquecimento. Lélia Gonzalez diz a respeito de sua experiência:

> Meu relacionamento (com o Movimento Negro) era sempre uma coisa estranha. Quanto mais você se distancia da sua comunidade em termos ideológicos, mais inseguro você fica, e mais você internaliza a questão da ideologia do branqueamento. Você termina criando mecanismos pra você se segurar, houve, por exemplo, uma fase em que eu fiquei profundamente espiritualista. Era uma forma de rejeitar meu próprio corpo. Essa questão do branqueamento bateu muito forte em mim e eu sei que bate forte em muitos negros também (RATTS E RIOS, 2010, p.38 parênteses nossos).

Assim como Lélia Gonzalez também Beatriz Nascimento entendeu a necessidade de aprofundar-se nas questões da negritude, pautando o racismo como um "emaranhado de sutilezas" e sobre o padronizado modelo branco diz:

> Observando bem, a gente chega numa conclusão que vive numa sociedade dupla ou tripla. Na medida em que ela impõe na sua cabeça que é uma sociedade branca, que o seu comportamento tem que ser padronizado segundo os ditames brancos, você como preto se anula, passa a viver uma outra vida, flutua sem uma base onde possa pousar, sem referência e sem parâmetro do que deveria ser sua forma peculiar (RATTS, 2007, p. 49, grifo nosso).

Chegar a essa conclusão sobre a sociedade brasileira ser dupla ou tripla hoje é bastante comum, pelas geografias, histórias e tecnologias. Porém, em relação à negritude, essa fragmentação de uma sociedade dupla ou mesmo tripla, precisa ser reiterada, uma vez que o mito de democracia racial, atropela essa visão de fragmentação e de diferenças abissais (GOMES, 2017). Falando sobre corpos negros no universo teatral, essa parece ser na contemporaneidade uma realidade bastante presente, um paradigma de difícil superação. O corpo do negro *"flutua sem ter base onde pousar e sem parâmetro do que deveria ser sua forma peculiar"* (NASCIMENTO *apud* RATTS, 2007). Com esse trecho voltamos a constatação de Ismênia Leão: *"E aí, não é à toa que você vê pessoas com problemas de baixa autoestima, porque se alguém esconde aquilo que ele é, é muito difícil você conseguir se ver de uma forma contrária"* (Ismênia Leão, 2018). É ainda à Beatriz Nascimento que nos recorremos à formulação da imagem tal da violência produzida pelo racismo:

> A democracia racial brasileira talvez exista, mas em relação ao negro inexiste. As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, dos nossos literatos, dos nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como

> se vivêssemos ainda sob o escravismo (RATTS, 2007, p.49, grifo nosso).

Em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, Abdias Nascimento dedica capítulos especialmente ao assunto da aculturação dos artistas negros, como *"O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio"* e *"A estética da brancura nos artistas negros aculturados",* dimensionando-nos da tamanha importância que esse assunto possui para a negritude do país e do mundo. Para aprofundar-se na discussão do embranquecimento dos negros que *"furam a barreira social da cor",* como salienta a fala e a experiência de Lélia Gonzalez (RATTS, 2007), o fundador do Teatro Experimental do Negro encontra nos conceitos de aculturação, assimilação e miscigenação do artista negro no Brasil os fundamentos para os processos de embranquecimento que vão separar o artista negro do trabalho verdadeiramente libertário e a serviço de seus pares.

> A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo, que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação, aculturação, miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm a sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão à serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como condutor de uma cultura própria (NASCIMENTO, 2017, p.111).

Podemos entender essa fala em consonância com as citações de Gonzalez e Nascimento acima descritas e também com as experiências das atrizes negras entrevistadas. Entendemos, pois, que existem ferramentas e estratégias de embranquecimento, uma vez que as de tortura física e psicológica não deram conta de extirpar o perigo da descendência africana e tudo que a ela se refere. Falamos da carta de Willian Lynch ensinando os senhores de escravos norte-americanos a torturar de forma a tornar irreversível a autonomia, o impulso de revolução e a liberdade dos escravizados negros. Com a voz de Abdias Nascimento entendemos que no Brasil estratégias foram muitas e se espalharam nos setores da sociedade, de geração em geração. O teatro como arte de expressão não sairia imune às estratégias de embranquecimento.

> Coisas que eu senti na pele... de fazer personagens que eu não queria. Eu lembro de uma vez que nós montamos um espetáculo aqui em Tietê, a minha personagem era pra ser empregada e eu não queria, quando eu sabia que eu tinha potencial pra fazer qualquer outro personagem, sabe? O problema não era ser a empregada em si, eu fiz da melhor forma que eu pude, mas era como se eu tivesse condicionada a ser só aquilo, quando eu sei que eu posso ser qualquer coisa (Ismênia Leão, entrevistada em 2018).

Isso é evidente nas trajetórias de atrizes e atores negros que raramente interpretam personagens protagonistas, como narra Ismênia Leão.

> Eu sei que eu tenho um estereótipo, que eu não tenho traços delicados, né?! A minha irmã do meio já tem o rosto mais fino, mais delicado, a minha mãe... mas eu acho isso o máximo que eu posso assim permear em qualquer lugar, eu posso ser o grande ogro, *descobri* que eu posso ser a mocinha, eu pude fazer um espetáculo infantil e também achei... eu era um amigo imaginário e era de uma delicadeza assim, e isso é muito bacana, né?! Eu tive essas oportunidades, mas foi uma situação ou outra. E sei que a grande maioria dos meus companheiros, né, de teatro são relegados a determinados papéis, assim, é aquilo que 'cê vai fazer! E são pessoas de um potencial que eu falo meu Deus... (Ismênia Leão, entrevistada em 2018).

Como um reflexo muito direto das estratégias de tortura, dominação e controle do corpo negro, pode-se viver nesse espaço, mas sob o jugo do domínio branco. Se é rara a presença de negro no teatro, mais rara ainda como protagonista e quase inexiste como grupo protagonista:

> O processo de assimilação ou de aculturação não se relaciona apenas à concessão aos negros, individualmente, de prestigio social. Mais grave, restringe sua mobilidade vertical na sociedade como um grupo; invade o negro e o mulato até a intimidade mesma do ser negro e do seu modo de autoavaliar-se, de sua autoestima (NASCIMENTO, 2017, p.112).

Além da assimilação, aculturação e miscigenação, podemos entender também a folclorização, o sincretismo da religiosidade e espiritualidade negra, a hipersexualização e a fetichização do corpo negro como estratégias não oficiais de embranquecimento e dominação. Abdias Nascimento traz também um panorama das estratégias oficias de embranquecimento:

- a criação do mito do africano livre;

- criação do mito da democracia racial (Gilberto Freire);

- endosso científico da inferiorização do negro (com nomes como o do psiquiatra Nina Rodrigues);

- endosso religioso da inferiorização das religiões e da espiritualidade negra;

- branqueamento da raça através do estupro da mulher africana;

- criação do termo mulato segregando os negros e incutindo no mulato o ideal de embranquecer-se para alcançar o ideal da estética ariana.

Tudo isso cotidianamente engendrado por autoridades e disseminando esses valores através da cultura e da arte. Historicamente a eugenia presente no governo brasileiro levou até a retirada do fator raça do censo de 1950 e 1970 com a desculpa de que existia uma variação tão grande de definições de raça que não seria possível recolher dados fidedignos.

Nascimento (2017), então, atenta para ter cautela com os números censitários, uma vez que diante de tão incisivas políticas oficiais e não oficiais de embranquecimento, negros estão subjugados a uma subcultura de identificação com o branco:

> Entretanto, precisamos ser cautelosos com a significação de tais algarismos estatísticos, eles mostram um retrato fortemente distorcido da realidade, já que conhecemos as pressões sociais a que estão submetidos os negros no Brasil, cação capaz de produzir a subcultura que os leva a uma identificação com o branco. Temos, então, os mulatos claros descrevendo a si mesmos como brancos; os negros identificando-se como mulatos, pardos ou mestiços, ou mesmo recorrendo a qualquer outro escapismo no vasto arsenal oferecido pela ideologia dominante (NASCIMENTO, 2017, p.90).

Lembramos que discutimos sob as perspectivas que nos trouxeram as experiências que nos narraram Eduarda Nunes, Ismênia Leão, Vitoria Cardoso e Linda Duraes. No Segundo Ato deste trabalho foram colocadas trajetórias de atrizes negras que possuem a experiência de trabalhar temáticas negras em coletivos e grupos negros, inclusive liderados por elas, em alguns casos. Essas

atrizes têm muito a narrar sobre suas vivências na arte, de modo que contribuiriam nessa discussão com outros aspectos.

O fato de ser uma atriz ou duas as atrizes negras nos ambientes de produção teatral, como vimos ao longo dessa discussão, acarreta inúmeras problemáticas relacionadas à experiência da negritude no Brasil como um todo, em vários setores da sociedade. Entendemos por esse motivo que essas questões não se esgotam e que existem muitos pontos de vistas para se abordar a questão.

Essa análise sobre ser *A única negra em cena* nos moveu de forma a trançar essas experiências com vozes que também passaram por esse percurso e conseguiram, assim, como as atrizes entrevistadas falar sobre isso, denunciar essa ausência e problematizar essas questões através da própria existência.

Assim, o trabalho no teatro abrange muito mais do que uma troca financeira ou prazerosa para a atriz negra. O corpo negro no teatro vai ser marcado pela contradição.

Podemos entender o teatro como a lata de tinta da escultura de Flávio Cerqueira - que deixa um caminho de marcas, cicatrizes indissolúveis no corpo, na mente e no espírito da mulher negra. Ao mesmo tempo que pode ser libertador, como observado nas narrativas negras. Estar no teatro e assumi-lo como trabalho é transformador, é território de renascimento (como pontua Linda Duraes) e de descobertas (Ismênia Leão)

Figura 77. Eduarda Nunes e algumas mulheres negras e indígenas, personagens integrantes do elenco do Teatro das Monções[89].

89 A fotógrafa Lívia Vitonis criou registros do Teatro das Monções em 2015. Suas fotos podem ser acessadas na página da Revista Terraço. Disponível em: <http://www.revistaterraco.com.b r/aniversáriodeportofeliz>. Acesso Maio/2018.

Análise 3. Redes de Mulheres

"Nossos passos vem de longe".
Jurema Werneck[90]

Surgem questões importantes em relação à estratégia afetiva narradas pelas atrizes negras. Ao narrarem as experiências, sempre pontuavam o quanto existiram presenças femininas dando suporte e apoio. Mães, avós, irmãs, amigas, primas, professoras. Sempre uma mulher assegurando, cuidando somando forças e contribuindo para a continuidade dos processos em que as atrizes estavam narrando.

Linda Duraes (2017) cita suas relações com os grupos de teatro, surgem vários nomes e espaços que fizeram parte de suas experiências afetivas na cidade: Oficina Cultural Grande Otelo; Fundec; Auditório do Salão Verde – Campus Seminário da Uniso; os diretores Hamilton Sbrana, Mário Pérsico e Roberto Gill Camargo; as atrizes Merlin Kern, Sônia e Neide, companheiras do Grupo da Terceira Idade Cara e Coragem; e o amigo e bonequeiro Oscar Goldsmith, O Gepeto. Fala de sua amizade e parceria com a artista plástica Flávia Aguilera, suas amigas que a ajudam a desenvolver um trabalho social voluntário com o "povo da rua".

Em um portão no corredor da casa dela tinha um cartaz com o nome do projeto social que desenvolvia, cujo objetivo era atender trabalhadores em situação de rua, e no final estava escrito: responsável Dona Inácia. Hoje ela brincou repetidas vezes com seus vários nomes, Almerinda, Linda, Inácia... Contou que avisa seus filhos que se alguém no portão chamar de Almerinda é algum conhecido da "alta", algum amigo com quem ela trabalhou ou desenvolveu algum atendimento, conselho espiritual. Se chamarem Linda é o "povo do teatro". E se alguém chamar por Dona Inácia é melhor nem atender, ri gostosamente e explica que a Dona Inácia dá comida, roupa, ajuda com remédios, tratamento e que nesse momento ela não está podendo ser a Dona

90 Diretora executiva da Anistia Internacional Brasil; Coordenadora de Criola, organização de mulheres negras criada em 1992 no Rio de Janeiro. Integrante da Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras/ AMNB. Médica e doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Inácia que ajuda o “povo da rua”. Cada uma das “Lindas” possui muitas amigas e companheiras.

Eduarda Nunes (2018) se refere a sua mãe e às tias como modelos para ela, mulheres negras que se formaram na educação: *“A minha mãe tem mais duas irmãs, e mais uma que é por parte de pai, e tem uma irmã dela que é professora também. Minha tia Soraia, só que ela se formou antes da minha mãe”*. Ela fala da mãe, Solange Nunes, e a evoca a falar também:

> Minha mãe trabalhou de cozinheira muitos anos pra cuidar da gente e eu orgulho dela ser cozinheira. Mas isso aí eu não quis pra mim, porque eu assisti tudo. Sabe, ficar até... (silêncio) - *Mãe, vamo dormir mãe, ‘tô com fome*! Então você tem que dar comida primeiro pros patrão *[sic]*, depois minha mãe vinha dar comida pra gente. Eu assisti tudo isso, eu e minhas irmãs, eu não quis. Ela cozinha muito bem. Acho muito gostoso as coisas que ela cozinha, mas eu não quis.

Essa narrativa de Solange Nunes é simbólica de todas as questões que discutimos anteriormente. Ela ensina à Eduarda o amor, o orgulho e a honra aos ancestrais, aos avós e seus pais, mas ao mesmo tempo reconhece o lugar que lhes foi destinado e vive de modo a superá-lo, de forma que Eduarda e sua irmã não precisem passar pelo que a avó passou como cozinheira. Então ela demarca sua resistência e seus filhos sempre virão em primeiro lugar, nunca “os patrão”.

> Porque eu cheguei num estágio que eu ‘tava trabalhando de babá, pra uma professora. O que essa professora fazia? Às vezes essa aqui estava doente (*aponta para Eduarda*). Eu falava assim, “vou levar ela ao médico”, mas eu era registrada podia faltar. E a mãe dela estava lá para cuidar do filho dela, ele era pequeno. E ela ficava me ligando: viu, quem vai dar comida pra ele? Quem vai fazer isso? Quem vai fazer aquilo? Então a minha dor, a dor da minha filha não importava pra ela. Importava o filho dela, entendeu? Às vezes eu levei ela comigo doente, porque eu tinha que dar remédio pra ela, mas só que eu tinha que deixar ela de lado pra cuidar do filho dela. Entendeu? Ai eu falei: chega. Daí ela falou assim “você não vai vim *[sic*] hoje?” Quem que vai ficar meu filho? Falei: sua mãe ‘tá ai, sua mãe fica, sua mãe dá banho, sua mãe dá comida, porque eu vou cuidar da minha filha e acabou. Daí eu não fui mais. Pedi as contas e não fui mais.
>
> Depois fui trabalhar em Itu, entrei como servente, limpar a escola e tudo. Mas depois eu comecei a ver. Tinha professores que te menosprezavam, porque você era servente, mas a diretora que eu trabalhei lá ela era maravilhosa, ela não me tratava como servente. Quando ela não podia ir pra escola, ela falava “Solange, você fica no meu lugar. Atender telefone, você atende, você faz isso, faz aquilo”.

> Então ela não me tratava como servente, ela me tratava como uma funcionária. Entendeu? As outras olhavam... Daí, cheguei lá, Itu falta muita água, muito isso, muito aquilo... Daí, as mulheres que iam no banheiro: viu, você podia jogar um balde de água no banheiro, porque não tem descarga. Aí eu falei isso aí não é vida pra mim, eu vou estudar.

Relatando nesses episódios de sua vida como trabalhadora não só os abusos das empregadoras e famílias brancas, mas também o quanto foi importante ter contato com pessoas como essa diretora, que foi crucial no processo de formação de Solange:

> Daí a minha diretora falou "Solange, estude que eu ajudo você, você pode sair mais cedo, não sei o que..." Daí eu fui estudar, eu entrei lá e quando eu 'tava terminando, acabou meu contrato, que eu trabalhei de contrato lá, depois eu terminei a faculdade. E olha que minha faculdade foi... (*silêncio*). Ninguém acreditava, porque é assim... Eu tinha muita dificuldade, sabe? Taxavam você como burra, você não ia conseguir, sabe? Passei um monte de coisa, sabe? Eu passei por tudo isso, por tudo isso. Achava que eu não ia conseguir. Muitas vezes eu chegava em casa era quase meia noite, com criança no colo, porque você vim da escola, essa pequenininha e eles tudo no colo, era complicado!

Solange Nunes (2018) narra os dias em que precisava ir para a faculdade com três crianças : *"Tive que fazer camiseta da escola pros três e ia. (Eduarda sorri com a lembrança da mãe) Essa aqui com um ano e meio no colo (se refere à Maria Eduarda), o pequeno, o menino segurando aqui (mostra a ponta da camiseta) e a outra dando a mão*". Eduarda e sua irmã parecem ter absorvido os ensinamentos da mãe, são extremante companheiras. Eduarda conta que é estudiosa e sempre cita a mãe, as tias, a avó e a própria irmã como rede afetiva e inspiração.

Figura 78. Eduarda e Solange Nunes. Acervo das entrevistadas. 2018.

> Nesse ano como eu era muito nova, pra mim *[sic]* fazer, como os ensaios eram aqui no Parque das Monções à noite, eu comecei com a minha irmã. No primeiro ano ela fez comigo, também pra mim *[sic]* não precisar vim sozinha nos ensaios, ela fez comigo, ela apresentou comigo no primeiro ano (Eduarda Nunes, 2018).

Eduarda traz a relação com a irmã e com a mãe sempre presente. Essas relações de proximidades familiares são cruciais para a permanência da vida no teatro. Ismênia também, como Eduarda, vive com muita força o companheirismo com sua irmã. Ela não esconde o orgulho que sente dos seus pais:

> A gente conseguiu ir pra Disney, menina, você não tem noção, *(chorando)* a hora que eu entrei naquele parque, eu caí de joelho e comecei a chorar, porque eu entendi que meu pai não teve a oportunidade de me dar dinheiro e bancar uma viagem, mas nem precisou, porque tudo o meu pai me direcionou pra conseguir realizar um sonho, que foi tá lá. Você não tem noção o quanto eu chorei, o quanto eu brinquei, eu tenho certeza que nenhuma criança que 'tava lá brincou como eu, brinquei muito mais porque o sonho era meu, esperei trinta anos da minha vida pra tá lá. (*secando tantas lágrimas*) Eu brinquei. Eu lembro uma hora que foi muito legal, eu decorei minha unha assim com motivos da Minnie e tal e nos Estados Unidos não é comum unha decorada. E eu lembro que eu fui abraçar a Minnie assim, e eu já cheguei pulando, pulando, pulando e abraçava ela. E no que eu saí pra minha irmã tirar foto ela puxou minha mão de volta porque ela viu minha unha. E ela assim apontando pra mim, tipo: sou eu? E eu falei é você. *(Chorando e rindo ao mesmo tempo)* E a gente pulava. Nossa. Eu chorava. E gente do mundo inteiro me vendo chorar. Mas só eu sei o quanto eu esperei, o quanto foi difícil estar lá, eu 'tava aproveitando da viagem mais incrível da minha vida, mas só eu sei o que teve por trás.
>
> *Silêncio*

> Com a minha irmã.
>
> *Silêncio*
>
> Ai. Toda vez que eu conto essa história eu me emociono. Meu pai chama Carlos Alberto Assumpção. Só eu sei o que a gente passou pra eu conseguir chegar lá. Pode ser um sonho supérfluo, mas era o meu sonho assim, sabe? Então, nossa eu tenho um orgulho dos meus pais, você não tem noção assim gigante, gigante.

A atriz trouxe ainda suas ancestrais e pontuou o quanto as avós e a mãe são inspirações:

> Sim. Além dela ter essa presença marcante na nossa família, essa matriarca, forte, empoderada, que tirava leite de pedra... Ela também é uma grande referência na cidade de Tietê. As pessoas mais antigas pra quem você perguntar: ai a Dona Dilica? O nome dela era Sebastiana, mas o apelido dela era Dona Dilica porque Tietê é a cidade dos apelidos. Sebastiana de Moura Campos! (*Respondo que minha família inteira é Moura Campos da região do médio Tietê, muitos risos e olhos marejados*) O quê? De repente descobrimos que somos parentes? Sua avó é Júlia né? Que nome lindo! Eu achei uma parente... (Ismênia Leão, 2018).

Na narrativa de Ismênia, além da curiosidade em descobrirmos o parentesco de nossas avós, ela reforça que não apenas para a sua família a força da avó era referência, mas para a cidade de Tietê. Na verdade, seus vínculos familiares são muito fortes e sua família é muito importante no cenário artístico da cidade:

> ... Se você procurar no *Youtube* Carlos Assunção *(tio)* você vai ver muito trabalho dele, assim. Inclusive ele foi o primeiro poeta negro a ter um CD de poesias. Porque as poesias até então o contato que tem com ela era recitando ou impressa, e ele tem um CD de poesia, então ele sempre foi minha referência. E tenho músicos na família também, tem o Itamar Assunção, que ele tem um grau de parentesco, distante, mas estão ai, que ele é daqui dessa terra. *(Riso orgulhoso de ambas)* Te juro ele é filho dessa terra. E com a Denise Assunção, com a irmã dele. Nós fizemos Paixão de Cristo há uns cinco anos atrás. Contracenamos juntas. Mas eu a conheci quando ela veio pra Tietê e fez essa participação na Paixão de Cristo. O Itamar mesmo eu tive contato com ele umas das vezes porque eu encontrei na rua e falei: Ah é o Itamar. Nunca tivemos um contato familiar assim. Tenho minhas primas, primos em Amparo, são dois irmãos e também são músicos, eles cantam em barzinhos, casamentos e afins, assim sabe? O meu pai me conta que meu bisavô quando jovem ele tinha um grupo de blues assim, ele tocava banjo, isso aqui em Tietê bem no comecinho do século passado assim. Então eu tinha uma influência artística muito grande do lado do meu pai.

Além da relação com arte, sua família também se destaca em outras áreas. E ela identifica o quanto o sucesso profissional, principalmente dos pais, contribui para a sua vida na arte, mas não deixa de citar que não conhece outras famílias negras na cidade com situação similar:

> Olha, mas a minha família, parece até presunção da minha parte o que eu vou falar. Mas a minha família é uma família meio que se destaca aqui. Que nem, por exemplo, meus pais ano passado conseguiram viajar pra Europa. Eu não me lembro, eu não sei de nenhum outro negro daqui que tenha ido viajar pra Europa, eles ficaram dez dias lá, meus pais e minha sobrinha de treze anos. E isso eu sinto muita falta, de que as meninas negras, as mulheres negras, famílias negras, comecem a se empoderar mais, a se perceber mais, a se autovalorizar mais (Ismênia Leão, 2018).

Ao mesmo tempo que reconhece todo o esforço e todas as situações complexas que sua família passou com frases como *"Só a gente sabe o que passou para chegar aqui"*, ela sente falta de ver o mesmo empoderamento em outras mulheres negras. Esse empoderamento que ela fala não é apenas de reconhecimento e apropriação da estética, mas está relacionado com uma série de fatores e é principalmente coletivo. Aproxima das considerações de Joyce Berth(2017):

> Ressalte-se que em uma realidade capitalista é importante criar estratégias de fortalecimento econômico e tal demanda é fundamental para o surgimento de condições favoráveis ao empoderamento. Vale para fortalecimento financeiro, estético, afetivo, dentre tantos que oxigenam a corrida de grupos oprimidos pela existência digna, sobretudo mulheres negras (BERTH, 2017, p.130).

Essa perspectiva de empoderamento está atrelada também ao modo como as redes afetivas são capazes de contribuir para a vida cotidiana. Nesse sentido, vemos que as redes não se dão apenas no plano familiar e ancestral, são também vínculos constituídos em territórios férteis, que são capazes de se manter e se desdobrar.

> Lembro da minha mãe fazendo um ovo virar um super omelete que ela incrementava com farinha, com água, com cebola, com o que tivesse pra dividir entre a gente. Então assim, nada nos veio de graça, nada. Eu procuro passar isso pra minha sobrinha, eu tenho uma outra que tem nove meses, mas a mais velha, ela veio numa condição privilegiada, ela veio numa situação que já tinha carro, a casa, tudo, né?! Minha mãe agora tem mania de ficar dando tudo pra

> ela, eu falo: não, mãe, você não tem que dar, ela também precisa saber o que é não ter. Acho importante assim isso, sabe?

Vemos o atravessamento da questão de classe, a família de Ismênia ascendeu socialmente através dos empregos conseguidos pelos pais (o antes era jardineiro, cursou direito e trabalha no Fórum; a mãe era babá e dona de casa, trabalhou como concursada no Ministério Público e hoje é aposentada). Também uma questão geracional, tudo o que aprendeu com as avós e com a mãe, ela deseja passar para as sobrinhas.

> Meu pai como conseguiu ter o ensino médio completo, ele entrou no fórum pra trabalhar e prestou vestibular pra saber como é que era. Meu pai passou em quarto lugar. Um jardineiro, preto, pobre passou em quarto lugar, numa universidade branca, elitista, cara, numa época que não tinha cotas, não tinha nada. (...) A minha mãe começou trabalhar eu já 'tava com doze anos, ela passou também num concurso no Ministério Público. Uma mulher negra, que era babá. A minha mãe era babá e hoje está se aposentando no Ministério Público. A minha mãe! Então, assim, não é presunção falar da minha família, é orgulho, porque nós estamos numa condição privilegiada, mas assim um privilégio que ó (*estala os dedos*), foi muito difícil chegar até aqui. A gente sabe das privações que nós tivemos, sabe? E do quanto meus pais tiveram que sambar pra não nunca deixar faltar nada pra gente, nunca nos faltou nada (Ismênia Leão, 2018).

Para Ismênia o orgulho que sente de sua família tem a ver com o fato de serem negros, numa cidade como Tietê, que é historicamente conhecida na região como racista. A região do Médio Tietê (que compreende várias cidades como Sorocaba, Tietê, Boituva, Cabreúva, Porto Feliz, etc) teve um processo de escravidão muito violento e perverso (CAVALHEIRO, 2017). Com muitos estigmas criados e ciclicamente transformados, mas reproduzidos ainda hoje, tendo escamoteadas as resistências negras. A família da Ismênia representa um processo de evolução na cidade, o acesso dos pais e das filhas ao ensino superior, os processos artísticos, a situação econômica estável. Ela é a ponta de um iceberg muito profundo. É atriz, educadora, tem casa própria e possui automobel, uma mulher negra independente e que tem muita consciência dos paradigmas históricos e da resistência. Ismênia e sua família são muito presentes nas festividades de São Benedito. E não podemos deixar de citar esse que é um dos maiores eventos negros do país: A festa de São Benedito.

Que entendemos como um espaço de encontro e promoção das culturas e religiosidades negras.

Em alguns momentos das conversas referências de mulheres se cruzavam, pois as cidades de Porto Feliz (52.785 mil habitantes IBGE/2018), Tietê (41.622 mil habitantes IBGE/2018) e Cerquilho (48.074 mil habitantes IBGE/2018[91]) são consideradas pequenas. Tietê e Cerquilho são coladas, então Ismênia e Vitória Cardoso são bastante próximas e são inclusive referência uma para a outra. Ismênia coloca *"Ela é muito novinha e conseguiu muito mais coisas que eu consegui. Eu admiro a Vitória!"*. E a Vitória que me recomendou a Ismênia. Conheci a Vitoria primeiro e quando terminamos a entrevista ela me disse que precisava ir para Tietê porque tinha uma atriz negra lá que ela conhecia e que a inspirava muito.

Todas as atrizes citam suas referências no teatro local e no teatro nacional, e também a essas as mulheres despontam como inspiração. Vitória Cardoso fala da admiração por Ismênia, cita também muitas amigas no cenário teatral de Cerquilho, Tietê, Tatuí. Fala dos grupos que a fortaleceram como atriz e diretora, cita como referência a movimentação da Oficina Cultural Grande Otelo e as pessoas com quem teve contato no Projeto Ademar Guerra de orientação teatral. Principalmente referencia suas professoras e professores de teatro:

> Minhas referências enquanto artista... Cara assim, sempre que eu lembro, eu lembro muito do Tom. Eu tenho o Tom assim como referência, o meu segundo professor que é o Hugo. A própria Cátia Motta, mesmo ela não sendo do teatro, mas ela é pra mim ela é uma deusa, assim, é uma referência gigantesca. Até porque em Cerquilho eu não tinha um vínculo assim com tantos grupos de teatro. É uma cidade que vem do... o gente de quem que começou a fazer mostras teatrais e trazer grupos da região e tudo o mais. A cultura de Cerquilho é muito mais Cristã, tanto que aquele teatro maravilhoso é mais usado pra isso (se refere ao Teatro Municipal de Cerquilho), a própria rua também. É o Gente de Quem que traz o Nativos (Terra Rasgada) pra apresentar na rua, então eu não tive muito assim, de assistir grupos, de ter essa vivência. Então, as minhas referências são os meus professores. O Tom, o Hugo, a Cátia, o Hugo, Hugo Muneratto. Ele foi professor no Conservatório e ele fez Trupé também, acho que agora ele está em São Paulo. Minha referência assim também, agradeço sempre, sempre, sempre.

91 Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 29 de agosto de 2018. Consultado em 10 de janeiro de 2019.

Entendemos a potência da rede vivenciada por Vitória no teatro quando ela narra que foi através de uma oficina de teatro que o professor, músico e ator Tom Ravazoli a aproximou da linguagem do teatro de rua:

> Eu também sempre fui apaixonada por teatro de rua. Por conta do Tom, no primeiro dia de aula ele falou: gente a gente não vai pro palco. E eu falei: como assim a gente não vai fazer teatro no palco, naquele teatro maravilhoso? Não, a gente vai usar o espaço. E aí foi, ah (*suspiro de alegria*), me abriu o mundo, minha primeira experiência não foi no palco, foi num espaço!

Citam também referências como as atrizes da Cia. Os Crespos (citada por Vitória e Ismênia), A Feira Crespa (Vitória Cardoso) e atrizes de televisão e cinema:

> Uma atriz que eu amo de paixão, queria muito conhecê-la, seria uma honra pra mim, que é a Ruth de Souza. *(Segue com muita animação e brilho no olhar)* Ah ela deve ser a coisa mais maravilhosa, deliciosa, perfeita do mundo. Ela e a Zezé Mota. Mas a Ruth eu acompanho o trabalho dela desde a novela Sinhá Moça, a primeira versão. Nossa... Eu lembro de uma cena que ela viu né, o companheiro que era escravo, o nome dele era Justo ele estava sendo açoitado assim e aquela cara de pesar dela. E eu era muito nova, eu tinha o que? Seis ou sete anos, era muito novinha, mas é alguém que eu trago comigo assim há muito tempo, eu queria muito muito muito conhecê-la. São minhas duas referências a Ruth de Souza e a Zezé Mota, enquanto atrizes assim, atrizes brasileiras.

Aqui fazemos um paralelo com o Segundo Ato deste trabalho, os devires-sementes plantados por Ruth de Souza e Zezé Motta estão sendo colhidos e ressemeados Ismênia Leão e outras tantas atrizes. É uma linha invisível que cruza as experiências negras e aproximam a subjetividade de atrizes de teatro, uma linha que não encontra fronteiras de tempo e espaço, ela conecta as trajetórias e fornece uma espécie de apoio e suporte.

> Tem essa nova geração, gosto muito da Sheron Menezes, acho muito bacana o jeito que a carreira dela vem se consolidando, dela da Thaís Araújo, acho importante existir essa referência de mulheres negras né que fazem personagens, que estão na TV, que estão ali pra te representar. E o que eu acho bacana delas é que são meninas que foram vindo e *conseguiram sair desse estereótipo: ah atriz negra tem que ser sempre a empregadinha.* Tem a Camila Pitanga né, que a primeira assim, com aquela novela A próxima vítima. Mas uma coisa que me incomoda na Camila Pitanga e eu fui percebendo isso ao longo do tempo é *que eles vão dando um jeito de embranquecê-la, ela sempre tem um pai branco ou uma mãe branca, umas coisas assim. Ou um parceiro de cena que é branco.* A Sheron

> você vê essa *negritude mais latente* nela, na personagem, na construção da personagem, no núcleo que ela está. E isso é uma coisa que me chamou atenção. (Ismênia Leão, 2018, grifos nossos)

Também as atrizes negras, consideradas por Ismênia como a nova geração, são parte do imaginário, também são parte das linhas que conectam às atrizes negras. Não à toa, Ismênia identifica os processos de embranquecimento vividos na dramaturgia televisiva. São como as linhas de aço postas em cidades cobertas de gelo, onde as pessoas precisam se segurar para atravessar rios, lagos, parques e ruas. É uma linha que contribui para que a separação abissal do corpo negro das artes cênicas seja diminuída. Eduarda Nunes com paixão e um sentimento de parentesco fala de uma atriz negra que vivenciou com ela muitas apresentações do Teatro das Monções:

> Tinha uma mulher que ela apresentava com a gente. Agora ela faleceu, ela faleceu esse ano ou final do ano passado não me lembro. A Tia Suzana, ela participava sempre. E teve um espetáculo até que ela fazia, como eu fazia o papel de escrava, ela era a mãe assim tipo, que dava a benção e tal. Teve um espetáculo que ela dava benção pros escravos e tal. E quando ela faltava quem fazia o papel dela era eu. E daí eu tipo gostava, admirava ela, porque ela era uma boa atriz, e ela tem uma grande trajetória na cidade. Ela tinha uma grande trajetória na cidade por várias coisas que ela fez pela cidade. E eu gostava sim, quando eu via ela eu admirava, gostava muito do trabalho dela, mas só ela assim, mas gente assim na *TV* não. Que me representasse não tive. (Eduarda Nunes, 2018)

Expressiva a afirmação de Eduarda quando diz que nenhuma atriz de televisão a representou como a sua amiga e companheira de trabalho, uma ligação está para além da arte. Eduarda e sua mãe seguem contando o quão importante a Tia Suzana era, não apenas para elas, mas para a negritude de Porto Feliz:

> Solange – Ela era professora!
>
> Eduarda – E no ano passado, ela faleceu o ano passado. Teve um dia que a gente invadiu a, tem uma Feira Noturna, a gente fez uma invasão do Teatro das Monções lá. Daí a gente foi tudo a caráter e andou na Feira Noturna e nesse dia foi o último dia que ela participou com a gente. E em outubro ia ter apresentação que a gente ia fazer, acho que foi uns dois dias antes, ela tinha ligado, a minha professora tinha ligado pra ela: A gente quer você aqui. E ela: Eu vou! E no outro dia ela acabou falecendo. E daí foi nossa um baque pra gente, principalmente pra professora que tinha falado com ela, e daí a gente ia fazer a peça sem ela e a gente queria ela. Porque todo ano ela 'tava com a gente, todo ano ela 'tava com a gente. Daí a ultima vez

que a gente viu ela foi quando a gente foi na Feira Noturna que a gente passeou por lá e só. Foi do nada...

Solange - Eu acho que ela sentiu muita falta do marido também porque o marido fazia um ano que tinha morrido. E o que eu acho mais lindo desses dois, do casal: são dois negros que, sabe, eles tiveram os filhos deles, mas foi um casal exemplo, sabe, viveram até o final, viveram felizes, iam em baile. É porque você não acha casal negro, que fique tanto, que fique a vida toda junto. Não se acha.

Eduarda - E ainda se diverte junto, sai junto... Ele não participava das peças, mas ele sempre trazia ela pro ensaio, trazia ela pro ensaio. Quando a gente apresentava ele vinha assistia todos os dias ela. Apoiava. Ela é bem conhecida aqui. A gente chamava ela de Tia Su, ela é bem conhecida aqui na cidade por várias coisas que ela fez.

Solange - O marido dela era o Beninho, que trabalhava no Santander

Eduarda – Chamavam ele de Beninho. E tipo ela era muito conhecida porque ela fez muita coisa pela cidade. Teve... É um clube que tinha, mãe? Pra negros?

Solange – É!

Eduarda –Tinha um clube pra negros que foi ela que fundou, ela e o marido dela que fundaram aqui na cidade. Como era o nome mesmo?

Solange – Luís Gama.

Essa bela lembrança de Eduarda e Solange Nunes finaliza as narrativas das atrizes negras sobre suas redes afetivas. Essas redes apontam para muitos caminhos, mas queremos ressaltar os aspectos de ancestralidade, reconhecimento, identidade, apoio e amorosidade que percebemos nessas falas. Jurema Werneck (2010), figura muito representativa para o movimento negro contemporâneo frisa “Nossos passos vem de longe” e corroborando ela essas narrativas reforçam o poder dos afetos positivos, do amor e do companheirismo que vemos nessas mulheres. Principalmente em questão à ancestralidade.

Se teu corpo se arrepiar
Se sentires também o sangue ferver
Se a cabeça viajar
E mesmo assim estiveres num grande astral
Se ao pisar o solo teu coração disparar
Se entrares em transe em ser da religião
Se comeres fungi, quisaca e mufete de cara-pau
Se Luanda te encher de emoção
Se o povo te impressionar demais
É porque são de lá os teus ancestrais
Pode crer no axé dos teus ancestrais

Martinho da Vila, Semba dos Ancestrais

Análise 4. Amor e sexualidade

Sou dona de um peito apertado, atado em desejos infindos
Motor de pernas e braços, corro devagar
Porque meu tempo é outro
O que eu quero é logo, o que eu movo é lento
É a teimosia do não e eu na beira do sim
Pronta pra dar o salto na beira do sim
Luedji Luna, Na beira

Palavras que estavam implícitas nos silêncios e nas dificuldades em abordar esses assuntos. Identificamos que ao silenciar sobre essas palavras existia uma latência encoberta com uma espécie de véu. As narrativas trazidas por Eduarda e Solange Nunes sobre o amor do casal negro (Tia Suzana e Beninho) nos sugerem pistas para falar sobre amor e sexualidades das mulheres negras que merecem pesquisa mais aprofundada.

Ao mesmo tempo que dizem que não existem casais negros como eles na cidade, apontam para detalhes fortes da paixão e do companheirismo que era vivido por esse casal. De modo que entendemos as possibilidades profundas de amor entre casais negros, ou como é comum na atualidade, casais afrocentrados[92]. Também sinalizam em suas narrativas como se dão os relacionamentos amorosos presentes em suas vidas. Solange Nunes conta o que viveu com o padrasto de Eduarda:

> Solange – Daí eu falei pra ele eu vou voltar estudar. E olha o preconceito: ah você não vai estudar. Eu falei por que. Porque mulher casada não vai estudar, vai pra bagunçar. Daí ele falou assim pra mim, você vai ter que escolher entre eu e o estudo. Daí ele ficou esperando eu escolher. Ele perguntou: já escolheu? Eu falei já: o estudo. Ah tá eu não vou olhar criança nenhuma pra você ir pra escola. Eu já previ lá na frente, porque eu já tinha falado lá na escola, posso trazer?

Imaginando que seu marido não auxiliaria no cuidado das crianças por ter a opinião de que mulheres casadas não estudam, só bagunçam, Solange já se precaveu e pediu autorização na escola para levar seus três filhos para assistir as aulas. Continuou casada, e começou o ensino superior sem comunicar o marido:

92 Sobre relacionamentos amorosos entre mulheres e homens negros, assim como a solidão e o preterimento de mulheres negras a leitura da dissertação de Claudete Alves Souza oferece uma perspectiva que aponta caminhos importantes para se refletir sobre os aspectos do amor sexualidade de mulheres negras (SOUZA, 2008).

