

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema



CARAPINHA.

UMA ENCRUZILHADA AFRO LUSO TUPINIQUIM

Trabalho de Projeto

Mestrado em Teatro - Especialização em Artes Performativas

Joyce Cristina Santos de Souza

Lisboa, Novembro de 2021

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema



CARAPINHA.

UMA ENCRUZILHADA AFRO LUSO TUPINIQUIM

Joyce Cristina Santos de Souza

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cristina Roldão e sob a co-orientação do Professor Especialista Diogo Bento.

Lisboa, Novembro de 2021

RESUMO

Este relatório diz respeito ao trabalho de projeto *Carapinha. Uma encruzilhada afro luso tupiniquim*, que tem como objetivo refletir sobre a experiência de mulheres negras e mulheres negras brasileiras no contexto português, mais objetivamente nas artes performativas. A partir das questões de gênero, raça e classe, se investiga os fatores históricos e sociais que fundamentaram a criação de imaginários acerca destes corpos. Entendendo as artes performativas como prática política de intervenção social, a pesquisa vai diagnosticar brevemente grupos e espetáculos teatrais formados e/ou protagonizados por pessoas não brancas, realizados em Portugal. Nomeadamente o *Grupo de Teatro Pau Preto, Teatro Griot, Gto Lx: Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa - Laboratório Ami-Afro, Peles Negras Máscaras Negras - Teatro Do Escurecimento, Aurora Negra e Sempre Que Acordo*. Assente em práticas e teorias decoloniais e anti-racistas, a pesquisa propõe a percepção das problemáticas apresentadas a partir dos conceitos de encruzilhada e da figura de Exú. Utilizados como estratégia para possíveis transgressões epistêmicas, políticas, estéticas e performativas. O presente relatório apresenta a investigação realizada que resulta na viabilização da ação cênica performativa homônima ao projeto.

Palavras chave: mulheres negras; mulheres brasileiras; teatro negro; artes performativas; colonialidade; racismo.

ABSTRACT

This report concerns the project work Carapinha. Uma encruzilhada afro luso tupiniquim, which aims to reflect on the experience of black women and black Brazilian women in the Portuguese context, more objectively in the performing arts. From the issues of gender, race, and class, we investigate the historical and social factors that have underpinned the creation of imaginaries about these bodies. Understanding the performing arts as a political practice of social intervention, the research will briefly diagnose theater groups and shows formed and/or starring non-white people, performed in Portugal. Namely *o Grupo de Teatro Pau Preto, Teatro Griot, Gto Lx: Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa - Laboratório Ami-Afro, Peles Negras Máscaras Negras - Teatro Do Escurecimento, Aurora Negra e Sempre Que Acordo*. Based on decolonial and anti-racist practices and theories, the research proposes the perception of the problems presented based on the concepts of crossroads and the figure of Exú. Used as a strategy for possible epistemic, political, aesthetic and performative transgressions. The present report presents the research carried out that results in the feasibility of the performative scenic action with the same name as the project.

Key words: black women; Brazilian women; black theater; performing arts; coloniality; racism.

AGRADECIMENTOS

Ayageuny de Yemanjá Oruiá Dossia! agradeço sua coragem, persistência, força e acolhimento. O mar é imenso, nunca se esqueça.

Cristina Roldão que tanto admiro, obrigado por aceitar, provocar e me orientar com tanto carinho, contundência e generosidade, compartilhando de sua sabedoria.

Diogo Bento obrigado pela parceria desde a 1ª aula, por me orientar, apoiar e pela abertura para o compartilhamento ao longo dessa experiência.

Agradeço a Zia Soares por me receber e pela agradável conversa sobre o trabalho do “Griot”.

Obrigada a Miguel Hurst pela longa entrevista concedida sobre o trabalho do “Grupo de Teatro Pau Preto”

Agradeço aos amigos pelo apoio, carinho, pelas trocas e discussões. Nomeadamente a *Maloca Querida*, mulheres poderosas que me ensinam tanto há muitos anos. A *Tribo* pelos golpes e amor “doentio”. Irene Bertachini e Helbert de Almeida pelas aulas que tanto me instrumentalizam. A Samara Carvalho por tanto me ajudar sobre os meandros desse mundo acadêmico. Murilo Marques por me lembrar da importância da experimentação e do erro.

Imensa gratidão a Cire Ndiaye, musicista e performer tão potente que aceitou estar comigo neste projeto. Obrigado a Inês Vaz pela indicação da Cire.

Kabila Aruanda minha iyáloriça, te agradeço por todo amor envolvido. Por cuidar de meu Orí com tamanha maestria. Por me guiar e orientar nesta rota de fuga. Axé!

Benedita Estela e Valter, meus pais, obrigado pelo amor, pela minha criação, pelas oportunidades, pela dedicação imensurável. Vocês são um exemplo de persistência e determinação.

Jefferson, meu irmão, obrigado pelas aulas magníficas de história e política, pelas revisões, discussões fervorosas, acolhimento e carinho. Quanto axé ter você por perto.

Ariene Godoy ogunhê! Obrigado pela parceria nessa e em outras existências, pelos sorrisos, por me incentivar diariamente, pelo amor em tantas instâncias e pela paciência. Axé!

Finalmente agradeço a toda Nação Livre de Aruanda e a toda mentoria. Todos os guias e orixás que me acompanham firmemente, Axé Exú Navalha Tranca Rua. Axé Bombogira Aurora das Águas. Agradeço a minha ancestralidade. Agradeço ao Exú 7 Portas e a Negra Anastácia, pelas potências. Laroyê! Axé!

LISTA DE ABREVIATURAS

USP - Universidade de São Paulo

PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

ONU - Organização das Nações Unidas

PNUD - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

ESS - European Social Survey

LGBTQIA+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais e outros grupos

MNU - Movimento Negro Unificado

SENAC - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

INE - Instituto Nacional de Estatística

EMBRATUR - Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo

SEFSTAT - Portal de Estatística do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras

SEF - Serviço de Estrangeiros e Fronteiras

ACE - Associação Cultural Etnia

IPAE - Instituto Português das Artes do Espetáculo

MINDELACT - Festival Internacional de Teatro do Mindelo

PAIGC - Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde

PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PINK Griot - Projecto de Intervenção com as Komunidades Griot

KHAPAZ - Associação Cultural de Jovens Afrodescendentes

CIG - Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género

DGARTES - Direcção Geral das Artes

CAL - Centro de Artes de Lisboa

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UFC - Universidade Federal do Ceará

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNA- União NEGRA das Artes

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Globezas ao longo do tempo.....	59
Figura 2 - Guia de turismo da Embratur 1977 e 1978.....	65
Figura 3 - Propaganda da Embratur de 1983.....	65
Figura 4 - Divulgação da Embratur de 1988.....	66
Figura 5 - Capa Revista Focus.....	67
Figura 6 - Revista Visão matéria sobre prostituição em Bragança.....	67
Figura 7 - Publicidade de duas páginas na Revista B de Brasil.....	67
Figura 8 - Rendimento por Gênero e Raça.....	70
Figura 9 - Flyer espetáculo “Alimária”.....	83
Figura 10 - Flyer “Faz Escuros nos Olhos”.....	88
Figura 11 - Flyer “A Raça Forte”.....	89
Figura 12 - Flyer “A Geração da Utopia”.....	90
Figura 13 - Espetáculo “As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino”.....	91
Figura 14 - Espetáculo “TEMPESTADE”.....	92
Figura 15 - Espetáculo “Ruínas”.....	93
Figura 16 - Espetáculo “O lugar por onde a vaca passou”.....	94
Figura 17 - Flyer “LUMINOSO AFOGADO”.....	94
Figura 18 - Divulgação espetáculo “Os Negros”.....	95
Figura 19 - Flyer espetáculo “Que Ainda Alguém Nos Invente”.....	97
Figura 20 - Divulgação espetáculo “Posso saltar do meio da escuridão e morder”.....	98
Figura 21 - Divulgação espetáculo “O Riso dos Necrófagos”.....	99
Figura 22 - Flyer divulgação “Laboratório Ami-Afro”.....	103
Figura 23 - Flyer divulgação espetáculo “Maria 28”.....	105
Figura 24 - Divulgação espetáculo “Maria 28”.....	106
Figura 25 - Capa da Folha de Sala espetáculo “Aurora Negra”.....	107
Figura 26 - Flyer espetáculo “Sempre que Acordo”.....	109

ÍNDICE GERAL

RESUMO.....	3
ABSTRACT.....	4
AGRADECIMENTOS.....	5
LISTA DE ABREVIATURAS.....	7
ÍNDICE DE FIGURAS.....	9
ÍNDICE GERAL.....	10
PRÓLOGO.....	12
INTRODUÇÃO.....	18
1.A MULHER.....	20
1.1 TORNAR-SE MULHER? O GÊNERO EM CENÁRIO SEXISTA.....	21
1.2 O OUTRO DO OUTRO : AS MULHERES NEGRAS.....	24
1.3 A INTERSECCIONALIDADE.....	29
1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
2.A MULHER NEGRA E BRASILEIRA EM PORTUGAL.....	37
2.1 A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO ALÉM MAR.....	38
2.1.1 A MISCIGENAÇÃO E O LUSOTROPICALISMO.....	41
2.1.2 AS TELENOVELAS E O “PRETUGUÊS”.....	48
2.1.3 A <i>MULATA</i> EXPORTAÇÃO E O CARNAVAL.....	54
2.2 AS MÃES DE BRAGANÇA E A MÍDIA.....	61
2.3 ONDE ESTÃO ESSES CORPOS ?.....	69
2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
3.CORPOS NÃO BRANCOS NAS ARTES PERFORMATIVAS EM PORTUGAL.....	75
3.1 TEATRO E AS ARTES PERFORMATIVAS UM FRÁGIL PANORAMA.....	76
3.1.1 O GRUPO PAU PRETO.....	81
3.1.2 TEATRO GRIOT.....	86
3.1.3 GTO LX: GRUPO DE TEATRO DO OPRIMIDO DE LISBOA - LABORATÓRIO AMI-AFRO.....	101
3.1.4 PELES NEGRAS MÁSCARAS NEGRAS - TEATRO DO ESCURECIMENTO.....	104
3.1.5 “AURORA NEGRA” e “SEMPRE QUE ACORDO”.....	107
3.2 A ENCRUZILHADA NA CONTRA MÃO DAS VIAS DE FATO.....	112
3.2.1 ENCRUZILHADA EXU.....	115

3.2.2 ENCRUZILHADA CORPO.....	119
3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
4.CARAPINHA: UMA ENCRUZILHADA AFRO LUSO TUPINIQUIM.....	124
4.1 O PROJETO.....	125
4.2 DRAMATURGIA.....	127
4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
CONCLUSÃO.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	132
ANEXOS.....	140

PRÓLOGO

Este é um objeto das artes performativas, linguagem conhecida por extrapolar fronteiras formais, por ser híbrida em sua essência e por acolher manifestações das mais variadas naturezas, sempre trazendo a voga a história ou aspectos do sujeito que a realiza. Tendo isso em vista, antes de apresentar formalmente a pesquisa na linguagem aceita e prevista pela academia, compartilho este prólogo em consonância com a performatividade, a qual sou fiel. Aqui pretendo dar pistas de quem vos fala, de forma cronológica mas não linear, e mais do que apontar fatos biográficos revelo aqui os indícios que me conduziram à necessidade da realização dessa pesquisa científica.

A minha história está estreitamente conectada com a pesquisa, esse cruzamento é em alguma instância o próprio objeto. Fatos que aparentam estar na esfera das personalidades observados por outra perspectiva não são tão ingênuos, afinal, “todo pessoal é político”. Fique atento, existem aqui duplos sentidos.

Minha narrativa se constitui a partir de peças soltas que aos poucos foram se revelando, que fui costurando, remendando e com muita investigação venho criando sentidos pessoais, estéticos e simbólicos.

Nasci no Brasil, no Guarujá. Pai estivador, mãe costureira. O meu pai é *branco*. A minha mãe é considerada “*moreninha*”. O meu irmão tem a cor e o cabelo como o meu. Não conheci meus avós maternos. Pouco me recordo da minha avó paterna, que faleceu aos meus seis anos. Na infância soube que meu falecido avô era português. A família do meu pai é *branca*. A família da minha mãe tem *pretos* e muitos ditos “*moreninhos*”.

Meu pai é lido como *branco* que toca pandeiro, tamborim, percussão na roda. Em roda, com muitos *pretos* e os lidos “*moreninhos*”. Meu pai é branco do cabelo sarará. Minha mãe ia -vai!- pro samba, semba, com os seus. Nessa de samba, de toca, de partido alto, de cuíca e sambalção, de X-9 e Amazonense¹, de batuque, aqui tô eu.

No período escolar, ao tentar montar a minha árvore genealógica percebi muitas interrogações e espaços vazios. Pouco sabia da família *branca* e da *preta*. Era o início do advento da internet, e a partir de fotos e alguns documentos amarelados “*descobri*” a minha família portuguesa. A busca durou um semestre. Meu avô teria deixado na Ilha da Madeira uma esposa e filhas, e no

¹ O Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba X-9 e o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mocidade Amazonense, são entidades de cunho popular ligados ao samba na Baixada Santista. Com sede situadas respectivamente nas cidades de Santos e Guarujá, no Estado de São Paulo. É nas chamadas “escolas de samba” que se realizam ensaios, cortejos e reuniões referentes aos desfiles de carnaval.

Brasil formou outra família. No ano seguinte, os familiares portugueses, que estavam na Madeira e na África do Sul, atravessaram o oceano e nos conhecemos. Até hoje se usa a rota dos ditos “*descobrimientos*”².

Na família da minha mãe a internet não me era útil. Tudo era mais difícil, complexo de desvendar, mesmo implicando um território físico mais próximo. Poucos documentos, escassos registros, pouca ou nenhuma fotografia. O que se sabe são histórias que passaram de primo em primo e que foram se perdendo. Sei pouco sobre meus avós. No Brasil é comum não saber sobre o passado. A respeito dos meus bisavós existe apenas uma história, segundo a qual, ela vivia numa fazenda como escravizada e que meu bisavô era telégrafo. Ele teria se apaixonado por ela e juntos fugiram de canoa, da fazenda onde ela “vivia” no litoral norte para Bertioga. Bertioga é uma cidade da costa brasileira que em tupi significa “casa do muriqui”. Tupi era a língua falada por indígenas de quase toda a costa brasileira antes da chegada dos portugueses, é o “*idioma morto*” da terra em que futuramente eu nasceria. Muriqui na língua do colonizador significa macaco. O Muriqui é amarelo. Embora não sejam os amarelos xingados de macaco. Enfim, nesta terra indígena minha avó teve a vida “*salva pelo homem branco*”, que na verdade era um “*moreninho mais claro*”. Ou ao menos foi assim que esta história me foi contada, afinal em que momento se duvida do que está posto?

Na minha certidão de nascimento minha cor é “*branca*”. Minha mãe aprendeu que para afinar o nariz de crianças “*moreninhas*”, era só apertar as narinas com o polegar e com o dedo médio, da base para a ponta, durante alguns minutos repetidamente, várias vezes ao dia, assim ele ia se moldando de forma mais fina. Depois ela me ensinou para eu continuar a fazê-lo, porque segundo a teoria ele podia voltar a ser “*nariz de preto*”. E todo esse ritual era cheio de amor e cuidado por mais violento que possa parecer no agora. Sua mãe afinava seu nariz?

Quando criança meus pais me matricularam em um curso público e gratuito de ballet clássico. Minha mãe que fazia meu coque impecavelmente, sem um fio “fora do lugar”. Depois migrei para o teatro, nas mesmas condições de políticas públicas. Meus pais não fizeram cursos públicos e gratuitos, muito menos meus avós foram a teatros ou ballets clássicos. No máximo íamos ao samba. No teatro não era mais minha mãe que ajeitava os meus cabelos.

No teatro amador descobri que meus cabelos soltos, em cena, eram *fortes*. Na escola e no trabalho era melhor com tranças ou preso com rabo de cavalo e com gel na frente. Cabelo solto

² O termo descobrimento(s) amplamente utilizado desde o século XV até os dias atuais revela uma perspectiva histórica de caráter puramente eurocêntrico. Isso implica a falsa compreensão de que tais territórios se inauguram e passam a existir somente a partir da chegada dos europeus, no caso, dos portugueses. Tal concepção invisibiliza, suprime, subalterniza tais territórios, povos e culturas. O termo oculta o caráter invasor e genocida de tais transações. Evidenciando certa vaidade e auto promoção acerca de tais fatos históricos.

só se estivesse com relaxamento³, procedimento feito desde os 10 anos. No teatro amador ganhei prêmios de atriz coadjuvante, sempre fui uma aplicada coadjuvante. Nas cenas que eu criava eu podia ser a protagonista, nas peças do grupo que integrei durante 5 anos, curiosamente não. O teatro é o constante exercício de se colocar no lugar, no corpo, no tempo, na pele do outro, mas nem todo papel me cabia. O teatro suscita o questionamento e neste momento já não fazia nenhum sentido relaxar “também” os cabelos. Engasguei. Não sei se foi essa imagem de “mulher forte” que pegou na garganta, rasgando goela a baixo ou se é um grito entalado crônico dos personagens que tive que abortar.

Ingressei na Universidade pública e gratuita, Artes Cênicas em Ouro Preto, a antiga Vila Rica. Terra indígena até a chegada dos colonizadores, Minas Gerais foi até o final do século XIX a maior detentora de pessoas escravizadas do Brasil. Eu querendo, ou não, a cidade colonial exalava essa história a plenos pulmões. O cheiro e o modo colonial empregnado em tudo, nas igrejas, no ouro, nas artes, nos manuais, nas minas, nos instrumentos de tortura, no pelourinho, nas pessoas e suas histórias (também) fragmentadas. Comecei a olhar para a história para além dos manuais, voltei aos espaços vazios da árvore genealógica, é como se ela ganhasse um cenário. Não gostei do que vislumbrei. Todos os dias na praça central, percebia que que fora ali que corpos estiveram sob o açoite. Era de arrepiar os cabelos.

Através da estrada real⁴, percorrendo parte do mesmo caminho do ouro, volto a São Paulo de Piratininga⁵. Ingressei na francesa Universidade de São Paulo, na Escola de Arte Dramática, também pública. Em vinte alunos havia um negro, uma negra, eu e mais duas “*moreninhas*”. Quase não acreditei! Este sempre foi um espaço inalcançável de tão elitista, mas eu estava lá, nós estávamos e a cada ano éramos mais. Na USP e em São Paulo tive acesso a outros tipos de arte, pude duvidar do “belo”. Tive um professor crioulo, que em sua primeira aula disse: se pergunte sempre quem é o narrador. Assisti teatro negro. Me aproximei das pautas indígenas. Fui reconhecendo e legitimando experiências não hegemônicas, graças aos que resistiram às catequizações. A propósito, foi o período de discussão e implementação das cotas raciais e socioeconômicas nas universidades públicas e privadas no Brasil, das quais me beneficiei

³ Relaxamento capilar é um tipo de procedimento estético que consiste no alisamento artificial dos cabelos. Realizado com produtos químicos como o tioglicolato de amônia, combinado com guanidina e hidróxido de sódio, entre outros.

⁴ A estrada real, também denominada por caminho real, se trata das vias terrestres criadas durante o período colonial no Brasil. Estas trajetórias foram abertas e oficializadas com objetivo de povoamento e para o trânsito de mercadorias, sendo a utilização de outras vias consideradas contrabando, configurando crime de *lesa-majestade*.

⁵ Atualmente conhecida apenas por São Paulo, a cidade foi fundada pela Companhia de Jesus, com propósito da catequização indígena.

fazendo mais uma licenciatura, agora em educação artística. Trabalhei como professora de teatro, arte educadora e como atriz em muitas comunidades e periferias, bem como em luxuosos centros culturais e museus. Pude ouvir muitas “coadjuvantes aplicadas”, “relaxadas” e não podia repetir a minha história, precisávamos rever juntas os prólogos, para transformar as narrativas.

Mesmo sem as munições necessárias, fui ocupando espaços, me reconhecendo em alguns, me desconhecendo, criando outros. Tirando do estômago partes que não se decompueram de tudo que engoli. Tive refluxo. Afinal fora muito tempo “afinando o nariz” e é preciso coragem para olhar para a história, para a própria trajetória, para o espelho e começar a reconhecer as camadas de violências e devastação naquilo que outrora parecia uma ficção romântizada. “A Europa (é mesmo) indefensável”! (CÉSAIRE, 1978, p. 13)

E como construir um lugar que me foi negado e ao mesmo tempo enfiado pelos poros e buracos? Como munir-se? Não apenas para ter um nome que faltava em uma árvore, mas para entender como esta genealogia opera enquanto sistema. Ao identificar e aceitar que “*moreninho*” não existe⁶, ninguém prendia minha volumosa cabeleira. E “aí!” de quem toca-la.