> Eduarda – (*Rindo*) Daí ela levava nós três pra escola. Ai minha mãe trabalho muito tempo de babá. Nossa, minha mãe já fez de tudo! Aí chegou uma época que ela começou a fazer faculdade. Tanto que ela não contou pro meu padrasto que ela começou a fazer faculdade, ele ficou sabendo só depois de um tempo. Ela começou a fazer faculdade e ela conseguiu terminar a faculdade dela de pedagogia. Então foi uma pessoa que se superou! Ela 'tá com quarenta e... *(risos)*
> Solange - Quatro
> Eduarda - Ela 'tá com quarenta e quatro agora, quando eu realmente... Quando eu ia pensar que agora minha mãe ia ser uma professora, eu não pensava isso, entendeu? Acho que nem ela mesma pensava isso!

De forma descontraída, a própria filha conta que se surpreende com a capacidade da mãe de criar estratégias para se manter em um relacionamento amoroso e seguir seus sonhos. Solange comenta que deseja estudar medicina e que deseja começar a buscar possibilidades para isso, comenta que uma das opções seria sair do país devido os altos custos de tais estudos no Brasil, no entanto, pensa que teria que ir sozinha: *"Eu 'tava vendo, meu marido falou: você é louca! Eu queria fazer obstetrícia. Outro dia eu levei a Maria Eduarda numa médica negra, ai que linda, tão novinha. Como ela chamava Maria Eduarda? Linda, linda! Ai é o meu sonho"*. (Solange Nunes, 2018) Entendemos o quanto Eduarda se orgulha e se espelha na mãe, que segue sonhando e realizando, mesmo sem o apoio de seu cônjuge. Eduarda não se manifestou sobre sua vida amorosa, imaginamos que talvez a presença de sua mãe tenha sido determinante para que ela não falasse de amor, tampouco de sexualidade.

Linda Duraes (2017) conta que se sente muito querida pelas amigas, pelos familiares e pelo povo da rua. Ela narra um episódio em que foi entrevistada por uma página de internet, em que falou muito sobre a questão "do idoso". Gostou muito de ser entrevistada, mas frisa que a entrevistadora usou a palavra 'namorar' no texto e ela então criticou, *"Não disse isso"*, pois não namora há 25 anos. As duas entrevistas que ela deu estão anexas. Em uma, conta sobre a cura pela dança e na outra, cujo título é *"Não somos roupa velha"*, ela desabafa sobre o Brasil não cuidar dos seus idosos. Linda diz que seu cérebro é jovem, por conta da sua espiritualidade (em nosso segundo encontro) e se sente bonita (no primeiro encontro). Portanto, não existiria impedimento para viver um amor. Contudo, as duas únicas vezes que a palavra

amor aparece é quando conta sobre sua família. Mostra fotos de seus netos, três em Sorocaba e três em São Paulo. Chama atenção a foto em que está com eles, sua nora e seu filho. Os netos, assim como a nora, são brancos. Conta que esse era um amor impossível, sua nora saiu do convento para casar, uma bela história de amor. Explica que tem três filhos e que o mais novo é adotivo. Muito orgulhosa me mostrou as fotos da formatura do seu "caçula". Em nenhum momento ela falou sobre relacionamento amoroso, tampouco citou o pai de seus filhos.

Vitória Cardoso, relata inúmeras situações de sua experiência amorosa e sexual. Observamos o quanto em sua trajetória foi importante o espaço de fala no teatro, onde pode inclusive escrever e corajosamente usar suas experiências como dramaturgia:

> Antes de mais nada, eu queria deixar bem claro que, homem nenhum presente tenha dó de mim. Que homem nenhum queira entender o que acontece com o corpo de uma mulher, que homem branco e hétero não se sinta no direito de vir com "achismo" pra cima de mim. Hoje quero falar das vezes que fui invadida, das vezes que homens se sentiram no direito de afetar o meu lugar de mulher. Isso começou quando tinha meus cinco anos, morava no fundo da casa da minha tia, irmã da minha mãe... (Vitória Cardoso, Performance Desagrado)

O título da performance é "Desagrado". Os textos de Vitória e suas companheiras foram usados. Vitória relata abusos, situações constrangedoras, medo e preterimento desde a adolescência.

> Cresci, me tornei uma adolescente negra, foi um momento da minha vida que não tive relações com homens, afinal beijar uma guria negra na escola é um evento mundial. Fiquei com alguns meninos, nada tão explícitos. Nessas ficadas sempre tive medo do sexo, ser tocada era algo que não me deixava a vontade. Tocar num pênis era sempre um lugar onde não queria chegar, mas como as ficadas não passavam de semanas, os meninos nem ligavam e eu ficava na zona de conforto.
>
> Já nos dezoito anos me tornei uma jovem bonita, porém negra - sim ser negra sempre é um porém na vida de uma mulher - Fui para a faculdade, descobri o mundo de pessoas, muitos homens, e nenhuma relação. Tentei namorar um guri da cidade vizinha, ele negro, ele racista, ele homem, ele machista, ele pobre, ele preconceituoso. Eu? Eu pensava "Deus não preciso me submeter a viver isso só porque um homem quis ficar comigo" (Vitoria Cardoso, Performance Desagrado).

O texto é contundente. Em vários momentos da leitura é possível questionar como ela, tão jovem, encontrou forças para falar abertamente sobre suas experiências. Na sequência do texto ela cita a questão dos encontros furtivos com homens casados e o abuso de um médico ginecologista. Sempre a narrativa está entrelaçada pela forma como seu corpo negro é visto pelos homens. Termina a fala com um apelo:

> Hoje percebo que a minha relação com homens foram das mais tristes possíveis. Homens, não estamos mais no lugar de sentir dó dessas falas, ou de tentar entender não, tá na hora de mudar, hora de saber o lugar de vocês e não invadir o nosso. É hora de assumir o quanto são escrotos na fala, nas atitudes, nas relações com mulheres. Homens, está na hora de vocês acordarem!!!! Pois nós mulheres acordamos faz tempo!!!!

A impressionante escrita, potência revelada a partir das experiências, e com esse apelo final encerra não só o texto, mas também o silêncio. Vitória usa seus textos como gritos. Tive a oportunidade de assistir uma das performances que ela desenvolve em com seu grupo no Conservatório de Tatuí. Ela é a única pessoa negra do elenco e sua postura e voz ganham muito vigor. As provocações que traz para a cena contemporânea são chocantes e estremecem os contornos das figuras em cena e na plateia. Vitória narra a situação com o jovem negro que lhe pediu que a deixasse que ele *experimentasse uma negra*, pois só namorou com loiras:

> Acho que bate na gente uma sensação de, será que isso é real? Primeiro momento é esse, será que isso acontece de verdade? E aí no outro dia que você fala: eu não sou um pedaço de pizza pra você experimentar! Depois na época eu descobri que ele continuava namorando uma menina loira. Então ele queria ficar comigo escondido, foi quando eu falei pra ele: você vai virar homem o dia você *assumir* uma negra, andar de mão dada com ela na rua, aí sim você vai ser homem! (*silêncio*) São coisas que vão vindo depois, sabe? Que você não percebe. Aí não sei se eu falei algo... (Vitoria Cardoso, 2018)

Muitas questões emergem diante de tanta violência pesando sobre o corpo de uma jovem negra. Estudos mais profundos são urgentes para alcançar metodologias e discussões de reflexão e análise.

Em Quem tem medo do feminismo negro, Djamila Ribeiro (2018) pontua algumas afirmações racistas, e em relação à afirmação *"Não gostar de se relacionar com negras não tem nada a ver com racismo, ninguém manda no amor"* (RIBEIRO, 2018, p.132) sua resposta é firme e pontual:

> O amor nunca escolhe as negras. Engraçado. Segundo o IBGE, elas são aquelas que menos se casam e são a maioria das mães solteiras (...) Se o racismo tem um papel preponderante na construção dos padrões de beleza, consequentemente também terá na construção do desejo. Olhem as revistas. Liguem a TV. Qual é a "mulher ideal"? Quantas de nós foram preteridas pelo simples fato de ser negras? (RIBEIRO, 2018, p.132)

Aqui o que desejamos é iniciar esse diálogo e ressaltar os aspectos de insubmissão à violência e à solidão. Vitória apela aos homens que "acordem" porque as mulheres já estão despertas faz tempo. Sua postura ativa e altiva em compartilhar suas experiências e de trabalhar essas questões em cena, apontando caminhos e desafios que são ligados também às posturas feministas decoloniais. Quando diz ao jovem negro que ele será homem quando assumir o relacionamento com uma mulher negra, está se referindo aos paradigmas que são impostos e que homens negros não enfrentam. Inúmeros artigos e algumas dissertações a exemplo do trabalho de Claudete Souza (2008) trazem também essa perspectiva. Ismênia Leão narra sua experiência na peça da Cia. Os Crespos, em que se identifica com a atriz que fala sobre o impacto de amar na vida das mulheres negras:

> E quando ela começou a falar sobre isso, eu comecei a me identificar, por que assim... Como... Aí eu comecei a questionar isso com outras amigas negras: Como que foi pra elas adolescência? Porque eu também era aquela menina que *nunca era escolhida pelos meninos, nunca ninguém olhava pra mim*. Sempre... (*silêncio*) E aí eu tinha uma questão que eu sempre me diferenciava dos outros, porque eu enquanto criança eu era muito madura porque eu sempre fui muito estudiosa, sempre fui curiosa na verdade, né. Eu sempre busquei muito as informações e curiosidades coisa que as crianças da minha idade não faziam. Quando eu estava adolescente eu não 'tava interessada em namorar, adolescente que eu falo doze treze anos, eu não 'tava interessada em namorar, beijar menino essas coisas tal, eu queria brincar. Eu ganhei uma *barbie* com treze anos. E eu concentrada brincando com ela assim ó horas (*sorri e estala os dedos marcando a passagem do tempo*).

Ismênia parece deixar entrever que sua aplicação nos estudos era uma forma de não se voltar para as relações que surgem nessa fase. E que essa particularidade, ser estudiosa, trazia algum tipo de entrave. Ela narra sua experiência no ensino médio

> Aí depois eu fui pro ensino médio, 'tava com quinze anos eu fui percebendo que os meninos abraçavam as outras amigas mas não me abraçavam, tinha um garoto que eu fui apaixonada por ele quando ele ficou sabendo que gostava dele ele começou a me ignorar, e isso foi se estendendo... Eu nunca, por exemplo, passei pela experiência de algum menino jogar uma rosa pra mim na minha casa. Eu ficava chateada lógico, ninguém gosta de ser rejeitada. Mas eu fui entendendo também que eu não podia fazer daquilo um grande pesar e fui buscando em mim o que eu tinha de bom. Eu acho que isso tem muito a minha família que sempre me ensinou a me valorizar, a nos valorizar enquanto uma família negra, pobre da cidade que foi lutando muito, batalhando muito... (Ismênia Leão, 2018)

A noção de não sentir pesar e de buscar as suas qualidades são as formas encontradas por Ismênia para sobrepujar as dores. E aqui novamente a referência na trajetória da família surge como apoio.

> Enfim, eu fui sentindo isso, fui percebendo isso. Aí na adolescência com meus quinze, dezesseis anos também, eu fui percebendo o quanto eu vou fazendo parte de minorias. Aí eu me dei conta que eu era gay (*depois de alguns segundos de silêncio ouve-se uma palma expressiva, o som pontua a frase*). Numa época que ninguém era. Isso em noventa e seis, eu morava em São Paulo. E mesmo... Assim... Eu me lembro que mais bem que eu não tinha referência de nada e eu não me aceitava dentro daquilo. E aí eu fui percebendo também ao longo da minha vida, quando eu me dei conta daquilo que eu era e eu não tinha referência eu comecei o que? A buscar, biblioteca, pesquisando...

Quando compreende sua sexualidade, ela busca apoio nos estudos, reconhecendo-se enquanto parte de uma minoria como negra e lésbica:

> E eu fui percebendo que dentro do grupo de negros o número de referências homossexuais é menor ainda. E eu fui observando os casais as minhas amigas que são lésbicas, eu conheço várias, mas negra só conheço eu e mais uma. E eu fico me perguntando: será que as outras se escondem? As outras mulheres negras gays se escondem? Ou porque é uma minoria mesmo? E eu fui descobrindo

> essas coisas ao longo da minha vida assim, sabe? E me entendendo como minoria eu só tinha duas opções ou eu me lamentava e chorava ou eu buscava aquilo de melhor em mim e entendendo o quanto eu posso ser suficiente pra mim e o quanto eu posso ser independente. E entendendo que assim o depender do outro não é uma condição é situação.

O reconhecimento dela enquanto negra e lésbica é fundamental para todos os âmbitos de sua vida. "*Além de negra, sapatão a sociedade não suporta!"* (Ismênia Leão, 2018). Ismênia sabe o quanto é transgressora, sabe o quanto seus afetos incomodam a sociedade heteronormativa. Seu amor é uma afronta! Em conversas posteriores sem o gravador ligado ela se aprofunda na questão, apresenta essa amiga, que é a única negra lésbica que conhece na cidade e conseguimos conversar mais abertamente.

O que fica claro é que no contexto político atual e morando em uma cidade como Tietê, a performatividade e a sexualidade dessas duas mulheres permanece invisível. Existe uma atmosfera muito violenta pairando sobre as questões de gênero, sexualidade e performatividade.

Diante do pensamento de Ismênia nos fazemos as mesmas perguntas: As outras mulheres negras gays se escondem? Ou estão invisíveis porque também se reconhecem como minoria? Entendemos que para buscar respondê-las e aprofundar a questão uma nova pesquisa deve ser empreendida.

Mas não podemos deixar de citar o Continuum lésbico, conceito de Adrienne Rich (2012). Rich discute o quanto a existência lésbica é invisibilidade e que isso se deve também ao controle masculino sobre todas as mulheres. Ela cita os mecanismos de controle que forçam o corpo feminino a viver sob a lógica da heterossexualidade compulsória, com inúmeras decorrências nos campos da vida, principalmente afetiva e participação política. Através de seu estudo, vemos o quanto a existência lésbica e as relações afetivas entre mulheres desafiam a noção de inferioridade feminina.

Reconhecemos aqui inúmeras situações que podemos chamar de *continuum lésbico* muito além da sexualidade, em que as mulheres se cuidam, se fortalecem e se amam. Nas falas sentimos o quão pesadamente os preconceitos incidiram sobre elas, mas o poder de afetividade que possuem entre si é potente, impele a transpor barreiras, dificuldades e as inspiram,

mesmo que suas amigas-amadas-referênciais não estejam próximas, presentes ou vivas...

Finalizamos essa análise elucidando o quanto aprendemos com essas mulheres. E cito Djamila Ribeiro, que cita bell hooks:

> Foi também com hooks que aprendi a entender o papel fundamental da mulher negra na teoria feminista ao questionar o patriarcado racista. Ela ainda me ensinou a diferença entre identidade vitimada e resistência militante mostrando o quanto as mulheres negras historicamente entendendo a necessidade de construir redes de solidariedade politica em vez de se fixar numa narrativa imutável de não transcendência (RIBEIRO, 2018, p.19).

Aprendi com bell hooks (2017), com Ribeiro (2018) e, sobretudo, com Duraes (2017), Cardoso (2017), Leão (2018) e Nunes (2018) que a solidariedade política entre as mulheres negras pode se fazer em graus variados e com variadas formas. E que essas trajetórias não se fixam em narrativas imutáveis, mas sim desdobram suas vozes em muitas camadas. É possível sentir isso inclusive pelo caráter extenso desse trabalho. E aprendi com elas, principalmente, a buscar observar o mundo e transformar as próprias experiências no amor ou na dor, em transcendência.

Análise 5. Espaços Mágicos

Durante as análises das entrevistas questões relacionadas aos espaços de formação artística e desenvolvimento de trabalhos cênicos, ficaram em evidência. Dois territórios que consideramos fundamentais para a experiência das atrizes negras entrevistadas foram escolhidos para discussão. O primeiro deles é a Oficina Cultural Regional Grande Otelo, citado por Linda Duraes e Vitória Cardoso – que o nomeou como espaço mágico, daí o título da presente análise. O segundo espaço é a Festa de São Benedito de Tietê, citada por Solange e Eduarda Nunes, Ismênia Leão e Vitória Cardoso. Tive a feliz oportunidade de ser convidada por Ismênia e Vitória para (re)viver a festa em suas companhias. É *Ubuntu* tornado realidade. O sentimento de pertencimento e a alegria que reinam na atmosfera da cidade no dia da festa tornam a experiência única e transcendental.

1. Oficina Cultural Regional Grande Otelo.

Atuante na cidade de Sorocaba e região, a oficina era mantida e gerida com recursos da Secretaria de Cultura do Estado com outras 10 oficinas do estado de São Paulo. A oficina foi responsável por atender milhares de pessoas, principalmente jovens em vários cursos, palestras oficinas, workshops de todas as linguagens artísticas e culturais: dança, cinema, teatro, artes visuais, culturas populares, etc. O fechamento de 11 oficinas culturais no estado de São Paulo foi anunciado em dezembro de 2016 pelo governo de Geraldo Alckmin. De acordo com a assessoria do governo, as oficinas foram fechadas por conta da queda na arrecadação devido à crise econômica nacional. O projeto das oficinas culturais durou mais de 20 anos, cada oficina atendia o município sede e as cidades ao entorno. Parte de um desmonte da cultura, esse processo desintegra um projeto articulado e que mantinha a produção cultural e artística da região em pauta prioritária.

Na cidade de Sorocaba o fechamento aconteceu durante um período de reforma no prédio. A oficina estava funcionando em uma sede provisória e parte da reforma tinha sido realizada, e importante ressaltar que o prédio onde

funcionava a oficina cultural foi tombado pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico de Sorocaba em 2012. Depois do fechamento, a reforma foi paralisada. E hoje o prédio se encontra em estado de total abandono tanto pelo município como pelo estado. Ainda que nenhum projeto tenha tratado do nome que a oficina recebeu, encontramos uma enorme relevância em situar que Grande Otelo é um nome merece ser destacado, como vimos no Ato anterior.

A Grande Otelo, como ficou conhecida, foi um polo formador, um espaço de encontro e troca de ideias, lugar de produção artística e amizades em efervescência. Grandes eventos que tiveram continuidade, marcaram a história do prédio e da cidade, o Festival Terra Rasgada, O Curta Dança, o Curta Teatro, o Cine Café e os festivais de circo e teatro de rua, realizados em parceria com companhias teatrais locais.

Nas duas primeiras entrevistas com Linda Duraes e Vitória Cardoso o nome Grande Otelo emergiu como espaço mágico. Lugar onde memórias se encontram, se fazem e refazem no curso do lembrar. Espaço lúdico produtor de discussões, de emoções, de sentidos. Este prédio durante o tempo em que abrigou a Oficina Cultural foi um monumento que narrou a cidade de Sorocaba. Por ele passavam seus artistas, produtores, espectadores, mendigos, bêbados, vagabundos, michês, prostitutas, políticos, mães, pais, irmãos, primos, avós, tios, famílias inteiras e solitários poetas.

“Eu... Me cortou o coração ver o Grande Otelo virar, transformar nisso... moradia de usuário de drogas. É horrível...”(Linda Duraes, 2017). Realmente corta o coração. Esse teto abrigou a imaginação, os momentos epifânicos, os desejos, as descobertas, as frustrações e também os fracassos de centenas de artistas. É um centro de memória. Parte do teatro da região se fez, se criou, se descobriu, se encontrou, se perdeu, nasceu e morreu ali. A lógica de Walter Benjamim (1994) discute o quanto o enfraquecimento da experiência humana coincide com a iminência do fim da arte de narrar. Benjamim (1994), pensando que “as ações da experiência estão em baixa”, organiza seu pensamento em torno da ideia de que a arte de narrar e ouvir histórias se dão como o artesanato, com um tempo e uma entrega determinados, uma arte que se dá

no “entre”, que está na e em relação. E este artesanato humano se opõe à velocidade e ao abreviamento que o chamado progresso impõe à vida cotidiana, tornando os sujeitos tão abreviados quanto seu tempo.

Quando olhamos por este prisma, a extinção da Oficina Cultural Grande Otelo, como espaço de encontro, de produção artística, de troca de experiência, sentimos o impacto desse desaparecimento assim como a extinção da arte de narrar que postula Benjamim (1994). As propostas oferecidas nesse espaço não eram utilitárias, não serviam para coisa alguma, serviam para o ser, para ser. Este prédio hoje agonizante em pleno centro da cidade nos oferecia a possibilidade de ser. Nas narrativas trazidas pelas atrizes o espaço mágico da oficina proporcionava que seus corpos pudessem existir livremente.

“Eu fui pra lá, pra Grande Otelo, a primeira vez que eu vi aquela escada tinha um pessoal, não sei se era performance na época, eles jogavam a bolinha um pro outro, se olhavam, faziam umas coisas e eu: meu Deus, que coisa linda!” (Vitória Cardoso, 2017). Era realmente uma magia observar os improvisos das atrizes e atores nos degraus da escadaria, o vozerio, o som dos instrumentos, os quadros, o espelho da sala da dança, o entre e sai de corpos desviantes, transgressores. Os risos, as conversas sem fim, todas as ideias de projetos, de músicas, de poesias e poemas, os personagens e seus figurinos. Os beijos, os abraços, os olhos brilhosos durante os espetáculos, os movimentos dos corpos dançantes, enfim, a vida jorrando, espalhando a graça e o poder de estar viva e em grupo. Os amores dando-se, apenas. Liberados de vigilância e opressão. Milhões de encontros criativos, produtivos, afetivos. Punks, sambistas, rockeiros, alternativos, clássicos, hippies, etc, ocupando o mesmo espaço. Ali, a capacidade de narrar e ouvir estava inata, das paredes brotava, das escadas, dos corredores, do saguão, das pequenas salas ao teatro, o contar era um convite. Através das palavras, dos gestos, dos movimentos, dos ritmos, das cores, das luzes, dos jogos, das brincadeiras, enfim, contar era contar-se. Produzir o outro enquanto ser dotado de escuta e empatia; produzir-se ao mesmo tempo enquanto sujeito de criação, de imaginação. O artesanato da relação fazendo-se em todos os cantos. Era mágico por ser um império dos sentidos e do sentir.

Os literais escombros da oficina aludem ao que Benjamim (1994) coloca: *"O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer"* (BENJAMIN,1994, p.224). Para a comunidade negra, a situação de abandono da Oficina Cultural Grande Otelo pode significar o abandono de sonhos. O fato das oficinas e da programação serem gratuitas e ofertadas durante o ano todo colaborava muito para que pessoas de classes sociais menos favorecidas pudessem ingressar no mundo artístico. Além de que ter o nome de Grande Otelo simbolicamente ignorado, com as fraturas expostas, remonta o horror, a barbárie. Muito lixo, sujeira, infiltrações, vazamentos, inclusive com o porão, que guardava o acervo de figurinos e cenários, hoje inundado.

Nenhum de nossos mortos têm sua memória em segurança, os escombros da Grande Otelo assim como as lembranças de jovens negros que sonharam em ser artistas correm risco de ter sua história silenciada, invisibilizadas. O que será de uma sociedade que não possui espaços mágicos? Qual outra política pública poderá surgir para aproximar os oprimidos da arte e, assim também, possibilidade de descolonização e libertação? Como tornar essa morte, esses escombros da oficina em sementes, *centelhas de esperança,* como diz Benjamin?

Neste espaço nos cabe rememorar o movimento artístico que morou no prédio. E através dos olhos dessas atrizes negras senti-lo vivo. E fazê-lo respirar ares de utopia. Uma utopia de re-existência para que o inimigo deixe de vencer. Fazer um movimento!

> Você sabe que é difícil encontrar espaço pra apresentar um trabalho. Você vai no Sesc já está cheio, vai no Municipal já tá cheio, aí eu falei: pois quando eu tiver com meu trabalho pronto vou fazer uma programação vou apresentar lá na frente do Grande Otelo. Porque gente não é justo deixar aquele prédio do jeito que 'tá*, tem que fazer um movimento!* Ô meu deus ali tem tanto espaço, tanta sala, Grande Otelo lotava... (Linda Duraes, 2017)

Diante da problemática do prédio da Grande Otelo e das questões históricas que incidem sobre o corpo da mulher negra nas artes, muito facilmente chegamos à conclusão de que não: não é possível para uma atriz

negra viver de arte. E de forma mais ou menos diretas as entrevistadas responderam essa questão.

Quando discutimos a sub-representação da mulher negra na memória do país (Primeiro Ato) nos questionamos sobre essa memória enquanto trabalhadora da arte. Explanamos a respeito dos editais que oferecem aportes aos grupos e que certamente auxiliam a produção artística negra. As temporadas de espetáculos e as aulas oferecidas são possibilidades de remuneração em espaços culturais.

Como vemos, essas opções são esporádicas, às vezes concomitantes, às vezes escassam. O que faz com que a primeira vista sejam tomadas como insuficientes para as vidas e manutenção de grupos. As ações citadas sozinhas não são suficientes, mas quando em junção uma com as outras são capazes, ainda que de forma precária de configurar a remuneração financeira de atrizes e atores. Também as aulas em escolas e ONG's são garantias para atrizes que também são educadoras, como Linda, Ismênia e Vitória. Não são condições ideais, tampouco desejáveis, porém a arte teatral não é chamariz para pessoas que busquem construir impérios. No máximo de alcance, na contemporaneidade, logra entregar vida digna para artistas que se não lutam para viver de arte, sem ela não vivem. Como nos explana Vitória.

> (*Longo suspiro*) Por gostar mesmo! Hoje eu falo que não tirar o teatro. É mais fácil tirar outras coisas, tirar a empresa e o trabalho. Não consigo ficar sem, sei lá, o teatro. Já 'tô envolvida de uma tal forma que... e não é nem atuando. Envolvida com o teatro. Agora eu faço pós em gestão cultural, por exemplo. Então, o envolvimento com a arte com o teatro, não precisa 'tá em cima do palco, questão de 'tá envolvida mesmo. É sempre uma correria.

A perda de um espaço como a grande Otelo rouba um pouco das esperanças e sonhos de projetos, de encontros e também de remuneração de atrizes e atores, uma vez que ciclicamente oficinas e workshops eram oferecidos. E existem inúmeros casos como o da Vitória, e também o meu, de artistas que passaram parte da trajetória formativa vivenciando oficinas no prédio e que passaram a ser remunerados para o oferecer seus trabalhos, ou utilizavam o espaço para desenvolver projetos com recursos de editais, como

ProAC, Linc, Miriam Muniz e etc. Artistas que continuam sonhando e se movimentando ao redor prédio, como Linda Duraes, desejam apresentar-se lá. Grupos de teatro, dança, capoeira, que insistem em ensaiar na praça, as sambadas e cocos, performers como os Tutus (Grupo Tutu Marambá), as Cunhãs (Plataforma de Pesquisas Cunhantã) e os Tatus (Trupe Caçadores de Tatu) que periodicamente se juntam para performar e encenar o rito de morte da Grande Otelo, assim impedindo-a de morrer.

Se o espaço era mágico quando vivo, ainda que agonizante move transformações. O fato de ter existido e as relações que possibilitou segue movimentando ações através de suas belas memórias em artistas e grupos que nasceram ali. Nesse sentido, podemos dizer que não existe mais um prédio, existem muitas sementes espalhadas da Grande Otelo na arte e na resistência de artistas que nela se fizeram.

Figura 79. Protesto de artistas no prédio da Oficina. Fonte: Imprensa Smetal, mar/2018[93].

2. A Festa de São Benedito de Tietê - Reminiscências Negras

93 Protesto articulado pelo grupo do Fórum Permanente de Culturas de Sorocaba. O protesto se seu em formato de Ato Político-Cultural. Diversos artistas da cidade se apresentaram na fachada e na rua do prédio, a programação foi extensa, uma carta e um abaixo assinado foram resultantes do ato. O grupo se segue articulando e resistindo cobrando respostas do poder público. Matéria e programação do Ato disponível na página do Sindicato dos Metalúrgicos: Disponível em: <https://www.smetal.org.br/imprensa/artistas-reivindicam-ocupacao-do-predio-da-oficina-cultural-grande-otelo/20180309-142158-c563>. Acesso em 10/01/2018.

> O tecido que cobre meu corpo, não importa a cor, ele encobre o meu corpo... Tudo o que dói em você dói em mim, o coração que você tem eu também tenho. Nossa Senhora Aparecida é negra, São Benedito é negro, e vários e vários outros santos são negros. Gente onde é que tá a diferença? (Linda Duraes, 2017)

Durante o processo de entrevistas, Ismênia Leão me reacendeu a chama da Festa de São Benedito. Em nossa primeira conversa me contou que sua família tem na festa o ponto de encontro do ano. Seus parentes de diversas cidades se reúnem na festa *para saudar* São Benedito, beber, comer, sambar e caminhar pela cidade, repleta de negritude e, principalmente, "ir para o batuque".

A Maria Eduarda Nunes e sua mãe Solange também me falaram da Festa. E a frase de Solange de ressignificação que ela faz, comparando a Festa de São Benedito com o "navio negreiro" me marcou muito. "Em Tietê eu falo assim: lá eu me sinto que desceu o navio negreiro. (*Risos*) Eu me sinto... Deus do céu, lá se vê tantos negros e aqui não tem tantos negros. Não sei onde se esconde. Mas lá tem. Lá baixou o navio negreiro!" (Solange Nunes, 2018). A forte comparação não remete às agruras sofridas na travessia do atlântico, mas sim à possibilidade de estar entre negros, reunidos. Como dissemos, ir à festa é viver Ubuntu. E também me recordo de que em suas narrativas transparece que Porto Feliz, diferente de Tietê, não guarda, não cuida e não reverencia as tradições de matriz africana.

Então, através das falas delas me reencontrei com as minhas lembranças da festa, com as memórias que imaginei e inventei sobre minha bisavó dançado batuque de umbigada. Passei a infância e parte da adolescência ouvindo sobre ela, só mais tarde fui efetivamente me aproximar das danças populares de modo mais profundo a ponto de hoje não distanciar de forma alguma. Minha família fazia excursões para Tietê, sempre no último domingo de setembro, domingo de São Benedito. Íamos de micro-ônibus, cantando, dançando, comendo quitutes deliciosos preparados pelos familiares. Era uma verdadeira algazarra, momento de encontrar primas, primos, tios e "agregados", como minha avó costuma chamar os amigos e conhecidos. E mesmo antes de me lembrar da cidade de Tietê em festa, tenho a vívida

recordação de minha mãe e minha avó me contando que minha bisavó materna, Vó Nenê, amava dançar batuque de umbigada e também era chegada numa cachacinha.

Eu conheci a minha bisa, ela era um totem. Muito alta, esguia, cabelo carapinha de um branco acinzentado mágico que contrastava lindamente com sua tez preta retinta. Às vezes minha avó fazia tranças nos cabelos curtos da bisa e eu achava engraçado uma vovó com cabelo trançado de criança. A coisa mais bonita da minha bisa eram seus olhos. Olhos pequenos, como os meus, puxados. Eram profundos e tinham sempre um marejado manso, como se a cada segundo ela fosse desaguar lágrimas. Eu acompanhei a mudança da cor dos olhos da minha bisa. Conforme eu e meus primos íamos crescendo eles foram mudando do castanho bem claro para o cinza e depois o cinza foi ficando azulado. O mar já estava vindo buscá-la pelo brilho cinza-azulado-chorão de seus olhinhos mágicos. Os olhos da bisa distinguiram das cores vivas e foram intensificando em luz e brilho. Acho que foi por esse brilho que me banhei de paixão pela dança, foi através de brilho e luz que minha bisa transmitiu o desejo de estar sempre ao som de tambores. E sempre com cachacinha.

Sempre que eu ia a Laranjal Paulista de trem em época de férias ou feriados, nós descíamos na estação ferroviária e subíamos o escadão que dá acesso ao centro da cidade. E sempre que terminava o escadão eu gostava de correr na frente para brincar nos bancos de uma charmosa praça, antes da praça da matriz. Minha mãe se aproximava e ficava falando que, quando ela era mocinha, ia a Laranjal com minha bisa e às vezes quando tinha batuque, ela ficava observando a bisa, que conhecia muita gente. E já chegava dançando. Minha mãe diz que na época tinha vergonha e que por mais que a bisa insistisse ela nunca aprendeu a dançar batuque de umbigada. E ainda hoje todas as vezes que passo por aquela praça sinto saudade das histórias que minha bisa viveu, mesmo sem ter vivido, lembro como se fosse minha essa memória. Laranjal Paulista não tem mais os festejos onde o batuque era realizado. Apenas Capivari, Piracicaba e Tietê salvaguardaram a tradicional dança, que por ser bastante aproximada do *jongo* imagino que deveria ter variações em outras cidades do interior paulista. Sorocaba também perdeu a

tradição do batuque e do jongo, hoje guardadas apenas nas memórias dos nossos anciãos. Nossas *djelis,* que assim como minha avó, fazem questão de sempre contar e recontar essas passagens que tanto tem a ver com as trajetórias de resistência de famílias negras no interior de São Paulo. Foram essas histórias que me levaram na chegada da primavera para (re)viver a Festa de São Benedito, que há muito não conseguia ir.

Eu seria recebida pela Ismênia Leão para conhecer sua família e, principalmente, seu "Tio Carlos", de Franca, que é poeta e escritor. Me organizei para chegar durante a tarde e passar por toda trajetória dos festejos de São Benedito. O "Tio Carlos" estaria no clube 13 de maio de Tietê na tarde de sábado declamando seus poemas. Pude desembarcar do ônibus e ir caminhando pelas ruas da cidade e, sem saber exatamente onde ficava o clube, me coloquei à deriva. Passei pelas ruas onde aprendi a admirar a beleza dos jovens pretos. A Festa de Tietê é muito conhecida por reunir comunidades negras de várias cidades, a juventude exibe todo o ar de sua graça e nesse final de semana em Tietê podemos observar jovens de todas as idades, tamanhos e tons de pele. Toda sorte de cabelos, roupas, sapatos. Muita música e dança regam os cortejos dos moços e moças, que ficam caminhando despretensiosamente pela cidade enquanto exibem sua beleza.

No vai e vem das memórias me lembro que antes de ir à Festa, minhas primas e eu fazíamos um corre-corre para trançar e alisar cabelos, fazer as unhas, emprestar roupas e maquiagens. A festa era um grande evento e ninguém poderia correr o risco de voltar pra casa sem ao menos dar uns beijinhos em alguma praça de Tietê. A diversão, emoção e aventura eram sempre garantidas, pois com toda a família presente era preciso agenciar umas fugas com uma boa dose de criatividade para driblar os parentes e conseguir as paqueras e "ficadas".

Guiada pelas memórias nas ruas da cidade, cheguei a rir sozinha em vários momentos lembrando das vezes em que passávamos por tais lugares, por tais sambas, pagodes, funk's, rap's. Enquanto eu caminhava, fui sentindo a paisagem toda se articulando para o começo da festa, pessoas colocando mesas e cadeiras na calçada, crianças brincando pelas ruas, meninos

passando de bicicleta, alguns carros cheios de instrumentos e caixas de som, vans e ônibus rumando para estacionar, barraquinhas já montadas... Um clima bastante agradável.

Cheguei ao Clube 13 e estava fechado, mas foi muito importante chegar lá. O Clube fica no final da Rua São Benedito e é como o Clube 28 de Setembro, de Sorocaba, o primeiro clube negro da cidade. O Clube 13 passou por uma reforma recente e sua fachada está muito bonita. Minutos depois, Ismênia me avisa por mensagem que o Clube não conseguiu o alvará de funcionamento da prefeitura e por isso o sarau do “Tio Carlos” havia sido cancelado.

Sigo caminhando pela praça e passo por um samba, a praça da matriz já estava com alguns visitantes e foi muito emocionante reconhecer que ali eu não era uma estranha, uma estrangeira, estava em casa. Negros e negras rodeando uma pequena mesa e muitas crianças brincando por perto. Ainda muito emocionada por estar sozinha, mas não por me sentir solitária, reconhecendo e sentindo tudo o que foi dito por Solange Nunes sobre a festa na ocasião de nosso primeiro encontro, sigo minha deriva.

A Igreja de São Benedito

Meu São Benedito vosso manto cheira
Cheira cravo e rosa, flor de laranjeira
Cheira cravo e rosa, flor de laranjeira...
Toada em Louvor a São Benedito

Chego finalmente à Igreja de São Benedito. A belíssima igrejinha fica no centro da cidade e tem uma arquitetura singular. É uma herança dos bandeirantes. A arquitetura talvez seja o que nos deixaram de positivo, diante de tudo o que usurparam, da dor e sofrimento causado aos indígenas e africanos. A arquitetura, que data do período barroco paulista, é um dos motivos de orgulho da elite paulista: a suntuosidade erigida pelas mãos dos indígenas e negros oprimidos. Com muitas imagens e partes intactas do período, uma das coisas que chama atenção é a lâmpada que está acesa

desde a inauguração da igreja, ela sempre foi a mesma e segundo a crença popular nunca foi apagada.

O altar com a relíquia e a imagem de São Benedito estava todo adornado de flores. Várias devotas e devotos aguardavam sentados com o terço na mão a chegada da procissão, sendo a maior parte deles idosos. A relíquia salvaguardada na igreja é um pedaço da unha do São Benedito, considerada sagrada e é guardada no Brasil pelo exemplo de humildade e caridade que o santo negro representa para a fé católica. A imagem do São Benedito é muito bonita. Ela foi feita por um negro escravizado por encomenda do Padre Costa, que foi a figura responsável pela criação da irmandade de São Benedito e também pela construção da igreja. Algumas imagens que estão guardadas na igreja eram transportadas em barcos pelos bandeirantes, os famosos “santos do pau oco” que na verdade transportavam ouro pra driblar a coroa portuguesa.

Os ritos da celebração envolvem a chegada da procissão com o mastro, a benção do mastro e do tambú (tambor do batuque de umbigada), o levantamento do mastro com pedidos e orações dos fiéis. E na sequência a missa afro. Cada parte do rito mais emocionante que a outra. A cidade fica repleta de fieis, festeiros, batuqueiros, crianças, velhos e moças que compõem a mescla de corpos apinhada no centro da cidade.

Encontro com Ismênia pouco antes da chegada da procissão, conheci algumas tias e primas e nos pusemos a aguardar a chegada da procissão com o mastro. Quando a procissão aponta na avenida que ladeia a igreja, todos os presentes se colocam na lateral da praça para receber o mastro, que vem nos ombros dos devotos e devotas, trazido com muito esforço por muitas mãos e braços que receberam ou vão receber as bençõe e proteção do Santo Preto. Corpos e rostos suados caminham rapidamente, seu caminho é aberto pela irmandade de São Benedito e pela banda marcial da igreja que vem suntuosamente, como que infantaria do santo. Eles seguem organizados até o momento em que coreografadamente abrem espaço para a passagem do mastro. Quando o mastro chega, os fieis ainda têm folego para ouvir as rezas do padre que também sede minutos de silêncio para que cada um possa fazer

pedidos, orações e agradecimentos à São Benedito. Nesse momento o silêncio às vezes é interrompido por soluços e pelas vozes que baixinho entregam seus lamentos e alegrias ao santinho. A irmandade de São Benedito no cortejo me pareceu um exército de Ogum. Ainda que São Benedito seja relacionado a Ossaim, o orixá das folhas, suntuosamente vestidos, a infantaria guerreira vinha firme, em marcha, e sua força vibrante lembrou a energia potente de Ogum.

Assim que o padre fecha o ciclo de orações, o mastro se levanta e uma polifonia mística se faz presente. Os sinos da igreja celebram soando festivamente junto com os instrumentos da banda marcial e num misto de sagrado e profano, de tradição com contemporaneidade, os tambores são tocados compondo essa orquestra polifônica para o santo, que se dá entre vivas, salves, aleluias e axés. As lágrimas nascem, filhas desse encontro tão simbólico para a formação do país e, principalmente, da região. A mistura tão caipira, singela e forte em suas singularidades, cada som cria junto e separado um ambiente de transe e comoção. São os milagres que a crença e a fé do povo fazem emergir. Os tambores que historicamente foram silenciados pela igreja católica, nesse dia somam uma sonoridade transcendental com os instrumentos clássicos da banda marcial. Sem hierarquias, sem disputas, os sons apenas se abraçam. O auge se dá com o mastro levantado e a bandeira de São Benedito hasteada, rojões irrompem e palmas de todos os cantos são destinadas ao Santo Preto.

Uma canção faz o fechamento deste momento e o início da missa afro. Cantando alegremente, o povaréu se dirige à porta da igreja, o andor do santo todo florido adentra a igreja. O coro da comunidade afro, ricamente vestido com batas e turbantes com o colorido africano, adentra a igreja seguido da irmandade de São Benedito e pelos fieis. O que segue é uma missa, com intervenções do coro da Irmandade Negra que faz belas entradas nos momentos em que o rito pede, o ofertório é belíssimo e farto. Chama atenção o discurso e o engajamento do padre, que sendo negro, falou diretamente aos seus e se dirigiu aos brancos presentes várias vezes, afirmando a incoerência de fieis de São Benedito serem racistas. Repetidas vezes explicou o panorama do racismo no país, citou o grande número de desempregados e frisou que na

cidade a maior parte dos desempregados é formada pela população negra. E relembrou que a grandeza da beatitude do Santo Benedito-Ossaim está na sua simplicidade, no exemplo de amor e caridade aos pobres e oprimidos.

As entradas do coro negro é que davam vida à celebração, mulheres negras de variadas idades entravam cantando e dançando. Levando cestas e oferecendo o melhor de seu ritmo, seu canto, seu movimento, suas cores. Muita alegria e sorrisos sinceros foram ofertados. Houve um momento de muita comoção em que uma mulher negra caracterizada como Nossa Senhora Aparecida entrou carregando nos braços uma criança negra, depois venho a saber por Ismênia Leão que este momento é sempre esperado, assim como o momento da entrada da "Escrava Mariama". E inclusive Ismênia já fez esse personagem durante a missa afro.

Ao final todas as delícias do ofertório foram distribuídas, muitos quitutes que foram disputados, muitas devotas e devotos de São Benedito, gente dentro e fora, ao redor da Igreja querendo levar para casa um pedacinho da festa. Trouxe um pedaço de pão. Minha avó me ensinou a colocar no pote de arroz, que pão de São Benedito- Ossaim traz fartura e cura.

Figura 80. Vanessa Soares em cena com São Benedito. Querença Grupo Saramuná.

Foto Richard Lefrèvre.

O batuque de umbigada

"Salve a princesa Isabel, Salve a princesa Isabel, ai que beleza
Nego comia no coxo, nego comia no coxo Agora come na mesa
Já acabou a escravidão, já acabou a escravidão Ai que beleza
Nego comia no coxo, nego comia no coxo Agora come na mesa
Trabaia eu não eu não, trabaia eu não eu não
Trabaio não tenho nada, só tenho calo na mão
O meu patrão ficou rico, e nói fiquemo na mão"
(Moda de Batuque de Umbigada)

Depois da missa afro muitas atividades acontecem pelo centro da cidade, como os bares com música ao vivo e os festeiros de São Benedito vendendo delícias e revertido todo o lucro em melhorias para a igreja e para festa. Existem sambas, pagodes, oficinas, trançadeiras espalhadas pela praça, feira de artesanato, enfim, a cada esquina um tipo de celebração.

A letra acima de uma moda de batuque evidencia bem a força da manifestação, sem nenhuma ingenuidade em relação a abolição da escravatura. O batuque foi originado nas senzalas, é uma manifestação que chegou aos nossos dias e com certeza com muitas transformações. O nome da dança praticada nas senzalas pelos escravizados era *caiumba*, era uma dança banto, mais precisamente dos grupos etnolinguísticos de Angola e Congo (MACERANI, 2015)[94].

Depois da abolição, a dança passou a ser vivida e festejada nos quintais das comunidades negras. E não fugiu à regra do racismo como fardo inevitável ao corpo negro e tudo o que lhe é referente. Pode ser que muito tenha se perdido, muito tenha se transformado por conta da dança ser considerada de forte apelo sexual. Imagine-se o preconceito no período escravocrata e no pós abolição com os corpos negros dançando, homens e mulheres batendo umbigo com umbigo. Imensa ignorância, porque o umbigo é o nosso primeiro canal de alimentação. Então bater umbigo é saudar, é nos alimentar da potência do

94 No ano de 2015 o pesquisador Pedro Macerani publicou um livro com o aporte do edital Proac – Incentivo à Cultura do Governo de Estado de São Paulo, na obra conta tópicos sobre a Festa de São Benedito, sobre o batuque de umbigada e sobre a negritude de Tietê. O texto foi distribuído durante o ofertório da missa afro. Esse livro, assim como a vivência na festa guiaram a tessitura dessa escrita.

outro. A dança também tem a ver com fertilidade, através da energia de alimentação, de saúde as coisas e a vida mesma crescem.

Com a noite alta, as pessoas começam a se dirigir para o barracão do batuque. O barracão fica junto de uma singela praça que tem uma capelinha. Encontrei muitos amigos artistas e pesquisadores. Cheguei bem cedo, o barracão estava vazio e pude assistir a família de seu Herculano Marçal acendendo a fogueira e preparando a homenagem. Setembro de 2018 foi o primeiro ano da festa sem o mestre. Seu Herculano faleceu recentemente, foi o mestre do Batuque de Tietê por muitos anos e herdou de seu pai a sabença do tambú. Sua família, assim como as tradicionais famílias de batuque de Capivari e Piracicaba, possuem *djelis* como mestre Herculano, que quando se vão geram uma grande preocupação e grande movimentação da família e da comunidade. E a grande pergunta que pairava era: quem vai assumir as responsabilidades? A morte contém em si a vida nova. Vi isso acontecer, pois mesmo com muita tristeza, além de fazer a festa com todo o requinte que uma festa popular caipira tem, os remanescentes da tradição prestaram homenagem ao seu mestre e aos mestres mais antigos. Fotos, vídeos, palavras e mensagens de vários amigos, companheiros, familiares e colaboradores.

A fogueira acesa e os tambores em volta. Pessoas chegando de todos os lados. Na cozinha pastéis, lanches e pizzas; a cerveja e a cachacinha nunca podem faltar. Sem cachaça não existe festa, máxima da minha avó, que me divirto ao repetir e constatar em várias manifestações negras.

O batuque e a fogueira duram a noite toda, quando um tambor esfria é substituído por outro, que já está a postos com o couro esticado. Tambú, Quinjenje, Matraca e Guaiá são os instrumentos que animam a noite. Tambú é o tambor maior, quinjenje o segundo tambor, que é atravessado em cima do tambú. São tambores irmãos, são tocados entrelaçados. Matracas são as madeiras que tocam o corpo do tambú e guaiá, o chocalho. A orquestra do tambú é bela, profunda e contemplá-la é um transe, um ritual. A orquestra começa com o canto, a moda. A dança é uma verdadeira maravilha afro-brasileira. Impossível não se emocionar com a beleza, o rigor, o ritmo e a

cedência dos corpos. É uma dança democrática, assisti os corpos mais diversos brincando ao som do tambor. A dança acontece numa sequência, num ritual complexo, é preciso estar conectado com a voz do modista, com os tambores e com todos os brincantes dançarinos e dançarinas, que só começam a dançar “se a moda pega”, se gostam e acompanham a música. Primeiro a fileira dos homens vem e fazem uma espécie de reverência às mulheres, cantando para elas, e voltam para seus lugares, Depois as mulheres é que vão, cantam e dançam para os homens, voltam girando, rodando suas saias para a sua fileira. Depois, mulheres de um lado, homens de outro e se encontram as duas filas no centro do espaço e dançam juntos. O rito cumprido é de três umbigadas intercalas pelo passo da dança. E depois as fileiras voltam ao ponto de partida e aguardam para pegar a próxima moda.

Na madrugada alta um alento: é servida uma canja. A comida é tradição e não pode faltar. A canja foi distribuída a todos gratuitamente, parte dos ritos religiosos de matriz africana, que é estendido a toda cultura. A comida é o axé, é a energia. Depois da canja, axé restabelecido, mais batuque. Até o dia clarear. Ismênia e Vitória me ensinaram os passos, me apresentaram suas amigas e amigos e viveram o batuque até o último segundo.

A festa de São Benedito é um festejo popular negro e caipira que dura os dois dias, sempre de sábado para o domingo. A festa em 2018 realizou sua centésima quinquagésima edição. Vida longa à Festa de São Benedito de Tietê, que nos permite vivenciar nossa ancestralidade, em todos os aspectos e colorir a vida com o axé dos tambores, a benção de São Benedito e o colorido da alegria popular.

Outros espaços mágicos

Outros espaços frequentados pelas atrizes negras foram citados como importantes para sua trajetória, valendo muito buscar informações sobre a presença e arte de mulheres negras nos seguintes lugares: Senac de Piracicaba (Curso Técnico de Teatro); Uniso (Curso de Licenciatura em Arte-Educação/Teatro); Conservatório de Tatuí (Artes Cênicas e Especialização em Performance); Clube 13 de Tietê; Clube Luís Gama de Porto Feliz, e Parque das Monções (Semana das Monções de Porto Feliz).

EPÍLOGO
Teatro Aquilombado – Horizontes Decoloniais

Perspectivas são muitas e diversos ângulos podem ser analisados para refletir sobre a condição específica do recorte desta pesquisa: atrizes negras. Nossa tentativa é de elucidar que nenhuma dessas perspectivas está desatrelada do panorama histórico de onde partem implicações econômicas, sociais, culturais e artísticas na atualidade.

Refletimos sobre a sólida base de estudos do Feminismo Negro Decolonial, buscando investigar experiências de participação e elaboração do mundo, que emergem de corpos negros enquanto sujeitas de ação e criação através de epistemologias e saberes distintos da hegemonia branca existente na arte teatral. Reconhecemos que imbricamos não só no Feminismo Negro Decolonial, como também na Oralidade africana, na História Oral e nas buscas de corpos negros no teatro. É uma tarefa complexa tecer a conclusão final deste trabalho, que se apoia por esses eixos teórico-metodológicos com aportes de linguagens diferentes, com os quais tecemos uma teia. E temos por rigor ético situar como linha que a costura essa teia as subjetividades rebeldes de atrizes negras.

Transitamos por diversos conceitos: método, racialização, sub-representação, multidimensionalidade, consubstancialidade, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade. Ficaremos agora com os conceitos de subjetividade rebelde e aquilombar.

Boaventura de Souza Santos (2007) discute os desafios para se reinventar a emancipação social e um deles seria o de criar *subjetividades rebeldes* contra a banalização do horror que cria subjetividades conformistas e resignação (SANTOS, 2007). Depois de ter várias linhas dessa teia postas através dos conceitos anteriores, entendemos o quanto o teatro, apesar das contradições que vai outorgar ao corpo negro, é capaz de forjar em seu útero as rebeldias que vão inclusive questioná-lo enquanto linguagem elitista. E vimos esse aspecto nas memórias do teatro negro, de forma tão contundente que, antes de pensar em dramaturgias, os grupos alfabetizavam os atores e atrizes negras que vinham das camadas mais baixas da população.

A territorialidade da arte teatral é complexa para as atrizes negras. São inúmeros paradoxos sobrepostos e como arte fulgaz ainda há poucos espaços para a fala da atriz, enquanto observadora crítica de seu trabalho. “É sempre uma correria” diz Vitória Cardoso, reforçando o que nos coloca bell hooks (1995) a respeito da condição da mulher negra em espaços de produção de conhecimento.

As artes cênicas podem ser – em escalas variadas – territórios de conscientização e reconhecimento da situação da mulher negra como corpo socialmente invisibilizado, principalmente porque vai se deparar com o achatamento de seus corpos, um constante empurramento que a relega personagens secundários, como a pedra, a árvore, a empregada, a amiga. Inclusive durante minha adolescência na Oficina Cultural Grande Otelo, a atriz Vanessa Soares e eu éramos conhecidas como *samambaias*: participávamos de muitas coisas, mas nunca como protagonistas.

Um professor na graduação me usou como exemplo para dizer que sem *physic du role* eu interpretaria sempre a ama, sempre apoio, escada para outras atrizes, a menos que eu criasse a minha própria companhia nunca seria a Julieta. *Physic du role* é a coisa mais antiga e conservadora que o nosso teatro brasileiro poderia ter herdado da visão de mundo eurocêntrica. Significa que se não tenho porte físico apropriado para um personagem, não posso exercê-lo. Isso, além da limitação em relação às corporeidades, evidencia o racismo estruturante das relações. Uma mulher negra não pode ser a Julieta porque tem cabelos crespos, traços africanos e a pele escura. As Julietas, as mocinhas, as protagonistas, as mulheres amadas são brancas, traços europeus, frequentemente loiras. Em resumo, elas princesas, nós amas; elas sinhás, nós escravizadas; elas protagonistas, nós as escadas por onde subirão e exibirão talento e engenhosidade. Se engana quem pensa que o *physic du role* das mulheres negras será sempre subalterno.

As mulheres negras contestam os papéis (vimos como Ismênia Leão se colocou diante da obrigatoriedade de ser a empregada da peça); reivindicam novos lugares e inclusive criam as próprias companhias. É justamente na brecha da contradição, no útero do universo teatral onde residem todas as belezas e todas as misérias humanas, na relação que as mulheres negras empreendem suas transgressões.

Concluímos então que na contradição é que vão ser gestadas subjetividades rebeldes. Voltamos a Boaventura (2007) que coloca a criação de subjetividades rebeldes diretamente relacionada à vontade, a uma dimensão mítica, à fé. Então acabamos de ter contato com o universo das mulheres e ele é povoado de vontade, de desejo e de potência de efetivar as crenças e sonhos. O autor desenha que não haverá justiça global, sem dignidade e respeito aos saberes (e sujeitas) que estão na margem, no Sul do mundo. E há muitas formas de nomear dignidade e respeito no movimento dos Feminismos Negros com figuras como bell hooks (2017), o que podemos chamar de liberdade. Glória Anzaldúa (2005) vai marcar a busca através da consciência mestiza. Hoje no Brasil se fala e discute muito dignidade e respeito através do conceito de empoderamento (Berth, 2017). Formas e perspectivas diferentes para um princípio básico, a luta pela vida plena na sociedade.

Ao postular a Epistemologia do Sul, Boaventura (2007) têm as mesmas disposições que as feministas quando questionam a hierarquia das teorias de gênero que vem do norte, mostrando que também nesse campo sofremos epistemicídios. Então temos muitas vozes e muitas pesquisas voltando o pensamento e o coração para aprofundar as experiências e saberes do Sul. Incluímos nosso trabalho nesse esforço. Não podemos esquecer nosso lugar de fala e pontuamos o quanto nossa teia de conhecimentos está posicionada ao sul. Boaventura (2007) alerta sobre as consequências políticas das Epistemologias do Sul, e arcamos com essas consequências ao iniciar a descrição do nosso procedimento metodológico com o relato de nossas experiências no âmbito acadêmico e no atual contexto político.

Assim como existe uma naturalização nos espaços de teatro em subalternizar o corpo da mulher negra, o que constitui seu apagamento e silenciamento, também nas teorias existe colonialidade, naturalizando a busca e a repetição de nomes e títulos, em detrimento de silenciar e matar teorias do Sul. No espaço acadêmico e na arte teatral, corpos negros estão driblando a colonização de suas subjetividades, de seus afetos, de seus processos criativos.

Por isso as memórias negras surgem como potência de vida, como desejo de utopia. Não utopia alienante. Diz Nilma Gomes a respeito da utopia que encontra nas obras de Paulo Freire: *“utopia enquanto busca, enquanto*

algo realizável que luta para se realizar no presente mapeando com prudência os caminhos possíveis dentro de um campo de possibilidade" (GOMES, 2017, p.45). É nesse lugar que podemos alicerçar os trabalhos das atrizes negras no teatro contemporâneo. Empreendem utopias produtivas, criativas e sobretudo realistas. Os textos de Vitória Cardoso (2017) levados à cena teatral são parte desse empreendimento, assim como a postura de Eduarda Nunes (2018), inspirada por sua mãe, em encenar ano após ano o Teatro das Monções, altiva e com orgulho da memória de suas ancestrais.

É isso o que chamamos utopia: o trabalho de subjetividades rebeldes que traz para territorialidade teatral afetividades e resistências negras, evocando novos paradigmas. Em um cenário por elas criado e conquistado, são protagonistas, agentes críticas e políticas de sua própria história. Essa rebeldia transforma teatros e espaços artísticos em quilombos e atrizes negras contemporâneas em artistas aquilombadas.

Esse teatro aquilombado revela histórias que foram (e são) invisibilizadas e que ficam à sombra, à margem, ao sul do teatro. Trazer à luz do pensamento acadêmico essas subjetividades rebeldes que carregam potência de vida é reconhecer e contribuir para a legitimidade dos discursos e das vidas-obras das artistas negras. A academia nesse sentido também é uma potência, também é aquilombada. Os saberes das mulheres negras e os saberes das acadêmicas negras juntos a validar essas resistências que rascunham novas possibilidades, devires-sementes.

Reconhecemos, portanto, na arte teatral uma territorialidade (afetiva e política) onde podemos mapear a construção dos processos de identificação e subjetividades rebeldes através das narrativas de atrizes negras. O Teatro Aquilombado é, então um horizonte, concentra enquanto linguagem processos de utopias de mulheres negras do sul do mundo.

Sueli Carneiro (2016) nos fornece as formas para estudar inúmeros dados e análises, pontuando sempre a busca negra por um novo mundo, inclusive dentro do movimento feminista. Colocando em rede as responsabilidades das *djelis atrizes* e os estudos decoloniais encontramos parâmetros para amplificar os gritos que contribuem com a nova sociedade pautada por essas feministas negras. Davis (2017) diz o quanto não desejamos ser *incluídas* em uma sociedade racista e por isso a insistência em transformá-

la, transformar a mentalidade colonial presente no universo artístico é investir na mudança de parte muito importante da sociedade. É colocar na pauta da arte teatral a reivindicação histórica dos corpos negros, que não apenas reivindicam, mas apontam diálogos, caminhos, possibilidades.

Essa é a utopia do teatro aquilombado.

O símbolo do teatro ocidental são duas máscaras, a tragédia e a comédia. Simbologia adequada às questões aqui levantadas sobre as contradições vivenciadas pelo corpo negro. Para os estudos decoloniais, a máscara tem a ver com a máscara de flandres (ferro e aço) ou zinco - eram os materiais usados para a fabricação das máscaras usadas para castigar pessoas negras escravizadas. A máscara impedia de comer, impedia as expressões faciais e principalmente impedia a fala.

Quando uma mulher negra ocupa o espaço teatral está implicitamente sob a simbologia das máscaras. Ela cotidianamente rompe com a cadeia histórica da opressão, leva suas máscaras e personagens à cena para expressar suas ideias, afetos, desejos e sonhos. Conceição Evaristo (2017) vai radicalizar esse peso histórico com sua perspicácia: *“Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”*.

E assim retomo a nossa metáfora inicial: respirar. O trabalho das mulheres negras nas artes cênicas, sua respiração intensa, profunda e carregada da potência de rebeldia que traz em suas marcas, constrói primeiro a destruição de parâmetros enrijecidos, esvoaça estilhaços... Depois traz o alento, a inspiração-expiração profunda e livre. Ciclicamente destruição e construção, buscando o respirar livre e pleno na cena teatral.

As vozes das atrizes negras gritam por baixo da máscara até que ela se estilhace.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar Textos em História Oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALVARENGA, Raphael F. **Dialética negativa e Radicalismo negro: Angela Davis nos anos 1960.** São Paulo: Boitempo, 2018. Disponível em: http://blogdaboitempo.com.br. Acesso em 20 de dezembro de 2018.

ALVES, M. C.; JESUS, J. P.; SCHOLZ, D. **Paradigma da afrocentricidade e uma nova concepção de humanidade em saúde coletiva: reflexões sobre a relação entre saúde mental e racismo.** Saúde em Debate, Porto Alegre/RS, v. 39, n. 106, p. 869-880, jul-set 2015.

ANCHIETA, José de. **Teatro.** Seleção, introdução e tradução do tupi Eduardo Navarro. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANJOS, R. S. A. **ÁfricaBrasil: Atlas Geográfico**. Brasília: Mapas Editora e Consultoria LTDA, 2014.

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis/SC, v.8, n.1, p. 229, jan. 2000.

ANZALDÚA, Glória. **Consciência Mestiza Rumo a uma nova consciência.** Revista de Estudos Feministas, Florianópolis/SC, v.13, n.03, p. 704-719, 2005.

ARRAES, Jarid. **Racismo a gente vê na Globo.** São Paulo: Carta Capital, 2016. Disponível em:<http://cartacapital.com.br>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

BÂ, Amadou Hampâte. **A tradição viva**. In. KI-ZERBO, Joseph. História geral da África, vol. I: Metodologia e pré-história da África. 2ªed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-214.

BALIEIRO, F. F.; RISK, E. N. **Escola e sexualidades: uma visão crítica à normatização.** In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge (Org.). Diferenças Na Educação: Outros Aprendizados. 1ed. São Carlos: EdUFSCar, p. 149-198, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras Completas I. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, B. A. de M. **Na escola se aprende que a diferença faz a diferença.** *Estudos Feministas* v. 19, n. 2, pp. 549-559, 2011.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o Griot Sotigui Kouyatê.** Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2013.

BERTUCCI, Pri. **Uma conversa entre Angela Davis e Judith Butler.** São Paulo, 11 julho, 2017. SSEXBBOX. Disponível em:

<http://www.ssexbbox.com/2017/07/uma-conversa-com-angela-davis-e-judith-butler/>. Acesso em 12 de Outubro de 2017.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BORGES, Pedro. **As faces do empreendedorismo negro.** São Paulo 17 janeiro, 2016. Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-faces-do-empreendedorismo-negro/>. Acesso em 19 de Novembro de 2018.

BRAGA, Amanda. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas.** São Carlos: EdUFSCAR, 2015.

BRITO, Deise S. **Deslocamentos de Artistas Negras(os) no início do século XX: invólucro, desobediência e ocupação.** Revista Aspas, v. 7, n.1, p. 114-125, 2017.

BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da mitologia - Histórias de deuses e heróis.** 34ª ed. Rio de Janeiro. Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** Disciplinas USP. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf.>Acesso: 10 agosto de 2016.

CARNEIRO, Suelaine. **Mulheres Negras e Violência Doméstica: decodificando os números.** 1ed. São Paulo: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2017.

CARVALHO, Herbert. **Solano Trindade, o poeta do povo.** Postado em 06 de Maio de 2007. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/4550_SOLANO+TRINDADE+O+POETA+DO+POVO. Acesso: 20 de dezembro de 2018.

CASSEMIRO, L. **Tenho direito de ser "Amapô": as trajetórias de travestis e transexuais face a implementação das políticas públicas de Assistência Social e Saúde.** 2010. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2010.

CAMPOS SOBRINHO, J. C.; FRIOLI, A. **João de Camargo de Sorocaba: O nascimento de uma religião.** São Paulo: Editora Senac, 1999.

CASTRO, S.; LOMARDO F. **O solitário da água vermelha.** Sorocaba SP: Terra Rasgada, 1995.

COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (Org.). **O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo.** 1ªed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo.** Tradução SOUZA, Raquel e transcrição CORREIA, Carol. Revista Subjetiva, Salvador/BA, jul. 2017.

DELFINO, Camila. Grande Otelo: **Um pícaro na cena brasileira.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) UFU MG, Minas Gerais, 2012.

DELFINO, Jefferson Oliveira. **O Teatro Experimental do Negro e o negro no Teatro Contemporâneo.** Unesp, Departamento de História, 2014.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1984

EFEGÊ, J. **Figuras e coisas da Música Popular Brasileira.** Volume 2. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água.** 1ªed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

FIGUEIREDO, Luciano. **Mulheres nas Minas Gerais.** In. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia do Oprimido.** 57ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREITAS, Sonia Maria de. **História Oral: Procedimentos e Possibilidades.** 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GREGORIO, Maria do Carmo. **Solano Trindade, Raça e Classe, Poesia e Teatro na Trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960).** 2005. Dissertação (Mestrado em História) UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir A educação como prática de liberdade.** 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. **Intelectuais Negras**. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis/SC, v. 3, n.2, p. 464, jan. 1995.

JESUS, Maria Angela. **Ruth de Souza Estrela Negra.** 2ªed. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

JUNQUEIRA, R. D. **A pedagogia do armário: heterossexismo e vigilancia de genero no cotidiano escolar brasileiro.** Annual Review of Critical Psychology, v. 11, p.189-204, 2014.

LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro.** Revista Urdimento, Santa Catarina/SC, v. 1, n.24, p. 92-104, 2015.

LIMA, Nelson. Dando Conta do Recado: **A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências.** 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951).** Dissertação (Mestrado em Artes) UNESP. São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. Estudos Avançados. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro Processo de um racismo mascarado.** São Paulo: 2ª ed. Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra e o amor**. Jornal Maioria Falante, n. 17, p. 3, fev-mar, 1990.

_____. **Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso.** Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, v. 6-7, p. 259-265, 1982.

_____. **Conferência e debate sobre historiografia do quilombo.** 1977.

_____. **A mulher negra no mercado de trabalho.** Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1976.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Método Moderno de Tupi Antigo: a língua do Brasil nos primeiros séculos.** 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 2005.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927).** 2006. (Mestrado em História) PUC SP. São Paulo, 2006.

MELO, Maurício de. **O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade – Os anos em Embu das Artes (1961-1970).** 2009. (Mestrado em Ciências da Comunicação), ECA USP. São Paulo, 2009.

PATAI, Daphne. **História oral, feminismo e política.** São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PENNA, Rejane Silva. **Fontes Orais e Historiografia Avanços e Perspectivas.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

PERROT, Michelle. **Práticas da Memória Feminina.** A Mulher e o espaço público, Revista Brasileira de História 18, ANPUH/Marco Zero, 1989.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e Lendas Afro-brasileiros – A criação do mundo.** São Paulo: Cia. das Letras. 2007.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 2004.

PORTELA, Eugênia; SOLIDADE, W. **Educação, Relações Étnico-Raciais e Resistência: as experiências dos Núcleos de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas no Brasil.** Assis/SP: Triunfal Gráfica e Editora, 2016.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como Arte da Escuta.** São Paulo: Letra e voz, 2016.

RAMINELLI, Ronald. **Eva Tupinambá.** In: PRIORE, Mary Del (Org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** 2ªed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Imprensa Oficial/Instituto Kuanza, 2007.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez.** São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do Feminismo Negro.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2018.

_____.**O que é Lugar de fala?** Belo Horizonte MG: Letramento, 2017.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.** Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades (UFRN). Rio Grande do Norte, v.4, n. 05, nov. 2012.

ROLNIK, Sueli. **Pensamento, corpo e devir.** Caderno de Subjetividade, São Paulo, v.1 n. 2, p. 241-25, set-fev. 1993.

SANTOS, Ademir Barros dos. **África: nossa história, nossa gente.** Salto, SP: Mirarte, 2015.

SEDGWICK, E. K. **A epistemologia do armário.** Cadernos Pagu, Campinas-SP, n. 28, p. 19-54, jan-jun. 2007.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** 2003. (Doutorado em História), UNICAMP USP. São Paulo, 2003.

SOARES, Cecília Moreira. **As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX.** Revista Afro-Ásia, Salvador-BA, p.57-71, 1996.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo.** 2008. (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SOUZA SANTOS, B.; MENESES, Maria Paula; NUNES, João. **Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo.** In: SOUZA SANTOS, B. (Org) Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STANISLAVISKI, Constantin. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

VENEZIANO, Neyde. **As Grandes Vedetes do Brasil.** 2ªed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIEIRA, P. A. S.; MEDEIROS, P. M. **Pela Desracialização da Experiência: discurso nacional e educação para as relações étnico-raciais. .** In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge (Org.). Diferenças Na Educação: Outros Aprendizados. 1ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 50-100.

WARNER, M. (editor) **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory.** Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1993.

WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), Goiânia, n.1, v. 1, p. 07-17, jun. 2010.

XAVIER, Giovana. **Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA.** Estud. História, RJ, N. 52, v. 26, p.429-450, 2013.

XYPAS, Constantyn. **Por uma sociologia do improvável: percursos atípicos e sucessos inesperados de jovens na escola francesa.** Revista Educação em Questão, Natal, n. 32, v. 46, p. 36-58, maio/ago, 2013.

Entrevistas:

CARDOSO, Vitória. Entrevista I. [Novembro, 2017]. Entrevistadora: Daiana de Moura. Sorocaba, São Paulo, 2017. Arquivo.mp3 (73 min.). A entrevista na íntegra se encontrará transcrita nos apêndices da pesquisa de mestrado Mulher Negra E(n)Cena: Performances de Encontros e Devir pelo PPGED – Ufscar-Sorocaba.

DURAES, Linda. Entrevista I. [Novembro, 2017]. Entrevistadora: Daiana de Moura. Sorocaba, São Paulo, 2017. Arquivo.mp3 (73 min.). A entrevista na íntegra se encontrará transcrita nos apêndices da pesquisa de mestrado Mulher Negra E(n)Cena: Performances de Encontros e Devir pelo PPGED – Ufscar-Sorocaba.

LEÃO, Ismênia. Entrevista I. [Fevereiro, 2018]. Entrevistadora: Daiana de Moura. Sorocaba, São Paulo, 2017. Arquivo.mp3 (76 min.). A entrevista na íntegra se encontrará transcrita nos apêndices da pesquisa de mestrado Mulher Negra E(n)Cena: Performances de Encontros e Devir pelo PPGED – Ufscar-Sorocaba.

NUNES, Maria Eduarda; NUNES, Solange. Entrevista I. [Fevereiro, 2018]. Entrevistadora: Daiana de Moura. Sorocaba, São Paulo, 2017. Arquivo.mp3 (55 min.). A entrevista na íntegra se encontrará transcrita nos apêndices da pesquisa de mestrado Mulher Negra E(n)Cena: Performances de Encontros e Devir pelo PPGED – Ufscar-Sorocaba.

Filmes

ARAUJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira** Documentário. 91 min, 2000.

_____. **Filhas do vento.** Longa-metragem. 1h25min, 2005.

_____. **Vista minha pele.** Curta-metragem. 26min, 2003.

BIRCKBECK, Vik. **As damas negras.** Documentário. 53 min, 1989.

BEZERRA, Otávio. **Atabaque Nzinga.** Longa-metragem. 1h22min. 2006.

BURTON, Le Var. **Raízes.** Inspirado na obra de Alex Haley, Longa-metragem. 1h30min, 1987.

COBURN, Rita. **Maya Angelou, e ainda resisto.** Cinebiografia. 1h54min, 2016.

DUTRA, Rodrigo. **O vento forte do Levante, Solano Trindade.** Documentário. 51’47, 2011.
GARBUS, Liz. **What happened, miss Simone?** Cinebiografia. 1h42min, 2015.

GERBER, Raquel; NASCIMENTO, Beatriz. **ORI.** Documentário. Roteiro Beatriz Nascimento. 1h40min, 1989.

KERMES, Werinton. **Rainha Quelé.** Cinebiografia 2012.

LEE, Spike. **Malcolm X.** Cinebiografia. 3h22min, 1992.

_____. Ela quer tudo. Longa-metragem. 1h30min. 1986.

LYNCH, Shola. **Libertem Angela Davis.** Cinebiografia. 1h42min, 2014.

MACHADO, Heloisa. **Ruth de Souza: Sobre quem se quer ser.** Cinebiografia. 15’15, 2017.

OWEN, Barney Lankester. **The brazilian carnival queen deemed too black.** Curta documentário. 2016.

PEELE, Jordan. **Corra.** Longa-metragem. 1h44min, 2017.

ROQUE, Roberta. **Raquel Trindade.** Itaú Cultural Série+70, 2015. Cinebiografia. 16’55, 2015.

Apêndices

Transcrição 1

Almerinda Inácio

Nome artístico Linda Duraes

74 anos

Grupo Cara e Coragem – Sorocaba. Participações na Cia. Clássica de Repertório, na Trupe Caçadores de Tatu, na Trienal Frestas do Sesc Sorocaba (Residência Artística de Rafael Rg).

A entrevista aconteceu em uma tarde ensolarada na comedoria do Sesc Sorocaba. A atriz Linda Duraes mostra duas fotos, uma no hall do seminário da Uniso e outra na Oficina Cultural Regional Grande Otelo. Conta um pouco dos integrantes do grupo, faz um breve histórico (o grupo foi inicialmente dirigido por Roberto Gill Camargo - era o Grupo de Teatro da Terceira Idade, depois batizado de Cara e Coragem, também foi dirigido por Hamilton Sbrana e Merlin Kern Sarubo) e comenta a perda do espaço da Oficina Cultural Grande Otelo. Referindo-se aos integrantes do grupo Cara e Coragem que aponta nas fotos começa a falar:

- Ela ainda tá no grupo dos idosos. Era um grupo de idosos. Neidinha, uma baixinha que tem um carrinho pequenininho. Aqui a Merlin ó. 'Tá vendo a Merlin? E essa foi a segunda peça, aqui nós estávamos já na Oficina Grande Otelo, porque o Gill já tinha parado. Roberto Gill Camargo. É. Ele me adora!

Era só Grupo da Terceira Idade, aí nós batizamos de Cara e Coragem. Entendeu? (*Mostrando a foto*) Aqui foi a Merlin, ela não sabia o que fazer com a gente, porque ela também não tinha tanta experiência assim como diretora e não tinha nenhum outro professor. Aí ela pegou e mandou que nós montássemos cada um uma história da nossa vida. Ó eu aqui. Novinha quase. Você vê, quantos anos... Eu fiz oficina de teatro durante muitos anos. Com ele, com o Hamilton, com o Mário Pérsico, com sei lá... com um monte de gente! Quando eu fui pra faculdade eu já fazia oficina de teatro há uns dez anos.

Eu... me cortou o coração ver o Grande Otelo virar, transformar nisso... moradia de usuário de drogas. É horrível! Eu ainda estou pensando em apresentar um trabalho bem ali na praça, de frente pro prédio. Sabe aquele alpendre na frente? Transformar aquilo ali num palco. Não quis comentar nada pra ninguém ter a ideia. Você sabe que é difícil encontrar espaço pra apresentar um trabalho. Você vai no SESC já está cheio, vai no Municipal já 'tá cheio, 'aí eu falei: pois quando eu 'tiver com meu trabalho pronto vou fazer uma programação, vou apresentar lá na frente do Grande Otelo. Porque, gente, não é justo deixar aquele prédio do jeito que 'tá, tem que fazer um movimento! Ô, meu Deus! Alí tem tanto espaço, tanta sala, Grande Otelo lotava…!

(*Mostrando as fotos*) Essa peça aqui ó, essa peça lotou o Grande Otelo. Aqui não, aqui nos fizemos na UNISO, alí no Seminário. Fizemos várias peças no Grande Otelo. Era um local onde as pessoas gostavam de ir. Eu tenho uma (*foto*) lá em casa que foi feita lá que até a mãe do Dr. Lippi 'tava lá na plateia, que ela veio me abraçar: "Mulher 'cê nasceu pra isso hein! 'Cê vê só!" No começo eu fiz muito drama. Eu era chegada num drama, eu adorava drama. Acho que eu nasci dramática. Aí de uns tempos pra cá comecei a perceber um outro dom em mim. Fazer as pessoas darem

risada. Nossa eu não posso abrir a boca, eu começo a contar história triste quando eu vejo tá todo mundo rindo (*risos*). 'Ta gravando essas bobagens que eu 'tô falando? Então vamos começar nosso trabalho, porque eu queria te mostrar. Eu falei pra você que eu comecei o grupo da terceira idade e quando eu falo, eu gosto de provar! É! É... porquê... ô, tem gente que mente tanto! Deixa eu ver quais delas que ainda estão lá no grupo. Dessas daqui que saíram na foto. Não tem nenhuma com a Neidinha, a Neidinha não está nessa foto. Ah, 'tá sim! Ó ela aqui, ela tá em todas! Ó ela aqui, a Neidinha. A Soninha também 'tava. Meu primeiro grupo. Esse grupo aqui (*aponta uma foto, depois a outra*) - é esse mesmo. O Gill encerrou, não ia dar mais, aí nós viemos pro Grande Otelo e a Merlin abraçou a gente. A gente ficou com ela, passado algum tempo o Hamilton foi fazer estágio, aí o Hamilton tomou conta do grupo que 'tá hoje, até hoje... Antes desse grupo aqui? Vinha... Vinha... ó aqui (*mostra fotos*). Eu já vinha fazendo (*oficina*) com o Gill.

Ah, essa pergunta foi bom você fazer, porque isso eu não esqueço nunca! Eu fui uma pessoa muito perseguida por preconceito. Eu era apelidada de nega preta, gata preta quando criança. Porque nessa época era normal e era engraçado ofender as pessoas. Então isso me transformou é, de uma menina feliz e alegre, numa pessoa triste e tímida. Eu tinha vergonha de tudo, tinha vergonha de tudo! Olha sinceramente foi o teatro que me fez renascer! Foi o teatro, porque quando eu subia no palco pra fazer uma peça, eu logo lembrava que eu era a negra preta, que eu era não sei o que, achava que a plateia estava reparando em mim. Entendeu? Principalmente porque eu sempre participei de grupos onde a única negra era eu. A prova 'tá ai *(aponta as fotos)!*

Antes, antes disso, de subir no palco, já passei na frente, não é isso. (*silencia e reorganiza o pensamento*). Por causa disso eu me transformei numa moça tímida, numa mulher tímida. Então as pessoas falavam pra mim assim: nossa, você é tão bonita! Porque eu era bonita mesmo, eu era muito bonita de corpo, de rosto, de tudo. Pra ver uma pessoa da minha idade e eu ainda não sou feia, imagina quando eu tinha a sua idade? É, vou ser honesta, né? Eu tenho que falar o que eu penso. Aí uma pessoa falou pra mim que se eu fizesse teatro eu ia perder a timidez. E como desde criança que eu tinha vontade de ser artista… Ai, meu Deus, como eu queria ser artista desde pequenininha lá no sertão do nordeste, onde nunca se ouviu falar em teatro essas coisas, eu já sonhava em fazer espetáculo só porque eu assisti um cirquinho uma vez. E aí cresci com aquela vontade, mas a coragem não dava por causa do preconceito de cor! Eu achava que as pessoas não iam me aceitar, entendeu? Então essa pessoa me deu esse conselho, foi por isso que eu entrei no teatro, não foi nem mesmo pra ser atriz. Foi perder a timidez que me foi provocada pelas ofensas que eu recebi durante a minha infância e juventude. O pessoal do grupo? Olha…, pra falar a verdade, eu diria que a grande maioria do pessoal do grupo me aceitava como, como se eu fosse igual a elas mesmo, normal, de uma forma bem normal. Mas você sabe que tinha aqueles outros que não sei por que motivo se mostrava diferente. Uma ou duas pessoas. Eu não posso dizer que era preconceito, mas eu sempre fui acusada de querer aparecer, tá. E eu fui ofendida. Muito, muito, muito ofendida por uma pessoa nesse grupo da Terceira Idade, ela não era da terceira idade, ela ainda ia chegar, sempre tem algumas um pouco mais novas. E ela... Ela me fez chorar numa mesa redonda, ela me ofendeu muito! Eu já perdoei ela. Não somos amigas, quando nos encontramos 'a gente 'se cumprimenta mas, se não fosse o meu trabalho mental e espiritual, eu diria que hoje em dia eu 'era uma pessoa igual muitas, eu odiaria. Mas eu aprendi a perdoar, mas ela me ofendeu muito, muito! E quem me defendeu foi, ah ele não tá aqui não (*sinaliza a foto*)... foi o Gepeto. Nossa aquele homem, Nossa Senhora! Onde me vê faz uma festa, uma festa! Ele fica alegre demais quando me vê, ela me ama, ele me elogia fala que eu sou uma grande atriz. Ele é muito maravilhoso

comigo, o Gepeto. Muito carinhoso com a gente, Deus abençoou ‘ele que é uma pessoa maravilhosa.