No candomblé eu pude criar novos imaginários, linguagens e perspectivas. Foi necessário me legitimar, ler, ouvir, enfrentar medos, assumir posições, sentir a profundidade dos cortes. E posso afirmar que aqui se confirma meu processo de *empretecimento*⁷. Não pela conversão religiosa

⁶ O termo “moreninho(a)” utilizado até o momento é apresentado como uma crítica aos parâmetros perversos de “hierarquização racial estabelecido durante o projeto colonial”. Nos quais “a categorização do quanto um indivíduo é negro só ocorre após a leitura de que ele não é branco” (DEVULSKY, 2021, p.50). Sendo a branquitude colocada como ideário, são diversas as classificações empregadas para especificar o quão próximo ou distante pessoas não brancas estão de tal padrão. Tal operação é uma das formas operantes do racismo: o colorismo. Criando subgrupos, o colorismo tem na cor da pele e sua pigmentação a ordenação de graus de subordinação. Estabelecendo diferenciações entre negros de pele clara e retinta, buscando desarticular tais grupos. Quanto mais retinta a cor da pele mais evidente o racismo e a discriminação, em contrapartida, quanto mais clara maior seria a proximidade da branquitude, novamente tida como um referencial. Isto é, quanto mais embranquecido mais possibilidades de breves consentimentos. Na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios-PNAD realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística -IBGE em 1976 no Brasil mais de 130 nomenclaturas diferentes foram utilizadas para a autodefinição de cor, como exemplos: “amorenada”, “bem morena”, “branca suja”, “burro quando foge”, “escura”, “meio preta”, “meio branca”, “moreninha”, “pouco clara”, “puxa pra branca”, “quase negra” (PNAD, 1976, p. 63). Essa vasta autodenominação revela não apenas sobre o caráter miscigenado da população brasileira, como também, sua ideologia de branqueamento representada em tais eufemismos. Em outras palavras, se cria um distanciamento, inclusive nominal, no qual quanto maiores as características próximas do padrão branco eurocêntrico maior a passabilidade e aceitação social em oposição a negritude. Reforçando o racismo que estigmatiza e padroniza estereótipos. Atualmente o PNAD em seu questionário divide a autodefinição de cor nas categorias “branca”, “preta”, “parda”, “indígena” ou “amarela”. Realizada em 2019, na última pesquisa 44,6% da população se autodeclarou como negra, sendo 38,4% como pardos e 6,2% como pretos (IBGE, 2000. p.37).

⁷ É necessário entender a linguagem como um campo de disputa política em constante transformação. No Brasil, em Portugal e nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa -PALOP, existem diferenças terminológicas significativas mesmo que partilhem do mesmo idioma. O que também se dá em outras línguas, gerando teses a serem elucidadas. O termo “empretecimento” aqui se aplica como o ato de enegrecer, denegrir, tornar negro, escurecer, sendo utilizado num cunho apreciativo, dignificante, respeitoso, enaltecido. Trata-se de reconhecer,

mas pela mudança radical no modo de vida, nas escolhas perante o consumo e na visão de mundo. A tradição oral me trouxe certas sabedorias que não estavam na academia, assim como minha família preta que não se achava pela internet. Raspei o cabelo. Não para começar do zero, porque isso não existe, afinal as viagens pelo Atlântico já foram feitas, mas sim para ritualizar o desapareço de uma cosmovisão *branca* que nunca me coube.

Enquanto artista o *empretecimento* me resgatou de uma lógica binária, onde a comparação e o enquadramento se revelam operantes. Começo então a entender a arte não apenas como um objeto específico, mas sim como um modo de vida, como uma linguagem estética e ética que revela todas essas operações travestidas de “pessoais”.

É desse lugar de fala que me pronuncio. Um lugar que foi destruído, dizimado, devastado, violado e sabemos por quem e pelo quê. E se não fossem as políticas públicas, os trânsitos e muita macumba, com certeza essa história teria outros caminhos. Se as artes performativas tem no sujeito seu alicerce, como pensar o sujeito sem perceber as determinantes que o constituem? Para entender o pós dramático é necessário reconhecer onde está o drama, como ele funciona, qual o conflito e sua curva. A minha história é cheia de espaços vazios, de lacunas, e é preciso desvendá-las para perceber como se operam as subjetividades. É através desse corpo-memória em “descobrimento”, ou como cá se diz, em “expansão” que atravesso estes ocios em busca das minhas raízes. Toda colonização tem raiz violenta. Raiz violenta. Rizomaticamente ambas raízes não são “apenas” minhas, elas se conectam, revelam redes, ampliam esta trama. Se “teatro” em grego significa “o lugar de onde se vê”, eu atravessei o oceano a fim de ver tudo isso em outra perspectiva, em outro ângulo. Vim pra cá, Portugal, fazer teatro com meu corpo-cabelo-raiz-memória, não pra ser a protagonista ou a coadjuvante, mas para reescrever uma história que me contaram e que eu não acredito mais. Sendo a arte meu modo de vida eu posso

adotar, legitimar perspectivas e referências negras como diretriz. Contudo tais terminologias: “preto” e “negro”, são compreendidas de formas distintas nos diferentes contextos. Em Portugal o vocábulo “preto” é entendido como ofensivo, pejorativo. “(preto/a) é historicamente o mais comum e violento termo de insulto dirigido a uma pessoa. Tragicamente, na língua portuguesa, o termo p. é usado arbitrariamente no dia a dia: ora como insulto direto, ora como forma indireta de inferiorização e objetificação- as/os p.(...) está intimamente ligado à história das políticas de insulto e ao racismo diário na língua portuguesa (KILOMBA, 2019. p.18) Em tal contexto os termos “negro” ou “afrodescendente” são mais oportunos, sendo o ultimo utilizado pelas Organização das Nações Unidas- ONU. Nos Estados Unidos o termo “nigger” é uma profunda injuria racial, derivado do latim “niger” que significa cor preta. Seu caráter ofensivo é tão profundo que por vezes é substituído pelo eufemismo “N-word”. Com os movimentos pelos direitos civis iniciados na década de 60, o termo “Black” é incorporado, sendo utilizado num sentido de afirmação e positivação de tais identidades. O termo “afro americans” também é aceito com coesão, sendo utilizado principalmente na linguagem formal. No Brasil nos anos 70 movimentos negros e sociais fomentam a reapropriação e resignificação do termo “negro”, despertando progressivamente sua referencia positiva. Sendo posteriormente incorporada a associações e órgãos oficiais. Segundo o IBGE “negro” é a soma de “pretos” e “pardos”. O termo “preto” também foi e vem sendo ressignificado no contexto brasileiro. Para o IBGE é a classificação de cor para pessoas de pele retinta. Socialmente seu significado vai além deste marcador, implicando um caráter afirmativo, de valorização e empoderamento.

transformar a narrativa, vim para “transmutar a linguagem para transformar o corpo”(ANASTÁCIA, 2012). Vim porque os meus cabelos cresceram, são rebeldes, ocupam muito espaço. Vim pois minha carapinha é livre.

INTRODUÇÃO

O objeto que se apresenta inscreve-se no âmbito do Mestrado em Teatro, da especialização em Artes Performativas, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, na vertente “Trabalho de Projeto”.

“Carapinha. Uma Encruzilhada Afro Luso Tupiniquim” surge da necessidade de uma investigação de caráter teórico-prático que se retroalimenta. Se caracteriza como um projétil, impulsionado teoricamente a fim de eclodir performaticamente, e vice-versa. Emaranhado e conectado às artes performativas e a questões sociológicas, vistas aqui como indissociáveis. O trabalho é dividido em quatro capítulos, que se apresentam a partir de perguntas-chave. Tais indagações irão nortear a composição das reflexões aqui desenvolvidas. Essas quatro macro perspectivas afunilam-se, culminando em subcapítulos, que visam esmiuçar e fundamentar os temas enunciados.

O primeiro capítulo é intitulado “A mulher”, nele se explanam questões sobre o que é ser mulher? O que é tornar-se mulher? Quem são *as mulheres*, e quem são *as outras*? Mulheres negras? Mulher e o que mais?

O segundo capítulo “A mulher negra e brasileira em Portugal” reflete sobre o que se pensa da mulher negra? O que se pensa da mulher negra e brasileira? Como foi construído tal imaginário? As brasileiras são bem vindas? Para que servem estas mulheres?

O terceiro capítulo denominado “Corpos não-brancos nas Artes Performativas em Portugal”, insere as questões abordadas anteriormente no cenário das artes performativas. Suas perguntas motivadoras são: Artes Performativas, que linguagem é essa? Teatro pra quê? Pra quem? Teatro negro em Portugal existe? Negra (os) no teatro? Não é o fim da linha para estes corpos? Por onde seguir? É neste ponto que elenca-se sobre alguns grupos e espetáculos teatrais de cunho afro-diaspórico realizados no contexto português. Nomeadamente o *Grupo de Teatro Pau Preto*, *Teatro Griot*, *Gto Lx: Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa - Laboratório Ami-Afro*, *Peles Negras Máscaras Negras - Teatro Do Escurecimento*, *Aurora Negra* e *Sempre Que Acordo*.

Finalmente o quarto capítulo “Carapinha. Uma Encruzilhada Afro Luso Tupiniquim”, se debruça sobre o objeto prático que compõe esta pesquisa. Do que se trata este projeto? Porque realizá-lo nas artes performativas? Como ele foi escrito? O que o constitui? São as questões utilizadas para expor sobre a performance homônima.

Fundamentada nas teorias e em práticas do feminismo negro, em perspectivas decoloniais e anti-racistas, uma encruzilhada vai sendo delineada e exposta. É na proposição de um panorama

contrário ao cartesiano, eurocêntrico, racista, cis-hetero-patriarcal, colonialista, capitalista, normativo, binário, que a figura de Exú é convocada. Cosmologias de Exú se apresentam como uma alternativa possível para subverter e reelaborar a compreensão destes cruzamentos em constante atualizações. Como afirma Rufino, em sua *Pedagogia das Encruzilhadas*:

Exú veste a carapuça que bem entende. Ele opera na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem, expande o corpo e suas sapiências como princípio ético/estético. Nesse sentido, essa pedagogia, como um balaio tático de ações de fresta, não se reduz à nenhuma forma criada, mas cruza tudo que existe e os refaz. (RUFINO, 2019, p.277)

O Trabalho de Projeto “Carapinha. Uma Encruzilhada Afro Luso Tupiniquim” está sob esse domínio ético, político e estético. Fincado nessas possibilidades múltiplas pertinentes às encruzilhadas, que são territórios de Exú e atuam “respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens, e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom” (RUFINO, 2019, p.273).

1.A MULHER

O que é ser mulher?

O que é *tornar-se mulher*?

Quem são as mulheres, e quem são *as outras*?

Mulheres negras?

Mulher e o que mais?

1.1 TORNAR-SE MULHER? O GÊNERO EM CENÁRIO SEXISTA

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 10)

Sob a perspectiva de gênero vivemos em uma sociedade de lógicas e práticas desiguais, instaurada por divisões dicotômicas e reducionistas, isto é, homens e mulheres, não ocupam os mesmos lugares sociais. Simone Beauvoir em sua célebre frase extraída do livro *Segundo Sexo* publicado em 1949, aponta para a questão de gênero desdobrada para além das determinações biológicas. Aqui o “*tornar-se mulher*” se refere à apreensão de diversos códigos sociais, físicos, culturais, comportamentais, relacionados ao que se atribuem como próprios, inerentes, e por ora exclusivos a figura “mulher”, enquanto identidade culturalmente construída. A suposta ideia de fragilidade física, o histórico direcionamento ao espaço doméstico, a desigualdade salarial, não nascem com a genitália feminina, é pura construção social.

Se tal construção está ligada aos aspectos sócio culturais o “*tornar-se mulher*”, tem diferentes pesos e medidas a depender de muitos parâmetros, incluindo a geografia e o tempo histórico. O que exige olhar para as questões de gênero como um panorama complexo, em constante desdobramento, com abordagens transversais e influências específicas, sendo assim, a busca pela equidade de gênero é também um processo vivo, em constante metamorfose.

A equidade de gênero é supostamente defendida por lei, isto é, ao menos teoricamente homens e mulheres são iguais⁸. O Artigo 13.º da Constituição da República Portuguesa, de 1976, aprova e decreta:

- “1. Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.
2. Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.”

O Artigo Art. 5º da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, decreta:

- “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
- I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição.”

⁸ Considerando que a pesquisa tem sob perspectiva as leis do Brasil e de Portugal.

Mas diversos dados revelam que, na prática, a realidade é outra. O patriarcado ainda reserva às mulheres um lugar de subalternidade, revelando uma sociedade profundamente machista e sexista, não excluindo nem mesmo as próprias mulheres a este *modus operandi*.

Em 5 de março de 2020, o “Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) analisou 75 países, que representam 80% da população global, e concluiu que nove a cada dez pessoas, inclusive mulheres, têm preconceito de gênero”. É possível afirmar, segundo dados da pesquisa, que 90% da população mundial acredita que “os homens são melhores políticos e líderes de negócios; que ir à universidade é mais importante para os homens; ou que homens deveriam ter um tratamento preferencial em mercados de trabalho competitivos”⁹.

O sexismo está presente no cotidiano, desde a infância, na forma como se organizam nossas histórias e experiências, tanto para homens como para mulheres. Frases como: “Isso é coisa de mulher”; “Vai ficar para titia”; “Lugar de mulher é no tanque/cozinha”; “Senta que nem mocinha”; “Mulher não fica bem a falar alto/palavrões”; “Mulher amadurece mais cedo”; “Você (mulher) tem que se dar o respeito”; “Homens têm necessidades, você precisa entender”; “Mulheres são sensíveis/delicadas”; “Você cozinha tão bem, já pode casar”; “Se você não emagrece, ninguém vai te querer”; “Amizades de mulher são todas falsas”; “Mulher no volante, perigo constante”; “Seu marido não liga de você trabalhar fora?”, dentre inúmeras outras frases, fazem parte deste processo de “*tornar-se mulher*”. O que infere violências em esfera pública, tendo em vista que vão contra ambas constituições aqui referidas, bem como, na esfera privada, por serem parâmetros repressores que apontam para subalternidade.

Essas frases revelam a filosofia e o lugar simbólico que o papel “mulher” desempenha socialmente. Sob tal perspectiva o papel “homem” desempenha as funções de sujeito, e a “mulher”, “o outro” do homem, criando aqui um antagonismo dialético. Enquanto um papel social desempenha a ideia de superioridade “o outro” ocupa o seu inverso, o papel de inferioridade, forte x fraco, supremo x subordinado. Para Beauvoir:

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é — qualquer que seja sua magia — o *inessencial*, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (BEAUVOIR, 1970b, p. 91)

Essa relação social estruturante está a serviço do poder, isto é, ela confere privilégios a um determinado gênero, a um grupo específico, cujo interesse é manter tais vantagens. Tal lógica

⁹ Enfrentando as normas sociais - Um divisor de águas para as desigualdades de gênero: Perspectivas de Desenvolvimento Humano para 2020. Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas

é presente e operante em países desenvolvidos e subdesenvolvidos, se estendendo a todas as classes sociais. Ela rouba de parte da humanidade a possibilidade de ser sujeito de si mesmo, gerando um conjunto de castrações, deslegitimando vozes, oprimindo poéticas, suprimindo corpos, e é neste cenário falocêntrico que o imaginário social se desenvolve.

Tornar-se mulher é trazer à luz todas estas condicionantes, para que este processo seja pautado pela consciência e não pelas repetições sistêmicas. Entender-se como um ser político, que ocupa lugares concretos e simbólicos socialmente, previne ser arrebatada pelas regras de manutenção do poder hegemônico. *Tornar-se mulher* é decretar a falência a uma alteridade hierarquizada verticalmente. É perceber que o conceito *mulher* foi construído ao longo da história pautado na binaridade e sua elaboração patriarcal. O que gera várias complicações a questão, pois quando se fala do *tornar-se mulher*, de que concepção de *mulher* estamos falando? Se for a *mulher* inventada pelos sistemas de controle e que serve à dominação masculina, tal *tornar-se* é apenas uma repetição esvaziada de autonomia. Novamente servindo a manutenção e ao fortalecimento patriarcal. Para este movimento ser efetivamente um *tornar-se* é necessário ampliar o entendimento do que significa *mulher*, convocando panoramas pluri epistêmicos e emancipatórios. Mas para poder recriar outro prisma é necessário esmiuçar o assunto, afinal de que *mulher* Beauvoir está se referindo?

1.2 O OUTRO DO OUTRO: AS MULHERES NEGRAS

Em consonância com o conceito de Hegel sobre “o outro”, que prevê o reconhecimento do sujeito através da alteridade, em outras palavras, ao presumir a criação e a construção da identidade sendo provenientes de processos de atribuição ao outro (ou aos outros) uma série de valores e sentidos, Beauvoir pauta de forma existencialista sobre as relações de gênero. Tais relações como visto, reservam as mulheres ocuparem o “*segundo sexo*”, “*o outro*”, e não “*o sujeito*” em relação ao gênero masculino. Suas publicações evidenciam um avanço crucial para o entendimento das relações de gênero e por consequência revelam instâncias estruturantes do funcionamento social mas também abrem uma lacuna, sobre quais mulheres a intelectual francesa está-se referindo. Obviamente as contribuições de Beauvoir são incontornáveis para o movimento feminista, mas o próprio movimento, não inclui em suas pautas todas as pessoas entendidas como “mulher”. O que não significa que estas *outras mulheres* não existam, ou que estas *outras* não articulem pensamentos e lutas, muito pelo contrário.

Em 1851 durante a Convenção pelos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, nos Estados Unidos, Sojourner Truth, se manifesta de maneira elucidativa sobre esta questão. Em seu discurso proferido após a fala de pastores e clérigos presentes em tal convenção, os quais afirmavam que “mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam frágeis, intelectualmente débeis, porque Jesus foi um homem e não uma mulher e porque, por fim, a primeira mulher fora uma pecadora”, Sojourner Truth diz:

Bem, minha gente, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu penso que com essa mistura de negros do Sul e mulheres do Norte, todos falando sobre direitos, os homens brancos em breve irão ficar em apuros. Mas em torno de que é toda essa falação?

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar lamaçais, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari cinco filhos e vi a maioria deles ser vendido como escravos, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?

Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... [alguém da audiência sussurra, “intelecto”]. É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, não seria mesquinho de sua parte não completar a minha medida?

Daí aquele homenzinho vestido de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! Mas de onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso.

Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e por novamente o mundo de cabeça para cima! E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens não se metam. Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer.

O discurso conhecido como “Eu não sou uma mulher?” de Truth coloca questões pertinentes à realidade de uma mulher negra, ex-escravizada, abolicionista e assim como Beauvoir defensora dos direitos das mulheres. Ela revela o quanto a ideia de “mulher” é muito mais abrangente e que o feminismo existente até então, não dava conta dessas outras perspectivas do ser mulher, desse “outro, outro”. Ser mulher negra é ser ao mesmo tempo “o outro” do homem, explicado por Beauvoir, e “o outro” da mulher branca, tendo em vista que elas não ocupam um mesmo lugar social, isto é, suas experiências concretas e seus lugares simbólicos diferem. Aqui “o outro do outro”, intersecciona dois quesitos: gênero e *raça*.

Grada Kilomba irá cunhar sobre essa sobreposição inseparável de *raça* e gênero, sendo esta intersecção indispensável para que um debate ou uma análise sobre a mulher seja coerente e por consequência mais inclusivo. Afirmando que as mulheres negras enfrentam duplamente a reciprocidade da alteridade, ou seja, em um contexto de hierarquização social sob hegemonia branca e masculina. No livro *Memórias da Plantação*, Kilomba afirma:

Como Lola Young escreve, uma mulher negra inevitavelmente “serve como a outra de “outras/os” sem status suficiente para ter um outro de si mesma”. As mulheres brancas têm um status oscilante, como o eu e como a “Outra” dos homens brancos porque elas são brancas, mas não homens. Os homens negros servem como oponentes para os homens brancos, bem como competidores em potencial por mulheres brancas, porque são homens mas não são brancos. As mulheres negras, no entanto, não são brancas nem homens e servem, assim, como a “Outra” da alteridade. (KILOMBA, 2019, p.191)

A complexidade da mulher negra está em carregar estes dois paradigmas sociais em sobreposição concomitante, o sexismo e o racismo. Não havendo espaço para optar ou alternar entre tais problemáticas, estes aspectos irão sempre se interpolar, em outras palavras, não há descanso!

Essa dinâmica entre “sujeito” vs “o outro”, ou ainda, “sujeito” vs “o outro do outro” indica um mecanismo de negação do sujeito, no qual a construção do *eu* aparece de forma segmentada, dividida. Dessa forma a constituição do sujeito se dá pelo reconhecimento das diferenças, por exemplo, se eu sou *o bom*, o outro é *o mau*; se eu sou *o belo*, o outro é *o feio*; se eu sou *o vencedor*, o outro é *o perdedor*. Nessa perspectiva não há desejo em ver-se no outro, ou ainda, ver-se no outro implicaria ter de contestar *o eu*. Sendo assim ser “o outro do outro”, isto é, a mulher negra, não é “apenas” ocupar um lugar secundário, significa constituir-se a partir da

projeção de aspectos negativos e representar uma série de atributos que o sujeito hegemônico, a branquitude, o patriarcado, o sistema capitalista colonialista e cisheteronormativo não quer lidar, muito menos legitimar.