Eu fiquei vários anos nesse grupo, fiz várias peças, participamos de várias peças, nos apresentamos em vários lugares, escolas, hospitais, teatro, no Municipal. Vários e vários locais a gente se apresentou, a gente viajou, entendeu? Foi bem legal porque foram vários anos mesmo. Aí, antes mesmo de sair desse grupo, eu entrei na Fundec. É na Fundec, Funserv é a dos servidores. Eu entrei na Fundec com o Mário, e trabalhei com o Mário, só com jovens! Aí sim, alí nossa…! Eu era o xodó daquela garotada toda. Meninos lindos! Tinha inclusive um que é filho da Lita Cunha, aquela que do DRT lá, do Sated. Ô rapaz maravilhoso, Senhor do céu! É olheiro, né, que chama? A pessoa que encontra talento? Eu converso com uma pessoa, eu digo logo se ela dá ou não dá pra coisa. Quando eu vi aquele menino trabalhando eu disse: Mario do céu ele é o bicho, é demais esse garoto! Dito e feito, ‘tá trabalhando, fazendo sucesso. A geração era outra. Eu gostaria de deixar bem claro uma coisa: Não existe mais preconceito dentro da classe de vinte, de trinta anos pra cá, as pessoas não tem mais esse tipo de preconceito. Não só no teatro como em todo lugar. O preconceito ‘tá nas pessoas mais maduras... Entendeu? Essa geração agora da faculdade, da oitava série, tudo o mais, eles estão crescendo com os negros, os brancos estão crescendo com os negros, ‘se tratando como iguais. Eu tenho visto isso, porque você sabe, a gente está sempre dentro do problema, vendo o problema. Então eu acho que dentro, eu prevejo que dentro de alguns anos isso vai acabar! Porque esses velhos conservadores e cheios de minhocas na cabeça vão morrendo, e esses adolescentes vão se formando adultos e nós vamos ter um outro cenário! Mas é claro que agora nós ainda temos muita resistência. Basta você ver na televisão. Basta você ver a programação dos Estados Unidos, tem mais negros no cinema do que brancos, os melhores artistas são negros e são estrelas. Aqui negro só faz empregada, como é que mesmo? Segurança, só faz trabalho de empregado. Você não vê uma negra fazer protagonista de um grande seriado, de uma grande novela. Já aconteceu? Já, claro que já, mas raríssimas vezes, quando acontece da atriz a qual esta sendo contada a história dela ser negra, daí eles são obrigados. E muitas vezes de pintarem o branco de negro pra não colocarem o negro. Ridículo isso! Ridículo! Um absurdo! Gente pelo amor de Deus! Não tem nada pra chamar atenção do que o verdadeiro, o natural. Se eu preciso de atriz negra na minha peça porque é que eu vou pintar uma branca de negra? Não tem nada a ver! Transformar o jovem num velho, uma moça jovem numa velha? Não tem nada a ver! É uma história de longa data. Porque assim, sabe? Eu já escrevi muito sobre essa “coisa de negro”. Inclusive eu tenho um texto no qual eu falo sobre essas coisas, essas questões, entendeu? E uma coisa que eu foco muito, é o seguinte: as pessoas têm que ver que até hoje, até hoje, tem pessoas ricas, entendeu? Que a origem dessa riqueza deles, que veio de herança de seus avós, de seus pais, tem a lágrima, o suor e o sangue dos negros. Ainda tem gente usufruindo de toda aquela riqueza adquirida através do café e do cacau as custas do sangue e das lágrimas do negro. As pessoas deviam ver isso o valor dessa raça maravilhosa, forte, valente, corajosa, digna e verdadeira. Se você for na cadeia você não vai encontrar mais negro do que branco, certo? Se você for na faculdade também você não vai encontrar mais negros do que brancos, é a mesma coisa. Isso quer dizer que tanto podem ter pessoas ruins entre os brancos como nos negros. A diferença é só a cor.

O tecido que cobre meu corpo, não importa a cor, ele encobre o meu corpo... Tudo o que dói em você, dói em mim, o coração que você tem eu também tenho. Nossa Senhora Aparecida é negra, São Benedito é negro e vários e vários outros santos são negros. Gente, onde é que ‘tá a diferença? Você vai num baile você quer um vestido preto, mas não quer ir acompanhado por um negro. Gostou? Pensei isso agora. Eu sou nojenta, né?! (*risos e tosse*) Dói! Dói saber que as pessoas não

reconhecem o valor da negritude. (*Riso tenso*) O ator negro, meu Deus! Eu não sei porque eles não escolhem muitos por ser negro, eu só vejo ator negro de primeira linha! Eu não vejo ator negro meia colher. Eu não vejo nem uma atriz, nem um ator, nem um cantor, nem uma cantora que não seja de primeira linha, que tenha uma voz lindíssima e a cantora uma expressão maravilhosa, a atriz uma expressão maravilhosa. Entendeu? Ele é forte, em tudo o que ele faz ele é forte. Olha, pra falar a verdade, eu conheço uma atriz negra aqui no meu meio artístico, no nosso meio artístico sorocabano, né? Eu conheço uma, Daiana de Moura. Daiana de Moura. Acredito que deva ter alguma por aí. No meu círculo de coleguismo de atores e de atrizes, não conheço uma negra. E diretores também não! A primeira diretora negra que eu vou ficar conhecendo sou eu mesma. Eu vou dirigir um trabalho. Com certeza, filha. Descobri um talento que eu vou botar na praça e é bom também. Não, não tem. Não tem, é impressionante! Impressionante que as pessoas não enxergam, não valoriza a sabedoria do idoso, não valoriza a valentia, a coragem do negro, só valorizam o que aparece na televisão mesmo que seja mentira, não é verdade? Figurino e maquiagem eu sou ruim. O Márcio é bom! Com um monte de lixo ele faz um figurino lindíssimo (*risos*).

Participa, vê, conhece manifestações culturais negras. E a relação cultura e religiosidade negra com o teatro:

- Olha... (*Grande silêncio).* Como eu já disse, eu não conheço atores e atrizes negros. Então fica difícil você visualizar uma coisa que não tenha a permuta né? Se eu não trabalho com negros iguais a mim, não participo de um grupo onde tem outros negros, então eu não tive a oportunidade de conhecer 'eles dentro do contexto, dentro do trabalho artístico, entendeu? A relação com outras pessoas (*negras*), eu não tive essa oportunidade. Eu só trabalhei com brancos até agora. Entendeu? Eu não sei porque, mas... Não vou dizer que os diretores (*brancos*) não aceitam atores negros, mas eles não tem incentivo! Então eles já vem dessa ideia de que... de que podem não ser aceitos: "porque eu sou negra, imagina que eles vão deixar de pegar um ator branco pra pegar eu que sou negro. Então, eu não vou começar. Nem vou fazer teatro. Não vou me envolver com essa coisa de arte. Eu sei que nunca vou chegar a lugar nenhum!" É por isso que você vê nas escolas... não vê muitos músicos negros, garotos negros... numa escola de teatro, você vê? Então! Nos palcos você não vê. Porque eles já vem com aquela ideia de que se é difícil pr'um branco chegar em algum lugar, pr'um negro é muito mais difícil! Então eles não estão a fim de uma luta tão grande por uma esperança.

Trabalho na Trupe Caçadores de Tatu – referências da cultura indígena e cultura negra

- O batuque é mais pra candomblé, essa coisa... cultura negra mesmo. 'Me identifiquei muito, nossa! Soltei a franga! Como dancei! Dancei muito forte mesmo. No espetáculo que teve do Tatu aí. Então, eu acho que as pessoas gostam. As pessoas gostam. Quem segura as rédeas pra que os negros não vão em frente são os próprios criadores, os próprios produtores, próprios diretores, entendeu? Porque não incentivam, porque não 'dá força. Porque quando você faz um trabalho e onde esse trabalho mostra a força da cultura negra e coisa assim, você vê que as pessoas gostam, as pessoas, nossa... (*silêncio*)! O público recebe bem. Eles recebem muito, muito bem mesmo! Como eu acabei de falar a resistência me parece que vem mais assim, por exemplo, eu monto uma peça e nessa peça eu não coloco uma atriz negra. Só que se seu colocar ela vai ser tão bem recebida pelo público como se fosse

branca. Eu não posso dizer aqui que já tive algum problema com o público sendo eu da cor que sou. Pelo contrário, eu sempre fui muito querida pelo público, sempre que fiz trabalhos eu fui muito bem recebida. Muito bem recebida mesmo! Dependendo do lugar que a gente se apresentava, nossa... Eu não lembro do lugar que eu apresentei que eu recebi tantos abraços que fiquei cansada. Então não posso falar do público, eu falo de quem monta a peça! Olha esse rapaz que veio de Belo Horizonte, ele queria uma atriz negra, Rafael Rg. Ele queria uma atriz negra, uma atriz experiente, uma atriz que gostasse de arte, que gostasse do que faz e tudo o mais. Eu só sei que a Flavia Aguilera me conhecendo bem como ela me conhece, disse a ele: "eu tenho a pessoa que você precisa, a Almerinda. Não, a Linda." Aí, passou meu telefone e ele me ligou, a gente se encontrou, então é isso. Vamos trabalhar e eliminar essa ideia idiota de que o negro não é bem recebido pelo público, por isso quanto menos atores e atrizes negras na minha peça tiver melhor, vamos parar com isso. O negro trabalha bem no palco, o negro trabalha bem! Tanto cantando como representando.

Sobre o trabalho mais recente

- Era uma conversa. Eu falei de arte e como eu me sentia como atriz. Contei minhas histórias poéticas, como ele diz, histórias poéticas vividas, né? Então eu falei do sertão, falei da minha vida no sertão. E todo mundo dava risada, por isso eu disse que eu conto história triste e todo mundo dá risada. Eu contei que a gente não tinha água nem pra beber e que o calor era tanto, mas era tanto, que tinha hora que a gente tinha que fazer assim com a saia ó (*movimento das mãos se ventilando*), fazer um ventinho na bacurinha, porque a bacurinha 'tava que não aguentava de calor. Aí, pronto! A plateia caiu na graça, na risada! (*Linda ri e se diverte contando essa passagem*). Então, eu contei essa história do sertão, que é uma história triste, e que eu posso fazer qualquer pessoa chorar se eu quiser contando essa história. Mas eu dei uma leveza no texto – 'tô falando texto, porque 'tava escrito, mas... Eu dei uma leveza no texto quando eu fiz todo mundo dar risada. É, eu quis contar de uma forma que não deixasse as pessoas deprimidas. Aí o que aconteceu? O que aconteceu é que o Rafael encerrou, nós tínhamos apenas 45 min. Colocaram 20 cadeiras, acho que achando que não ia ninguém, chegou na hora "H", teve que colocar várias cadeiras e várias pessoas sentaram no chão, porque, pela foto, dá pra ver as pessoas sentadas no chão. O salão 'tava lotado. Não sei o que teve naquele dia, que nunca vi tanta gente no SESC! Eu até perguntei pro Roberto: O que é isso Rapaz?! E eu fui me arrumar, aí ele falou "- ah veio todo mundo pra te ver, Linda! Brincando comigo. Veio todo mundo pra te ver." E eu falei: "ah, pelo amor de Deus, para com isso *(risos)*!" Mas eu pensei que era uma apresentação num local mais espaçoso, onde coubessem mais pessoas acabei convidando muita gente! O que tem de gente esperando esse trabalho meu não tá escrito! E eu paguei um mico, porque, porque era a portas fechadas, era só pra pessoa com senha, não era uma entrada pra todo mundo liberado. E aí fiquei, saí devendo, o que teve de gente dizendo: "Eu fui e não pude entrar, eu fui e tive que voltar." Porque eu não sabia que era assim. Agora, quando eu 'for fazer o meu, aí sim! Vou convidar todos os meus amigos!

Sobre a possibilidade de discutir questões da negritude em cena com liberdade

- Eu não tive oportunidade. Eu segui o roteiro que o diretor me deu, entendeu? Eu nunca fui colocada pra fazer o que eu 'quisesse' *[sic]*, falar o que eu quisesse. Eu sempre tive que seguir um texto… E, mesmo quando se 'trata' *[sic]* de improvisação, eu tinha que seguir a diretriz, daquela proposta do diretor do trabalho, entendeu? Não é verdade? E olha que foi o meu primeiro trabalho de improvisação *(Peça*

Mebemgokré da Trupe Caçadores de Tatu que fala sobre identidade e ancestralidade)… Umas aulinhas que o Márcio me deu, aí eu comecei já sacar o lance e entender o significado. Eu duvido que eu me atrapalhe. Você pode me dizer, você me diz: o tema é esse e começa. Eu não vou falhar numa única palavra, porque eu descobri mais um talento em mim: improvisação! Trabalhei bem, amei participar no grupo do Márcio, porque aprendi, foi lá que eu aprendi que eu podia improvisar, que eu era boa em improvisação. Tinha hora, menina, que eu via algum ator responder alguma coisa, falar alguma coisa que, mais ou menos não tinha muito a ver, e eu 'tava' lá com aquela frase maravilhosa na ponta da língua e não podia soltar. Ai, que desgosto (*risos*)! Mas fazer o quê? A vida é essa…! Por isso é que eu insisti em fazer monólogo: pra fazer o que eu quero, pra fazer o que EU quero!

Olha, Daiana, eu tenho tantas coisas escritas, mas quando eu começo a falar eu esqueço tudo o que escrevi, e falo como se estivesse com o texto lá na parede e eu olhando pra ele, entendeu? 'Tá tudo dentro de mim, 'tá tudo na minha cabeça, na ponta da minha língua. E eu escrevo pra botar pra fora, porque eu não aguento mais ficar com tanta coisa dentro de mim e não poder colocar pra fora, sabe? Eu tenho vontade, sabe, de falar sobre a questão do idoso, sobre a questão agora como a gente 'tá falando da questão do negro, sabe? Sobre tanta coisa maravilhosa que eu já vivi, porque além de tudo eu tenho aquela experiência de vida que eu posso levar pro palco entendeu? Posso fazer pessoas sorrir' *[sic]*, posso fazer as pessoas chorar'*[sic]*, posso fazer o que eu quiser! Eu só sou mal aproveitada! Eu sou mal aproveitada... Eu não tenho tido muita chance, não vou mentir! E outra coisa que diretor que me conhece sabe: eu não dou nem metade do que eu posso fazer no palco nos meus ensaios. Não adianta querer me analisar através de ensaios. Eu só dou tudo no palco. Porque, quando eu vejo a plateia, aí eu tomo vergonha na cara, mas nos ensaios eu levo tudo mais na brincadeira. É por isso que o Márcio fica em cima de mim. A gente 'tava ensaiando, você sabia que a gente 'tava ensaiando um trabalho? Não? Então... A gente 'tava ensaiando um trabalho, a história da minha vida. Diz ele que ainda não desistiu, sabe. Por isso que ele falou dessa coisa de trabalhar, que daria certo eu e você fazer um trabalho junto, entendeu? Só que o meu perfil não é pra trabalho gestual, começa por aí. Porque tem isso pra fazer, não tem?! Na verdade, eu não gosto, eu não gosto.

Você acha que fica ridículo uma mulher da minha idade dançando? Porque eu 'tô ensaiando uma música. Eu sou muito ligada as minhas raízes, essa coisa de ser do sertão, tudo me dá um prazer muito grande, me dá uma alegria muito grande. Eu sou muito feliz de ter conhecido aquela vida que noventa e nove por cento das pessoas aqui que estão vivas não conheceram. Então tudo isso pra mim é uma riqueza é uma coisa maravilhosa que eu tenho que é minha, entendeu? Então, eu 'tô ensaiando uma música do Luís Gonzaga. Porque eu quero abrir trabalho, dependendo do trabalho, eu quero abrir trabalhos com música, isso que eu propus pro Márcio. Você não tem ideia, você vai apresentar um trabalho, claro que a música tem que levar o tema da proposta do trabalho. Se é coisa sobre a nossa cultura, tem que ser música da nossa cultura, se é uma palestra motivacional, tem que ter uma música do... do... do... Esqueci o nome dele agora, sei lá, do Roberto Carlos, aquela religiosa ou do Nelson Ned. Agora se é uma coisa da minha terra, tem que ser Luís Gonzaga. O Rafael encerrou essa nossa apresentação... Olha só como calhou…! Primeiro ele chegou e falou pra mim, não, eu falei pra ele: "Rafael, que você acha da gente colocar essa música tal?" Aí, ele falou: "Que legal, Linda! Porque o tema da residência dele era uma frase, era um verso de uma música do Belchior. Eu amo Belchior!" Então, ele abriu o trabalho com aquela frase devo... como é… (*Cantando*) "Devo me considerar um sujeito de sorte, pois apesar de muito moço..." Não lembro... (*Cantando*) "Ano passado eu morri..." Esqueci agora. Ai, deu um branco. (*Declamando*) "Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro." Alguma coisa assim... É linda a música! Aí, eu falei: "que você acha da gente

encerrar o programa com ‘Vem morena’, do Luís Gonzaga? Não sei se você já ouviu essa música.” Ele falou: “Ai, que coisa! Semana passada eu dancei essa música com um amigo meu. Pois é Linda, nós vamos encerrar.” E encerrou. Menina do céu! Não ficou ninguém sentado. Todo mundo levantou, todo mundo dançou, foi lindo, filha! Quando você se arrepia é porque tem alguma coisa muito verdadeira na história. Todo mundo ficou feliz. Teve uma moça que falou: “ai, se eu pudesse levar você pra casa!” Você acredita nisso? Foi lindo, lindo, lindo! E a música é lindíssima! Ela começa... Ele começa assim... A música começa assim, ele prepara bastante: (*Cantando*) “Vem, morena, pros meus braços, vem morena, vem dançar, quero ver teu requebrado.” Isso na voz do Luís Gonzaga, na minha não, né?! Menina, mas é tão bonita essa música e tão gostosa, ninguém aguentou, todo mundo caiu na dança. (*Cantando e dançando sentada*) “Quero ver tu remexer no som da sanfona até o sol raiar.” É lindo! Nossa! Foi a primeira música que eu ouvi quando criança e adolescente. Eu cresci ouvindo... Até meus... Então, isso fica dentro da gente enraizado. Eu comecei essa coisa de aula e aí descobri que introduzir música no trabalho é muito bom, muito legal. As pessoas já fica’ *[sic]* tudo doida! Já coloca a música antes do ator entrar, já coloca aquela música, já deixa todo mundo ouriçado. Eu amo música! Gosto muito de música.

Sobre referências de atores na carreira

- Se eu dissesse pra você que... a única coisa que os únicos artistas aos quais, se eu pudesse, eu gostaria de fazer como eles. Atores e atrizes assim... Eu nunca me vi em nenhum deles. Posso ser sincera? Nunca me vi em nenhum deles! Porque tem um ator chamado Lúcio Pantanella. Não sei se você já ouviu falar. O Lúcio sempre falava: “a Almerinda, não, Linda. A Linda só faz quando ela quer. Quando ela quer ela faz! É incrível!”; ele falava pro Hamilton. Ele queria dizer pro Hamilton que se eu quisesse fazer bem aquele papel bem feito eu faria. Entende? Então, eu faço tudo por mim mesma! No que se refere à apresentação, ao teatro, ao monólogo, à qualquer coisa. Eu assisto monólogo na internet, mas eu ainda não vi um monólogo que eu pudesse copiar uma única frase ou mesmo a forma da apresentação daquela pessoa. Não vi um! Não gostei de nenhum monólogo! É sempre aquela coisa: (*Suspiros*) “Ai, eu não quero mais você. Você brigou comigo...” Pelo amor de Deus, né? É demais pra minha cabeça! Você só vê essas coisas, não tem aquela coisa profunda, não tem aquela coisa que mexa com você, entendeu? Porque o ator é pra isso. O ator é pra quando ele abrir a boca, ele mexer o outro. Seja cantando, seja se expressando através de palavras, de gestos. Os pintores através da pintura... O ator tem que mexer com você, porque pra ficar sem sentir nada você fica em casa, se você vai lá é pra sentir ou alegria ou emoção ou sei lá, tem que sentir alguma coisa. O ator tem que passar isso pro espectador, não é verdade? Se eu subir no palco eu tenho que passar pro espectador aquilo que eu ‘tô apresentando, seja bonito, alegre, cultural, poético, seja o que for, eu vou ter que passar!

Sobre o tempo da entrevista

- Eu não tenho nada pra fazer hoje, querida, tirando a novela do Rick e do Lázaro que é oito e quarenta da noite, eu não tenho mais nada pra fazer. Fica tranquila, querida!

Sobre seus sonhos

- Ai, meu Deus! Um único sonho? Olha, eu tenho um sonho muito grande mesmo de fazer televisão. Outro sonho que eu tenho é de falar com uma pessoa... Eu nunca quis fazer televisão no SBT. Pra mim, é um canalzinho muito regular, mas eu tenho um sonho muito grande de conhecer a Patrícia Abravanel. Eu gosto tanto daquela moça! Há uns vinte anos ela foi sequestrada, não foi? Aí, 'tá vendo, você nem sabia! Eu tenho até hoje o recorte de jornal. Eu nem sonhava em ser artista, eu era doméstica na época, mas eu via, eu me apaixonei tanto por essa moça que eu guardei o recorte de jornal. 'Tá feio, tinha caído uns pedacinhos, mas ainda dá pra ver ela e o pai na sacada da casa deles. É um sonho que eu tenho: conhecer essa moça. Agora, o maior de todos, é construir uma piscina na comunidade, pras crianças da comunidade. Olha, de preferência lá (*na Zona Norte*), porque é um lugar muito grande, grande demais, menina, acho que é o maior de Sorocaba. É a comunidade do Itavuvu, que tem o Habiteto 1, tem o Habiteto 2 e agora 'tá formando mais uma outra que já 'tá tão grande que dá até medo de ver. Então, esse sonho meu já tem dez anos já, não é de agora não. Já tem dez anos que eu sonho, porque eu trabalhei no sindicato dos servidores públicos e eu via aquela criançada dos servidores usufruindo aquela piscina, aquela maravilha toda e eu morava numa aérea perto do São Bento, aonde eu via o sofrimento das crianças naquele calor. Não tinha uma árvore, não tinha um local pra eles tomarem banho. Quando agora eu descobri a criançada da comunidade tomando banho numa mina totalmente contaminada, então aquilo me deixou mais chocada ainda! Então, eu tenho esse sonho e, aliás, já 'tô colocando em prática, 'tô vendo se eu consigo meios de encontrar um local e construir uma piscina nas proximidades, porque eles não têm dinheiro pra pagar condução. Esse é o meu maior sonho, mas pra mim' *[sic passim]* fazer isso eu preciso ganhar dinheiro e pra ganhar dinheiro eu preciso trabalhar. Se eu arrumar trabalho na televisão, aí eu ganho dinheiro pra realizar meu sonho, seria numa tacada só. Ia ser lindo demais! Porque eu já vivi muitos anos. A média de vida do brasileiro é 75 anos, eu já vou fazer 75 anos agora em janeiro, entendeu? Então, o que vai me dar prazer quando eu tiver partindo pra.. né… Arrumando as malas pra viajar vai ser lembrar daqueles rostinhos sorrindo dentro daquela piscina.. Ai. meu Deus do céu! Uma criança que cresce ouvindo os pais transando, cresce na miséria, roubando, cresce só no...

Eu ouvi de uma assistente social e é verdade, os pais passam necessidade, falta das coisas e descontam nos filhos. Eu tenho vontade de ajudar essas crianças! Não sou (*assistente social*), mas tive amigas. Inclusive, eu tenho uma de muitos anos já. Eu sempre me meti nessas coisas. Então, eu queria saber por quê davam vaga pra mamãe que não trabalhava e uma que trabalhava estava sem a vaga. E elas me explicavam que aquela mãe que trabalhava tinha dinheiro pra trazer comida pra casa e aquela que não estava trabalhando não tinha o que dá' pros filhos, acabava batendo nos filhos por falta das coisas. E é verdade, e se aquela criança estivesse na creche ela comia, tinha pelo menos o que comer e aí eu entendi. Sempre me envolvi no trabalho social. O Habiteto 1 foi graças a Deus e a mim. Essa assistente social que eu te falei ela é advogada também, mas não hoje, ela não trabalha nem como advogada nem como assistente social, ela 'tá aposentada. Ela me levou no comitê do Renato Amary, na primeira eleição em 2010, acho que foi em 2010. Então ela sabia que eu tinha certo dom, sabe? Uma vez eu fiz uma previsão pra ela e foi batata. Ela não me conhecia direito, daí pra cá ela virou minha amiga que, nossa! Então ela me levava quando ela queria que um político... pra saber se um político ia ser bom pra Sorocaba, e ela queria que ele ganhasse, ela me levava lá pra 'mim energizar o comitê do político. E ela me levou no Renato. E eu provo, hein?! Eu tenho a carta que eu pus no bolso dele, eu tenho ela até hoje! Está da cor daquele muro amarelo, mas eu tenho ela até hoje, porque é difícil de acreditar. Aí, ele leu a carta e falou pra mim: "se eu ganhar eu faço." Que foi o Habiteto 1. Do jeito que eu pedi, ele fez. Eu não pedi casa pronta, eu pedi a ele que desse um terreno legalizado, material e que ele cobrasse uma quantia, que ele visse que aquelas pessoas poderiam pagar. Porque eu não

aguentava mais ver casais morando num único quarto com filhos grandes fazendo sexo na frente das crianças, porque as crianças fingem que estão dormindo, mas não estão, não! Estão acordadas vendo tudo. E aquilo me cortava o coração! Eu ouvi umas palestras de umas crianças escondido, eu estava atrás das moitas e eles não me viam, e eles contando tudo o que acontecia. Então aquilo me fez fazer esse pedido pro Dr. Renato. Ele ganhou três vezes, uma atrás da outra. Pra prefeito. Parou porque quis, até hoje se ele se candidatar, ele ganha. Porque ele fez direitinho do jeitinho que eu escrevi na carta, do jeitinho que eu pedi!

Então valoriza a questão energética e espiritual?

- É demais importante! Eu estudei isso aí 25 anos, 25! Quem não me conhece que me compre. Eu só não posso usar tudo o que eu sei em meu beneficio próprio. Eu não posso cobrar um tostão de ninguém, mas eu posso fazer o que eu quiser. Entendeu? Ninguém se junta comigo e não começa aceitar trabalho, que a pessoa não tem nem tempo mais. O Márcio começou trabalhar comigo assim, ele ia ficar tão ocupado que não ia sobrar tempo pra mim. Eu comentei com ele por cima, mas ele não sabe o segredo. Ninguém sabe. Só tem uma pessoa que sabe porque eu usava como cobaia, como cobaia. Ela não tinha, não gostava muito de trabalhar, não tinha onde cair morta. Então eu aproveitava disso, deixava ela morando comigo e eu dava o que ela precisava, mas ela era minha cobaia. O dia inteiro na cabeça dela, estudando e repetindo. E contando experiência e fazendo previsões e era só ela que me ouvia. Hoje ela é minha melhor amiga! Não como carne, já começa por aí, né?! Já é uma diferença grande. Parei de comer carne. Faz, faz tempo. Eu, agora, qualquer coisa que eu for comer, por mais sem gosto que seja, pra mim é a melhor coisa do mundo. Tudo pra mim é gostoso. Eu sinto sabor das coisas. Sabor que antes eu não sentia. Minha vida mudou completamente, eu perdoo todas as ofensas. Eu sei quando uma pessoa não gosta de mim, mesmo que ela me beije e me abrace. Eu sinto quando uma pessoa acha que eu 'tô querendo tomar o lugar dela, querendo aparecer. Quando eu entrei no Tatu eu só fui ver um pouco antes, eu comecei a sentir o clima e eu fui obrigada a maneirar, aí eu fui murchando! Eu 'tava... Eu não sei como te explicar. Eu tenho uma foto do Tatu que explica muito bem, todo mundo do grupo e eu ali lutando pra aparecer e não conseguia na foto. Aparecia muito na foto a força que eu 'tava fazendo pra me juntar ao grupo, entendeu? Então foi uma coisa assim que eu nunca comentei com ninguém, entendeu? Ai, a Marlene me tratava muito bem. Teve um trabalho que eu fiz lá, uma apresentação minha com o Márcio, não sei, ela cismou, mãe ciumenta. Todas essas coisas eu sabia, eu sacava, eu via. Também tem uma pessoa lá que me detesta, fica com aquela falsidade na frente de todo mundo, mas ela não gosta de mim, ela não me suporta, ela me tirou na faculdade até dizer chega. Foi ela entrar no grupo que eu me senti como uma bacia de água fria (*gesto com os braços de banho*).

Eu não conseguia mais me apresentar direito, eu acabei ficando doente, dei um bolo no Márcio, fui parar no hospital, passei dois meses doente mesmo! Uma gripe sarou, eu peguei outra logo em seguida. Eu coloquei no nariz soro, eu fiquei muito ruim, muito ruim mesmo... Não vou te contar quem é... Daí nem que fosse pra ser protagonista, não rolava mais! Como ela não gostava de mim! Até no dia que, olha só, quando a professora Ingrid Koudela fez a nossa peça, quando a gente apresentou o trabalho de conclusão de curso, ela falou que a Ingrid me deu nota máxima porque ela gostava de mim. Ela me deslegitimou! Você acha que uma professora da categoria da Ingrid vai dar uma nota alta pra um aluno porque gosta dele? Ela podia gostar de mim, mas nem tanto assim. Ela deu B pra ela e pra outra, colega dela, que não era tão crítica do (..) quando eu ia com ela, ela dizia: "Ixi, lá vai ela!!!!" (*em tom pejorativo*). É dose, né, filha? Aí teve um dia que a professora Ingrid estava conversando assim

comigo, aí elas entravam no meio da conversa, não me deixavam continuar a conversa. Aí um dia a doutora Ingrid cansou e falou: “Por favor, eu estou falando com a Almerinda...” (*Vergonha*) Pra elas, né? Porque eu fiquei exultante, me deu uma moral maravilhosa nesse dia. Então, foi assim que aconteceu: elas receberam B e eu recebi A e elas disseram que eu recebi A porque a professora me protegeu. E não era verdade. Não quero me gabar, mas meu trabalho é lindo, se você ler meu trabalho, você fica boba. Eu li e falava: não acredito que eu que fiz!

Eu vou falar uma negação e, de repente, eu fiz uma leitura dessa peça. Eu gostava muito dessa coisa de leitura. De figura, essas coisas, eu não sou boa não, mas em música, peça que tem personagem, personalidade do personagem, personalidade do autor da peça... Eu faço a leitura da personalidade daquilo tudo, leio a mente da pessoa. Eu fiz um trabalho sobre Brecht, fiz um trabalho sobre Artaud. Fiz um trabalho pra ela (*Ingrid Koudela*) que o Luís Cláudio ficou tão encantado com o trabalho que eu contei pra ele, que eu mostrei pra ele, que ele fez um, ele me protegeu. No dia da prova ele colocou só Antonin, chegou na hora “H” me deu branco, e ele ‘tava me dando porque ele já tinha visto o que eu escrevi, eu conhecia a personalidade do homem como se eu conhecesse o homem.

Conclusões Finais

Olha, menina, eu acho que... O que é importante deixar registrado são coisas que eu já falei que (*silêncio*)... Não devemos aceitar, não devemos abaixar a cabeça, não devemos nos humilhar, nos sentirmos humilhados, não devemos nos sentir menores, entendeu? Devemos lutar pra conquistar um lugar que é nosso, entendeu?! Toda construção, toda riqueza desse país, foi construída por nós, não devemos nos envergonhar de nada, pelo contrário, pelo contrário…! Quem deve se envergonhar são os preconceituosos, que tem descendentes, uma raça que oprimiu a nossa, que nos obrigou a trabalhar feito loucos pra deixar eles ricos, entendeu? Eles que têm que se envergonhar! Que pena merece uma pessoa que tira seu filho dos teus braços, vende pra uma outra pessoa e você ainda é castigada se você não concordar? Que pena merece uma pessoa que coloca você pra plantar, colher, preparar o alimento, e ela come e não lhe dá pra comer? Quem tem que, se alguém tivesse que ser punido, seriam os brancos e não nós! Está me entendendo? (...)Muitos negros já tiveram o tapete vermelho. Os melhores jogadores são negros, os grandes cantores, tirando Frank Sinatra e Elton John, os grandes músicos mesmo são negros. Nossa raça é mal aproveitada, ela não é desprovida de conhecimento, de sabedoria, de talento. Ela é marginalizada, mal aproveitada e mal reconhecida pelas pessoas, entendeu? Você não acha? Você é uma negra bonita, muito bonita. Não tinha reparado em você! Parece que tem uma luz. Bonita, você é forte, muito jovem, lute, estude, aproveite!!! Não deixe pra fazer como eu, deixei pra fazer tudo depois de velha... Lute, minha filha! Fui criada no cabo da enxada, quando eu soltei o cabo da enxada, peguei o cabo da vassoura aqui em São Paulo e o cabo do escovão pra brilhar o chão das madames. Comia no quintal, porque minhas patroas não aceitava’ *[sic]* que a gente comesse na mesa. Fui criada presa, entendeu? Que oportunidade eu tinha? E, ainda por cima, aquela timidez que eu contei no começo que não me deixava fazer as coisas, eu tinha vergonha da minha sombra. Você, não! Você já não tem esse problema, você ‘tá lutando, é a prova que você está sim, você “é”! Não é “apenas" uma negra, é uma mulher! É uma mulher, uma mulher que luta, que trabalha, que paga imposto, que tem seu carro, tem sua liberdade, tem sua dignidade. Você é! Não olhe pro seu lado. (...) Tem muita luta pela frente!

Transcrição 2

Vitória Cardoso - 24 anos

Grupo Gente de Quem - Cerquilho

A entrevista se deu numa quarta feira agradável, 22 de novembro de 2017, dois dias depois dos eventos da Consciência Negra. Nos encontramos na padaria Santo Antônio no centro de Cerquilho. A conversa aconteceu durante a tarde. Vitória inicia a conversa contando um pouco de sua trajetória nas artes cênicas.

- Meu nome é Vitória Cardoso dos Santos e Silva, bem grande. Meu nome artístico é Vitória Cardoso. Eu tenho 24 anos. Meu grupo, né? Quer que eu conte um pouco dele? Pode falar? O Gente de Quem, grupo aqui de Cerquilho. Na verdade essa oficina que hoje eu dou aula, que o Tom foi meu primeiro professor, foi aonde' *[sic]* todo mundo começou. Então, assim... oficina em cidade pequena, em qualquer lugar, eu acho, começa com trinta, quarenta pessoas e termina com cinco. E a gente percebeu que sempre terminava e era a gente que sobrava, eram sempre os mesmos. Então, foram anos fazendo oficinas com vários professores maravilhosos e aí notou' *[sic]* que sobrava a gente. Então por quê a gente não monta nosso grupo? Já que sempre sobra a gente, então vamos ter nosso grupo de teatro! Eram pessoas que queriam, né, fazer o teatro mesmo, não apenas um hobby, ou... E aí a gente montou nosso grupo. Em 2013 a gente montou nosso grupo. E aí a gente participou do projeto Ademar Guerra. Foi o primeiro choque: 'peraí teatro é coisa séria, a gente precisa trabalhar, teatro não é atuar apenas. Tem toda uma... (*gesto expandindo as mãos*). Porque na oficina era isso: vamos atuar! Daí, a gente percebeu que ser um grupo teatro era muito mais sério do que…!

O nosso primeiro orientador foi o Rafa, ele é de Bauru. Depois a gente teve o Daniel, depois a gente teve a Gi. Foram três anos de projeto. Também passou os três anos a gente acordou, 'peraí então, vamos sair do projeto e andar também com as próprias pernas, então a gente sempre foi cortando esses vínculos... E aí a gente também começou a perceber que a gente tem que estudar pra ser um grupo. Aí foi uma turma pro Conservatório, foi uma turma pra UNISO. E aí agora que a gente está se formando, sabe? Agora que o grupo 'tá... Então, assim, eu tinha dezoito na época, tinha gente de treze que agora fez dezoito, então é um grupo novinho, assim. E aí que posso falar do meu grupo? Aqui não era nem pelo nome, era pelo sobrenome. Então é gente de Pilon, é gente de Luvizzoto, então como a gente não tinha sobrenome, Silva e Santos, né? A gente ficava eu não sou gente de quem, eu sou Silva. Aí normalmente quando era Silva, você era comparado com qualquer Silva: "é gente de quem?" Ah, então é qualquer Silva, não dá! Sabe? Umas coisas assim. Então rolava um certo preconceito. A gente colocou esse nome meio que: você é gente de quem? Eu sou gente! Sou gente, gente da gente. É por isso que veio esse nome, porque todo mundo do grupo tinha esse questionamento. Por quê? E até hoje a gente escuta: você é gente de quem? Só que as pessoas falando o nome do grupo e eles acham bonito por uma outra questão. O nosso era uma questão crítica, uma questão sou gente da gente, as pessoas acham bonito por conta do lugar mesmo: Você é gente de quem?

Sobre o início da trajetória

- No mesmo lugar que eu comecei hoje, eu dou aula. E assim... é um alívio, é um alívio total! Porque eu sempre falo, como muda a gestão, novo prefeito, nova secretária, sempre muda, aí sempre rola uma preocupação. Esse é meu primeiro ano

como professora. E sempre rola a preocupação: quem vai entrar como professor? Eu sou quem eu sou hoje graças a essa oficina maravilhosa, passaram professores... E aí sempre volta essa tensão: quem vai vir como professor? Aí quando eles me perguntaram se eu queria dar aula eu disse: “que alívio!” Por essa questão mesmo sabe? De ter uma paixão pelo espaço, tudo o que eu aprendi ali, sabe? Então eu sempre fico preocupada: quem vai ser o novo professor de teatro?

Eu fiz duas oficinas na Grande Otelo, eu tenho paixão também por lá, não era um vínculo de estar sempre lá, mas sempre que eu podia, eu frequentava a Grande Otelo. Aqui tem a oficina de teatro, oficina de canto e a oficina de dança, que é ballet, jazz, várias danças... É aberto, qualquer pessoa pode fazer, não tem audição. Então, na verdade, eu não comecei lá. Tinha um projeto... Eu sempre gostei de estar envolvida com essas coisas. Existia um outro projeto aqui que é o ICAP, era um espaço que as indústrias mantinham. Hoje é fechado. Na época, eles davam valor, tinha curso de manicure... Mas não tinha teatro, tinha comunicação e expressão, e interpretando emoções. E aí eu tinha uma professora maravilhosa, que é a Cátia, a Cátia Motta, uma professora de português, que me levou pra Grande Otelo. Ela participava de outra oficina e precisava de uma menina pra interpretar um texto. E aí ela me chamou: “- Vi, você não quer ir? Eu vou!” Aí a gente foi lá pra Grande Otelo apresentar esse texto. Texto não, eu falava três palavras. Eu tinha quatorze anos, eram três palavrinhas assim. Eu fui pra lá pra Grande Otelo, a primeira vez que eu vi aquela escada tinha um pessoal não sei se era performance na época, eles jogavam a bolinha um pro outro, se olhavam, faziam umas coisas e eu: “meu Deus, que coisa linda!” Ela falou “por quê você não faz teatro?” Falei: “mas ‘aonde?” Aí ela apresentou, falou “aí tem em Cerquilho”. Aí foi nesse espaço, o ICAP. Aí eu fui pra oficina, eu tinha quinze anos.

Minhas referências enquanto artista... Cara, assim, sempre que eu lembro, eu lembro muito do Tom. Eu tenho o Tom, assim, como referência, o meu segundo professor que é o Hugo. A própria Cátia Motta, mesmo ela não sendo do teatro, mas ela é pra mim ela é uma deusa, assim, é uma referência gigantesca. Até porque em Cerquilho eu não tinha um vínculo assim com tantos grupos de teatro! É uma cidade que vem do... O Gente de Quem que começou a fazer mostras teatrais, e trazer grupos da região e tudo o mais. A cultura de Cerquilho é muito mais cristã, tanto que aquele teatro maravilhoso é mais usado pra isso *(se refere ao Teatro Municipal de Cerquilho),* a própria rua também. É o Gente de Quem? que traz o Nativos pra apresentar na rua, então eu não tive muito assim, de assistir grupos, de ter essa vivência. Então, as minhas referências são os meus professores. O Tom, o Hugo, a Cátia, o Hugo, Hugo Muneratto. Ele foi professor no Conservatório e ele fez Trupé também, acho que agora ele está em São Paulo. Minha referência, assim também, agradeço sempre, sempre, sempre. E o Tom. Eu também sempre fui apaixonada por teatro de rua. Por conta do Tom, no primeiro dia de aula ele falou: “gente, a gente não vai pro palco.” E eu falei: “como assim a gente não vai fazer teatro no palco, naquele teatro maravilhoso?” Não, a gente vai usar o espaço. E aí foi, “Ah…!” (*suspiro de alegria*), me abriu o mundo! Minha primeira experiência não foi no palco, foi num espaço! Falando pelo lado artístico ou falando pelo lado, sei lá, Vitória enquanto... Aqui não tem muito grupo. Só tem o Gente de Quem? (*Risos*) Só tem o meu grupo. E até teve outros grupos, teve Mecenas, que eu também participei muito pouquinho. Mas grupo mesmo assim é o Gente de Quem, é o Gente de Quem. Então, é até estranho, mas assim dentro do meu grupo é tudo muito aberto, né assim. Se eu sofro, eu sofro fora, questões de Vitória enquanto negra mesmo, questões de você se sentir artista só quando é a globeleza, umas questões assim. Mas não dentro do meu grupo assim, eu não tive esse problema quanto a essa questão. Na cidade já fui bem assim... Ainda, ainda é uma cidade de descendentes europeus, então fui assumir meu cabelo com dezoito anos. Então assim, quando eu saí na rua aqui em Cerquilho, com o cabelo

armado, parou né!?! Parou a cidade! Tem lugares que você frequenta... Hoje talvez eu não sinta, mas porque você começa a se empoderar, a achar seu espaço. Tem lugares de você entrar e todo mundo olhar… E você vê que está chamando atenção por essas questões, não por você ser bonita ou por algo do tipo. Por ser uma cidade branca, de descendentes europeus, o povo aqui, tem gente que fala italiano. É uma cidade bem europeia! Então, eu me perco às vezes, sabe? Pode me cortar, eu vou falando... Mas é por preconceito, senti o preconceito dentro da cidade, mas, quer dizer, nem tem mais... Nem frequento a cidade assim, nesses lugares mais... Eu já sofri muito preconceito aqui, bastante! Tem o *(projeto)* Guri, que tem no estado todo, que é também onde eu dou aula, mas é só. Só o Guri que tem. É o mesmo espaço, a gente divide o espaço com o Guri, mas o meu é prefeitura e aí tem o Guri.

Sobre a presença negra no Conservatório de Tatuí

- Bom... Na minha sala, negros eu e mais um. Eu mulher e mais um menino negro. E era isso. Era isso. Deixa eu ver nas outras turmas... não tinha, não tinha assim, é bem único mesmo, só você! E no Conservatório... O que é que eu posso dizer, gente?... Eu acho que é isso. Tem algumas questões que elas estão chegando pra mim agora, sabe? Elas ainda não estão claras pra mim, enquanto atriz negra, enquanto artista negra... Parece que está chegando aos poucos, não é algo que, assim, eu domino pra falar, sabe? São questões que aos poucos você vai olhando aqui, olhando ali, o espaço... Eu não sei ainda, assim, dizer algo concreto. Aí é isso que eu... sei que existe. Sei que existe, esse outro lado, esse outro espaço, mas ainda não é algo assim que eu... seja sensível, perceptível, pra mim tá meio que... Agora que vai chegando. Minha amiga, que foi na apresentação dos meus alunos nesse final de semana, ela virou pra mim e falou: “você tem noção que você é a primeira professora mulher em Cerquilho e é uma mulher negra?” Eu falei assim…: “Sabe quando... É! Pra mim, sabe, ainda não...” “Você é uma mulher negra! Professora! Dando aula pra, sei lá, cinquenta alunos da cidade inteira, onde frequenta ricos, pobres, negros e brancos. E você é a professora, você lidera cinquenta alunos.” E eu... “Pra mim, sabe? Não...” Então tem coisa que, não sei, é bem isso, um processo, mas eu percebo! É algo que você não sabe explicar, mas que você sente! E se der tempo falo do grupo Crespos, de São Paulo. E aí quando eu assisti o espetáculo deles também, aí caem algumas fichas. Ai, eu fico pensando que caem as fichas, mas ainda assim não... Eu não explicar, não sei. Aí essas questões vão vindo aos poucos, daí você vai descobrindo o seu espaço também, vai descobrindo muito o seu espaço. De você ir na balada com suas amigas e saber que ninguém vai chegar em você com suas amigas brancas e ninguém vai chegar em você, mas... Ninguém vai chegar em você por você ser negra, e um dia você ir pra balada e falar: “Meu, só vim! Independente.”

Sobre o livro Peppa

- Primeiro que nosso cabelo nem é forte! Quem pensa que o cabelo crespo é forte assim? (*a ponto de carregar uma geladeira como acontece com a menina Peppa, no livro infantil*). Ai, gente, pára! Não! Deixa eu contar uma história... Uma vez... Aqui, em Cerquilho, tem rodeio, né? E aí, eu tinha o quê? Uns dezessete anos, por aí. Todo mundo vai pro rodeio em Cerquilho, é uma festa que acontece também, ok, vai todo mundo pro rodeio. E no rodeio, depois que termina o show, depois tem uma baladinha. Vamos pra baladinha, né? Entramos. Aí chegou lá, um menino chegou em mim. E aí tem aquele charme: eu não quero, eu quero, fica aquele papo gostoso. Veio o amigo dele, puxou ele de canto assim: “Você não vai ficar com essa negra, né?” Eu fiz leitura labial. “Você não vai ficar com essa negra, né?” O menino olhou pra mim, virou as

costas... Aquilo foi tipo... (*silêncio*)! Porque assim, sofrer mesmo, sabe? Você percebe, mas você sentir mesmo…! Aí, eu fiquei: "ué, quem foi mais trouxa? O menino, de desistir, ele queria ficar comigo, ou se foi o outro de fazer isso. E na hora você não tem reação, eu só fiquei parada. Eu não tinha reação de brigar, de discutir, de questionar, eu fiquei…! Aí, no outro dia que caiu a ficha: isso foi racismo.

Aí, teve uma outra vez também, que eu trabalhava numa loja, e na hora do almoço a gente sentava do outro lado da loja e ficava ali sentada, né? Aí, tinha uma branca do outro lado, conversando no celular com um monte de sacola de sapato e não sei o quê. E o filhinho dela brincando, brincando e ela lá, nem ligando. E ela (*em voz de falsete*): "ai, que não sei o quê, que não sei o quê..." conversando. O menininho veio perto pra brincar comigo, eu fui brincar. Ela *(imita a expressão de susto da mulher branca*) olhou, puxou a criança e saiu! Também, nenhuma reação. Nenhuma mesmo! Depois você também percebe. Outra vez, na mesma loja onde eu trabalhava, veio uma senhora branca e o produto que ela comprou... era uma loja... é uma loja, existe ainda, é uma perfumaria. Aí o produto que ela comprou dava menos de dez reais, então ela pagou, ela tinha que dar os dez reais e eu devolver o troco. No que ela me deu os dez reais, veio uma nota de vinte embaixo. Eu peguei, fui conferir "a senhora deu dinheiro a mais". Ela falou assim: "ai, que linda você, negra do coração branco". Eu dei uma risada. Eu dei uma risada assim, eu olhei pra minha patroa eu falei: "você ouviu o que ela falou". Ela me respondeu "não, não ouvi". "Ela falou que eu era negra do coração branco". *(Em voz de falsete, interpretando a reação da patroa brava)*: "Quem é essa mulher?" Aí também eu fui, sabe? Então, são coisas que você aos poucos vai percebendo. Eu fui perceber o quanto eu era linda, maravilhosa quando eu fui a primeira vez na Feira Preta. Eu tinha o quê? Dezoito pra dezenove anos. Daí que eu cheguei, eu precisei frequentar um espaço onde tinha meninas iguais a mim, pra eu encontrar meu espaço, sabe? Então, são questões assim que você vai sofrendo e você não... Tem um menino, um menino no *facebook*, um menino que mora no meu bairro, é negro e usa dread, sabe? Começou. Me chamou:

- Oi, não sei o quê.

- Oi! Tudo bem?

- Você é linda! Eu adoro seu cabelo, eu te vejo sempre aqui no bairro.

Naquele xaveco. E você vai dando corda, porque é super gostoso conversar.

- Eu só namorei loira.

- Ah ok.

- Eu queria experimentar uma negra.

- Como assim experimentar uma negra?

- Você não quer dar essa oportunidade de experimentar uma negra?

Também na hora eu... Acho que bate na gente uma sensação de, será que isso é real? Primeiro momento é esse, será que isso acontece de verdade? E aí no outro dia que você fala: "eu não sou um pedaço de pizza pra você experimentar!" Depois, na época, eu descobri que ele continuava namorando uma menina loira. Então ele queria ficar comigo escondido, foi quando eu falei pra ele: "você vai virar homem o dia você assumir uma negra, andar de mão dada com ela na rua, aí sim você vai ser homem." São coisas que vão vindo depois, sabe? Que você não percebe. Aí, não sei se eu falei algo... Agora, quanto artista, isso que minha amiga falou foi muito forte, d'eu ser a primeira professora mulher e negra da cidade. Não, não. É. É muito lindo. Isso é muito

lindo. É uma conquista que você tem que... Numa cidade aonde os europeus tomam conta da cidade, os descendentes eles tomam conta da cidade, e tem uma professora negra e uma mulher, então isso é muito bonito. Não tinha imaginado.

Sobre ser a única atriz negra da cidade

- Cara, eu acho que sim. É… não vou confirmar com certeza. Na turma de oito anos, tem uma de cabelão assim (*faz com os braços o gesto de cabelo black power armado de sua aluna*) e ela tem oito anos. Meu Deus, meu Deus, dá até vontade de chorar. Porque eu com oito anos, imagina! A minha mãe fazia trancinha coladinha na minha cabeça. Imagina que eu ia pra escola com o cabelo (*faz novamente com os braços o gesto de cabelo black power armado)…*! Jamais! E ela chega (*na aula*) com aquele cabelo... Nessa mesma turma tem minha outra aluna também, de *black* maravilhoso. Aí na turma de treze tem a Rebecca, também negra. Uma, duas, não mais. Aí tem o Cau também que é negro, da turma da Rebecca. Do adulto não tem nenhum, nenhum adulto negro. Então são os três, três alunos. De cinquenta alunos…, Três negros… (*Silêncio*). Que mais? Eu fico pensando, na idade delas, eu morria de vergonha. Morria, morria. Eu lembro que eu falava pra minha mãe, tinha uma menina que chamava Carol, e ela tinha um uniforme e o cabelo liso. Eu falava:

- Mãe eu quero ter uniforme igual da Carol.

- Por quê você quer o uniforme igual da Carol?

- Eu não sei.

Aí eu fui perceber que não era o uniforme da Carol que era bonito. Na época, né, que eu achava bonito o cabelo da Carol. Então eu com oito anos, imagina, imagina, jamais, e ela (*a aluna*) chega com o cabelo gigante, gigante. Eu fico assim…! (*sorriso!*)

Sobre discutir as questões da negritude na cena teatral

- Que delícia! Porque no Conservatório tem uma matéria que chama... esqueci o nome da matéria, mas a gente tem que pesquisar corpo contemporâneo. E depois que eu assisti Os Crespos, eu falei: “cara, o mundo precisa conhecer esse grupo”. Isso foi no ano passado, que eu conheci eles no meio do ano passado, era setembro. Aí eu levei pra minha professora. Ela já tinha o grupo que ela ia pedir como pesquisa. Aí eu falei assim:

- Deixa eu fazer de outro grupo por favor?

- Qual?

- O grupo Crespos.

- Nossa, não conheço.

O crespos tem dez anos, como a pessoa não conhece?

- Pesquisa e traz.

E aí eu levei. Nessa matéria, além de você levar algum grupo, você tem que montar uma cena a partir do processo desse grupo, da história e tudo o mais. E aí eu montei uma cena a partir da pesquisa dos Crespos, eu me encontrei assim. Foi algo

que eu falei assim: “meu Deus, que delícia!” Foi maravilhoso. E aí eu penso em continuar com essa pesquisa dessa cena, gosto muito dela. Aí, eu tenho uma amiga, ela é da capoeira, do slam, ela é maravilhosa. Aí eu falei: “você não quer participar? A questão da mulher, da mulher negra, vamos juntar isso pra ver no que é que dá”. Aí a gente juntou, a gente apresentou uma vez só, no lançamento do cd do meu amigo. A gente ‘tá pensando em erguer essa pesquisa também. Enfim, entrar mais nessas questões. Ah, foi pro Conservatório e tudo o mais, foi mais fechado. No Conservatório foi só a minha cena, a gente tá pensando em ampliar. A cena foi o ano passado, que eu me formei o ano passado, mas não tem relação com o meu grupo. O meu grupo tem cinco anos.

No primeiro ano a gente montou um texto que falava sobre figuras da nossa cidade. Aí, no segundo ano, é com o projeto Ademar Guerra. Ele começa o ano, terminou o ano: “vamos mudar?” A gente nunca continuou um processo, então a gente sempre terminava o ano e vamos pra outra coisa. Aí, no segundo ano, a gente parou o que estava fazendo e foi pro infantil com a Silvia Ortoff. Beleza. Foi pro terceiro ano, a gente começou um texto que era nosso, também infantil. Já que a gente ‘tá nessa pegada vamos fazer um texto nosso. E a gente ‘tá nesse texto até hoje. Então, a gente ainda não teve essa oportunidade, de ir pra outras... O texto infantil ele é crítico, ele cutuca, mas assim, a gente não teve oportunidade de fazer com questões mais…, como eu posso dizer, não me vem a palavra agora... Mas dentro das... Tanto é que a professora pediu isso pro ano passado, apresentei o grupo pra ela e tudo o mais. Esse ano ela pediu o grupo de novo. Ela colocou entre os grupos contemporâneos, Os Crespos. E ela é uma pessoa super dedicada, ela mesmo disse “gente, como tem tanto tempo e eu nunca conheci esse grupo?” Ela é dedicada, ela gosta, aí ela se apaixonou pelo grupo. Não. É muito importante porque não é um problema nosso, ser negro não é um problema. O problema é como vocês... É mais fácil falar que (*negro*) não gosta de arte. É impossível não gostar de arte, alguma coisa você, independente da sua cor, independente da onde você ‘tá. Não tem como não gostar. São desculpas que a gente não pode mesmo baixar a cabeça. A gente não pode literalmente ficar em silêncio. A arte ‘tá em qualquer lugar, qualquer lugar, não tem essa de negro da periferia... Impossível! Eu dirijo meu grupo, me manter ainda não. Eu sou formada em secretariado executivo, aí eu trabalho numa empresa de engenharia. Não tem nada a ver, né? Trabalho na parte de administração. Aos poucos a gente vai fazendo ali, fazendo aqui. Falta mais um ano e meio pra conseguir… Cara, quando eu terminei, quando eu tinha dezessete, minha dúvida era educação física ou artes cênicas, fiquei em dúvida bem, vou fazer secretariado. Aí continuei fazendo as oficinas e me formei em secretariado, quando eu me formei eu falei “não, não é isso que quero”. Aí eu entrei no Conservatório. Faculdade e conservatório ‘é *[sic]* na parte noturna, então trabalhava durante o dia, as oficinas são só aos sábados. Só o núcleo de ballet é a semana toda, mas as outras são só de sábado. (*Longo suspiro*) Por gostar mesmo! Hoje eu falo que não tirar o teatro. É mais fácil tirar outras coisas, tirar a empresa e o trabalho. Não consigo ficar sem, sei lá, o teatro. Já ‘tô envolvida de uma tal forma que... E não é nem atuando. Envolvida com o teatro. Agora eu faço pós em gestão cultural, por exemplo. Então, o envolvimento com a arte, com o teatro, não precisa ‘tá em cima do palco, questão de ‘tá envolvida mesmo. É sempre uma correria. Eu acho super importante as oficinas, super, super. Eu acho que a gente nunca... Ai, sei lá, “terminei o Conservatório, ‘tô formada, linda, maravilhosa”: não! Não! Eu terminei o “*conserva*”, fui pra Trupé, falei “gente, eu não sei nada, não sei nada, nada”. É outra vivência, outras coisas, você descobre outros atores, e você... sabe? Então acho que oficina e estudar e pesquisar, acho que é pra vida, pra vida inteira. Que bom. Que bom! Eu amo, amo. Tem oficina, tem algum curso, tem algo, gente, vamo *[sic]*! Porque é isso, tem gente falando sobre várias coisas há muito tempo, muito tempo. Então a gente nunca tá preparado.

Sobre o trabalho como diretora

- Eles são loucos, né? *(Risos)* O Hugo, ele também era do grupo. E aí teve uma vez, chegou um dia ele falou: “gente, vou ter que ir embora”. Ele dirigia. E eu sempre gostei de ficar de fora. Eu tenho uma certa paciência, que normalmente quando você é ator você quer resolver, né? E eu fico “ai, gente relaxa.” O Hugo foi embora e no projeto Ademar Guerra tem a ficha, né? Direção: fulano. Ator: fulano. A gente precisa de um diretor, de uma diretora. Todo mundo olhou pra mim e falou: “Vi é você!” E eu entrei em choque! “Gente, como assim? Não sei, não sei dirigir”. E eu falo que foi o maior presente que o meu grupo deu. Hoje, pr’eu dar aula foi assim, o espaço onde encontrei dirigindo. Falo que todo mundo devia passar por esse processo de dirigir, de olhar de fora, de estar ali. E aí foi isso, assim. Por conta do projeto, sabe? A correria do Hugo saindo, tem a gente, vai você! Lembro que eu chorei. Nossa como eu chorei, como eu chorei! As pessoas depositam uma confiança em você. “Ah, eu tenho uma diretora então, não preciso...” E você, enquanto direção, tem que propor, levar, provocar. Lembro que minha gastrite foi... (*risos*). Meu Deus, gente, vocês confiam em mim e eu? Foi quando eu também comecei a acreditar em mim, no meu trabalho. Hoje eu agradeço. Acho que minha maior escola foi meu grupo, foi o Gente de Quem. Maior escola da vida. E eu sou uma pessoa totalmente grupo. Amo grupo. Eu não me vejo trabalhando em outras coisas: companhia... não. Eu gosto de grupo. De discutir, vamos sentar, vamos discutir. Por quê? Eu quero isso, eu quero aquilo. Por que você quer isso? Se você não quer o que você tem melhor pra trazer? Eu acho que essa geração que tá vindo, pra daqui cinquenta anos, não é nem a gente que vai sentir que está mudando. Que é algo cultural já. Se uma criança lê um livro ‘aonde eu posso brincar de cabo de guerra com o cabelo da minha amiga, ou seja, aquela criança que, ela pode não ser racista, mas o que ela está produzindo ou reproduzindo? Então, acho que essa geração, eu ter uma aluna de oito anos com o cabelo *black*, ela vai sentir. O que pra mim chegou com vinte e quatro, ‘tá chegando ainda pra ela, vai chegar mais rápido, e pros filhos dela e assim... Acho que a gente ainda não vai ficar aliviada. E a gente ainda tem muito o que lutar! Mas isso que você está fazendo é lindo. Acho justo a junção de todas! Acho muito que a gente tem que ser parceiras mesmo, porque todas sofrem as mesmas coisas, as mesmas questões. Parece até que a pessoa tá falando a minha história. Independente do lugar. Você estar numa cidade menor, onde só tem seu grupo. Sorocaba tem outros grupos, você vai pra São Paulo tem milhares de grupos, mas as questões são as mesmas. Acho super justo. O que tiver me chama.

Transcrição 3

Karin Graziela Assumpção

Nome artístico Ismênia Leão

32 anos

Tietê/SP

Essa conversa aconteceu depois de um almoço muito especial em um restaurante no centro da cidade de Tietê, onde nos conhecemos e pude contar um

pouco do projeto Mulher Negra E(n)Cena: Performances de Encontro e Devir. A entrevista foi feita na casa da Ismênia, em um bairro da mesma cidade.

Sobre o nome Ismênia

- Meu nome de batismo é Karin Graziela e quando nós montamos Édipo Rei, isso em 2010, em Cerquilho, porque eu fiz teatro também, estudei em uma oficina de teatro numa cidade vizinha. Nós montamos Édipo e eu senti que Ismênia era um nome que tinha muito a ver comigo assim, fiquei muito com esse nome. Então acabei trazendo Ismênia pra vida. Os meus amigos me chamavam muito de Ismênia e aquilo foi ficando tão forte pra mim que eu trouxe Ismênia pra minha vida mesmo, assim me apresento pras pessoas como Ismênia... Meus alunos me chamam de "Pro" Karin ou de "Pro" Ismênia, uns falam Karin porque, como eu sou professora do bairro, até o ano passado eu dava aula aqui no bairro, um monte de gente me conhece, os pais me conheceram com um nome e os filhos com outro *(risos)*. Então eu sempre conto a verdade pra eles, assim: "Olha meu pai e minha mãe escolheram Karin pra mim, mas eu fiquei maior e escolhi um nome pra mim, que é Ismênia, porque a 'Pro' faz teatro". Alguns já foram me assistir inclusive, então eles são muito cientes do porque que eu tenho esses dois nomes *(risos)*. E assim, todo mundo tem uma curiosidade muito grande: "mas por quê Ismênia? É uma outra personalidade? É uma entidade que você recebe? Que que é assim?" Entendeu… "Você sofre de dupla identidade?" *(Risos)* Não, gente! É só um gosto mesmo. Uma identificação. Um nome que eu escolhi. É forte. E eu trouxe pra vida. Ismênia Leão. E até no meu *face*, algum tempo atrás, eu colocava que a data do meu aniversário era 13 de… 19 de agosto, que é o dia do teatro. E era muito engraçado, as pessoas: "Ai, parabéns! Feliz Aniversário" *(Risos travessos)*. Mas meu aniversário real é em dezembro, sou super sagitariana. Mas até o signo, né? Já escolhi o signo de leão que é um signo tão forte quanto assim.

Trajetória no teatro

- Minha primeira experiência foi na escola. Acho que todo mundo é assim: na escola. E eu lembro que a minha primeira personagem foi uma galinha velha, porque tinha um cara aqui de Tietê, ele é vivo ainda, né? Um escritor tieteense, Seu Gabriel Pantojo, que escrevia peças de teatro, é dramaturgo também. E nós montamos na escola e minha personagem era uma galinha, eu tinha oito anos na época. E passava aquela novela da Tieta. E eu era apaixonada pela Perpétua, a minha galinha tinha aquele sotaque baiano, aquela voz impostada da Perpétua. E aquilo deu tão certo e eu chamei tanta atenção com aquilo que eu falei: "quero isso pra minha vida!"

E assim... mas nunca teve oficinas em Tietê até então. Fui ter contato mesmo com oficina, né, quando… depois… eu morei três anos em São Paulo, nunca fiz nada de teatro lá. E quando eu voltei pra cá, eu descobri que tinha oficinas de teatro aqui, falei: "é nessa que eu vou!" Estava com dezesseis anos, foi em 1997. E dali eu nunca mais parei. Comecei com formação de oficina, depois em 99 eu entrei no Conservatório de Tatuí pra fazer Artes Cênicas, mas não pude continuar porque meu pai e minha mãe: "não, porque você tem que fazer faculdade! Já 'tá na hora da graduação!" E eu fui, prestei vestibular, eu fiz direito. Fiz três anos de direito. Eu ia chorando, porque eu odiava aquilo. E meu pai, ele falava assim: "Viu, mas no direito é muito parecido com o teatro, você vai ver no júri, é igual o teatro. E depois outra, pra preto é muito difícil você escolher outras profissões. O direito é assim, é a garantia de que preto vai ter sucesso profissional". Mas eu não me identificava com aquilo. Eu detestava aquilo.

Quanto tempo fez de conservatório?

- Eu fiz um ano, mas eu fiz Conservatório duas vezes. Quando eu saí da faculdade de direito, eu fiz enfermagem. Eu só saí porque eu reprovei o terceiro ano, meu pai não ia mais pagar faculdade pra mim e eu não tinha como me manter. E aí fui fazer o curso de auxiliar de enfermagem. No ano seguinte, abriu a faculdade aqui, eu consegui bolsa e eu fui fazer enfermagem, me graduei. Quando eu terminei enfermagem, eu voltei pro Conservatório, mas eu tive problema de novo. Perdi minha vaga porque tinha *HTPC* e eu sempre perdia uma aula, de terça no Conservatório, então acabei perdendo... Mas no ano seguinte tive muita sorte, porque consegui me graduar em artes cênicas no Senac de Piracicaba, um curso de dois anos. E eu tinha problema com as terças-feiras e lá no Senac as aulas eram de quarta, quinta sexta. Aí me graduei lá, consegui tirar meu DRT, tudo! E assim, né? Sempre fazendo oficinas, sempre fazendo parcerias com os amigos que fazem teatro. Eu tenho uma amiga que tem uma escola de dança aqui, todo ano ela me convida pra participar com ela do espetáculo de final de ano. Porque é muito difícil, né? Você conseguir viver só de teatro... Então, isso eu acho um pouco ruim, porque eu acabo ficando, é…, de uma certa forma, à mercê de quem me convida. Eu ainda não consegui ter capital suficiente, tempo suficiente pra poder eu montar algo meu. Olhe, eu quero montar isso, quero fulano e fulano... Que às vezes é difícil você conseguir pessoas que querem embarcar com você, né? Tietê é uma cidade muito pequena, o investimento aqui em arte, cultura, de um modo geral, é muito escasso e está ficando cada vez pior. Por isso que eu fui também fazer oficinas na cidade vizinha, Cerquilho, mesmo sendo uma cidade menor, mas o incentivo lá é bem maior assim, né?! Então, tem esses pormenores.

E aí, na aérea de educação, né, eu fiz magistério e passei no concurso público como professora PEB1 e dou aula nas oficinas. Então, mesmo antes das oficinas, eu sempre dei um jeito de inserir teatro de alguma forma no meu dia a dia, assim, no meu dia a dia com as minhas crianças, depois com as oficinas, eu fui dando oficina de teatro pros meus alunos. Então assim o teatro está latente dentro de mim. Assim!

Sobre a presença da negritude na arte teatral em Tietê

- Olha, atores negros, tem assim... Tem uns dois amigos meus que são negros. Eu tenho a Vitória, uma amiga minha que tem uma Cia. estruturada muito bacana, que é negra, na cidade de Cerquilho. Inclusive, foi ela que me indicou *(Risos)*. Inclusive ela começou fazer oficina comigo em Cerquilho e ela tem uma Cia. legal assim. Olha, mas como professor, ah meu professor era negro. Meu professor do Senac, o Ricardo, ele era negro. Ai, gente, esqueci o sobrenome dele. Do Senac de Piracicaba. Esqueci o sobrenome dele, gente. O Ricardo ele é negro, mas só também. Professora... E também tive, tive mais uma professora, minha primeira professora de oficina assim, ela também era negra. Muitos olhando pra ela vão dizer: “Ah, ela não é negra, porque ela tem a pele bem clara”. Mas ela tem traços afros assim... berrantes! Inclusive ela tinha um programa na TV Cultura, ai como é que chama? Tinha as traças lá... Era um programa infantil, não lembro o nome do programa, ela o marido dela também, eles ficaram anos lá, acho que uns quatro anos. Acho que era Enciclopédia Cultura, eles ficaram cinco anos com esse trabalho, com esse projeto, muito bacana. Tinha mais uma professora no Conservatório, a Dalila. Está lá há anos, desde a primeira vez que eu prestei Conservatório em noventa e nove, mas ela nunca chegou a ser minha professora, porque ela dá aula do segundo ano em diante e pra iniciação, no infantil, que é na parte da manhã, então por isso nunca coincidiu dela ser minha professora. Mas assim, as minhas referências são muito, muito, muito escassas. Muito mesmo!

Sobre as referências familiares

- Eu tenho sorte porque eu tenho referência na família. Eu tenho um tio que ele é poeta, ele é escritor, ele foi secretário de cultura em Franca. Ele é muito conhecido lá e ele é daqui de Tietê, ele é nascido aqui, mas vive em Franca hoje, está com noventa anos. E se você procurar no *Youtube* Carlos Assunção você vai ver muito trabalho dele, assim. Inclusive, ele foi o primeiro poeta negro a ter um CD de poesias. Porque as poesias até então, o contato que tem com ela, era recitando ou impressa, e ele tem um CD de poesia, então ele sempre foi minha referência. E tenho músicos na família também, tem o Itamar Assunção, que ele tem um grau de parentesco, distante, mas estão aí, que ele é daqui dessa terra. *(Riso orgulhoso de ambas)* Te juro, ele é filho dessa terra! E com a Denise Assunção, com a irmã dele, nós fizemos Paixão de Cristo há uns cinco anos. Contracenamos juntas, mas eu a conheci quando ela veio pra Tietê e fez essa participação na Paixão de Cristo. O Itamar mesmo, eu tive contato com ele umas das vezes, porque eu encontrei na rua e falei: “Ah, é o Itamar”. Nunca tivemos um contato familiar assim. Tenho minhas primas, primos em Amparo, são dois irmãos e também são músicos, eles cantam em barzinhos, casamentos e afins, assim sabe? O meu pai me conta que meu bisavô quando jovem ele tinha um grupo de blues assim, ele tocava banjo, isso aqui em Tietê bem no comecinho do século passado, assim. Então, eu tinha uma influência artística muito grande do lado do meu pai.

Referências na televisão -

E uma atriz que eu amo de paixão, queria muito conhecê-la, seria uma honra pra mim, que é a Ruth de Souza. *(Segue com muita animação e brilho no olhar)* Ah, ela deve ser a coisa mais maravilhosa, deliciosa, perfeita do mundo! Ela e a Zezé Mota. Mas a Ruth eu acompanho o trabalho dela desde a novela Sinhá Moça, a primeira versão. Nossa, eu lembro de uma cena que ela viu, né, o companheiro que era escravo, o nome dele era Justo, ele estava sendo açoitado assim e aquela cara de pesar dela. E eu era muito nova, eu tinha o quê? Seis ou sete anos, era muito novinha, mas é alguém que eu trago comigo, assim, há muito tempo! Eu queria muito, muito, muito conhecê-la. São minhas duas referências, a Ruth de Souza e a Zezé Mota, enquanto atrizes assim, atrizes brasileiras. Tem essa nova geração, gosto muito da Sheron Menezes, acho muito bacana o jeito que a carreira dela vem se consolidando, dela, da Thaís Araújo. Acho importante existir essa referência de mulheres negras, né, que fazem personagens, que estão na TV, que estão ali pra te representar. E o que eu acho bacana delas é que são meninas que foram vindo e conseguiram sair desse estereótipo: “ah, atriz negra tem que ser sempre a empregadinha”. Tem a Camila Pitanga, né, que a primeira assim, com aquela novela *A próxima Vítima*. Mas uma coisa que me incomoda na Camila Pitanga, e eu fui percebendo isso ao longo do tempo, é que eles vão dando um jeito de embranquecê-la, ela sempre tem um pai branco ou uma mãe branca, umas coisas assim. Ou um parceiro de cena que é branco. A Sheron você vê essa negritude mais latente nela, na personagem, na construção da personagem, no núcleo que ela está. E isso é uma coisa que me chamou atenção.

Antes de gravar, Ismênia falou muito da avó, figura aglutinadora. Fala novamente da avó.

- Sim. Além dela ter essa presença marcante na nossa família, essa matriarca, forte, empoderada, que tirava leite de pedra, ela também é uma grande referência na

cidade de Tietê. As pessoas mais antigas pra quem você perguntar: “ai, a Dona Dilica?” O nome dela era Sebastiana, mas o apelido dela era Dona Dilica, porque Tietê é a cidade dos apelidos. Sebastiana de Moura Campos! (*Respondo que minha família inteira é Moura Campos da região do médio Tietê, muitos risos e olhos marejados*)

- O quê? De repente descobrimos que somos parentes? Mas eu sou Moura Campos... Sério, Moura Campos é a família dos meus bisavôs. É!

O Assumpção vem do meu bisavô, marido dela. *(Risos)* Caraca, a melhor parte da entrevista. A minha tia avô, ela me conta que, assim, a família foi vindo de São Paulo pra cá e eles foram se espalhando, então tenho parentes que estão em Laranjal Paulista, eu tenho parentes em Santos, eu acho que tenho parentes em Sorocaba, porque os irmãos foram cada um pra um canto, são muitos irmãos.

Alves é um sobrenome muito característico de pessoas negras aqui em Tietê, a maioria das pessoas que tem sobrenome Alves são negros. Alves, Prado, Souza, Silva. Aqui Silva é que nem praga! Oliveira. E minha bisavô é Sebastiana de Moura Campos. E aí, o pai dela era Cirilo de Moura Campos, e depois a minha tataravô Ana Carolina. E aí eu descobri depois que os pais do meu bisavô são Cora e José. E que assim, isso é uma coisa que sinto muita falta, de saber mais do meu passado. Que a gente chega no avô e parece que fica estagnado ali, mas tem muito, mais além do avô. Eu só tive esse *start* numa oficina de direção que eu fiz onde o professor perguntou dos nossos ancestrais e eu estagnei. Gente, eu só sei... Ainda que eu convivi com meus bisavós, paternos, mas o que que vem antes deles? Depois deles? Porque senão eu não estaria aqui. E aí eu comecei questionar e perguntar nesses encontros de família sobre minha família, sobre a minha origem. A gente já tem uma grande lacuna na nossa ancestralidade que nós não sabemos de quem de fato descendemos, né. Nossos ancestrais que vieram da África, a gente não tem registro dos nossos primeiros ancestrais: de onde vieram? Como são?

Eu passei por uma experiência, eu até chorei…! Eu fui pra São Paulo no ano passado. Dei uma despirocada e fui viajar sozinha. E fui numa exposição muito bonita que está tendo no banco Itaú, na paulista, acho que é banco Itaú mesmo. E tinha lá uma exposição, *Africanidades* o nome. E tinha várias fotografias de pessoas negras, negros vindo da África, os Minas, o pessoal do Congo... E eu olhava pra cada um deles e eu ficava tentando descobrir: da onde eu vim? A quem eu pertenço? Porque é muito comum famílias italianas, principalmente aqui em Tietê, aqui tem muitos italianos, que buscam a sua origem, conseguem descobrir de que lugar da Itália que saíram, de que navio... E a gente? Essa lacuna ninguém vai apagar porque já foi. Jogaram a nossa história no lixo e isso é muito penoso.

Porque você fala assim... Parece que você está meio à deriva dentro dessa cadeia de ancestralidade. Parece que você veio do nada. E nós não viemos do nada. Tenho certeza que nós temos aí ancestrais incríveis, mas... Quem são eles?... De repente a gente descobre aí alguma coisa em comum... (Moura Campos) é dela, (da avó) do pai dela, que é Cirilo o nome. Cirilo e Damásio de Moura Campos que são irmãos. Pensou? Essa é uma coisa muito louca! Sua avó é Júlia, né? Que nome lindo! Eu achei uma parente, eu tinha dezesseis anos na época e trabalhava numa escola de informática que fazia pesquisa de campo. E fui pra Laranjal Paulista, numa época que não se tinha escola de informática. Eu, entrevistando uma moça, assim, e perguntei o nome dela, assim: sobrenome Assumpção. Eu: Oi? E conversando descobrimos que somos parentes. *(Rindo)* Então de vez em quando surge um parente assim que eu descubro. O meu sobrenome é Assumpção com p mudo. Mas eu sou Assumpção duas vezes, porque a minha mãe também é Assunção, só que é sem p mudo, Assunção normal. Karin Graziela Assumpção. Duplamente Assunção e assim meus pais não tem grau nenhum de parentesco. Aqui tem bastante Assunção. Eles não são

parentes. Mas vira e mexe eu descubro alguém. Pensou, a gente assim? Né? O destino assim depois de muito tempo nos cruzou? E pela arte e pela educação, que é o mais incrível assim.

A negritude se encontra na sua arte? Essas questões da ancestralidade transbordam pro seu trabalho?

- Olha... É... Sim e não... Não de propósito, não dentro de uma coisa que eu quis escrever ou que eu montei que estivesse falando as minhas verdades, mas já pela feliz experiência de personagens muito fortes que eu já representei, que de repente, agora parece que estão fazendo parte da minha vida. Eu lembro que alguns anos atrás quando eu 'tava fazendo Senac eu montei uma esquete de Gota D'água e eu fui Joana. Eu nem queria ser Joana, porque assim a professora dividiu vários temas, vários textos pela classe porque eram esquetes, eu queria ser Bernarda Alba, porque era meu sonho fazer Bernarda Alba. Aí, a professora falou assim: "E aí Joana? É só um teste". Aí, eu fiz a melhor Joana que eu pude. *(Dramatizando a voz)* - "Ismênia! Você tem que fazer Joana". E eu: "ai, gente, caguei pra Joana". Eu fiz o melhor que eu pude. E depois, assim no processo de ensaio, falei assim: "nossa, que bacana". Foi aquele personagem que eu carreguei, assim, pra vida. E o ano passado, passando por experiências da vida falei: "Gente, eu sou Joana". E tem acontecido isso, sabe? Nossa, mas aquele personagem que eu apresentei a tempo sou eu, eu real assim, pelas minhas vivências, pelas coisas que eu fui passando. Mas eu sinto muita falta de montar algo que me faz... É... que me dê oportunidade de trazer à tona minhas verdades, aquilo que eu penso, aquilo que eu acredito.