Se a mulher se constitui a partir da experiência de uma série de insultos, a mulher negra irá acumular a estes outros estigmas, somando às tensões de gênero as de *raça*. “Cabelo ruim”; “Cabelo duro”; “Cabelo de bombril”; “Quando não está preso, está armado”; “Você lava o cabelo?”; “Neguinha sebosa”; “Piche de asfalto”; “Volta pra sua terra”; “Volta pra senzala”; “Encardida de meia tigela”; “Ela é uma *mulata* bonita”; “No mercado negro é mais barato”; “A coisa tá preta”; “Seu lugar é na África com os animais”; “Nega fedorenta”; “Nariz de tomada”; “Criola sem vergonha”; “Escurinha mundiça”; “Neguinha do rabo quente”; “Só podia ser preta”; “Olha a cor, a *raça* não nega”; “Você está na minha lista-negra”; “Aí que inveja branca”; “Preta cheira a nhaca”; “Essa daí tem a cor do pecado”; “Nega beijuda”; “*Mulata* do cabelo tóin-óin-óin”; “Cabrita do cabelo sarará”; “Preta de alma branca”; “Sua beleza é tão exótica”; “Mulatinha ferosa”; “Você é bonita pois tem traços finos”; “Nem parece que é de cor”; “Essa tem o pé na cozinha”; “Barriga suja”; “Macaca”; “Macumbeira”; “Eu não quero denegrir a imagem de ninguém”; “Se eu quisesse chegar perto da chita eu iria ao zoológico”; “Mandingueira”; “Apesar de você ser negra”; “Não é você a doméstica?”; “Isso é serviço de preto”; “A sua cor já diz tudo”; “Você nem é tão preta assim”; “Pretinha da favela”; “Não sou tuas nega”; “Branca para casar, *mulata* para foder e negra para trabalhar”. São alguns exemplos da linguagem oral que reafirmam tal sobreposição, distinguindo a experiência da mulher branca à experiência da mulher negra. No entanto, esta soma não se dá apenas numa esfera da oralidade, mulheres negras em maior ou menor escala, irão vivenciar experiências que conferem também a linguagem física este acrescento de gênero e *raça*. Como exemplo máximo é comum que pessoas se sintam autorizados a tocar os cabelos de mulheres negras, cabelos afros, cacheados, trançados, dreads e crespos, sem nem ao menos pedirem autorização, como se tal corpo fosse de propriedade pública e estivesse ao dispor da curiosidade, vontade, desejo alheio. Não que mulheres brancas também não experienciam este fato, mas é mais comum que esta noção de subserviência, abjeção e certa desumanidade estejam relacionadas a uma *raça* específica.

É importante pontuar que quando me refiro ao conceito *raça* não emprego aqui um termo fixo, estático ou biológico. A *raça* deve ser compreendida como uma perspectiva relacional e histórica, isto é, ela opera e se conecta “a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede a formação de sua consciência e de seus afetos.” (ALMEIDA, 2018, p.53). Sob essa perspectiva, a *raça* não deixa de ser mais uma construção

social na qual se enquadram os indivíduos a partir de uma série de características fenotípicas e/ou culturais, aos quais serão atribuídos diversos valores.

Pode-se concluir que por sua conformação histórica, a raça opera a partir de dois registros básicos que se entrecruzam e complementam: 1. *como característica biológica*, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele, por exemplo 2. *como característica etno-cultural*, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, “a uma certa forma de existir”. (ALMEIDA, 2018, p.24)

Se *raça* é uma construção social, é importante perceber que sua compreensão teve na “ciência” uma produção de discurso de projeção ideológica racista. Durante o iluminismo, no século XVIII, teorias filosóficas e científicas desenvolvidas por europeus, como por exemplo Joseph Arthur de Gobineau e Cesare Lombroso, irão classificar e distinguir *a raça* entre as “civilizadas” e “selvagens”. Obviamente esta distinção não é ingênua, ela irá justificar processos políticos, como a colonização, a escravização, que serão sustentados pelo racismo científico, também chamado de racismo biológico, que tem seu auge no século XIX. Contudo é importante identificar que este pensamento de algumas formas ainda se perpetua. Segundo dados do European Social Survey- ESS, durante a investigação *Atitudes sociais dos Portugueses*, se revelou entre os entrevistados a crença de 52,9% no racismo biológico e 54,1% no racismo cultural.¹⁰ (HENRIQUES, 2017) Mesmo após ter sido desmentido e se provando inconcebível pela ciência, a construção social da *raça* continua a ser um marcador para legitimar atrocidades, não sendo interessante para o sistema a sua compreensão a fundo. Tendo em vista que a *raça* e por consequência o racismo se apresentam como estruturas fundantes da nossa sociabilidade, a “*raça* é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença que operam em sociedades humanas” (HALL, 2015, p.1).

Se *raça* e gênero não se desassocia é importante saber que esta relação não é uma questão exclusiva da mulher negra. A mulher branca também tem *raça*, o que pressupõe que as características biológicas bem como especificidades etno-culturais são determinantes também em suas experiências. Se “toda a libertação unilateral é imperfeita” como afirma Fanon, é necessário que a mulher branca também se situe dentro desta dinâmica e reflita não só suas problemáticas mas também seus privilégios. Quando Beauvoir coloca em voga a asserção da mulher, ela está se referindo a uma mulher branca, entendida como a mulher “universal”, o que

¹⁰ As perguntas do inquérito referente ao racismo biológico eram: acredita que há raças ou grupos étnicos que nasceram menos inteligentes do que outros? Acredita que há raças ou grupos étnicos que nasceram mais trabalhadores do que outros? Para medir o racismo cultural: Pensando no mundo hoje, diria que há culturas muito melhor do que outras ou que todas as culturas são iguais? Os dados são da pesquisa realizada entre o ano de 2016 e 2017.

confere certa legitimidade a este grupo, resultando também, mesmo de maneira indireta, na invisibilidade às *outras* mulheres. Kilomba e outras feministas negras vão defender que a mulher branca, por ser branca, tem seu status de sujeito em certa medida validado, ainda que persista o sexismo. O pertencimento etnocêntrico normativo as confere uma série de benefícios que as distanciam de um olhar crítico em torno da intersecção gênero e *raça*, de modo prático, por pertencer a branquitude mulheres brancas também foram beneficiadas pela lógica racista, o que culmina na tensão nevrálgica em perceber-se também como opressoras.

Feministas brancas estavam interessadas em refletir sobre opressão como membras subordinadas do patriarcado, mas não sobre suas posições como brancas em uma sociedade supremacista branca - isto é, um grupo no poder em uma estrutura racista. Esse modelo de homens contra mulheres obscurece a questão da “raça” e coloca a mulher branca fora das estruturas racistas, poupando-as de ter responsabilidade pelo racismo e/ou de verem-se praticando racismo contra outros grupos de mulheres (e homens). (KILOMBA, 2019, p.104)

Não se trata aqui de travar uma cisão entre mulheres brancas e negras, nem tampouco entre mulheres e homens, mas sim de reconhecer a necessidade de um aprofundamento quando se trata de conceitos que parecem já estarem “postos”. É necessária uma compreensão plurifacetada, pois tais conteúdos irão determinar não só a construção do sujeito, como também as relações e a forma como se organiza nossa sociabilidade. Ao entender gênero e *raça* como indissociáveis, como categorias que se interseccionam e interagem entre si, se revela um “não lugar” marcado pela invisibilidade, dedicado a todos que não correspondem ao que é considerado hegemônico. E quem, além da mulher negra, ocupa este limbo? Quais outros fatores se interpelam, nesta construção do sujeito? Ao que e/ou quem, esta lógica beneficia e prejudica?

1.3 A INTERSECCIONALIDADE

É necessário situar em que contexto essas convergências se dão, não sendo elas elementos soltos ou desarticulados com as questões político econômicas, relativas às classes sociais. Isso significa que esta relação imanente de gênero e *raça* irá se desenrolar em diferentes conjugações a depender do cenário que ela está inserida, havendo distinções entre experiências vividas em locais centrais, semiperiféricos e periféricos. Entretanto, em contexto global tal organização se dá pautado na lógica capitalista, o que irá determinar como estes dois marcadores funcionam enquanto estruturas que ajudam a manter e retroalimentar esse sistema. É necessária a compreensão que tanto o racismo quanto o sexismo são inerentes a uma estrutura que necessita destes elementos, onde a inferiorização, a marginalização, a invisibilização, a supressão de corpos, a desvalorização e hierarquização da força de trabalho, funcionam como combustíveis para a obtenção da mais valia e por consequência do lucro. Enquanto sistema que se estrutura a partir das desigualdades, o capitalismo terá consequências ainda mais violentas entre as classes subalternas, ao se viabilizar diretamente através de padrões neoliberais. Ao ampliar a distância entre proletariado e lucro garante cada vez mais a precarização social, reservando condições de sub humanidade às mulheres, às negras (os), aos povos indígenas, aos imigrantes, aos povos outrora colonizados, às pessoas com deficiência, aos pobres, aos periféricos, aos LGBTQIA+, entre outros. O capitalismo segundo Boaventura Santos (2017) precisa ser visto como uma das “cabeças” de uma “forma de dominação que é tricéfala, que opera juntamente ao colonialismo e ao heteropatriarcado”, ou ampliando a questão ao cisheteropatriarcado. Essa associação (capitalismo, colonialismo, cisheteropatriarcado) permite a co-criação de desigualdades e opressões. Atuando de maneira direta e individual mas também de forma institucionalizada, inscrevendo o colonialismo – que se sustenta pelo racismo – e o cisheteropatriarcado na atualidade, ao renovar, reinventar e reescrever seus mecanismos atrelados à lógica do acúmulo de capital.

A dominação colonial assenta na relação hierárquica entre grupos humanos por uma razão supostamente natural, seja ela a raça, a casta, a religião ou a etnia. A dominação patriarcal implica outro tipo de relação de poder mas igualmente assente na inferioridade natural de um sexo ou de uma orientação sexual. As relações entre os três modos de dominação têm variado ao longo do tempo e do espaço, mas o facto de a dominação moderna assentar nos três é uma constante. Ao contrário do que vulgarmente se pensa, a independência política das antigas colónias europeias não significou o fim do colonialismo, significou apenas a substituição de um tipo de colonialismo (o colonialismo de ocupação territorial efetiva por uma potência estrangeira) por outros tipos (colonialismo interno, neocolonialismo, imperialismo, racismo, xenofobia, etc.). Vivemos hoje em sociedades capitalistas, colonialistas e patriarcais. Para ter êxito, a resistência contra a dominação moderna tem de assentar

em lutas simultaneamente anticapitalistas, anticoloniais e antipatriarcais. (SANTOS, 2017, p.27)

Sendo assim, quando se fala em capitalismo é necessário enxergar seus dois macro componentes que seguem alinhados, o colonialismo e o patriarcado, sendo que o último já passou por várias roupagens ao longo da história “o patriarcado escravista, o patriarcado feudal e, finalmente, o patriarcado capitalista” (SAFFIOTI, 1987, p.61). No capitalismo-colonialismo-patriarcado, que também pode ser entendido como capitalismo-racismo-cisheteropatriarcal, a divisão das classes irá beneficiar primeiramente “o homem rico, branco e adulto. Em segundo plano, na ordem dos beneficiados, vem a mulher rica, branca e adulta” (SAFFIOTI, 1987, p.67) e só é possível mencionar tais privilégios ao situar os marcadores envolvidos.