Uma experiência muito feliz, assim, que eu passei assim, que foi muito louca... Que nem *(quando)* eu te falei que eu fiz três anos de direito. E eu lembro que eu fazia teatro, quando eu 'tava no Conservatório em 99, 'tava naquele momento de fazer Conservatório e prestar vestibular. Eu assisti aquele filme Sociedade dos Poetas Mortos, e aquele garoto que se suicida, ele foi obrigado, ele era obrigado a fazer direito, mas ele não quis e se suicidou. E o personagem dele era o Puck. E eu lembro que quando eu parei de fazer direito, eu consegui voltar pro teatro e fui fazer teatro oficina em Cerquilho. O texto que nós montamos foi Sonho de uma Noite de Verão e eu fui o Oberon. (*Batendo uma palma forte*) Eu quase tive um troço, eu falei: "era pra mim!" Pra mim foi uma libertação assim, porque o menino, ele não conseguiu ser, tudo bem que era uma ficção, mas de uma história real, porque eu passei pela mesma coisa. Eu chorava, eu não queria aquilo, eu não entendia porque eu era obrigada a fazer uma coisa que eu não queria, que eu não me identificava, que trazia coisas que pra mim eu não entendia como verdade. Porque o direito, ele é muito bonito enquanto você estuda, mas não é nada daquilo que você vive, porque é muito adverso daquilo. E eu tive aquela feliz oportunidade de trazer essa minha verdade assim, mas não fui eu que busquei, foi uma proposta da professora até, mas foi muito emocionante, eu chorava, eu chorava assim, vertiginosamente! Foi assim, uma redenção. Mesmo assim, sabe? Foi uma situação de... foi catarse mesmo! Muito bacana! Algo muito maior, uma energia que eu não domino. E é bem aquilo né: quem é picado pelo bichinho do teatro, filha, é contaminado pela vida toda, não tem como se curar e eu não busco essa cura, quero ser cada vez mais contaminada (*riso*). E busco contaminar os outros assim também.

Existe algum vínculo além desse grupo que participa no final de ano?

- Então, agora minha experiência mais próxima, experiência não, mas atividade mais próxima, é a oficina na escola, né?! Que eu estou dando aula numa escola de ensino integral, tenho duas salas de primeiro e segundo ano no fundamental. Aqui em Tietê já tem dez anos que nós temos uma, a gente faz a montagem da Paixão de Cristo, que é muito forte aqui, inclusive já levamos esse espetáculo pra fora da cidade em Caucaia do Alto e Cotia. E nós temos um elenco tão grande que só perde pra Nova Jerusalém, a gente consegue levar, assim, cem, duzentos artistas. É uma coisa grandiosa, é grande, isso contando com quem faz a figuração, né, não o núcleo principal, mas mesmo assim o núcleo principal tem nada nada uns cinquenta, sessenta atores. Começou tem uns dez anos aqui em Tietê, então geralmente eu sou convidada pra participar. O ano passado eu fui, 'tô esperando o convite esse ano. Não sei, mas eu tenho muita amizade com o pessoal do elenco. Teve um ano que tive a oportunidade de fazer a Paixão de Cristo em Piracicaba, foi muito legal, uma experiência muito bacana. Já fiz a Paixão de Cristo em Pereiras também, eu tenho amigo que ele é ator, né, e dramaturgo lá de Pereiras. Um cara incrível e também participei com ele, isso em 99. Então, é mais em cima disso, e esse trabalho paralelo que eu 'tô fazendo com mais dois amigos, que nós temos um canal no *Youtube*.

Começou com o Jonatas, o ano retrasado nós tínhamos um canal chamado "Desgovernado" e a gente fazia esquetes assim, eu e ele *[sic]* atuando. E aí esse ano numa conversa eu, o Jonatas e o Ca, a gente, assim, conversando sobre nossas vidas, sobre as coisas que nos doem, as coisas que nos deixam felizes... E numa oportunidade que o Ca me convidou pra gente estrear a cozinha dele, assim. Inclusive, ele é meu vizinho. E assim compartilhando essas dores e essas delícias, a gente falou assim: "Por quê a gente não compartilha isso com as pessoas? Do mesmo jeito que nós estamos vivendo isso outras pessoas também estão". E a gente está ficando muito feliz com a repercussão que isso tem dado. Porque se aborda vários temas, sobre amor, relacionamento, carnaval entre tantos outros temas e a gente coloca nossa opinião partindo das coisas que a gente vive e as pessoas têm se identificado com isso: "nossa, que bacana!" Teve um garoto assim, ele terminou agora o ensino médio, né, e essa fase de não saber o que quer da vida, e eu coloquei essa experiência de entender o que a gente gosta, se perceber, porque nada pior do que seguir o que outros querem que você siga e tal, sobre essa questão de você tomar as rédeas da sua vida. E ele mandou mensagem pra gente, ele falou assim: "nossa, isso está me ajudando muito!" Então a gente entendeu que nós com... fazendo uma coisa que a gente gosta, que é divertida, porque a gente pira, faz umas zoações e tal, mas nós estamos assumindo um papel social de uma responsabilidade muito grande! Porque as pessoas estão aí, estão assistindo, estão se identificando, estão compartilhando suas experiências, suas dores, suas delícias e isso está sendo muito legal, né?!

Algo que 'tá assim... assusta um pouco, porque começou de uma forma muito despretensiosa, sem ter a menor noção do nosso retorno, mas 'tá dando muito certo. Nós 'tamos aí há um mês, um mês e meio no *Youtube*, temos assim oitenta e cinco seguidores, né, ainda é pouco, mas ao mesmo tempo é bastante pra algo que tá aí. E 'tamo' aí estudando os formatos, novos formatos, novas possibilidades... Essa semana a gente 'tava gravando e a gente deu uma inovada na forma, no formato de gravar, buscando colocar nossa espontaneidade. Porque isso é uma coisa que as pessoas têm falado muito: "ah, vocês estão muitos comportadinhos, né?" E quem nos conhece sabe que a gente é muito espontâneo, muito brincalhão, né?! E, assim, a gente sabe a comédia, o riso, é um... não digo que é um escudo, mas uma grande ferramenta pra dizer as verdades sem machucar e sem magoar, né? Não é à toa, lembro quando fiz meu trabalho de faculdade, que foi sobre o trabalho do *clown*, dentro desse processo de recuperação em hospital, tipo os doutores da alegria, tem uma frase que me marcou muito: "todo palhaço é um delator subversivo!" E acho que é isso mesmo,

através do riso, da brincadeira você coloca tanta verdade assim que às vezes tem mais efeito do que aquilo que você diz de uma forma sisuda, mais altiva. E nós 'tamo' aí. 'Se atirou' *[sic]* de cabeça.

Sobre o tema do vídeo "Solidão ou liberdade", que ela fez para seu canal, e a solidão da mulher negra:

- Olha você tocou num ponto... Eu tive a feliz oportunidade, uns dois anos atrás, de ver um espetáculo itinerante que está rodando pelo Brasil inteiro e assim, é um grupo de atores que são todos Negros. E você falou, eu lembrei deles. Assim, eles vieram pra Tietê deram oficina e tal, assisti todos os espetáculos que eles apresentaram aqui e um deles partindo de um trabalho de pesquisa do grupo, que é sobre o impacto de amar das mulheres, com as mulheres negras. Cara, eu 'tô tentando lembrar o nome, mas eu não lembro... Os Crespos! Os Crespos! E quando ela começou a falar sobre isso, eu comecei a me identificar, porque assim... Como... aí eu comecei a questionar isso com outras amigas negras: Como que foi pra elas a adolescência? Porque eu também era aquela menina que nunca era escolhida pelos meninos, nunca ninguém olhava pra mim. Sempre…! E aí eu tinha uma questão que eu sempre me diferenciava dos outros, porque eu, enquanto criança, eu era muito madura, porque eu sempre fui muito estudiosa. Sempre fui curiosa, na verdade, né?! Eu sempre busquei muito as informações e curiosidades, coisa que as crianças da minha idade não faziam. Quando eu estava adolescente, eu não 'tava interessada em namorar, adolescente que eu falo doze, treze anos, eu não 'tava interessada em namorar, beijar menino essas coisas tal, eu queria brincar. Eu ganhei uma *barbie* com treze anos. E eu concentrada brincando com ela assim ó, horas! (*sorri e estala os dedos marcando a passagem do tempo*). Eu não tinha o *jet ski*, o que eu fazia? Tinha criatividade: colocava ela no meu chinelo, amarrava uma cordinha e saia puxando a *barbie*, grandona assim.

Enfim... aí, depois eu fui pro ensino médio, 'tava com quinze anos, eu fui percebendo que os meninos abraçavam as outras amigas, mas não me abraçavam, tinha um garoto que eu fui apaixonada por ele. Quando ele ficou sabendo que gostava dele, ele começou a me ignorar e isso foi se estendendo... Eu nunca, por exemplo, passei pela experiência de algum menino jogar uma rosa pra mim na minha casa. Eu ficava chateada lógico, ninguém gosta de ser rejeitada, mas eu fui entendendo também que eu não podia fazer daquilo um grande pesar e fui buscando em mim o que eu tinha de bom. Eu acho que isso tem muito da minha família, que sempre me ensinou a me valorizar, a nos valorizar enquanto uma família negra, pobre da cidade que foi lutando muito, batalhando muito. Meus pais tem uma trajetória de vida muito bonita, muito incrível, assim. Meu pai era jardineiro. Meu pai chegou a vim*' [sic]* de Piracicaba a Tietê a pé, porque perdeu o ônibus e não conseguiu chegar de ônibus pra cá. Veio a pé, tem uma história muito legal. Enfim, eu fui sentindo isso, fui percebendo isso. Aí, na adolescência, com meus quinze, dezesseis anos também, eu fui percebendo o quanto eu vou fazendo parte de minorias. Aí eu me dei conta que eu era gay (*depois de alguns segundos de silêncio ouve-se uma palma, o som pontua a frase*). Numa época que ninguém era. Isso em 96, eu morava em São Paulo. E mesmo... assim... eu me lembro que mais, bem que eu não tinha referência de nada e eu não me aceitava dentro daquilo. E aí eu fui percebendo também, ao longo da minha vida, quando eu me dei conta daquilo que eu era e eu não tinha referência, eu comecei o quê? A buscar: biblioteca, pesquisando. E eu fui percebendo que dentro do grupo de negros o número de referências homossexuais é menor ainda! E eu fui observando os casais, as minhas amigas que são lésbicas, eu conheço várias, mas negra só conheço eu e mais uma. E eu fico me perguntando: "será que as outras se escondem? As outras mulheres negras gays se escondem? Ou porque é uma minoria

mesmo?" E eu fui descobrindo essas coisas ao longo da minha vida assim, sabe? E me entendendo como minoria. Eu só tinha duas opções: ou eu me lamentava e chorava, ou eu buscava aquilo de melhor em mim e entendendo o quanto eu posso ser suficiente pra mim, e o quanto eu posso ser independente. E entendendo que, assim, o depender do outro não é uma condição, é situação. Você depende das pessoas em situações não pra uma vida inteira. Nem mesmo dos seus pais você depende a vida toda, é um determinado tempo, quando você é bebê e enquanto você é dependente financeiramente, e assim vai e eu fui me fortalecendo em cima disso.

Então a sua família sempre teve consciência da negritude e te preparou?

- Sempre! Sempre! Eu lembro que na escola eu era pequeninha eu lembro uma vez que dois amiguinhos falaram assim: "ah, você não vai brincar com a gente, porque você é preta!" E eu fiquei chateada e contei pra minha mãe. Aí, pretinha, negrinha, não sei o quê... E minha mãe deu a melhor resposta que ela pôde me dar e eu faço isso com meus alunos também, ela disse assim: "você é preta! Você é negra! Não entenda, filha, isso como uma ofensa, porque é o que você é! Mas você ser negra, você ser preta não te faz ruim, é só o seu jeito de ser". Cara, aquilo fez todo sentido do mundo pra mim e eu faço exatamente isso com meus alunos. Que nem, agora 'tá uma história, essa questão do *bullying*, sabe? Que eu fico me questionando até que ponto isso é *bullying*, até que ponto é *mimimi*. Eu vejo o quanto as pessoas são muito frágeis em se perceber, se entender, se aceitar. Eu tenho alunos, a gente 'tá percebendo como as crianças estão ficando mais gordinhas. Na nossa época, era muito raro uma criança gorda, hoje é muito comum. Aí, chega um aluno gordinho fala assim: "ai Pro, não sei quem falou que eu sou gordinho!" Qual é o problema em ser gordinho?! Cada um tem o seu jeito! E falo isso pras mães também: não coloque no seu filho, na sua filha, que ser gordo é uma ofensa, é uma característica dele como cada um tem a sua, muito particular, muito individual. Eu procuro falar muito sobre diversidade com meus alunos pra eles entenderem, se perceberem e se valorizarem dentro daquilo que eles são. Que eles são bonitos por aquilo que eles são, pelas características que eles têm, porque senão eles seriam robôs. E é legal criança, porque eles entendem. Adolescente é um pouco mais difícil, mas as crianças entendem isso com uma naturalidade assim que, em poucas conversas, eu consigo fazer com que eles ah, já não sofram mais com isso. Da mesma forma que eu trouxe isso pra minha vida inteira e acho ofensivo quando alguém tenta esconder a minha cor de mim dizendo que eu sou moreninha: não filho, para de economizar tinta. Eu sou preta, sou negra (*duas batidas rápidas e secas, a mão bate no peito quando pronuncia a palavra negra*) e sou muito feliz do jeito que eu sou, gosto do meu cabelo, da minha cor, gosto até de tomar sol pra dar uma retocada pra ficar mais preta. Por quê que eu vou esconder uma coisa que está aqui, eu nasci assim?!

Sobre a negritude influenciar nas atitudes dos grupos, nas relações, naturalização dos papeis...

- Coisas que eu senti na pele... de fazer personagens que eu não queria. Eu lembro de uma vez que nós montamos um espetáculo, aqui em Tietê, e a minha personagem era pra ser empregada e eu não queria, quando eu sabia que eu tinha potencial pra fazer qualquer outro personagem, sabe? O problema não era ser a empregada em si, eu fiz da melhor forma que eu pude, mas era como se eu tivesse condicionada a ser só aquilo, quando eu sei que eu posso ser qualquer coisa. E tive também a oportunidade feliz, por exemplo, de fazer uma personagem que era uma mocinha, mesmo com todo esse tamanho (*riso*). Eu sou uma pessoa que a minha vida

inteira pratiquei esporte e eu sou muito desengonçada, geralmente as mocinhas são muito delicadas, são aquelas *barbiezinhas* assim, e eu 'tô muito longe de ser a *barbiezinha*. Mas alguém acreditou em mim e, mesmo com todo esse tamanho, né, com toda essa questão física e tudo o mais, mas que eu tinha talento suficiente para ser uma mocinha, e fiz a melhor que eu consegui e foi muito legal. E assim, eu lembro que no primeiro personagem de oficina, mas eu gostei! Foi um desafio, foi um personagem masculino pela questão do tamanho, por eu ter... Eu tenho 1.78, queria ter um pouquinho mais, eu me acho baixinha, se eu tivesse 1.85 seria muito feliz assim, muito feliz (*risos*). Já tive 1.80, eu tenho uma lordose que foi se agravando então eu perdi dois centímetros na vida, mas enfim. Eu sei que eu tenho um estereótipo que eu não tenho traços delicados, né?! A minha irmã do meio já tem o rosto mais fino, mais delicado, a minha mãe…, mas eu acho isso o máximo, que eu posso, assim, permear em qualquer lugar, eu posso ser o grande ogro, descobri que eu posso ser a mocinha. Eu pude fazer um espetáculo infantil e também achei... eu era um amigo imaginário e era de uma delicadeza assim, e isso é muito bacana, né?! Eu tive essas oportunidades, mas foi uma situação ou outra. E sei que a grande maioria dos meus companheiros, né, de teatro são relegados a determinados papéis, assim, é aquilo que 'cê vai fazer! E são pessoas de um potencial que eu falo meu Deus!

De acordo com sua experiência de vida a que atribui essa questão

- Cara, eu entendo muito preconceito como medo, como insegurança. Porque assim, se você tem certeza daquilo que você é, da sua capacidade, porque você precisa renegar o outro? A capacidade do outro? O talento do outro pra você aparecer? E eu comecei a sentir muito isso, sabe? Não vamos dar notoriedade às pessoas negras porque se não a gente desaparece né. E pode parecer uma coisa muito boba, muito besta o que eu vou falar, mas só o fato da nossa cor em si já é uma coisa que chama atenção né, isso não menosprezando ninguém, não nos colocando como melhores ou piores não é isso, mas chama atenção em si. E aí tem isso. Tem esse contexto histórico da condição que nós chegamos aqui, não só aqui no Brasil, mas os negros também que estão aqui na América do Norte e tal, que vieram na condição de escravos: Não, se você é escravo é porque você é inferior! E cara, quando eu fui nessa exposição eu pesquisando, e eu vendo assim do talento dessas mãos negras aqui, de quanta coisa que nós trouxemos pra cá e nos escondem. Porque que eu preciso esconder o talento do outro para aparecer o meu?

Que nem em Minas, né?! A gente sabe que tem o lugar de maior extração de ouro do Brasil e lá, os escravos que ali trabalhavam, eram os minas, por isso que tem esse nome de Minas Gerais. E os minas, eles eram incríveis assim! Tinham habilidades incríveis com o ouro, porque eles dominavam, né, o ouro lá na África, né? O que fazer com o ouro e tudo o mais. E assim, foi a mão negra que levantou esse país, que alicerçou esse país, mas nos escondem isso. Você já teve a oportunidade de ir pra Sabará e conhecer a Igreja de Pedra? Você não tem noção do que é aquilo. Essa igreja ela é realmente, ela é toda de pedra, ela é absurda, ela é muito alta. Minas já é um estado muito irregular porque é só morro, é a terra das pessoas das pernonas trabalhadas. E aí foi construída lá uma igreja de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, porque o Brasil por ser de colônia portuguesa, nós temos uma influência europeia na religião muito grande e todo mundo tinha que ser católico, você não podia ter a sua religião matriz, assim. E aí foi dado apenas o domingo, só o domingo para esses escravos construírem uma igreja pra eles. Imagine que eles iam poder ir na igreja dos brancos (*ironiza*). Você não tem noção da suntuosidade que é aquela igreja. Ela ainda não 'tá acabada, ela não foi acabada, mas ela é enorme, pedras gigantes. Você não consegue entender como é

que esse povo conseguiu carregar aquelas pedras gigantes no topo. E aí, assim,... algo que foi feito por mãos negras, mas isso nos é escondido. Se a gente parar pra pensar, muitas coisas que nos pertencem, muitas coisas que nós sabemos, nos é tirado descaradamente. A mais notória delas é nos chamar de moreno, é como esconder a nossa cor. Não falar sobre as diferenças, sobre diversidade, é esconder o outro, é padronizar as pessoas e não, não somos padrão. E nós somos bonitos naquilo que nós somos, com essas características, cada um do seu jeito. Eu tenho ficado muito feliz com algumas propagandas que eu tenho visto da Natura, isso sem fazer nenhum jabá, mas eu acho bacana mulheres que não tem um corpo padrão, que são gordinhas, que você vê até a estria da pessoa, celulite, brancas, negras, carecas, cabelo azul. E é isso! Porque nós somos assim, diferentes. E aí, não é à toa que você vê pessoas com problemas de baixa autoestima, porque se alguém esconde aquilo que ele é, é muito difícil você conseguir se ver de uma forma contrária. Conseguir entender seu grupo, a sua unidade de uma forma contrária. Igual eu comentei com você na hora do almoço, que eu vi uma das meninas do *(grupo) Rouge*, a Aline, que ela raspou a cabeça e ela falou assim: “eu tive os cabelos de todos jeitos na minha vida, mas eu nunca tive o meu cabelo!” E ela acordou, surtou e raspou a cabeça. Ela falou que ela chorava! É muito emocionante o depoimento dela, porque foi muito difícil ela se despir daquilo que ela acreditou uma vida inteira que era lindo, mas também conseguiu perceber uma beleza naquilo que era dela e conseguir ver beleza naquilo que é o cabelo com aquela textura, daquele jeito, né?! Eu também alisei meu cabelo por vinte anos, até mais. E há pouco tempo eu sei o que é o meu cabelo, a textura que ele tem, e eu amo meu cabelo do jeito que ele é! A gente só se incomoda com cabelo branco, né? Porque isso, cabelo branco, não é de Deus, mas o resto... (*risos*) Eu gosto dele, eu sou assim. É desse jeito um cabelo que... Eu lembro quando eu fazia chapinha o quanto eu era escrava dela, eu não podia tomar uma chuva, o tempo não podia virar. Agora eu posso bater o cabelo na chuva. Gente, é muito delícia, sabe? E é isso que é o legal, você se perceber e ver que aquilo que você tem é bonito também. É bonito, é importante, porque ele é seu. Então, foi essa percepção que eu fui tendo ao longo da vida, com as minhas vivências nesse meu processo de amadurecimento profissional, pessoal... Eu adoro falar sobre isso.

Sobre a experiência de vida próxima com outras mulheres negras

- (A Vitória) Ela é muito novinha e conseguiu muito mais coisas que eu consegui. Eu admiro a Vitória pra cacete. Olha, mas a minha família, parece até presunção da minha parte o que eu vou falar, mas a minha família é uma família meio que se destaca aqui. Que nem, por exemplo, meus pais, ano passado conseguiram viajar pra Europa. Eu não me lembro, eu não sei de nenhum outro negro daqui que tenha ido viajar pra Europa. Eles ficaram dez dias lá, meus pais e minha sobrinha de treze anos. E isso eu sinto muita falta, de que as meninas negras, as mulheres negras, famílias negras, comecem a se empoderar mais, a se perceber mais, a se autovalorizar mais. Tem duas amigas minhas negras que eu queria muito que você conhecesse, é que hoje elas não moram mais aqui. Uma está em…, ela faz faculdade na UFSCar, só que tá no campus de Araraquara, e a outra tá em Marília, e são duas meninas negras lindas incríveis! Esse ano foi a formatura de uma delas, eu chorei, porque pra mim a formatura delas não é só delas é minha também. Quando alguém conquista alguma coisa... Você, contando da sua vida, da sua trajetória, que você fez intercâmbio, que você está fazendo um mestrado, a sua vitória é minha também, porque eu me irmano na sua historia, eu sei que pra você chegar onde você chegou, você não nasceu em berço de ouro. Eu não me lembro de nenhuma menina negra que tenha nascido assim numa condição financeira muito boa, que nasceu assim com tudo pronto. Não sei se você tem esse, você vem de uma cidade maior que a minha, mas eu não me lembro. Então, assim, a sua conquista é minha conquista também, porque

eu entendo que cada uma de nós somos uma estrela e juntas podemos fazer uma constelação incrível. Mas, ao mesmo tempo, eu tenho percebido que a nossa geração, né, e a geração seguinte, com seus vinte e tralalá, é uma geração que 'tá querendo colocar mais cara no sol, é uma geração que 'tá começando a se perceber mais, não sei se estou sendo otimista demais, mas você 'tá aí, eu 'tô aqui. Eu vi a Domênica, né, e a Ludmila, que são as irmãs que eu te falei. Essas meninas, eu lembro que há uns anos eu participei de um projeto voluntário num educandário daqui de Tietê. Foi uma instituição que abrigava meninas que foram desabrigadas da família, hoje já não funciona mais assim, não tem mais meninas internas, mas funciona como projeto, né, pras crianças, até meninos, agora mais bem poucos que frequentam esses projetos no contraturno. A Domênica e a Ludmila, porque a mãe trabalhou, os pais trabalhavam, elas passavam o contraturno no educandário. Elas têm esse educandário no coração. E aí, nesse voluntariado que eu fui, elas estavam lá e era lindo o amor delas por esse lugar, né, que elas cresceram, se formaram. A Ludmila, ela foi pra Argentina também e estendeu isso pra Argentina, cara. E dá muito orgulho assim de ver! E acho que isso é importante você valorizar a estrela do outro, o brilho do outro, e se irmanar mesmo, acho que isso é o grande segredo: não precisamos de competição, né?! E cada um entendendo seu valor não precisa renegar o outro. É isso que eu senti uma vida inteira, sinto ainda, né?! O quanto a insegurança do outro faz com que ele queira apagar o que você é, aquilo que você tem. E fico muito feliz de te conhecer e, de repente, descobrir um parentesco aí, né *(risos)*?! O destino nos cruzando, e que venham muitas outras, que a gente seja aí referência pra outras meninas.

Uma coisa que eu trago do meu pai, eu não lembro o quê que eu aprontei, não lembro. O meu pai chamou minha atenção ele disse assim: "sabe, sempre em algum lugar alguém... Você vai ser referência pra alguém, tem que ter muito cuidado com o que você faz e com o que fala, porque as pessoas se espelham em você". E aquilo não teve o menor sentido e hoje faz todo o sentido do mundo. Eu tenho todo o ano centenas de crianças, dezenas de crianças ali, e eu sei que uma delas vai se inspirar em mim. Eu tive a feliz oportunidade de uma menina, eu fazia estágio, e eu lembro que eu montei uma peça pra escola. Eu era só estagiária, uma menina do sítio de uma família assim muito tacanha e ela seguiu carreira com o teatro, foi embora de Tietê. Quer orgulho maior? Não tem! Ahhh, meu bebê! Meus alunos são meus bebês. *(forjando uma voz dramática:)* Meu bebê fazendo teatro! Sabe, assim, e isso hoje faz todo sentido do mundo. A mesma coisa que você faz. De repente, você nem conhece, mas tem alguém que 'tá olhando pra você, olhando sua trajetória, se inspirando em você, sabe? Uma menina negra que fala assim: "se ela conseguiu fazer intercâmbio, eu também posso". E isso é muito bacana. A gente não tem noção do peso das responsabilidades que a gente tem, né?! E meu pai falou isso pra mim, né, eu era muito nova pra entender, mas hoje, enquanto adulta, cara, meu pai tinha toda razão, faz muito sentido!

Seu pai era jardineiro?

- *Hum hum*. Foi a herança que meu bisavô deixou pra ele, meu pai foi criado pelos bisavós. Foi a herança que meu bisavô deixou pra ele, a ferramenta de jardinagem. E aí, meu pai, ele não gostava de estudar, nunca gostou de estudar enquanto novo, cabulava aula e ia jogar bolinha de gude. Assim, meus pais se casaram. Eu nasci em São Paulo, eles foram morar em São Paulo. E meu pai ouvindo uma música, Morro Velho, do Milton Nascimento. Já ouviu essa letra? É maravilhosa! E na letra diz *(sobre)* filho de branco e de preto que cresceram juntos na fazenda, mas o filho do dono da fazenda foi estudar, foi pra Europa e o menino negro sempre naquela condição. Meu pai falou que foi ali que ele entendeu que ele tinha que ser alguém, que ele tinha que estudar. (*É do disco Clube da Esquina?*) Do clube da esquina. Aí meu pai fazia

supletivo do ensino fundamental e do ensino médio. Em 1986, isso meados da década de 80, aí ele prestou vestibular pra Unimep pra direito, pra ele ver como era. Ele prestou concurso no fórum numa época que não se exigia muita escolaridade e meu pai, como conseguiu ter o ensino médio completo, ele entrou no fórum pra trabalhar e prestou vestibular pra saber como é que era. Meu pai passou em quarto lugar. Um jardineiro, preto, pobre passou em quarto lugar numa universidade branca, elitista, cara, numa época que não tinha cotas, não tinha nada. E ele assim: "e agora?" Meu pai teve muita sorte assim, né? Meu pai é uma pessoa muito querida, muito querida! Então, o pessoal lá do fórum, uns conseguiram ajudá-lo a ter o passe escolar, coisas assim, foram dando livros e tudo o mais. Com a ferramenta que ele herdou do meu bisavô ele fazia esse trabalho de jardinagem de manhã.

Meu pai, pra economizar, ele pegava carona na saída de Piracicaba, nada nada são 5, 6 quilômetros, e ele ia a pé até lá pra pegar carona pra ir pra Piracicaba. E aí, depois da jardinagem, o fórum. Depois do fórum ela ia pra faculdade à noite, chegava aqui meia noite. No primeiro dia de aula dele, ele perdeu o ônibus. Ele não sabia que não tinha ônibus, perdeu e tal, não tinha telefone, não tinha o *WhatsApp*. Ele veio a pé, chegou aqui com dois furos na sola do sapato, era um sapato que ele ganhou, que era usado, sabe, assim? Então tenho muito orgulho dos meus pais e orgulho do que a gente é. Porque a gente é aquilo que nossos pais nos criaram, assim, sabe? Eu me lembro que uma vez eu tinha uns cinco, não, tinha quatro anos, e tinha um quadro do programa Sílvio Santos que chamava *"Boa tarde, Cinderela"*, que sempre uma menina era contemplada pra ir pra *Disney*. E eu lembro que era meu sonho ir pra *Disney* assim. E eu lembro do meu pai, eu 'tava chorando que queria ir, e meu pai me pegou no colo, tentando me acalmar, né, sabendo que ele não tinha condições me levar na *Disney* e tal. Que noção uma criança tem que a *Disney* é no outro país? E eu sei que em 2015, eu e minha irmã *[sic]*, a gente conseguiu ir pra *Disney*, menina você não tem noção! *(chorando)* A hora que eu entrei naquele parque, eu caí de joelho e comecei a chorar, porque eu entendi que meu pai não teve a oportunidade de me dar dinheiro e bancar uma viagem, mas nem precisou, porque tudo o meu pai me direcionou pra conseguir realizar um sonho, que foi tá lá. Você não tem noção o quanto eu chorei, o quanto eu brinquei! Eu tenho certeza que nenhuma criança que 'tava lá brincou como eu, brinquei muito mais porque o sonho era meu, esperei trinta anos da minha vida pra tá lá. (*secando tantas lágrimas*) Eu brinquei. Eu lembro uma hora que foi muito legal, eu decorei minha unha, assim, com motivos da *Minnie* e tal, e nos Estados Unidos não é comum unha decorada. E eu lembro que eu fui abraçar a *Minnie* assim, e eu já cheguei pulando, pulando, pulando e abraçava ela. E no que eu saí pra minha irmã tirar foto ela puxou minha mão de volta, porque ela viu minha unha. E ela assim apontando pra mim, tipo: sou eu? E eu falei "é você". *(Chorando e rindo ao mesmo tempo)* E a gente pulava. Nossa, eu chorava! E gente do mundo inteiro me vendo chorar! Mas só eu sei o quanto eu esperei, o quanto foi difícil estar lá, eu 'tava aproveitando da viagem mais incrível da minha vida, mas só eu sei o que teve por trás. Com a minha irmã.

Silêncio

Ai. Toda vez que eu conto essa história, eu me emociono. Meu pai chama Carlos Alberto Assumpção. Só eu sei o que a gente passou pra eu conseguir chegar lá. Pode ser um sonho supérfluo, mas era o meu sonho assim, sabe? Então, nossa eu tenho um orgulho dos meus pais, você não tem noção assim gigante, gigante! A minha mãe começou trabalhar eu já 'tava com doze anos, ela passou também num concurso no Ministério Público. Uma mulher negra que era babá, a minha mãe era babá. E hoje está se aposentando no Ministério Público. A minha mãe! Então, assim, não é presunção falar da minha família, é orgulho, porque nós estamos numa condição privilegiada, mas assim, um privilégio que ó (*estala os dedos*), foi muito difícil chegar até aqui. A gente sabe das privações que nós tivemos, sabe? E do quanto meus pais

tiveram que sambar pra não, nunca deixar faltar nada pra gente, nunca nos faltou nada. Três irmãs, tudo menina. Eu com minha irmã do meio, que é um ano e meio de diferença, e depois de cinco anos veio a caçula. E uma caçula que na época, muito ficava doente, então meu pai tinha gasto com isso ainda! Teve uma época que depois da faculdade, ele fazia serviço de segurança à noite pra poder ter dinheiro pra poder bancar remédio pra caçula. Lembro da minha mãe fazendo um ovo virar um super omelete que ela incrementava com farinha, com água, com cebola, com o que tivesse pra dividir entre a gente. Então, assim, nada nos veio de graça. Nada! Eu procuro passar isso pra minha sobrinha, eu tenho uma outra que tem nove meses, mas a mais velha, ela veio numa condição privilegiada, ela veio numa situação que já tinha carro, casa, tudo, né?! Minha mãe agora tem mania de ficar dando tudo pra ela, eu falo: "não mãe, você não tem que dar, a Maria Eduarda também precisa saber o que é não ter". Acho importante assim, isso, sabe? Porque eu acho que é assim que a gente valoriza as coisas, você lutar, essas batalhas. Eu quero que ela tenha as delas e quero que ela esteja assim... fortalecida pra viver as batalhas dela. Tanto ela quanto a Helena, é que a Helena ainda é pequenininha, é o nosso presente recente assim, vai fazer nove meses agora. Helena! (*riso pelo peso do nome teatral*) Pois é! A mais velha já levei uma duas ou três vezes, até mais, pra fazer teatro comigo, mas ela falou: não tia, eu não gosto! (*Rindo*) Tudo bem, acho triste, isso dói meu coração, isso me racha em vinte. Mas tudo bem a gente respeita. Tomara que Helena que tem um nome grego né, que ela dê continuidade, alguém tem que seguir meu caminho.

Qual é o seu sonho?

- Meu sonho hoje de verdade é poder estar em muitos lugares, como eu 'tô com você, compartilhando as minhas experiências, sair dando palestras pelo mundo inteiro. Esse, hoje, é meu grande sonho assim, porque tem tudo o que eu aprendi. Tem muito do teatro, né, porque você pode levar o teatro com isso. Tem a questão da educação, quando você está na frente de alguém você está ensinando e, lógico, todo aprendizado é uma troca, né, da mesma forma que eles vão me dar um retorno, também vou aprender. Não tenho essa presunção de só ensinar, mas é trocar experiências mesmo. Acho que esse hoje é meu grande sonho assim, sabe? Poder fazer isso. E se eu entender que eu estou no caminho para, isso já me deixa feliz, né?! Esse é meu grande sonho, meu grande desejo assim, né?! Isso pensando em mim, sendo egoísta (*risos*), é isso. Olha, cara, pensando em outras pessoas, no coletivo, principalmente nossas irmãs negras. Que elas 'pudessem' *[sic]* se olhar no espelho e dizer assim: "como eu amo essa mulher! Como eu amo! Como ela é linda!" Não importa que jeito seja, se é magra, se é gorda, se é careca, se é cabeluda, se tem sobrancelha, se não tem, mas entendendo que, tendo assim a autoestima elevada. Esse é meu maior sonho! Eu falo, porque eu passei recentemente, eu venho de um processo, ano passado foi muito difícil pra mim, foi o ano da minha maior batalha e eu consegui me olhar no espelho no final. Daí eu falei: "Nossa cara! Eu cheguei!" Doeu. Chorei. Sofri. Virei no avesso. Só eu sei o que eu passei, mas não tem coisa mais incrível do que você se olhar no espelho e dizer "eu tô aqui!" Muito aquém de estar 'aonde' *[sic]* eu quero, porque, assim, a gente tem uma vida inteira ainda, mas poder olhar pra trás e ver o quanto eu já saí de lá, o quanto eu me distanciei da onde eu 'tava. Esse é meu desejo assim, porque isso não tem dinheiro que pague, é uma satisfação que é sua. Quando você entender isso, eu sei que você é capaz, a pessoa que entender isso, ela é capaz de qualquer coisa. E às vezes não é o dinheiro que nos realiza, às vezes é um detalhe… Só quem tem essa vontade, esse desejo, sabe o que é ter aquilo realizado, assim, entendeu? Então, esse é meu desejo.

Agradecimento

- Eu que agradeço, cara, por poder me ouvir! Por poder compartilhar algo que acredito que vai pra outras pessoas. E, se de repente, uma pessoa, só uma, se sentir tocada, se fortalecer e tomar as rédeas da sua vida, eu vou ficar muito feliz. Vou entender que eu 'tô num caminho legal, que eu consegui ajudar alguém também a seguir seu caminho.

Sobre sua ideia de dar palestras

- Um espetáculo seu, um espetáculo que é real!

No final da entrevista, falamos sobre a questão de falar de si, de pronunciar-se, a mulher que historicamente é definida pelo homem branco e hoje fala de si

- Como vivem? Do que se alimentam? Muito tema de *globo repórter* (*risos*). (Éramos) Objeto de estudo e algo até pior, objeto de uma necessidade sexual do homem branco. Quase bonecas infláveis humanas. Nós somos muito mais que isso, muito mais. Não estamos aqui pra servir o outro, estamos aqui pra compartilhar. Da mesma forma que eu tenho o que oferecer, eu acredito que há outras pessoas também têm a me oferecer é uma troca.

Antes de ir para a rodoviária, fomos tomar sorvete próximo à casa da Ismênia e para coroar os sonhos, as delícias e devires discutidos durante o dia, tomamos um sorvete colorido e delicioso sabor de unicórnio.

Transcrição 4

Maria Eduarda Nunes

Nome artístico Eduarda Nunes

16 anos

Porto Feliz/SP

Nos encontramos no Parque das Monções, no centro da cidade de Porto Feliz. Sentamos nos bancos bem em frente ao rio, no espaço onde antes acontecia o espetáculo das monções. A conversa aconteceu numa tarde bastante ensolarada, precisamos fugir do forte sol algumas vezes. Achamos bancos embaixo de frondosas árvores do parque. À três vozes, fomos falando sobre negritude e teatro. A mãe da Maria Eduarda, chama-se Solange, e teve uma participação fundamental. As falas dela também estão incluídas nessa transcrição.

Apresentação

- Caso não tenha nome artístico posso falar só o meu mesmo? *(Risos)* Meu nome é Maria Eduarda, eu tenho dezesseis anos. Atualmente, eu 'tô participando do Grupo de Contação de História *Narração Oral,* que tem aqui em Porto Feliz. A gente faz apresentações às vezes fora daqui ou às vezes quando tem algum evento, a gente faz também. A gente fez uma apresentação em São Paulo recentemente, foi no final do ano...? Acho que foi no final de ano, a gente foi pra São Paulo, teve um evento lá muito grande. E a gente apresentou. A gente conta a história da cidade com esse grupo e, as histórias e as lendas que tem em Porto Feliz, a gente conta na cidade ou quando tem, aqui mesmo, alguns eventos.

Como começou no teatro?

- Eu desde novinha curso teatro. Fazia curso de teatro, fazia eu, meu irmão e minha irmã. A gente começou a fazer. Não sei se os dois terminaram, mas acho que os dois pararam e eu continuei. Só que quando eu 'tava fazendo, quando eu tinha uns dez anos de idade, eu jogava basquete na época, então não tinha como eu fazer os dois, pelo curso ser a tarde e meu basquete às 17h30. Daí não tinha como eu fazer os dois, daí eu tive que parar com o curso de teatro. Daí, em 2012, surgiu pra mim *[sic]* participar da peça do Teatro das Monções, que é em outubro, no aniversário da cidade, mas antes eu já tinha participado de um desfile histórico que tem também do aniversário da cidade, mas é só um desfile histórico. Nesse desfile, eu participei como gente do povo e eu era bem pequenininha. Daí eu acabei começando, em 2012, a fazer participação nas peças de teatro da cidade. Quando participei, a primeira vez eu era uma aluninha de escola. E daí, foi a peça em 2012, foi sobre as lendas da cidade, que tem a lenda do barco fantasma. Teve esse espetáculo, eu participei e fui continuando até hoje. Nesse ano, como eu era muito nova, pra mim' *[sic]* fazer, como os ensaios eram aqui no Parque das Monções à noite, eu comecei com a minha irmã. No primeiro ano ela fez comigo também pra mim' *[sic]* não precisar vim *[sic]* sozinha nos ensaios. Ela fez comigo, ela apresentou comigo no primeiro ano, daí a partir do segundo ano ela não quis mais participar e eu continuei sozinha.

Sobre referências de mulheres negras no teatro, no cinema, na televisão

Eduarda – Olha, sinceramente, não. Não uma pessoa assim que eu queira chegar, tipo. Tinha uma mulher que ela apresentava com a gente. Agora ela faleceu, ela faleceu esse ano ou final do ano passado, não me lembro. A tia Suzana, ela participava sempre. E teve um espetáculo até que ela fazia, como eu fazia o papel de escrava, ela era a mãe, assim tipo, que dava a benção e tal. Teve um espetáculo que ela dava benção pros escravos e tal, e quando ela faltava, quem fazia o papel dela era eu. E daí eu tipo gostava, admirava ela, porque ela era uma boa atriz e ela tem' *[sic]* uma grande trajetória na cidade, ela tinha uma grande trajetória na cidade por várias coisas que ela fez pela cidade. E eu gostava sim, quando eu via ela *[sic]*, eu admirava, gostava muito do trabalho dela, mas só ela assim, mas gente assim na *TV* não. Que me representasse não tive.