Se apresenta até aqui uma primeira encruzilhada: gênero, *raça* e classe. Se gênero pode ser compreendido como uma performance, a classe como um sistema de exploração que prevê a subalternidade e a *raça* como um “significante flutuante” (HALL, 2015, p.2) relacionado a condicionantes instáveis, estas vias permitem muitos desdobramentos entre si. Sendo assim outros fatores dentro destas categorias se sobrepõem e em seguida se somam outras vias neste entroncamento. A exemplo disso é que não são apenas pessoas do sexo feminino que pertencem ao gênero feminino, as mulheres trans confirmam tal conjectura. A interrupção da ideia de “mulher universal” nos atenta para a diversidade de possibilidades da performatividade de gênero. O mesmo se aplica a ideia de *raça*, não sendo a quantidade de melanina um definidor aritmético objetivo para o enquadramento nas categorias *preto*, *branco*, *amarelo*, etc, pois estas são categorias de escala simbólica que servem para enquadrar traços biológicos, afinal nenhum *branco* é da cor de fundo da página na qual estas letras estão escritas. Enquanto características etno-culturais existe uma imensa variedade, uma pluralidade, dentro daquilo que se subentende enquanto uma prática ou característica específica de um grupo. Existem falhas afirmativas que se relacionam a identidades racializadas e que trazem nas universalização inverdades, reducionismos e por consequência uma série de preconceitos. Como exemplo, a relação direta que se faz do europeu como intelectualizado, do negro como pobre, dos povos indígenas como rudimentares, dos ciganos como ladrões, ao atrelar erroneamente uma *raça* a um conjunto simplista de características, se sustenta e se direciona a uma dinâmica de solidificação, de engessamento para a compreensão acerca da *raça*, um termo não estático. Homogeneizar, universalizar conceitos de gênero e *raça* é atribuir rótulos e enclausuramentos, que por se tratar da humanidade e por serem relacionais não são universais, isto é, não abrangem tudo nem todos, não funcionam como regra geral, não é o mesmo em todas as partes.

No interior das categorias gênero, *raça* e classe as variantes são múltiplas e se somam a elas diversos outros agentes relativos ao *tornar-se mulher*. Desde o início do feminismo negro a intersecção se faz presente como modo estruturante de um movimento que não se limita a pensar categorias apartadas, pois aqui se concentram determinantes indissociáveis. Tendo suas pautas não contempladas pelo feminismo e nem pela luta antirracista, o feminismo negro se edifica na simultaneidade de opressões o que inculca um olhar necessariamente integrado as interseccionalidades. No discurso de Truth, já aqui mencionado, identifica-se essa interligação calcada nos marcadores de gênero e *raça* bem como em outros parâmetros estruturantes. Seu discurso revela os resultados de outras concomitantes opressões, consequências do modus operandi de classe, de ordem econômica, geográfica, epistemológica e política. Como concorda Akotirene:

“Foi brilhante o pensamento feminista negro de Sojourner Truth que articulou discursivamente as estruturas de racismo, capitalismo, cisheteropatriarcado e etarismo, marcando a sensibilidade analítica da interseccionalidade à compreensão das experiências atribuídas às mulheres negras, dezesseis anos antes do Capital, publicado em 1867.” (AKOTIRENE, 2019, p.25)

O que esculpe uma encruzilhada complexa na qual vias se afetam, se desdobram e não se alternam entre si, e sim coexistem de forma estrutural e estruturante gerando influências em reciprocidade. A interseccionalidade se configura numa teoria transdisciplinar que não pretende hierarquizar as desigualdades, não opera de uma forma binária a classificar quem sofre mais ou menos ou qual discriminação é maior, ou menor que outra. Pelo contrário, propõe uma compreensão cruzada, de confluência entre marcadores sociais como sexo, gênero, *raça*, classe, etnicidade, idade, deficiência, orientação sexual, nível educacional, dentre outros.

O termo “interseccionalidade” foi cunhado pela jurista afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989 no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. E segundo Crenshaw a interseccionalidade deve funcionar como parâmetro analítico, como prisma para se debruçar em tais complexas interações estruturais e suas resultantes políticas e legais.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p.177)

Apesar do termo ter sido cunhado no final do século XX pela americana, tal perspectiva de interdependência entre marcadores sociais vem sendo forjada anteriormente na fala de várias pensadoras, principalmente oriundas do feminismo negro e dos movimentos sociais. Atualmente a perspectiva interseccional é fundamental para uma elaboração mais coerente e aprofundada relativa à complexidade da construção de identidades e suas derivantes sócio políticas. Se no discurso de Truth do final do século XIX já estavam evidentes tais intersecções, Angela Davis no seu livro *“Mulheres, Raça e Classe”* publicado em 1981, investiga essas relações evidenciando uma lúcida compreensão epistemológica acerca dos estudos interseccionais. A ativista e filósofa norte-americana traça em seu livro, organizado por treze ensaios, um panorama histórico da luta feminista, antirracista, abolicionista e anticapitalista nos EUA interpolando tais conjunções. Ao colocar em voga histórias das mulheres envolvidas em tais lutas, explicitando a realidade desumana do período da escravidão e pós abolicionista, Davis revela em perspectiva interseccional os violentos mecanismos que irão sustentar a construção dessas subjetividades e suas consequências em tais corpos, a evidenciar efeitos tanto em esfera pública quanto privada. Defende a autora:

O feminismo envolve muito mais do que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero. O feminismo deve envolver a consciência em relação ao capitalismo – quer dizer, o feminismo a que me associo. E há múltiplos feminismos, certo? Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colônias, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidades e ideologias que tendemos a examinar separadamente. Ele também nos ajudou a desenvolver estratégias epistemológicas e de organização que nos levam além das categorias “mulher” e gênero. As metodologias feministas nos impelem a explorar conexões que nem sempre são aparentes. E nos impulsionam a explorar contradições e descobrir o que há de produtivo nelas. (DAVIS, 2018, p.99)

Ao lado de Angela Davis outras autoras igualmente irão abordar a interseccionalidade, como Patricia Hill Collins, bell hooks, Audre Lorde, Avtar Brah, bem como as brasileiras, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento. Tendo em vista que o termo em si foi cunhado tardiamente, é importante constatar que seus fundamentos e metodologias já estavam sendo elaborados por essas e outras intelectuais. Sueli Carneiro uma das fundadoras do Geledés¹¹ - Instituto da Mulher Negra, que desde a década de 1980 aborda questões sociais ligadas ao racismo e ao sexismo, diz em entrevista:

¹¹ Geledés - Instituto da Mulher Negra foi criado em 30 de abril de 1988, em São Paulo-BR . É uma organização política de mulheres negras que tem por missão institucional a luta contra o racismo e o sexismo, a valorização e promoção das mulheres negras. Tendo como principal objetivo erradicar a discriminação presente na sociedade que afeta indivíduos com essas características, sem desencorajar a luta contra todas as restantes formas de discriminação, tais como a homofobia, a discriminação baseada em preconceitos regionais, de credo, opinião e de

Eu nunca usei esse conceito porque eu sou muito anterior à emergência dele, embora os sentidos que ele carrega estejam presentes nos meus textos e de outras mulheres negras da minha geração. Quando Crenshaw chegou com esse debate da interseccionalidade, eu já estava com essa concepção consolidada de feminismo negro (CARNEIRO, 2017, p. 18)

Na segunda metade do século XX o cenário brasileiro contou com a abordagem pungente de integração de pautas de Lélia Gonzales, que ao denunciar certa desarticulação do movimento negro brasileiro se articula e integra um dos grupos fundadores do MNU - Movimento Negro Unificado¹². Revelando interseccionalidades presentes no cenário da antiga colônia portuguesa, a antropóloga e ativista, com um discurso acessível e nem por isso menos contundente, apresenta um olhar geopolítico refletindo sexo, *raça* e classe, imbuídos por uma ideologia de embranquecimento característico do Brasil. Sem deixar de dialogar com as experiências norte-americanas Gonzales vai defender um olhar local, considerando as experiências diversificadas sugeridas pelas diásporas, diferenciando a experiência do negro no Brasil da experiência norte americana, sublinhando por outras características e especificidades.

Lélia soma aos marcadores sociais questões relativas à colonialidade e ao colonialismo, considerando estes também fatores constituintes, ao aqui referido, *tornar-se mulher*. Ao cunhar o termo “*América Ladina*”, para se referir a América Latina, ela chama à interseccionalidade, ao afirmar que a visão construída sobre esse território é extremamente eurocêntrica, ao considerar apenas um dos eixos de sua composição, a cultura ibérica. “*América*” porque sua constituição é feita a partir de características histórico culturais oriundas da diáspora de África, fincando uma América Africana, logo, a constituição desta identidade é de mistura, é interseccional em sua raiz, e não apenas europeia. Quanto ao “*Ladina*”¹³ porque não existiam

classe social, tendo em vista que todos os alvos de discriminação são afetados pela iniquidade que tende a restringir a fruição de uma plena cidadania. Seu nome deriva do conceito de gelede, sociedades secretas femininas na cultura iorubá.

¹² O Movimento Negro Unificado (MNU) é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978, é lançada publicamente no dia 7 de julho, deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em plena ditadura militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país. O grupo reuniu diversas associações e organizações já existentes como: Câmara de Comércio Afro-Brasileira, o Centro de Cultura e Arte Negra, a Associação Recreativa Brasil Jovem, a Afrolatino América, a Associação Casa de Arte e Cultura Afro-Brasileira, a Associação Cristã Beneficente do Brasil, o Jornegro, o Jornal Abertura, o Jornal Capoeira, a Company Soul, a Zimbabwe Soul, o Instituto Brasileiro de Estudos Africanistas, Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, Centro de Estudos Brasil África, Escola de Samba Quilombos, Renascença Clube, Núcleo Negro Socialista, Olorum Baba Min, Sociedade de Intercâmbio Brasil África, Teatro Experimental do Negro.

¹³ O termo “ladino” foi usado durante a era escravocrata tanto no Brasil como em Portugal para remeter às pessoas negras escravizadas que já sabiam falar ou entender o português. Os “ladinos” serviam como intérpretes auxiliando na comunicação, por suas capacidades de tradução e entendimento não só do português mas de idiomas oriundos

referências latinas em tal território, sendo essa mais uma invenção colonial, segundo a autora “nesse contexto todos os brasileiros (e não apenas os “pretos” e os “pardos” do IBGE) são “ladinoamefricanos”.

Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: *o racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim com parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZÁLEZ, 1988, p.77)

Ao somar mais estes complexos afluentes, à encruzilhada que vem se construindo, a afirmativa de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se”, transborda as perspectivas apontadas pela francesa. Em ótica interseccional as problemáticas a serem analisadas para confirmar sua afirmação operam de maneira transversal e integram uma complexa teoria. Refletir de onde partem as narrativas considerando experiências históricas em comum e paralelamente a criar unidades específicas de identificação, é uma estratégia metodológica para não responder com ingenuidades a esse assunto. Perceber como operam as estruturas e a favor do que ou quem elas foram criadas, ou mantidas, permite começar a levantar os pontos para elucidar a célebre afirmativa. Deve-se ter em conta que não somos todas iguais, pelo contrário, somos diferentes, e essas dessemelhanças têm pesos e medidas discrepantes. O processo de *tornar-se mulher* de Truth com absoluta certeza envolve experiências muitíssimo distintas do processo de Beauvoir, mesmo que em algum ponto eles possam convergir, e para ambas tais elaborações não são da ordem simplória.

da diáspora. Já aqueles que não tinham proficiência na língua portuguesa e ainda estavam a se integrar a tal linguagem e modos, eram chamados de “boçais”.