Solange – Ela era professora!

Eduarda – E no ano passado, ela faleceu no ano passado. Teve um dia que a gente invadiu, tem uma Feira Noturna, a gente fez uma invasão do Teatro das Monções lá. Daí a gente foi tudo a caráter, andou na Feira Noturna e nesse dia foi o último dia que ela participou com a gente. E em outubro ia ter apresentação que a gente ia fazer, acho que foi uns dois dias antes, ela tinha ligado, a minha professora tinha ligado pra ela: "A gente quer você aqui". E ela: "Eu vou!" E no outro dia ela

acabou falecendo. E daí foi, nossa, um baque pra gente! Principalmente pra professora, que tinha falado com ela, e daí a gente ia fazer a peça sem ela e a gente queria ela, porque todo ano ela 'tava com a gente, todo ano ela 'tava com a gente. Daí a última vez que a gente viu ela *[sic],* foi quando a gente foi na Feira Noturna, que a gente passeou por lá e só. Foi do nada.

Solange - Eu acho que ela sentiu muita falta do marido também, porque o marido fazia um ano que tinha morrido. E o que eu acho mais lindo desses dois, do casal: são dois negros que, sabe, eles tiveram os filhos deles, mas foi um casal exemplo, sabe? Viveram até o final, viveram felizes, iam em baile. É porque você não acha casal negro, que fique tanto, que fique a vida toda junto. Não se acha.

Eduarda - E ainda se diverte junto, sai junto... Ele não participava das peças, mas ele sempre trazia ela pro ensaio, trazia ela pro ensaio. Quando a gente apresentava, ele vinha, assistia todos os dias ela. Apoiava. Ela é bem conhecida aqui. A gente chamava ela de Tia Su, ela é bem conhecida aqui na cidade por várias coisas que ela fez.

Solange - O marido dela era o Beninho, que trabalhava no Santander.

Eduarda - Chamavam ele' *[sic]* de Beninho. E tipo, ela era muito conhecida, porque ela fez muita coisa pela cidade. Teve... É um clube que tinha, mãe? Pra negros?

Solange – É!

Eduarda – Tinha um clube pra negros que foi ela que fundou, ela e o marido dela que fundaram aqui na cidade. Como era o nome mesmo?

Solange – Luís Gama.

Eduarda – É acho que é. Chamavam de Sedinha (*diminutivo de Sede*). Só que teve um tempo que acabou isso também. Era um lugar pra negros mesmo! Mas só que aqui tinha..., aqui do lado, na esquina da praça, tinha o Recreativo. Recreativo era só branco que entrava. O que acontece? Recreativo não podia entrar negro, mas na Sedinha entrava branco, eles não faziam distinção de cores. Entrava o branco e o negro. Depois de muito tempo começou a entrar negro lá, mas foi difícil, porque só branco que entrava lá (*no recreativo*).

Sobre a presença negra no teatro de Porto Feliz

- Problema eu nunca tive, mas assim, às vezes eu falo que o racismo não parte do branco, às vezes parte da gente mesmo. Quando chega pra fazer teatro, é anunciado na cidade, falam assim: "vai começar os ensaios do teatro das Monções". Começa em agosto, mais ou menos e não tem negro. Simplesmente não. O último teatro que foi, que foi grande que a gente fez, até chamavam a gente de *Grupo dos Treze*, porque eram só treze pessoas de negro e de corte tem um monte, povo tem um monte. Então, às vezes o preconceito nem parte dos brancos, parte dos negros mesmo. Pra sair, assim, não tem muito. O ano passado a gente fez a abertura só, a gente desceu uma parte fez uma *aberturinha* pequena, mas de negra só tinha eu e tinha uma índia, só. Não tem mais! Então, dos atores negros que sempre 'tá *[sic]*, é *[sic]* eu e o Edy Vagner, que é outro ator negro também, que ele adora, que agora ele 'tá fazendo curso de teatro também. Mas não tem. Simplesmente não tem negro. Muitas vezes quando eu falei que eu ia participar do Teatro das Monções, porque pra mim é um orgulho, todo ano eu largo tudo que eu tiver pra fazer pra mim' *[sic]*

participar, eu me sacrifico pra mim' *[sic]* participar. E já chegou vezes de eu chamar alguns colegas meus pra virem e eles rirem da minha cara: "Nossa, você vai sair como escrava?" Eu não ligo, porque essa é a minha história, entendeu? Esse é meu passado. É o que eu tenho que representar, não adianta eu representar uma coisa que eu não sou: corte. A primeira vez que eu participei, eu participei, eu desci no desfile histórico como gente do povo. E eu não era do povo, eu era negra, negra deveria estar com os negros. Eu não me envergonho disso. Então tipo, passar, assim, por problema em alguns lugares não, mas no teatro mesmo, com as pessoas, com os próprios atores sim, entendeu?

Mas por eu ser negra, pelo meu cabelo e tal... Teve um dia que eu fui na Feira Noturna. Eu uso meu cabelo assim, preso (*Toca nos cabelos crespos e muito volumosos que estão arrumados pra cima*). E um menino passou, assim, do meu lado e falou assim: "Olha o coqueiro!" Falou bem assim pra mim. No começo passou, mas depois eu encontrei ele e falei umas coisas pra ele, porque eu não me deixo abater, entendeu? Não me deixo abater. Eu me considero uma pessoa com muita personalidade, porque tem muitas colegas minhas ou meninas na cidade que eu vejo que falaram alguma coisa do cabelo delas, elas já alisaram. Aconteceu alguma coisa, elas já alisaram. E não assumem essa raiz, entendeu? A minha irmã, por exemplo, desde sempre ela alisou o cabelo. Ela fazia chapinha, era química, química, chapinha, química. E o ano passado, no final do ano retrasado, que ela começou a assumir o cabelo dela. Ela teve que cortar, porque o cabelo dela, metade 'tá todo estragado, mas ela resolveu assumir. Eu não! Eu tive muito problema com meu cabelo, meu cabelo era enorme e eu ter problema no couro cabeludo, ter caído, eu ter cortado, eu usei trança, e mesmo assim eu não deixei de assumir meu cabelo. Tipo teve uma época que meu cabelo 'tava horrível e eu não deixei de assumir, porque é a minha raiz, se eu não e não mostrar minhas raízes, quem vai mostrar, entendeu? Então, problema a gente sempre encontra na rua por ser negra, mas no teatro...

Solange – E tem pessoas que ainda fala' pra ela: "eu pensei que era peruca", porque o cabelo é cacheado. As pessoas falam assim: eu pensei que era peruca.

Como se uma menina negra não pudesse ter o cabelo natural e bonito?

Solange - E tem negras que tem o cabelo liso, né, que não foi alisado que é liso mesmo. Eu já fui até chamada de babá dela.

Eduarda – Quando eu era neném, eu muito branquinha, tipo eu era bem branquinha e, daí, chegaram e perguntaram pra minha mãe se ela era minha babá, quando eu era menor, porque eu era muito branquinha.

Solange – Eu fui num mercadinho com ela e falaram: "Nossa, que menina linda! Você é babá dela?" Eu falei "não, é minha filha". (*Insistiram*) "Mas ela é branquinha!" (*Solange diz com muita firmeza*) "Mas ela é minha filha!"

Eduarda – Então tipo, em teatro eu nunca passei por nada, nunca passei por nada mesmo, mas na vida assim, no dia a dia, é inevitável.

Reconhece então a postura racista na cidade

Eduarda – Demais! É demais, as coisas aqui... É demais! É que o povo ainda não tem uma cabeça aberta, pra nada, entendeu? O povo aqui ainda é muito cabeça fechada. Desde que seja pra aceitar um negro, um cabelo crespo, aceitar um

homossexual... tudo! Aqui a turma não tem a mente aberta, entendeu? Tem uma colega minha, a mãe dela, ela é muito racista, muito! Tipo... Esses dias atrás, no carnaval, estava tendo uns negócios na praça e no último dia teve pagode na praça. Eu desci, né, porque eu adoro ficar sambando, eu adoro. Aí, a minha amiga desceu, a mãe dela passou, assim, perto de mim, eu 'tava com ela, a gente 'tava esperando sair o negócio lá, a mãe dela passou, assim, do lado dela, e falou: "Ai, Maria, eu 'tô indo pro carro, porque eu não gosto desse barulho daqui". Aí, fiquei assim e falei pra ela: "nossa, como sua mãe é preconceituosa". Até falei pra ela e ela "Minha mãe é demais! Não sei como eu aguento ela". As pessoas daqui de Porto Feliz é' *[sic]* muito mente fechada, totalmente mente fechada, não tem como você debater com uma pessoa, querer conversar com uma pessoa sem discutir com ela, porque não dá. As pessoas aqui não têm a mente aberta e não se deixa' *[sic]* abrir por uma nova ideia. É sempre assim...

Em pleno 2018?

- É 2018 e a turma não aceita ainda. Não é aquela coisa que você pode dizer que todo mundo consegue entender. Pode ser que entenda, mas não quer aceitar, porque não quer aceitar mesmo. Porque todo mundo aqui sobreviveu tanto tempo, então deve entender, deve entender do que se trata. Deve entender como se deve tratar, mas não...

Você disse que não sofreu nada no teatro, mas imagina que as pessoas ainda não conseguem falar sobre essas coisas ou se expor com naturalidade?

- Sim. Todo ano quando eu participo do Teatro das Monções, eu posto a foto com o meu figurino, né, que eu tenho meu figurino em casa. E eu posto a foto com meu figurino e falo que é a única época do ano que eu posso ser quem eu realmente sou. Porque tipo, a minha roupa, gente, eu acho minha roupa maravilhosa e tem gente olha e fala assim: "nossa, você vai sair com esse trapo?" Eu acho minha roupa maravilhosa, é uma saia rodada assim, eu rodo assim (*sorri e continua com muito brilho nos olhos*). Eu tenho foto, eu mostro pra você depois. Eu saio com a saia assim, eu rodo...

Solange – E sem sapato!

Eduarda - Eu saio sem sapato. Eu tenho a blusa, minha blusa é pela barriga assim, e eu saio com um pano na cabeça. E eu adoro. Tanto que, no começo do ano passado, a gente apresentou em Itu, a gente fez uma peça em Itu. Foi uma peça rápida assim e a gente conseguiu apresentar em Itu. E... nossa, e poder sair dessa mesma mesmice que é aqui em Porto Feliz e ir pra outro lugar pra apresentar foi, tipo, demais! Porque foi um trabalho lá da faculdade, que 'tá fazendo… Faculdade de eventos, essas coisas, eles tiveram que promover um evento e falar sobre alguma coisa e eles pegaram sobre a região. E fizeram um almoço com pratos típicos e chamou' *[sic]* o nosso grupo de teatro pra lá.

Solange – Foi o Causin que ajudou!

Eduarda – E tem o diretor de cultura que era na época, que agora ele não é mais, Claudemir Causin, que entrou em contato, chamou a gente, levou a gente lá. E foi demais.

Solange – Quando ele estava ainda tudo acontecia, não tinha cortado nada.

Esse projeto que você participa é público?

Eduarda – Sim, é do município, mas agora tem um projeto aqui do Senac pra curso que você já sai com a carteirinha pra atuar como ator ou atriz. Eu fui convidada. Tipo, eles fizeram uma lista das pessoas que participaram desde o começo do teatro para poder oferecer o curso, porque se eu não me engano são quarenta vagas. Então eles pegaram pessoas mesmo que sabem que gosta*' [sic]* pra oferecer, caso não quisesse' eles iam oferecer pra outras pessoas. Eu não pude fazer. Vai começar, mas eu não pude fazer, porque agora eu comecei a trabalhar e daí eu não vou poder fazer o curso, porque é de terça e quinta, eu estudo a noite e trabalho então não tem como eu fazer. Mas a turma que eu sei que vai participar, eu 'tô muito orgulhosa, porque eu sei que são pessoas que merecem, tipo o Edi Vagner, ele sempre contracena comigo. Ele é uma pessoa assim, sabe, que quando eu conheci ele, tipo era uma pessoa muito diferente e agora ele tem a cabeça muito aberta com isso, entendeu? E ele, eu adoro contracenar com ele. Todo ano ele 'tá junto comigo, entendeu? Então ele é uma pessoa que merece. Eu sei que ele vai dar muito certo se ele tentar. Eu sei que ele vai dar muito certo com isso.

A cidade tem grupos de teatro fixos? Seu grupo de contação de histórias existe há quanto tempo?

Eduarda – O Narração de Histórias, se não me engano, foi feito no começo do ano passado ou final do ano retrasado, porque ele é bem recente mesmo. Que é de narração oral. Se não me engano é Contos e Lendas Narração Oral. Mas o grupo Teatro das Monções existe há muito tempo. Eu não sei a data certinha, mas existe há muito tempo o Teatro das Monções.

Solange – Desde o tempo que minha mãe tinha doze anos. Já tinha...

Eduarda – Então minha avó nasceu em quarenta e três.

Solange – Quarenta e cinco.

Eduarda – Quarenta e cinco. Sessenta e pouco, quase setenta que já existe esse grupo. Então já teve muita coisa... Então é... mas o de Narração Oral é bem recente.

Além desses dois tem mais grupos na cidade?

Eduarda – Não, não. Antes tinha, pelo que eu sei. Antes tinha mais um grupo, que eu não sei porque acabou e daí só ficou o Teatro da Monções. Parece que eram dois grupos que faziam a peça do aniversário da cidade e agora só o grupo Teatro das Monções.

Solange – Mas Maria Eduarda e aquele lá da corte, é o mesmo?

Eduarda – É o mesmo.

Oficina de formação de atores existe, além do Senac?

Eduarda – Tem o curso de teatro que é de duração de dois anos, tem quatro módulos e cada modulo é um tema tem comédia, tragédia grega... Foi esse que eu

comecei a fazer, eu fiz dois módulos. Daí ele é duração de dois anos e você ganha o diploma dos quatro módulos. E você sai com o diploma já. É... O curso é bem gostoso, eu gostava do curso. Na comédia ele expressa mais o corpo, você tem que mexer e dar cambalhotas essas coisas, por ser uma coisa divertida, e tem a tragédia grega, daí a gente estuda sobre a história da tragédia grega, e tudo, o curso é bem gostoso. Eu só fiz um ano, fiz dois módulos. Daí eu comecei a fazer o terceiro módulo e também não consegui terminar, mas eu tenho o diploma de dois módulos de comédia e tragédia grega.

Pretende seguir na área teatral?

Eduarda – Eu não sei. É porque eu não sei do futuro. É uma coisa que eu gosto, mas eu não sei se eu quero expandir. Tipo eu quero, eu penso por mim: agora eu quero ficar na minha cidade e poder representar o que eu sou, por enquanto. Porque se eu fosse mais pra frente, eu ia representar outras coisas, não ia representar tipo escravo, que é coisa que eu gosto, entendeu? Quando eu fiz a peça de comédia eu não lembro muito bem o que eu fui. Mas na tragédia grega a peça foi Orfeu e Eurídice, e eu fiz um menino na peça. Eu era bem pequeninha (*risos*), eu fiz um menininho na peça, mas eu lembro até hoje. E se eu não me engano era um ladrãozinho, o menino. E teve, essa daí, que eu fiz esse papel, mas eu não sei, se agora eu penso ir mais pra frente, eu penso em ficar assim, na minha cidade. Tipo, representar isso. Às vezes, quando sai pra fora, mas o grupo Teatro das Monções quando sai pra fora eu gosto de ir. Mas tipo, o Claudemir Causin ele sempre fala: "você tem que ser atriz". E sempre as pessoas que eram meus diretores sempre estavam falando pra mim, eles falam que eu atuo muito bem, que eu tenho facilidade de decorar as falas, essas coisas e pra me expressar. E eles gostam muito, mas eu não penso, pelo menos agora, em ir pra frente.

Você está no ensino médio e está trabalhando também?

Eduarda – Sim, eu trabalho no cartório. Sou estagiária lá, no cartório civil aqui de Porto Feliz, mas eu comecei recentemente, e lá eu consegui pelo CIEE, fiz uma prova no CIEE e consegui. Eu fiz um curso de administração ano passado pra conseguir emprego, não resultou em nada, mas aí pela prova que eu fiz no CIEE eu consegui. Eu pretendo cursar direito, né, fazer faculdade de direito, então cartório é bom pra mim.

Você tem dezesseis anos já fez tudo isso?

Eduarda – (*Risos*) Já!

Solange – E o mais engraçado ainda é que aqui em Porto Feliz negro serve pra limpar chão. Quando fala assim pra ela. Ela colocou no *facebook* dela e falaram assim: "ai, você está limpando o cartório?" Que nem aconteceu outro dia comigo. A menina perguntou: "onde você trabalha?" Eu falei: "eu trabalho no presídio". Daí ela pegou e falou pra mim: "que que você faz? Você limpa lá?" Eu falei: "eu ministro aulas". Ela perguntou: "o que é que é isso?" Falei: "Sou professora!" "Nossa, não sabia". Sabe então, negro aqui em Porto Feliz... Eu sempre falo pra ela. Que nem balconista, 'tá cheio de balconista. Teve uma mulher que tentou arrumar um serviço pra ela de balconista numa loja, de vendedora... Eu falei: vendedora tá cheio, entendeu? Agora todo mundo, tem muita menina que morre de inveja dela por causa do cartório. Elas

falam: “eu ganho mais”. Não importa, ela pode ganhar até menos, e a bagagem, a experiência que ela vai levar? Porque é assim aqui em Porto Feliz negro é só pra ser empregado! *Silêncio.*

De onde surgiu o interesse pelo direito?

Eduarda – Na verdade meu avô era advogado, né?! Ele era advogado e ele já faleceu, mas ele era advogado. Ele vinha pra Porto Feliz, ele me levava no Fórum, mostrava as coisas pra mim. Eu sempre fui muito interessada. É... Por ele ser advogado mesmo, eu queria seguir a profissão dele, mas também porque eu gosto muito, entendeu? Eu gosto dessas coisas. E tipo que nem todo mundo fala, eu consigo me expressar, sabe? E eu falo bastante. Nossa! Se eu começar a falar eu não paro. (*Risos*) E daí, falam que eu dou certo pra advogada, porque eu sei me expressar, eu gosto de falar, eu gosto de me explicar. Eu pretendo ser advogada criminalista. Ou vou ser advogada criminalista ou juíza, mas pra ser juíza tem que passar por advogada, tem que fazer todo processo. Mas eu pretendo cursar direito.

Mas de alguma forma vai permanecer no teatro?

Eduarda – É isso que o professor Carlos falou pra mim. Eu falei pra ele que eu ia começar a trabalhar no cartório, daí ele falou assim “mas você não abandona o teatro, porque você não pode abandonar o teatro”. E desde o começo ele acompanha minha trajetória. Teve uma vez que ele fez um, a gente participou do desfile, teve o desfile histórico, ele pegou três meninos da escola e três meninas e a gente fez a dança do batuque de umbigada. E ele pegou o figurino e a gente fez a dança do batuque de umbigada.

Então você sabe fazer o batuque?

Eduarda – Sei. Eu aprendi. Ele que ensinou, na verdade (*se refere ao seu professor Carlos Cavalheiro*). Teve um ano que a gente apresentou a peça aqui no parque, daí eu que ensinei as pessoas, eu que ‘tava ensaiando as pessoas pra poder apresentar.

Solange – É interessante porque tudo isso que ela aprendeu, meus avós dançavam. (*Risos*) Sabe? Às vezes a gente ‘tava sentada assim e meu avô começava a dançar, ensinar a gente tudo isso que ela aprendeu. Ela retomou. (*As pessoas vêm de longe pra dançar o batuque por aqui...)* Tem pessoas que não gostam de retomar. Tem pessoas que não gostam. É em Tietê que ainda, o preconceito não tem, o preconceito “negro” lá não tem. Em Tietê eu falo assim: “lá eu me sinto que desceu o navio negreiro. (*Risos*) Eu me sinto... Deus do céu, lá se vê tantos negros, e aqui não tem tantos negros. Não sei onde se esconde. Mas lá tem. Lá baixou o navio negreiro”.

Eduarda – E pagode. Grupo de pagode. Tipo, pra reunir também pra fazer essas coisas. Também não tem. Porque querendo ou não, pagode é uma coisa assim de negros, que é negro que gosta. Tipo se você ver uma negra que não sabe sambar você já fica assim: “meu Deus, de onde ela veio?” (*Risos*) Então, não tem essas coisas, entendeu? Não tem essas coisas. E é uma coisa assim que eu gosto também, adoro, adoro!

Solange – O que ela não passou com isso, eu passei muito. Em escola, em tudo. E a gente reagia das piores maneiras possíveis, saía no tapa. Por quê... sabe? Cabelo de *bombril* na escola. Tinha uma... um livro que a professora tinha que tinha uma bonequinha que chamava Bortolina. Então ela tinha cabelinho todo, todo que nem *tonhonhoin*, então os meninos apelidavam a gente assim. E a gente brigava muito, brigava muito, sabe? E quando na escola... Quando que era mais racismo na escola? Quando começavam a falar da escravidão. Nossa! Eu queria abrir um buraco e entrar dentro. Sabe? Porque naquele tempo era mais racista, agora não. Porque se você for racista você vai pagar. E antes não tinha... Eu queria abrir um buraco e entrar dentro. E às vezes os próprios não... Os próprios pais vai' *[sic]* falar: "não vai namorar aquela menina, aquela negra". Entendeu? Os próprios pais são racistas e como a criança não vai ser?

Eduarda – Então Porto Feliz, chega a ser demais.

(*A senhora hoje é professora?)*

Solange – Sim. De alfabetização. (*E alfabetiza no presidio?)*

Solange – Faz três anos. Em Porto.

Eduarda – E a trajetória da minha mãe eu acho linda. Tanto que, quando eu fui fazer entrevista, eu contei a trajetória inteira da minha mãe, porque ela sempre... Ela criou praticamente eu, meu irmão, minha irmã sozinha. Tipo, eu tenho dezesseis, meu irmão tem dezoito, vai fazer dezenove, minha irmã tem vinte e um, vai fazer vinte e dois. E ela criou nós três sozinhos. Desde pequenos criou nós três sozinha. E ela, quando ela ia estudar, quando ela foi terminar o ensino médio, ela levava nós três pra escola pra ela poder estudar, porque não tinha com quem deixar a gente.

Solange – Não. Não. Meu marido, eu separei do pai dela, entendeu? Quando eu amiguei com meu marido ela tinha quatro meses.

Eduarda – Meu padrasto, no caso.

Solange – Daí eu falei pra ele eu vou voltar estudar. E olha o preconceito: "ah, você não vai estudar". Eu falei "por quê?" "Porque mulher casada não vai estudar, vai pra bagunçar". Daí ele falou assim pra mim: "você vai ter que escolher entre eu e o estudo". Daí ele ficou esperando eu escolher. Ele perguntou: "já escolheu?" Eu falei já: "o estudo". "Ah, tá, eu não vou olhar criança nenhuma pra você ir pra escola". Eu já previ lá na frente, porque eu já tinha falado lá na escola: "posso trazer?" Tive que fazer camiseta da escola pros três e ia. (*Eduarda sorri com a lembrança da mãe*) Essa aqui com um ano e meio no colo (*se refere à Maria Eduarda*), o pequeno, o menino segurando aqui (*mostra a ponta da camiseta*) e a outra dando a mão.

Eduarda – (*Rindo*) Daí ela levava nós três pra escola. Aí minha mãe trabalhou muito tempo de babá. Nossa, minha mãe já fez de tudo! Aí, chegou uma época que ela começou a fazer faculdade. Tanto que ela não contou pro meu padrasto que ela começou a fazer faculdade, ele ficou sabendo só depois de um tempo. Ela começou a fazer faculdade e ela conseguiu terminar a faculdade dela de pedagogia. Então foi uma pessoa que se superou! Ela 'tá com quarenta e... *(risos)*

Solange - Quatro

Eduarda - Ela 'tá com quarenta e quatro agora, quando eu realmente... Quando eu ia pensar que agora minha mãe ia ser uma professora? Eu não pensava isso, entendeu? Acho que nem ela mesma pensava isso!

Solange – Porque eu cheguei num estágio que eu 'tava trabalhando de babá pra uma professora. O que essa professora fazia? Às vezes, essa aqui estava doente, eu falava assim: "vou levar ela *[sic]* ao médico". Mas eu era registrada, podia faltar, a mãe dela estava lá para cuidar do filho dela, ele era pequeno e ela ficava me ligando: "viu, quem vai dar comida pra ele? Quem vai fazer isso? Quem vai fazer aquilo?" Então a minha dor, a dor da minha filha, não importava pra ela. Importava o filho dela, entendeu? Às vezes eu levei ela comigo doente, porque eu tinha que dar remédio pra ela, mas só que eu tinha que deixar ela de lado pra cuidar do filho dela. Entendeu? Aí eu falei chega. Daí, ela falou assim: "você não vai vim *[sic]* hoje? Quem que vai ficar meu filho?" Falei: "sua mãe ta aí, sua mãe fica, sua mãe dá banho, sua mãe dá comida, porque eu vou cuidar da minha filha e acabou". Daí eu não fui mais. Pedi as contas e não fui mais.

Depois, fui trabalhar em Itu, entrei como servente, limpar a escola e tudo. Mas depois eu comecei a ver, tinha *[sic]* professores que menosprezavam, porque você era servente. Mas a diretora que eu trabalhei lá, ela era maravilhosa, ela não me tratava como servente. Quando ela não podia ir pra escola ela falava: "Solange, você fica no meu lugar. Atender telefone, você atende, você faz isso, faz aquilo". Então ela não me tratava como servente, ela me tratava como uma funcionária, entendeu? As outras olhavam... Daí, cheguei lá. Itu falta muita água, muito isso, muito aquilo... Daí, as mulheres que iam no banheiro: "viu, você podia jogar um balde de água no banheiro, porque não tem descarga". Aí eu falei "isso aí não é vida pra mim", eu vou estudar. Daí a minha diretora falou "Solange, estude que eu ajudo você, você pode sair mais cedo, não sei o quê..." Daí eu fui estudar, eu entrei lá e quando eu 'tava terminando, acabou meu contrato. 'Que eu trabalhei de contrato lá, depois eu terminei a faculdade. E olha que minha faculdade foi... (*silêncio*). Ninguém acreditava, porque é, assim... eu tinha muita dificuldade, sabe? Taxavam você como burra, você não ia conseguir, sabe? Passei um monte de coisa, sabe? Eu passei por tudo isso, por tudo isso. Achava que eu não ia conseguir. Muitas vezes eu chegava em casa, era quase meia-noite, com criança no colo, porque você vim *[sic passim]* da escola, essa pequenininha e eles tudo no colo, era complicado!

Eduarda – Por isso eu falo que eu... Eu pego a história da minha mãe e... Porque eu mesmo, não tinha como pensar que minha mãe hoje ia ser professora. Ela ia dar num lugar que, tipo…, que nem quando eu dei entrevista, a moça falou que é muita coragem, é um trabalho muito bonito que você está dando alfabetização pra jovens e adultos, entendeu? No presídio ainda! Lá quando abriu esse projeto pra dar aula lá, praticamente eles acreditaram no potencial dos detentos de lá, pra dar uma chance. Então, eu acho um trabalho muito bonito, uma coisa que eu não pensava que minha mãe ia fazer algum dia, entendeu? Então, por isso que eu falo da história da minha mãe pra todo mundo que eu puder.

Solange – O trabalho lá é maravilhoso. Maravilhoso mesmo.

Você está realizada hoje?

Solange – Maravilhoso! Sabe por quê? A gente... conquistamos muito. Muito! Como que eu posso falar pra você... é... "Não pode isso, não pode aquilo." Hoje em dia tem, tem ainda, mas a gente 'tá conquistando espaço. Conseguimos formatura, alguns passaram no ENEM com oitocentos. Isso porque os outros falam assim: "mas também, não faz nada, é preso". Não, não. Porque eles estudam com livro de dois, três, quatro anos atrás. Livro desatualizado. Às vezes eu fico até envergonhada com os alunos aqui fora, que eles estudam com coisas tudo atualizadas e às vezes não conseguem ou não tem vontade. Entendeu? E eu sempre falo pra Maria Eduarda que

Maria Eduarda não é todo mundo, Maria Eduarda tem que ser diferente. Maria Eduarda tem que ser mais ela, entendeu? Mais ela! Não coisas erradas, mas ela tem que sobressair mais ela. O que os outros pensam dela não importa! Mas ela tem que ser ela e mais ela. Que nem, aqui em Porto Feliz, você não vê negras se realizando. Você vê negras engravidando, pondo filho no mundo, aí vê que aquele filho não é o que queria, deixa aí, daí vem o Conselho *(Tutelar)* pega, leva pro abrigo, é assim. Então, eu falo pra ela que eu quero que ela seja uma menina de sucesso.

Já é! Com dezesseis anos já tem uma trajetória...

Solange – E tem opinião. Porque na vida, a gente 'tá atuando sempre. Não adianta, a vida da gente é um teatro, que às vezes você não pode falar o que você pensa. Tem que mostrar que você 'tá atuando, você engole e empurra *(risos).*

Qual seu maior sonho enquanto atriz negra de Porto Feliz?

Eduarda – *(sem titubear)* Ver um dia o Teatro das Monções se expandindo, tendo todo o apoio que deve que ter. E ver uma, assim ó, ala de negro enorme. Com um monte de negro, um monte de gente, todo o figurino, todos juntos. Ai... É o meu sonho. É o meu sonho! E que tenha mais apoio pro nosso grupo de teatro, porque não existe, não existe. A gente muitas vezes sofreu no teatro por causa disso. Quando não teve aqui, a gente fez no rodeio, que é lá na saída de Porto Feliz. Longe, longe. No dia do ensaio, o ensaio era lá no Semex, que é um clube aqui que tem uma pista, mas é lá no final da cidade o Semex também e o ensaio era lá. Eu moro no centro, eu tinha que ir lá pra poder ensaiar. Quando foi o dia da apresentação eu tive que pegar carona, porque eles não pegaram ônibus pra gente poder apresentar. Eu tive que pegar carona pra poder ir até…, porque foi no rodeio lá, foi no lugar onde foi o rodeio, pra mim *[sic passim]* ir até o lugar do rodeio pra poder apresentar, porque a gente não teve apoio, entendeu? Não teve apoio e não tinha ônibus muitas vezes. Teve ano assim que tinha ônibus que eles levavam tudo, mas teve ano que foi muito... E agora, pra você ver, não tem. É uma descidinha, assim, na rua central da cidade. Já era, agora não tem. Então, eu sonho com mais apoio, poder ver isso tudo cheio. Porque tipo, (*começa a apontar para os lugares no parque, toda a descrição ela faz com brilho nos olhos*) aqui era tudo fechado quando tinha o teatro, ali era a arquibancada e ali era nosso palco, ali na terra era nosso palco. A gente montava barraca, tudo na hora assim, a gente montava barraca, saía o *batelão*[1] assim pelo rio. Então, era uma coisa maravilhosa, era uma coisa maravilhosa. Então, eu sonho poder ver isso de novo, porque ó, faz tempo que eu não vejo. Poder ver isso tudo cheio como era antes. Teve uma época que a turma chegava a pedir convite pra mim, porque, tipo, era com convite. Eu ganhava acho que sete convites e dava pra minha família inteira, né?! Chegava turma pra pedir convite pra mim, todo mundo queria ver. Foi lindo esse dia, porque encheu. Então, foi demais. E no último dia de espetáculo choveu ainda, ah imagina?! Então, é isso que eu sonho ver tudo cheio, uma ala de negro enorme. (*Risos)*

[1] O batelão era um tipo de embarcação que data do período das monções. Era feito de um tronco, medindo aproximadamente doze metros, podia carregar até 90 sacos de mantimento e até 105 pessoas. Extremamente importante para a história do comércio fluvial colonial. As embarcações saíam de Porto Feliz em direção a Cuiabá com o objetivo de trazer ouro das minerações mato-grossenses. Também serviam para levar provisões, escravos e facilitavam a comunicação entre as cidades.

Você pode propor uma ala de negro do século XXI e você sai de advogada...

Solange – Você viu a novela agora? A novela, a mulher do juiz que não gosta que a juíza é negra, não quer que ela fique com o filho dela *(Se refere a novela 'Outro lado do paraíso', em que a atriz negra, Erika Januza, vive uma mulher negra quilombola que é juíza).* É porque até lá no presídio tem professor que ainda me recrimina. Porque é assim, eu tenho estatura alta, eu tenho corpo, então teve um dia que uma professora falou pra mim. Eu fui na formatura, mas minha saia era por aqui *(aponta seu joelho com indignação)*. A professora falou pra mim: "nossa, você está parecendo biscate". Bem, assim pra mim, eu falei: "'tá, ainda bem que eu posso ser biscate, nem isso você pode". Eu não sei o que acontece.

Eduarda – E a roupa da minha mãe nem tava curta, porque lá não pode. Você entra lá, você tem que ir de jaleco até aqui, por causa que não pode por causa *[sic]* dos detentos.

Solange – Na formatura pode.

Eduarda – É muita inveja! Lá é demais. Até minha mãe fala, é muita inveja, lá é um querendo tirar o sangue do outro. É um querendo o lugar do outro. Então, é demais lá também.

Solange – Puxando o tapete. Tinha um professor lá, Fernando, de artes, ele é um professor *top* de artes. O agente não chamou ele de preso?

Eduarda – O agente penitenciário chamou ele de preso e ele é negro. E ele é um ótimo professor de artes. Tem umas pinturas, né, nos muros da cidade. Ele chama as pinturas de Zé Ninguém. Porque é um balão com ponto de interrogação assim e faz, tipo, críticas, sabe? Tinha uma lá no Goli, no Goli não, numa avenida perto da escola, e era na cidade toda. Lá perto da escola apagaram. E teve em muitos lugares que apagaram. É porque eu não lembro as frases agora, mas eles faziam crítica à muita coisa. E ele é um ótimo professor de artes, eu nunca tive aula com ele, mas não ninguém reclame dele, ele é um ótimo professor de artes.

Solange – E o cara chamou ele de preso. Chamou ele de preso. Falou: "ô, preso!" Porque ele 'tava com uma calça mais ou menos da cor dos presos e o cara sabia que ele não era. E ele continuou andando e não olhou, sabe? Não olhou. Mas, geralmente, quando eu falo que trabalho no presídio: "Você trabalha na cozinha? Na limpeza?" E eu não, eu orgulho... Minha mãe trabalhou de cozinheira muitos anos pra cuidar da gente e eu orgulho dela ser cozinheira, mas isso aí eu não quis pra mim, porque eu assisti tudo. Sabe ficar até... "Mãe, vamos dormir mãe, 'tô com fome!" Então você tem que dar comida primeiro pros patrão *[sic]*, depois minha mãe vinha dar comida pra gente, entendeu? Eu assisti tudo isso, eu *[sic]* e minhas irmãs, eu não quis. Ela cozinha muito bem, acho muito gostoso as coisas que ela cozinha, mas eu não quis.

Eduarda – A minha mãe tem mais duas irmãs e mais uma que é por parte de pai. E tem uma irmã dela que é professora também, minha tia Soraia, só que ela se formou antes da minha mãe.

Solange - Ela mora lá em Tietê.

Eduarda - Ela mora lá em Tietê, ela se formou antes da minha mãe, ela é professora também. As duas são professoras, ela tem mais tempo de professora. As três, né?

Solange – Tem mais uma, só que ela não exerce. Mas eu, eu ainda... Meu sonho mesmo era fazer medicina. Eu fui pra pedagogia por quê? Não é que fui por ser barato, mas barato é, mas eu também gosto de criança, eu gosto de ensinar. Mas eu falei assim: “eu tenho que ter uma faculdade, pra mim *[sic]* fazer, é o meu sonho. É o meu sonho, se eu vou exercer ou não, mas nem que for *[sic]* pra eu pôr o diploma na gaveta”. Eu ‘tava vendo, lá no Chile é novecentos e cinquenta. Pra você morar lá é caro, mas é rápido pra conseguir estágio. (*Comento o fato de ter vivido lá e que é um sonho bastante possível*). Eu tenho que ir sozinha. (*Depois leva a família toda).* Eu ‘tava vendo, meu marido falou: “você é louca”. Eu queria fazer obstetrícia. Outro dia, eu levei a Maria Eduarda numa médica negra, ai que linda, tão novinha. Como ela chamava Maria Eduarda? Linda, linda! Ai é o meu sonho.

Comentamos sobre as dificuldades de conseguir emprego na América Latina. Agradeço muito, trocamos contatos. Ficamos ainda alguns instantes caminhando pelo parque, ouvindo o canto insistente de cigarras. Maria Eduarda me leva para ver o batelão que ainda resiste. Falamos sobre relacionamentos amorosos, sobre paternidade... Subimos caminhando a uma sorveteria próxima do ponto de ônibus, conversamos bastante. Nos despedimos muito carinhosamente com a promessa de novas conversas.

Carta aberta de bolsistas a toda a comunidade acadêmica do PPGEd-So.

Caras e caros,

Viemos por meio desta para nos posicionarmos, prestarmos esclarecimentos e, inclusive, nos defendermos diante de uma pauta de CPG do dia 23/08/2018 de título: "**POSICIONAMENTO DA CPG QUANTO AOS BOLSISTAS EM DÉBITO COM AS OBRIGAÇÕES DO TERMO DE COMPROMISSO"** e da discussão que se deu em e-mails posteriores a divulgação da pauta. Apesar de termos participado da CPG em questão com presença de oito dos nove bolsistas e quatro representantes não bolsistas (três deles pleiteiam a Lista de Espera de Bolsa), julgamos necessária essa carta diante da exposição à qual fomos submetidas e submetidos nas comunicações. A pauta fazia menção ao descredenciamento de bolsistas e já atribuía como certo – no próprio título - o "débito de bolsistas com o programa". Contudo:

Alegamos que em nenhum momento nossos orientadores e orientadoras foram notificados/as, questionados/as ou sequer consultados/as em relação à nossa assiduidade e compromisso ou não com o programa;

A única convocação que ocorreu e que chegou até nós foi para **participação em comissão organizadora do evento do PPGEd**, à qual, já estava sendo feita e que, na altura da pauta e da discussão que se deu em e-mail, já se articulava da seguinte maneira:

- o total de reuniões que aconteceram até o dia da pauta foram 5 e, atualmente, 6;

- a organização foi definida por Grupos de Trabalhos (GT) na 4º reunião (24/07), os quais sejam: Acadêmico, Comunicação, Arte e Cultura e Organização; antes disso os alunos (bolsistas e não bolsistas) não tinham atribuição alguma definida na organização do evento.

- Cada GT de trabalho é responsável por atividades e demandas diferentes e que - para quem já participou de uma comissão organizadora tem conhecimento - se dão em **tempos diferentes**; o que significa que determinadas funções podem ser acionadas com a proximidade do evento e algumas apenas durante os dias de realização do mesmo.

- Por ora, nos primeiros momentos, nossas demandas eram duas: Colocar o site do evento no ar e definir Cronograma e Convidados/as (atribuições principais do GT Acadêmico e Comunicação com participação do GT Arte e Cultura, uma vez que definem as atividades culturais);

- Criamos um grupo de WhatsApp com a Comissão Organizadora: Bolsistas + Profa. Maria Carla e (agora também) Profa. Luciana + Representante Lídice e Represente suplente Elis + Janaína e Lucas (Estudantes da Pedagogia);

- Uma vez que dividimos as atribuições em GTs, muita coisa foi organizada, articulada e definida por esse grupo (inclusive, mais até do que algumas reuniões presenciais).