1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizando como ponto de partida o pensamento de Beauvoir uma aproximação acerca do processo “*tornar-se mulher*” vai ganhando camadas mais complexas à medida que investigamos a questão sob diversas perspectivas. Tendo em mente que vivemos sob uma série de conceitos estruturantes que irão determinar as constituintes dos sujeitos e da identidade, se atenta para a necessidade de identificá-los, nomeá-los e compreendê-los para que eles não sejam apenas identificados e reproduzidos de forma esvaziada. Se este processo está para além do nascimento, sua elaboração é simultaneamente individual e social, isto é, pública e privada, e essa articulação pode ter incontáveis variantes. Mais do que a classificação de indivíduos, trata-se de legitimar essa variedade de possibilidades de existências, rompendo definitivamente com ideias universais. Para que isso seja viável apenas uma perspectiva interseccional pode dar conta dessa pluralidade, e da desconstrução de conceitos que em muitas esferas parecem estar engessados ou paralisados na história.

Estar alerta para os dados que evidenciam que existimos, nos constituímos e nos relacionamos sob a lógica do capitalismo, colonialismo, patriarcado, sexismo, racismo, machismo, educacionismo, etarismo, gordofobia, homofobia, lesbofobia, transfobia, misoginia, xenofobia, entre outros, nos coloca diante de estruturas as quais não somos descolados, independentes, segregados. Por serem estruturais, institucionais e interpessoais, esses mecanismos perpassam nossas individualidades, por mais camuflado ou distantes que possam parecer num primeiro momento. Não há racismo sem racistas, machismo sem machistas, e assim por diante, e se sabemos que tudo isso está posto vale a reflexão, em qual momento ou quais momentos eu reforço estes estigmas? Esta ação é racional ou apenas reproduz o próprio sistema? Como eu ajo diante desses dados? E diante destas pessoas? Quão presente estas realidades distintas de si, estão nos meios de comunicação, de poder, educacionais, midiáticos, governamentais?

Sendo a natureza humana tão diversa essa estrutura que está posta e visa homogeneizar experiências, legitimar apenas alguns corpos, ouvir apenas parte das vozes, hierarquizar existências, é fadada ao colapso. Não se sustenta em si e é asfixiante, tanto e principalmente para quem está apartada, subalternizada, marginalizada pois não tem voz nem vez, bem como para aqueles que em seu lugar de privilégios muitas vezes tem de se moldar para pertencer e manter esse espectro de projeções.

Se metaforicamente a imagem da encruzilhada foi sendo apresentada e constituída ao longo deste capítulo, conforme apresentadas algumas das vias que se inter cruzam para elucidar com

ética as questões referentes ao *tornar-se mulher* negra, é possível visualizar no epicentro deste entroncamento uma mulher diante deste verbo transitivo. Se “tornar a si” significa retomar os sentidos, e “tornar-se” pressupõe um verbo, uma ação, que tendo significado incompleto, necessita de um complemento verbal para completar o seu sentido, isto é, uma ação é necessária, esta mulher neste epicentro nesta encruzilhada precisa agir. E esta ação é urgente!

2.A MULHER NEGRA E BRASILEIRA EM PORTUGAL

O que se pensa da mulher negra ?

O que se pensa da mulher negra e brasileira?

Como foi construído tal imaginário?

As brasileiras são bem vindas?

Para que servem estas mulheres?

2.1 A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO ALÉM MAR

Todo o povo colonizado - ou seja, todo o povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade, devido ao enterro da originalidade cultural local - se situa em função da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. O colonizado ter-se-á evadido mais da selva quando tiver feito seus os valores culturais da metrópole. Será mais branco quando tiver rejeitado a sua negrura, a sua selva. (FANON, 2017, p.14)

Seguindo a lógica de Fanon entre Brasil e Portugal, bem como entre África e Portugal, existe um vínculo que confere à matriz um certo status de endeusamento, ou seja, uma relação cuja uma das partes representa o distinto, o real, a Europa, o branco, o bom, o ocidente, o desenvolvido, o centro, a metrópole, enquanto a outra representa o periférico, o subdesenvolvido, o exótico, o sul, o carente, o mundano, o mestiço. Essa relação, resultante de uma colonização escravista marcada pelo genocídio e epistemicídio dos povos originários e diasporicos não é particular destes territórios. Césaire conterrâneo de Fanon se pronuncia sob o cenário relacional da colonização entre a Ilha da Martinica e a França, confirmando um panorama de como as colonizações, em geral, foram processos extremamente violentos, de desumanização, pilhagem e apropriações. Esta relação doente criada através do colonialismo está presente em diversas partes do globo tendo na Europa sua máxima potência. Césaire irá cunhar que a “Europa é indefensável” tendo em vista que foi em seu seio que esta problemática foi gerada em tais proporções e que:

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (...) Eu, eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. (CÉSAIRE, 1978, p.25)

Suscitando uma relação de desumanização para ambas as partes, o colonizador “se habitua a ver no outro o *animal*, se exercita a tratá-lo como *animal*, tende objetivamente a transformar-se, ele próprio, em *animal*” (CÉSAIRE, 1978, p.24) ao cometer atrocidades que não cabem aos ditos civilizados. É alicerçado neste imaginário, onde a humanidade não pertence aos espaços e aos corpos, que a constituição - ou em perspectiva decolonial a reconstituição - destas civilizações são feitas. Césaire vai defender o direito à personalidade, isto é, a defesa de povos em situação colonial terem sua própria história. Contudo, como confirma Fanon, essa “originalidade”, essas raízes estão em grande parte “enterradas”. Nas colônias de *plantations*, de extração e ou de povoamento, o cenário foi composto pelo genocídio de suas populações, idiomas foram dizimados, epistemologias desvalidadas, tecnologias apropriadas, povos

explorados, escravizados, expropriados, catequizados, recursos naturais extraídos sem nenhuma responsabilidade ambiental que levou à extinção ou à pré extinção devido ao brutal extrativismo, à contaminação de doenças e pestes, ao estupro, ao roubo, à tortura, ao açoite, à dominação, à violência. Como se não bastasse tal decurso histórico, mesmo depois da “libertação” ou da “independência” desses lugares e corpos, o processo colonial continua a operar apenas numa outra roupagem, pois as relações se reorganizam mantendo em seu interior a mesma ideologia de violências, dependências e supressões. Como exemplo, a história que é ensinada nos manuais escolares não menciona metade dos conceitos aqui referidos. Isso se aplica tanto no ensino direcionado aos anteriormente colonizados como aos dantes colonizadores. Quer num caso quer noutra mantêm-se a concepção eurocêntrica e por consequência colonialista. No Brasil se aprende durante o período escolar que os portugueses “descobriram o Brasil”. O termo “descobrir” presume a inexistência de uma história anterior a este período, como se a chegada dos colonizadores inaugurasse aquele território e sua cultura. Sabemos que, antes dessa chegada dos portugueses, existia em tal território diversos povos com políticas, culturas, tecnologias, práticas, idiomas e socializações complexas e distintas. Contudo, essa informação é transmitida a partir da ótica do colonizador, isto é, com uma doutrinação ideológica que reduz estes grupos como “selvagens”, “bárbaros”, “primitivos”, “não civilizados”, logo menos importantes. O sustento desta herança colonial, preconiza que estes povos só puderam conhecer a civilidade graças à colonização. Não é raro localizar certo louvor às ações dos jesuítas no que se refere à catequização dos povos originários, como se a cultura europeia cristã fosse a “certa” e a indígena nem por isso.

Fica implícito que existe uma história que apresenta um modelo político, econômico, social e cultural considerado ‘norma’ e ‘outras histórias’ com significância menor. Mantém a perspectiva do Outro colonial como subalterno (FRANCO; SILVA JÚNIOR; GUIMARÃES, 2018, p. 1024)

O recorte feito para os colonizados protagoniza os colonizadores, sua cultura, sua arte, sua história, seus corpos, sua *raça* “não racializada”, suas tecnologias, sua “civilidade alva”, sua importância histórica, seu “heroísmo”. O sujeito da colônia, mesmo que ela seja “independente”, se constrói mirando os moldes da metrópole, da Europa. Ainda que este modelo europeu, utilizado como norte, reflita uma série de atributos e um cenário que não se encaixa neste espectro, e pelo contrário muitas vezes corresponde ao seu oposto. Essa falsa miragem irá determinar os consumos, os desejos e as projeções acerca deste ideal ao qual se quer pertencer ou ao menos se aproximar, em outras palavras, embranquecer se torna um

projeto. Como confirma Fanon, tal objetivo parece se aproximar à medida que se “rejeita a sua selva”.

Para os colonizadores, o recorte feito sobre o período colonial só reforça seu próprio protagonismo. É importante salientar que, nas últimas décadas, vem-se questionando essa perspectiva dos manuais escolares, bem como o saudosismo colonial presente em discursos e atitudes na esfera pública e privada. Sociólogos, antropólogos, pedagogos, historiadores, artistas, associações, coletivos, militantes têm se posicionado e produzido conteúdos fundamentais bem como ações para enfrentar tal corrente. Contudo, embora haja avanços, em linhas gerais, tal realidade se mantém. O termo “descobrimento” ainda é utilizado em diversos contextos e lugares para se referir às colonizações, tanto do Brasil quanto de África, o que conserva uma ideia de ampliação, de grandeza, de heroísmo, de virtuosidade. É possível localizar facilmente uma visão romantizada do período, destacando-se o caráter heroico nacionalista enquanto nação “civilizadora” e desbravadora de territórios longínquos “além mar”, não aprofundando nos pormenores, nas características destes “grandes feitos”. Neste recorte, a escravização, o tráfico humano e suas consequências, que perduram até hoje, não têm o devido espaço na narrativa. Portanto, o racismo e a xenofobia não são vistos como pontos fulcrais e interligados com esse passado histórico. Sem a problematização a fundo desse período – a investigação da história por outro prisma que não seja a do heroísmo colonial e o ponto de vista de todos os envolvidos, inclusive aqueles que historicamente foram silenciados – fica incompleta qualquer compreensão aprofundada sobre questões que estão diretamente relacionadas ao passado colonial.

Este é o cenário e o contexto histórico que estão inseridos na encruzilhada que se formou anteriormente. As mulheres negras estão no centro desta intersecção, onde se cruzam gênero, *raça* e classe, entre outros marcadores. Nesta encruzilhada elas encontram-se inseridas num sistema capitalista-colonialista-racista-cisheteropatriarcal. Quando estas mulheres são oriundas do famoso e desconhecido “além mar” e atravessam a linha do sul global, tal travessia suscita rotas. Ao (re)percorrer tais itinerários quais rastros foram criados, e como eles se reinventam? Em outras palavras, como se imagina a mulher negra brasileira neste complexo entroncamento de acordo com o imaginário português? Quais os componentes que estabeleceram e que nutrem este imaginário?

2.1.1 A MISCIGENAÇÃO E O LUSOTROPICALISMO

Para compreender a composição que forma o imaginário da figura da mulher racializada e brasileira na sociedade portuguesa é necessário voltar ao passado. Trata-se de um complexo enredo que foi se moldando ao longo de séculos, por diferentes meios e está impregnado de significâncias.

Durante o século XIX, como já mencionado, o determinismo biológico estava em voga. A teoria foi utilizada para justificar e classificar a diversidade entre os povos, onde supostamente alguns traços biológicos e características genéticas, como *a raça*, seriam determinantes para os comportamentos, aptidões, habilidades físicas e ou intelectuais dos diferentes grupos. Essa hierarquização também foi conhecida como “darwinismo social”. Tal noção foi importada estrategicamente da biologia. Em sua matriz científica se propõe que a divisão entre *raças* pode ser feita a partir da confirmação de uma variação genética drástica dentro de uma mesma espécie. Biologicamente falando, essas variações se provaram insignificantes entre os seres humanos. Portanto, todos, independente da identificação étnico-racial, pertencemos a uma mesma espécie, logo, esse determinismo biológico não tem nenhum fundamento científico. Mesmo assim, esse dogma equivocado, esvaziado de sentido científico, será massivamente utilizado e difundido por aqueles que beneficiarão desta propagação: os europeus. Sendo parte integrante do projeto colonial, como afirma Achille Mbembe:

A ordem colonial se baseia na ideia de que a humanidade estaria dividida em espécies e subespécies que podem ser diferenciadas, separadas e classificadas hierarquicamente. Tanto do ponto de vista da lei quanto em termos de configurações espaciais, essas espécies e subespécies deveriam ser mantidas à distância umas das outras. (MBEMBE, 2018, p.123)

O então influente intelectual Conde Arthur de Gobineau irá dividir a humanidade em três grandes *raças*: “os brancos-caucasianos”, “os negros-negroides” e os “amarelos-mongoloides”. Para o francês, cada uma delas estava ligada a características específicas, estando “os brancos” vinculados à inteligência e à civilidade, “os negros” à força animalesca e à imoralidade e os “amarelos” à debilidade física. Porém, segundo Gobineau, abaixo destas categorias, estava “o mestiço”, sendo a mestiçagem a pior degradação possível. Segundo ele, tal mistura corrompia qualquer qualidade existente no interior das *raças*, sobrando apenas o pior das “*raças inferiores*” a esse hibridismo. Em 1869, devido a uma missão diplomática Gobineau, que não esconde seu total desprezo pela América, justamente por suas características mestiças, desembarca no Brasil. O então imperador Dom Pedro II estimou a estadia do intelectual francês

em terras brasileiras, afinal, dentro de uma perspectiva mundial eurocêntrica, a permanência do então famoso intelectual seria uma aproximação da mais alta “civilidade”. Para Gobineau, “salvo o Imperador, não há ninguém neste deserto povoado de malandros”. O francês irá permanecer durante quinze meses no Brasil. Por um lado, irá enaltecer a riqueza e exuberância da fauna e da flora bem como o clima agradável, incentivando a migração de “povos civilizados”, a fim de embranquecer o país, sendo essa sua única salvação possível. Por outro lado, ele e outros naturalistas europeus vão discorrer sobre essa terra dada “à mestiçagem”. Lilia Schwarcz, no ensaio “Espetáculo da Miscigenação”, reúne tais perspectivas, para Arthur de Gobineau (RAEDERS, 1988, p.96) : “Trata-se de uma população totalmente *mulata*, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (apud SCHWARCZ, 1994, p.137). Para o suíço Louis Agassiz (1868, p.71):

“...que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental” (apud SCHWARCZ, 1994, p.137).

Esse total desprezo pela “mestiçagem” e a busca por um embranquecimento como única possibilidade para o Brasil, que era considerado um lugar atrasado justamente pela composição de sua população de maioria negra e mestiça, serão pensamentos que irão influenciar e, posteriormente, serão adotados também por cientistas brasileiros como Nina Rodrigues e Oliveira Vianna. Essa “ideologia de embranquecimento”, o famoso “embranquecer para modernizar”, irá influenciar toda a constituição do Brasil, desde as concepções da medicina até ordens políticas. Tudo o que pertence à cultura negra ou mestiça será proibido, banido, rejeitado, criminalizado¹⁴.

Essa visão de subserviência daqueles que foram colonizados, sendo esses “os brasileiros” diretamente ligados à ideia de “mestiçagem”, e a “mestiçagem” sendo vista até há pouco tempo atrás como uma degradação, é um imaginário recorrente e que se perdura. Entendendo a colonização como parte de uma estrutura patriarcal, quando se pensa em “colonizador” se visualiza a figura masculina, o homem branco. A mulher branca, neste caso, é uma figura

¹⁴ Durante o período escravocrata e mesmo após a abolição em 1888, existiam diversas leis que dificultavam e impediam a população negra de ter acesso aos espaços públicos e bens privados. A primeira Constituição Brasileira de 1824 impedia a população negra e escravizada de frequentar escolas. Em 1850 a lei nº 601 chamada Lei de Terras regulamentou os latifúndios ao estado, impossibilitando pessoas negras a posse de terras, e com benefícios aos imigrantes europeus. Em 1941 é promulgada a Lei da Vadiagem, como continuidade do capítulo IV do Código Criminal do Império de 1830, que criminaliza a capoeira, a ociosidade, a não comprovação de meios de subsistência, ou simplesmente a aglomeração injustificada de pessoas negras.

coadjuvante nesta “criação da mestiçagem”. Mas, para essa miscigenação acontecer, ela precisa de reprodução. São as mulheres negras e indígenas que irão gestar estes “mestiços”, submetidas à escravização que pressupõe o estupro, a dominação, a subserviência. Elas irão gestar a “degradação” de um país. É possível confirmar tal conjectura patriarcal, através da aproximação à obra de Gilberto Freyre intitulada “Casa Grande e Senzala” publicada em 1933, que será também a matriz da “corrente teórica”, “doutrina”, “quase teoria” “discurso”¹⁵ do lusotropicalismo. Freyre tem uma perspectiva oposta quanto à “mestiçagem”, considerando este um aspecto positivo, central e estruturante da população brasileira, tentando então se desvincular de uma corrente menos biologizante e mais culturalista. Ao propalar o “mito das três raças”, onde na miscigenação cada *raça* seria responsável por herdar um aspecto diferente na formação social, sendo “o branco” responsável pelo conhecimento, “o negro” pela gíngua e “o índio” pela agricultura, o autor Gilberto Freyre acaba paradoxalmente se aproximando de um pensamento higienista em oposição à sua positivação frente à miscigenação. O autor irá romantizar essa miscigenação, como se ela pudesse ter acontecido de maneira “natural” no Brasil, supondo uma harmonização “nata” entre portugueses, indígenas e africanos escravizados. Ao impelir tal ficção harmoniosa, o autor parece desconsiderar as características do sistema colonial, desdenhando a escravização e a violência existentes entre “senhor” e escravizado, ignorando que os filhos das mulheres escravizadas eram em maioria também escravizados, sendo a reprodução mais uma forma do colono ampliar o seu capital. Essa romantização na relação entre brancos com negros e indígenas irá gerar o chamado “mito da democracia racial” no Brasil. Esta ideia defende que todas as *raças*, inclusive as “mestiças”, teriam seu espaço e seriam legitimadas igualmente, coabitando em perfeita harmonia. Tal argumento é inconcebível, pois só é possível crer neste resultado ignorando as condições em que se deram estas relações.

O discurso fantasioso e romantizado a respeito da miscigenação se apoia na ideia de que os portugueses seriam facilmente adaptáveis aos trópicos. O lusotropicalismo originado por Freyre cunha que os portugueses, por serem um povo constituído nos seus primórdios também pela mistura entre os mouros teriam como aptidão nata “civilizar povos primitivos” tropicais. Considerando sua localização geográfica ao sul da Europa, de aproximação espacial com o continente africano, os portugueses seriam dados a relações intercontinentais, a

¹⁵ O conceito de “lusotropicalismo” é entendido de forma diversa entre estudiosos, como referido por Jaime Ricardo Gouveia. “Corrente teórica” (Moreira e Venâncio, 2000), “quase teoria” (Burke e Pallares-Burke, 2008), “doutrina” (Bastos, 1998, p. 415-432), ou simplesmente “discurso” (Almeida, 2000, p. 183-184)” (GOUVEIA, 2017, p. 306).

interculturalidade, sendo então dentre todos os colonizadores europeus os mais benevolentes nestas relações. Segundo o lusotropicalismo, essa “bondade” não estaria conectada aos interesses político econômicos e sim como uma característica orgânica desse povo.

O escravocrata terrível que só faltou transportar da África para a América, em navios imundos, que de longe se adivinhavam pela inhaca, a população inteira de negros, foi por outro lado o colonizador europeu que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. O menos cruel nas relações com os escravos. É verdade que, em grande parte, pela impossibilidade de constituir-se em aristocracia européia nos trópicos: escasseava-lhe para tanto o capital, senão em homens, em mulheres brancas. Mas independente da falta ou escassez de mulher branca o português sempre pendeu para o contato voluptuoso com mulher exótica. Para o cruzamento e miscigenação. Tendência que parece resultar da plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu. (FREYRE, 2003, p.265)

Nos anos 30 e 40 esse discurso era rejeitado e até criticado em Portugal, sob o regime autoritário de António de Oliveira Salazar, que estava alinhado à corrente do “darwinismo social”. Portugal ser visto como país dado à miscigenação suporia sua inferioridade, sendo as ideias de Freyre nada interessantes neste momento, relativamente à apologia da miscigenação. Por outro lado, o discurso de que os portugueses seriam bons colonizadores, exímios civilizadores, competentes catequizadores, facilmente adaptáveis aos trópicos foi um recorte bem visto por Salazar. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento das Organizações das Nações Unidas e a Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948 adotado pela ONU, a forte pressão internacional para a articulação de independência e descolonização implicou o Estado Novo Português. Neste momento, Salazar irá se ancorar em partes do discurso de Freyre, que, a convite do então ministro do Ultramar Sarmento Rodrigues, irá percorrer os territórios colonizados pelos portugueses, como forma de solidificar e propagar os fundamentos lusotropicalistas. Essa iniciativa tinha como objetivo difundir tais fundamentos com uma roupagem científica, histórica-antropológica, servindo de justificativa para a ação portuguesa nos territórios colonizados da África e Ásia e, desse modo, abrandar