- Ainda, alguns GTs se subdividiram em novos grupos de WhatApp e muitas questões foram definidas por representantes dos GTs envolvidos nas demandas emergências de modo mais interno.

Conhecendo com propriedade de fala as articulações que tem sido feitas pela comissão organizadora, uma vez que fazemos parte, efetivamente, da mesma, entendemos que **as presenças ou ausências nessas reuniões específicas NÃO podem ser justificativas** para concluir se bolsistas convocados para compor a Comissão de Organização estão cumprindo com essas obrigações, uma vez que, a comissão de bolsas, a secretaria e a coordenação não tinham conhecimento concreto das articulações da própria comissão, o evento sequer aconteceu e há muito trabalho a ser feito.

Mais importante: **As ausências em reuniões de organização do evento, isoladamente, não podem ser utilizadas para concluir se bolsistas estão em débito ou não com o Programa como um todo**. As acusações da qual temos conhecimento foram feitas com base **unicamente** em **uma lista de presença e ausência em reuniões de comissão**. Evidenciamos, ainda, que tendemos a conceber que essa ação alimentou um sentimento de **competitividade** entre bolsistas e não bolsistas e um sentimento de injustiça para alguns – que para nós é compreensível dado a exposição que tivemos - mesmo não se tendo conhecimento da realidade concreta.

Ainda, toda e qualquer tentativa de descredenciamento de bolsas por esse motivo pode tentar configurar desarticulação e conflito com o próprio edital e termo de compromisso assinado, principalmente, tendo em vista que, a obrigatoriedade de bolsistas **não se encontra expressa nitidamente em tais documentos.**

Entendemos que se a mudança for feita – a obrigatoriedade dos bolsistas pelo evento - deve ser, principalmente, de conhecimento de professores/as orientadores/as (uma vez que, a partir deles se organiza o cronograma de trabalho dos alunos). Dito isso, parece-nos imprescindível que alunos/as que estejam em período de trabalho de campo, agendamento de qualificação e defesa possam justificar ausências por esses motivos. Isso, pois, se a/a bolsista deixar de cumprir as demandas da pesquisa e atrasar sua qualificação ou defesa **não poderá pedir prorrogação**, o que pode acarretar **prejuízos em dissertações e afetar a excelência do programa**, obviamente.

Ainda, mesmo que julguemos importante a participação de bolsistas na colaboração do evento, nos parece importante que **o Programa pense em estratégias para que a comunidade acadêmica como um todo se articule para a sua realização, bolsistas e não-bolsistas – inclusive professores** – pois o crescimento do evento resulta em crescimento direto ao Programa.

Os e-mails que foram circulados entre a comunidade acadêmica foram truculentos, o que nos consterna, visto que o departamento notoriamente se esforça em manter

relações humanizadoras, justas e compreensivas. Entendemos que se a coordenação do programa se sentiu prejudicada**, os bolsistas deveriam ter sido previamente comunicados e convocados, assim como seus orientadores, a discutir, debater e, se necessário fosse, apresentar justificativas, antes de serem expostos perante a comunidade acadêmica,** e este é o principal motivo da presente comunicação existir.

Sendo assim alguns de nós nos sentimos expostos/as de modo injusto e sabemos o quanto isso é capaz de nos fragilizar e adoecer, acarretando ainda mais prejuízos à nossas atividades de pesquisa, pois, apesar de **todos/as concordarmos que bolsista tem por dever prestar esclarecimentos e ser cobrado de suas atividades e obrigações**,a *forma* como isso se deu foi problemática. Diante disso, expomos que:

- Como bolsistas, enfatizamos que nos cobramos e somos cobrados pelos/as nossos/as orientadores/as e sabemos o quanto efetivamente fazemos pelo programa; é subestimar nossa capacidade intelectual e ética se referir ao dinheiro público que possibilita nossa participação nesse departamento. Justamente por nos sentirmos responsáveis, ocupamos o lugar de bolsista trabalhando e fazendo jus às dedicações da pesquisa.

- Os bolsistas não são solicitados a entregar relatório de atividade pela Secretaria e Comissão de Bolsas desde **agosto de 2017**. Aqueles que são bolsistas mais antigos, inclusive, possuem registrado em e-mail o questionamento à secretaria acerca da entrega desses relatórios e o mesmo foi **recusado** com a alegação de que não estava sendo cobrado pela Comissão de Bolsas.

- Salientamos que na reunião da CPG a secretaria explicou que se recusou a solicitar os relatórios aos bolsistas, alegando que o mesmo não serve como instrumento de corte de bolsas. Entendemos que a função do relatório, para além do corte de bolsas, é o acompanhamento e compartilhamento de nossas atividades. O **relatório é a única forma que temos de comunicar nossas atividades,** a ausência dele, obviamente, anula todo e qualquer trabalho que tivermos.

- Assim, não se têm conhecimento dos inúmeros projetos, atividades de extensão, publicações de artigos, apresentações em evento, participações em atividades de Grupos de Pesquisa, entre outras que muitos/as bolsistas estão envolvidos/as e que levam o nome do Programa e o ajudam a crescer.

- A falta de conhecimento das atividades dos bolsistas é de **responsabilidade do programa, sobretudo, da Comissão de Bolsas** e essa **ausência de acompanhamento resulta**, portanto, em **desvalorização do nosso trabalho**. O que lamentamos profundamente.

Agradecemos a leitura desta carta, instrumento de colocação de nosso ponto de vista e nos colocamos a disposição para quaisquer eventuais esclarecimentos.

Anexos

TEXTO DE VITÓRIA CARDOSO 1.

VITÓRIA'S E CAROL'S

Quando eu nasci não tinha muito ideia de como definir um tipo de cabelo. O que era crespo, liso, loiro, cacheado, preto, castanho, ruivo, castanho escuro. Nada disso ainda fazia sentido pra mim.

A única coisa que eu me recordo é de lavar o cabelo todo domingo, para então trançá-lo e começar uma nova semana. Minha mãe perguntava:

- Filha você vai querer ele como? Solto com tranças, rabo de tranças, chiquinha de tranças, trança embutida?

Lembro de sempre gostar do solto com tranças, afinal era legal sentir o cabelo caindo no ombro, correr e sentir o cabelo ao vento, mas minha mãe me induzia ao rabo de tranças, para não correr o risco de pegar piolho e muito menos de "assanhar" o cabelo, pois de segunda a sexta ir para creche de cabelo solto era um grande perigo. Mas se tinha uma coisa que eu amava era colocar os tererês coloridos na ponta de minhas tranças, cada domingo uma cor, e quando já não dava mais para colocar a mesma cor, minha mãe misturava todos e deixava o meu cabelo um grande arco-íris.

Fui para o ensino fundamental, e junto vieram os apelidos "cabelo de bombril, assolan, cabelo ruim", as frase "cabelo ruim se não está preso está armado", "porque você não alisa o seu cabelo?", "empresta o seu cabelo para lavar a louça? ", e de presente veio a necessidade de alisar o meu cabelo, as tranças já não eram interessantes, a comparação com a nega maluca por conta dos tererês coloridos me faziam chorar escondido. Lembro de ter uma guria na minha escola chamada Carol, o cabelo dela era liso e batia na bunda, um dia eu cheguei em casa e fiz a seguinte pergunta para a minha mãe:

- Mãe porque meu nome é Vitória e não Carolina?

Minha mãe ficou sem entender aquela pergunta, mas tentou explicar dizendo que cada um tem seu nome, e cada um carrega uma história com o seu nome. No momento eu fingi aceitar, mas o que eu queria mesmo era negar a minha historia, a minha raiz, eu não queria mais ter os cabelos crespos, eu queria ter a história da Carol, eu queria ter os cabelos lisos da Carol.

Adolescência, outra escola, outros amigos, novos cabelos lisos, diversas cores, franjas, tamanho, talvez enrolados na ponta, mas as raízes sempre ali, me chamando para o formol, para o desenrolar, desencrespar. E eu? Aceitei, aos onze anos pedi para a minha mãe que deixasse eu alisar pela primeira vez o meu cabelo.

Seis horas dentro de um salão, antes de qualquer coisa era a vergonha de ficar com o crespo solto e com todas as clientes olhando para o meu cabelo e dizendo

“Meu Deus quanto cabelo”, “Deve dar tanto trabalho ter um cabelo assim”, “Sorte que você alisa né?”, e sim, eu concordava e confesso que era o melhor dia da minha vida quando saia do salão com aquele cabelo longo, liso, bonito, e tudo aquilo que as clientes falavam no outro dia não acontecia, eu conseguia pentear sem “sofrer”, conseguir ir para escola de cabelo solto sem que alguém falasse pra eu lavar a louça.

Até que um dia surgiu uma funck, eu estava com os meus trezes anos, onde a letra dizia mais ou menos assim: “Eu vou mandar um papo reto, essa vai para os guerreiros. Que tem uma mulher que vai no cabeleleiro. Gastou trinta reais. sabe o que que aconteceu? Ee choveu... cabelo encolheu (todinho).Ee choveu... cabelo encolheu! Vou mandar um papo reto, gatinha vê se me escuta! Se você fez escova vê se leva o guarda chuva! Ô não tô de caô, gata não tô de gracinha. Se você fez implante,alisante ou chapinha! Tome Cuidado, no final de tudo sabe o que que aconteceu ? Ee choveu! cabelo encolheu...(todinho). Ee choveu! cabelo encolheu. Para as gatinhas presentes um beijão no coração! Você que é vaidosa e vai sempre no salão. Pretinha, bonitinha, do cabelo de henê. Se tu marcar pra mim, hoje eu vou beijar você. Aham, aham-am. Hoje eu vou beijar você”.

Adivinha quem é a pretinha da musica? Quem não podia sair de casa com chuva pra não estragar a chapinha? Quem era zoada e ameaçada pelos amigos de jogar água em seu cabelo para o ver subir? Eu. Além de tudo, seu cabelo vira uma referencia e característica sua. “ A Vitória que faz chapinha?”, “A Vitória, aquela que tem o cabelo ruim, e faz chapinha”. Outros comentários nascem “ Aí amiga não vai estragar seu cabelo, o meu também está com chapinha”, “amiga para de frescura, você está exagerando”, “faz um coque e já era”.

A relação do meu cabelo dos quinze aos dezoito foi de longas progressivas durante seis horas com as mesmas clientes, falando as mesmas coisas, repetindo as mesmas frases, e ainda mais, desvalorizando o cabelo crespo, a raiz crespa, tirando qualquer espaço para um cabelo original, sem produtos fortes. Lembro do cheiro do salão, fazia mal para os meus olhos, eu ficava com muita vontade de vomitar, o meu coro cabeludo ardia, era necessário fazer testes no meu cabelo para saber se era possível algo tão perigoso ser passado no meu coro.

Mesmo sabendo de todo esse sofrimento, e de toda essa relação que não era minha, de não combinar com o cabelo liso, do meu rosto não se adequar com um cabelo como aquele, eu fazia e de quatro em quatro meses eu estava lá sentada na cadeira, tentando me encontra nos espaços sociais, nos espaços de ser perfeita, num lugar que inclusive nem era meu.

Até que encontrei o meu lugar, e com dezenove anos uma amiga me levou para a Feira Preta em São Paulo. Lá eu fiquei encantada com a quantidade de cabelos crespos e assumidos. Eu não sei sentia vergonha de toda aminha vida, e a quantidade de formal que havia passado em meu cabelo, ou se agradecia todas aquelas pessoas pela resistência e orgulho de serem quem elas eram.

Voltei para casa com uma vontade tremenda de sentir o meu cabelo crespo, a minha raiz, sentir os meus cachinhos, descobrir quem era a verdadeira Vitória. Foi fácil? Não, não foi facial, pois diferente de hoje que as meninas nascem com essa vontade de ter um cabelo crespo, quando eu resolvi assumir meu cabelo, assumir

minhas raízes não era aceitável ter um cabelo crespo, ainda mais para uma menina negra que morava numa cidade onde a porcentagem de descendentes europeus era/é muito grande. Mas diferente da guria de 13 anos que não aceitava seu cabelo e concordava com as clientes do salão, agora eu estava preparada pra me defender, e qualquer frase de efeito sobre o meu cabelo, o retorno era imediato, as olhadas tortas eram motivos pra eu passar a mão no cabelo e fazer com que ele subisse mais. Vieram coisas maravilhosas e desejos, não só de ter um cabelo crespo, mas sim a necessidade e vontade de conhecer a raiz africana, as danças, alimentações, o significado das coisas, as religiões, lenços, turbantes, meu Deus como eu amo turbantes, e ter um grande amor e carinho por essa cor.

Hoje faz muito sentido o meu nome ser Vitória e não Carol, hoje faz sentido a frase que minha mãe disse onde cada um tem sua história, não foi um caminho fácil e por mais que hoje a mídia, a moda, e até mesmo a resistência negra esteja forte, ainda existem muitas Vitória's querendo ser Carol's. E no meu ponto de vista o problema nem era ser a Carol, mas o motivo de querer ser a Carol, a questão não é você olhar para o outro e se espelhar, afinal muitas coisas boas e ruins acontecem em nossas vidas por motivações externas, mas nessa história, a Vitória não se aceitava como negra, não aceitava o seu cabelo crespo, não aceitava sua raiz.

TEXTO DE VITÓRIA CARDOSO 2.

EXPERIMENTAR UMA NEGRA

Uma mensagem.

Um garoto, bonito, presença forte, dreds no cabelo, bem fotogênico no ponto de vista dela.

Ela, nunca tinha encontrado com esse garoto na cidade, até assustou quando ele disse que observa ela andando pelo bairro.

Papos diversos e cotidianos entre duas pessoas que não se conhecem.

Olá, quantos anos você tem, o que faz da vida, o que gosta de fazer, comer, dançar, escutar, conhecer, estudar, faculdades, cursos.

Um papo legal, descontraído, inevitavelmente rola uma paquera, uma paquera saudável. Risadas. Tipos de bebidas, nada demais, nada que os dois não estivessem curtindo.

Os elogios.

Ele diz à Menina que acha seu cabelo muito bonito, que na cidade é difícil ver mulheres com o cabelo como o dela. Ela sorri, agradece, fica toda encantada, pois seu cabelo é sua luta, resistência, raça. Quando alguém fala de seu cabelo, é como se estivesse falando de sua armadura. Mais risadas, a garota também elogia seu cabelo, que também é luta resistência. Aparentemente uma conversa de duas pessoas que sabem o seu lugar.

Uma pergunta.

Depois de diversos assuntos, uma pergunta esdrúxula, dolorida, uma pergunta de choro. O garoto sem ao menos ter tocado nela, conseguiu com as palavras machucá-la. A seguinte pergunta foi feita:

- Sabe o que eu queria? Experimentar uma negra! Assim, eu nunca fiquei com uma mulher negra, as meninas que eu fico são todas brancas inclusive a minha namorada. Sim, eu namoro, mas não tem problema. Fico imaginando como deve ser o sexo com uma preta, mulheres negras tem um fogo né? Juro que é meu sonho. Você poderia resolver o meu problema?

Mulheres negras estão sempre nesse espaço sexualizado.

Resolver o problema? A Menina deu risada por algum momento, tentando entender em meias palavras o que estava lendo. Ria de nervosa, pois não sabia o que estava acontecendo, o que respondia se respondia. De nervosa começou mandar diversos “kkkkkkkkkk”, e quanto mais ela mandava risadas, mais ele a estuprava com palavras, ela sem se mexer ria. Até que caiu a ficha, e quando ela percebeu estava defendo a namorada dele, a branca que ele tanto falou, a menina que ele desfila aos domingos de mãos dadas, pra ela a dor maior era a da traição. Pediu pra que ele respeitasse sua namorada, afinal ela não merece passar por isso.

Menina e você como se sente?

Ela foi dormir rindo, parecia que tudo aquilo era mentira, que talvez de fato fosse só uma vontade mesmo de ficar com uma negra. Mas a Menina sentia uma dor tão grande, não era normal, sentia uma invasão, ela não se sentia bem. Até que resolveu contar para uma amiga e essa amiga explodiu, explodiu de raiva, de tristeza, de angustia, explodiu de cor, explodia a resposta que a menina não estava enxergando, explodiu a negra da escravização, a negra que por anos, foi engolida por senhores de terras, por esses que tinham as escravas como propriedade. Sendo assim “faço, falo o que eu bem entender, afinal negra... você é minha”.

A importância do desabafo.

A Menina ficou por minutos olhando a escrita da amiga, e resolveu expor a situação para todos. De certa forma, ela precisava saber se esse era um problema dela ou uma questão social, um lugar de outras meninas negras, uma fala de outras mulheres que não conseguem falar, mulheres que vivem dentro de relacionamentos que as escondem simplesmente por serem negras.

O quanto o machismo e racismo estão enraizados.

O mais bizarro, ele leu o desabafo, e quando leu a chamou no privado e disse:

- Menina poderia ter falado antes que queria confete, criar status a partir de uma conversa. Tudo isso é pra conseguir curtidas no seu facebook? Eu só queria lhe conhecer melhor. Se você não queria me conhecer era só ter falado não que eu

parava de falar contigo. Agora fica ai se achando por ter conseguido 100 “curtidinhas” no face!

Conhecer melhor? Experimentar uma negra? Realiza o meu sonho? Nunca fiquei com uma negra? Conseguir curtidas no facebook? A menina percebeu que a sua luta apenas começava, e que de fato o problema não era seu, que a questão é bem mais séria. É uma questão social, política, é enraizada, e olhando para o lado reconhece a dor de outras meninas negras. O menino não é o primeiro, nem o ultimo a ter vontade de “experimentar uma negra”, e desfilar com a branca.

Percepção, o quanto mexe.

Foi difícil e dolorido quando a Menina percebeu que não só o Menino, mas outros homens se aproximavam dela por curiosidade, por um fetiche, por uma vontade de descobrir “o poder sexual da mulher negra”, o quanto ela é “boa de cama”, mas o que lhe deu força foi à fala, o contar para outras e também a escuta e escritas de mulheres que estão na luta. A menina começou a se identificar com todas outras negras, e decidiu que agora o homem que aproximasse dela seria o homem que assumiria ela para o mundo, assumiria ela para ela, assumiria ela para ele, assumiria ela como mulher que traz toda sua cultura, ancestralidade, uma mulher negra sim.

A importância da fala.

O que a menina tem a dizer é: “Meninas negras, antes de qualquer coisa vocês são raízes, força, luta e amor. Não tenham medo de se assumirem negras, de se colocar nesse lugar que cabe a vocês de serem negras sim. O amor próprio traz a resistência, e resistir é uma conquista diária. Algumas vezes vai doer, você vai chorar, vai se perder, vontade de sumir, nesse momento você olha pro lado e perceba quem está de mãos dadas contigo. Vai perceber a importância da fala, fala, fala, fala, fala, fala, fala, fala mais... chora... conta tudo o que sente... E não pense que é frescura, ou que está se fazendo de vítima, nem o famoso mimimi não... A sua fala é importante. Sua fala é importante pra mim, pra outra, pra nós. A sua fala no mínimo nos traz dados, a sua fala faz com que percebemos a quantidade de mulheres negras que passam pelas mesmas coisas, a sua fala nos faz pensar que desde muito tempo nada mudou, e o pouco que mudou foi pelo fato de que alguém falou. Então esse é o meu recado, não deixe mais nada guardado, hoje será taxada como chata, insuportável, a que não pode falar nada que já cria caso, mas quem sabe amanha outros meninos não se sintam no direito de mexer com as nossas meninas, como o Menino mexeu comigo”.

TEXTO DE VITÓRIA CARDOSO 3.

SEXO, HOMENS E AFINS...

Antes de mais nada, eu queria deixar bem claro que, homem nenhum presente tenha dó de mim. Que homem nenhum queira entender o que acontece com o corpo de uma mulher, que homem branco e hétero não se sinta no direito de vir com “achismo” pra cima de mim.

Hoje quero falar das vezes que fui invadida, das vezes que homens se sentiram no direito de afetar o meu lugar de mulher.
Isso começou quando tinha meus cinco anos, morava no fundo da casa da minha tia, irmã da minha mãe. Ela era casada com ele, o primeiro homem que me recordo ter entrado em minha vida sem pedir licença. Lembro dele ser um tio super legal e divertido. Fazia brincadeiras e ria o tempo todo, minha mãe sempre trabalhou fora e me deixava em casa.

Até que um dia eu sozinha na minha casa ele me chamou e mostrou seu pênis, e pediu pra que eu brincasse com aquilo, como se fosse algo divertido. Lembro que meu corpo gritou de diversas formas, senti sensações que não sabia explicar, afinal estava de frente com um corpo que era totalmente diferente do meu, e da única pessoa que via nua, que era a minha mãe.

Lembro de isso acontecer várias vezes e dele dizer que era um segredo nosso. Cresci e durante muito tempo aquilo não fazia sentido pra mim, porém não era algo que falava para as pessoas. Cresci, me tornei uma adolescente negra, foi um momento da minha vida que não tive relações com homens, afinal beijar uma guria negra na escola é um evento mundial. Fiquei com alguns meninos, nada tão explícitos. Nessas ficadas sempre tive medo do sexo, ser tocada era algo que não me deixava a vontade. Tocar num pênis era sempre um lugar onde não queria chegar, mas como as ficadas não passavam de semanas, os meninos nem ligavam e eu ficava na zona de conforto.

Já nos dezoito anos me tornei uma jovem bonita, porém negra - sim ser negra sempre é um porém na vida de uma mulher - Fui para a faculdade, descobri o mundo de pessoas, muitos homens, e nenhuma relação. Tentei namorar um guri da cidade vizinha, ele negro, ele racista, ele homem, ele machista, ele pobre, ele preconceituoso. Eu? Eu pensava "Deus não preciso me submeter a viver isso só porque um homem quis ficar comigo".

Terminamos, o sexo? Não teve, pois os medos existiam e eu sempre sem saber de onde, porque, quando. Sentia vontade de fazer sexo, mas no ato sentia medo, desespero, angústia.

Conservatório, começos e descobertas beijos e abraços, amassos e relações. Virgindade enfim perdida. Sério que fazer sexo é assim? Sério que ter um pênis introduzido na sua vagina é isso? Então qual era o medo? Onde estava todo esse monstro que nunca me deixou ser mais livre com meu corpo?

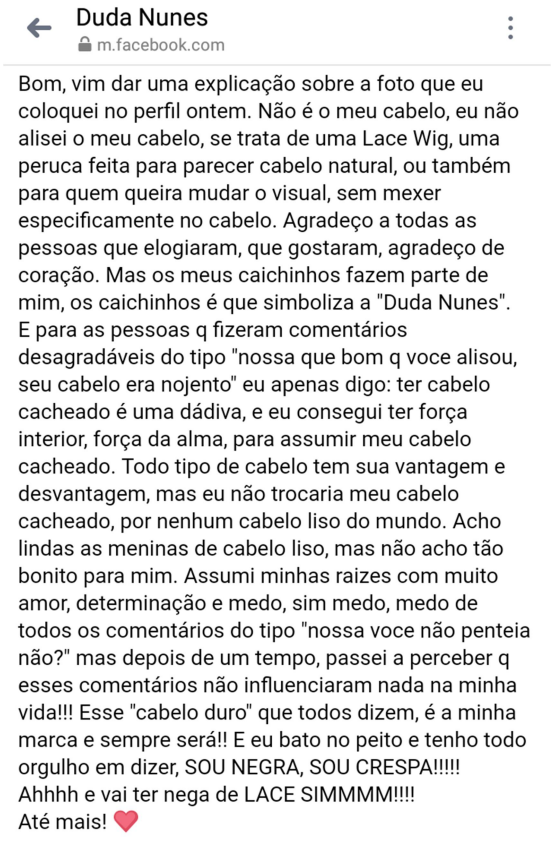
Outros homens aparecem. - Aparecem com você? Não é obvio, homens que sente o prazer de se relacionar com uma mulher negra, homens que sensualizam o corpo da mulher negra, homens que não são homens o suficiente de assumir uma mulher negra, homens casados com mulheres brancas. Relações com homens casados, sua vida jogada aos becos escuros, construções e carros a longa distância. Até que se percebe o mal que esses fazem, o lugar do esconderijo é dolorido para uma mulher, o lugar do não assumido, o lugar do quando der a gente se vê. A vida realmente é feita de erros, tropeços e lutas. Mulheres traídas me perdoem esse entendimento só o tempo traz, mas podem ter certeza que a minha dor também é

grande, a minha dor se refere a uma questão social, uma relação de racismo e vamos seguir lutando.

Há poucos meses fui a um ginecologista, branco, hetero. Cuida de diversas mulheres há muito tempo. Primeira vez que tive contato com ele. Ele me tocou assim como fazem os ginecologistas. Conversamos, falei sobre as minhas relações, até mesmo com mulheres, ele elogiou minha saúde, pediu alguns exames. Passou-se uns dias ele mandou mensagem para a minha amiga (amiga essa que era paciente dele), perguntado sobre mim, que havia gostado da minha pessoa, quando eu ficava sozinha em casa, se eu trabalhava, e se iria aceitar tomar um café com ele. Em qual momento esse homem sentido-se no direito de querer saber sobre mim? Em qual momento da nossa conversa ele achou que podia ter algum contato comigo?

Hoje percebo que a minha relação com homens foram das mais tristes possíveis. Homens, não estamos mais no lugar de sentir dó dessas falas, ou de tentar entender não, tá na hora de mudar, hora de saber o lugar de vocês e não invadir o nosso. É hora de assumir o quanto são escrotos na fala, nas atitudes, nas relações com mulheres. Homens está na hora de vocês acordarem!!!! Pois nós mulheres acordamos faz tempo!!!!

TEXTO DE EDUARDA NUNES (PUBLICADO EM REDE SOCIAL)



Duda Nunes
m.facebook.com

Bom, vim dar uma explicação sobre a foto que eu coloquei no perfil ontem. Não é o meu cabelo, eu não alisei o meu cabelo, se trata de uma Lace Wig, uma peruca feita para parecer cabelo natural, ou também para quem queira mudar o visual, sem mexer especificamente no cabelo. Agradeço a todas as pessoas que elogiaram, que gostaram, agradeço de coração. Mas os meus caichinhos fazem parte de mim, os caichinhos é que simboliza a "Duda Nunes". E para as pessoas q fizeram comentários desagradáveis do tipo "nossa que bom q voce alisou, seu cabelo era nojento" eu apenas digo: ter cabelo cacheado é uma dádiva, e eu consegui ter força interior, força da alma, para assumir meu cabelo cacheado. Todo tipo de cabelo tem sua vantagem e desvantagem, mas eu não trocaria meu cabelo cacheado, por nenhum cabelo liso do mundo. Acho lindas as meninas de cabelo liso, mas não acho tão bonito para mim. Assumi minhas raizes com muito amor, determinação e medo, sim medo, medo de todos os comentários do tipo "nossa voce não penteia não?" mas depois de um tempo, passei a perceber q esses comentários não influenciaram nada na minha vida!!! Esse "cabelo duro" que todos dizem, é a minha marca e sempre será!! E eu bato no peito e tenho todo orgulho em dizer, SOU NEGRA, SOU CRESPA!!!!!
Ahhhh e vai ter nega de LACE SIMMMM!!!!
Até mais! ❤️

Canal no Youtube Deste Lado

Criado, produzido e gerenciado por Ismênia Leão e seus amigos.

Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC4GqWcpue-_6jEwOyr7rKJw>. Acesso desde Mar/2018.

SOROCABA E REGIÃO

Prótese dentária acaba na polícia

19/06/18 |
carlos.araujo@jornalcruzeiro.com.br -

A polícia investiga denúncia de estelionato contra uma dentista que presta atendimento no centro de Sorocaba. A história repercutiu com a iniciativa da aposentada Almerinda Silva Duraes, de 75 anos, de registrar no 5º Distrito Policial uma queixa de "golpe" que teria sido praticado pela dentista. A delegada titular do 5º DP, Marta Ayres Cardum, disse que há aproximadamente 10 pessoas -- todas idosas -- com queixas contra a dentista. O nome da profissional está sendo preservado porque o caso ainda está em fase de investigação.

Marta informou que as queixas começaram a ocorrer desde o ano passado. As reclamações indicam recebimento de próteses dentárias com material inferior ao prometido. Em outros casos, apesar do pagamento feito antecipadamente, a dentadura não foi entregue pela dentista. Agora, Marta vai juntar os casos em um único inquérito policial.

Almerinda disse que tudo começou com o aliciamento por parte de uma irmã da dentista para ela entrar no consultório. Isso aconteceu em abril. Segundo o relato de Almerinda, a dentista prometeu "a melhor dentadura do mundo" no prazo de uma semana por R$ 3 mil e ofereceu desconto de R$ 700 se o pagamento fosse feito à vista.

A prótese requerida era a da parte inferior

Informações
Campinas → Jaguaruna
Voos baratos Campinas - Jaguar...
a partir de R$ 155
Veja agora
São Paulo → Belo Horiz...
Voos baratos São Paulo - Belo ...
a partir de R$ 160
Veja agora

para o dízimo da igreja - - e pagou à vista o valor de R$ 2.300. Até ontem não havia nem sinal da prótese. Na semana passada, ela registrou a queixa em boletim de ocorrência.

"Cinco ou seis vezes eu fiz contato com a dentista cobrando a dentadura", descreveu Almerinda. "Uma vez ela apareceu com uma massa para fazer um molde, ela fez uma encenação." A gota d"água ocorreu no dia 11 de junho, quando recebeu ligação da dentista com informação de que ela ligaria na semana seguinte para marcar retorno -- que estava agendado para o dia seguinte, 12 deste mês.

Nervosa, Almerinda foi ao consultório e encontrou a porta fechada. "São R$ 2.300 que eu não sei se vou ter de novo", lamentou. Disse que divulgou a história porque quer evitar que outras pessoas "caiam no mesmo golpe". A delegada informou que as vítimas, independentemente do inquérito policial, podem entrar na Justiça civil com pedido de ressarcimento dos prejuízos em dinheiro.

A reportagem ligou segunda-feira (18) à tarde ao consultório, para falar com a dentista, mas ninguém atendeu à chamada. A delegada informa que já ouviu a dentista e a profissional minimiza os casos com alegações de que o que acontece é que os reclamantes não se adaptaram às dentaduras ou que houve apenas um "desacordo comercial" nas negociações.

25 de março de 2015 • Vamos discutir?

“Não podemos ser tratados como roupa velha que não serve mais”, desabafa professora de teatro

Posted by Equipe Plena

Leitora do Plena, Almerinda representa a nova terceira idade, que tem desejos, trabalha, viaja, namora, é ativa e quer sua experiência valorizada; “Meu sonho era que o governo fizesse uma campanha nacional de valorização e aproveitamento do conhecimento da terceira idade. Se eu tivesse espaço, com certeza poderia contribuir mais com a sociedade”, diz ela

Por Mariana Parizotto

“Não somos entulho”, “O nosso governo não nos respeita”, “Um país que não valoriza seus idosos, não tem sabedoria”, “Não me enxergam”. Esses foram alguns dos comentários postados na nossa página do Facebook referente a uma matéria sobre a declaração do papa Francisco, que criticou a forma como os

Newsletter

Assine para receber novidades por email

Nome

Email

Assinar

Doar

Você gosta do Portal Plena? **Então ajude-nos!** Precisamos de recursos para mantermos nosso portal no ar. *Qualquer valor será bem-vindo.*

Doar
pagseguro

jovens tratam os mais velhos. O pontífice disse recentemente que idosos não são marcianos e que a velhice não é doença.

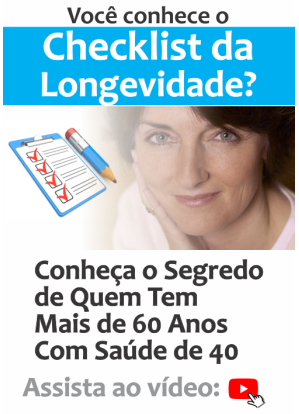
Entre tantas manifestações de apoio e desabafos, a reação de Almerinda Inacio, de 72 anos, nos chamou atenção: "Os jovens brasileiros tratam os idosos como roupa que não serve mais, um estorvo. O idoso no Brasil vive de teimoso". Decidimos então entrevistá-la para entender melhor a percepção do que é viver na terceira idade em um país que ainda engatinha quando o assunto é promoção de políticas direcionadas ao envelhecimento populacional.

Ao contrário dos estereótipos designados aos idosos, a terceira idade brasileira é bem ativa, está nas redes sociais, participa de grupos culturais, viaja, pratica corrida e outras atividades físicas, namora, conhece gente, tem hobbies, vai a restaurantes e tem nada menos do que um potencial de consumo de R$ 7,5 bilhões por mês.

"Eu ainda trabalho, sou professora de teatro, estudo teologia, faço exercícios, sou conectada, tenho uma mente muito ativa. E é até difícil ser assim na minha idade em um país que não valoriza o idosos", diz Almerinda, que mora em Sorocaba, São Paulo. Segundo ela, o Brasil deveria aprender com o Japão, onde existe até um feriado nacional para homenagear e mostrar apreço aos mais velhos.

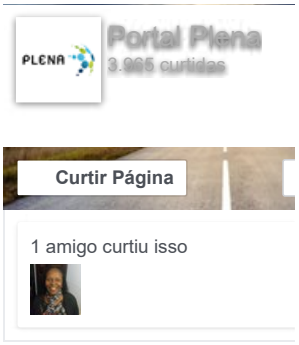
Conforme citado por Almerinda, no Japão, a terceira segunda-feira de setembro é um feriado em que avós e tios ganham presentes, depois que a família compartilha uma refeição com eles. A data mobiliza os cidadãos japoneses. Em algumas pequenas aldeias, os jovens e as crianças em idade escolar realizam danças comemorativas e proporcionam entretenimento aos idosos. "Há uma atitude de 'não deixar nenhum idoso para trás', por isso, mesmo os idosos que vivem sozinhos recebem atenção da comunidade onde vivem", conta a geriatra Elaine Kemen Maretti, que integra o corpo clínico do Iredo, Instituto de Reumatologia e Doenças Osteoarticulares.

Parece uma realidade bem distante do Brasil, mas quanto mais falarmos, mais discutirmos e debatermos sobre o envelhecimento populacional, melhor será o entendimento e a



Redes Sociais

Curta nossa fanpage



Categorias

- Acontece
- Alzheimer
- Direitos
- Educação
- Envelhecer com Autonomia
- Especiais
- Eventos

relação entre as gerações. Um dia todos nós olharemos no espelho e perceberemos que o tempo passou. Nossas experiências e vivências serão sabedoria que pode e deve ser repassada para os mais jovens. "Meu sonho era que o governo fizesse uma campanha nacional de valorização e aproveitamento da experiência e do conhecimento da terceira idade. Se eu tivesse espaço, com certeza poderia contribuir mais com a sociedade", diz Almerinda. E quanto aos mais jovens, o recado da professora de teatro é simples e direto, "eu gostaria de lembrá-los que tudo que está aí, foi feito pelos idosos e deixado de presente para eles. Temos muito a falar, aconselhar e ensinar às gerações mais novas, desde que os jovens nos olhem e nos deem um pouco de atenção".

Compartilhe isso:

Relacionado

Mercado de trabalho reconhece o valor da terceira idade e emprega cada vez mais
Consultoria é uma das áreas mais ocupadas pelos idosos Por Jaqueline Santos Mesmo com o aumento
5 de março de 2015
Em "Educação"

Com poemas e ilustrações, livro para crianças ensina os direitos dos idosos
A cada página da obra Ser Idoso é... o autor cita uma lei específica do Estatuto do Idoso e a recria num jogo lúdico.
25 de janeiro de 2016
Em "Educação"

Você se considera uma pessoa idosa ou velha? Acha que é a mesma coisa? Pois então veja o depoimento de um idoso de setenta anos
"Você é idoso quando ainda aprende. É velho quando já nem ensina", diz um dos trechos do texto Por Redação
26 de junho de 2015
Em "Sua História"

« Previous Post
Entenda como os alimentos podem ser aliados no tratamento do câncer

Next Post »
Anvisa aprova genéricos inéditos para conjuntivite, menopausa e colesterol

Deixe um comentário

- Histórias Plenas
- Lazer
- Movimente-se
- Receitinhas
- Saúde
- Sem categoria
- Sua História
- Vamos discutir?
- Videos

Arquivo

- julho 2018
- junho 2018
- maio 2018
- abril 2018
- março 2018
- fevereiro 2018
- janeiro 2018
- dezembro 2017
- novembro 2017
- outubro 2017
- setembro 2017
- agosto 2017
- julho 2017
- junho 2017
- maio 2017
- abril 2017
- março 2017
- fevereiro 2017
- janeiro 2017
- dezembro 2016
- novembro 2016
- outubro 2016
- setembro 2016
- agosto 2016
- julho 2016
- junho 2016
- fevereiro 2016
- janeiro 2016
- dezembro 2015
- novembro 2015

29 de setembro de 2015 • Sua História

“A dança me tirou de uma crise de isolamento depressivo”, diz professora de teatro de 72 anos

Posted by Equipe Plena

Se você tiver receio de ir a um baile, não tem problema. Coloque a música e dance em casa mesmo. Se solte! Deixe a música te conduzir. Movimente-se! Reinvente-se! Escolha uma nova trilha sonora para a sua vida

Texto de Almerinda Inacio, de 72 anos, professora de teatro

Passei por uma crise de isolamento depressivo – algo muito comum entre os idosos. Não saia de casa, não tinha ânimo para nada. Cansei-me de tudo. Só tinha meu filho e uma amiga que morava perto de casa.

Newsletter

Assine para receber novidades por email

Nome

Email

Assinar

Tudo começou devido a um desgosto que tive: perdi marido e bens, tudo de uma vez só!

Eu precisava me recriar, procurar novos caminhos, ocupar a cabeça.

Foi então que uma pessoa me chamou para trabalhar num clube onde acontecia um baile muito divertido. Eu ficava no fogão, fazendo a sopa que era servida gratuitamente aos frequentadores. Quando eu terminava de servir a sopa, muitos me chamavam para dançar, mas eu sempre recusava. Um dia, uma pessoa me convenceu a dançar. Fui até o meio do salão e me permiti! Dancei, leve, livre e solta. E assim todos os domingos eu terminava de servir a sopa e caía na dança.

Em pouco tempo eu passei a ter ânimo, disposição e ALEGRIA! É como se eu tivesse dormido por um longo período e despertei para a vida novamente.

Daí em diante não parei mais. Arrumei emprego. Mudei de casa e condição social. Fiz curso superior! Sou atriz há mais de dez anos. Tenho licenciatura em teatro.
Pois bem, se você tiver receio de ir a um baile, não tem problema. Coloque a música e dance em casa mesmo. Se solte! Deixe a música te conduzir. Movimente-se! Reinvente-se! Escolha uma nova trilha sonora para a sua vida.

Compartilhe isso:

Relacionado

Existe cura para a solidão? Ana Fraiman responde.
31 de janeiro de 2017
Em "Vamos discutir?"

Depois de 72 anos de namoro velado, norte-americanas finalmente puderam se casar
Alice e Vivian se conheceram na faculdade e desde então mantinham um relacionamento
27 de março de 2015
Em "Sua História"

Desbravando o mundo virtual aos 80 anos
Dona Áurea, que nem sabia ligar o computador, tem hoje blogs, página no Facebook e fala com parentes pelo skype
26 de março de 2015
Em "Educação"

Doar

Você gosta do Portal Plena? **Então ajude-nos!** Precisamos de recursos para mantermos nosso portal no ar. *Qualquer valor será bem-vindo.*

Doar
pagseguro

Você conhece o
Checklist da Longevidade?

Conheça o Segredo de Quem Tem Mais de 60 Anos Com Saúde de 40
Assista ao vídeo: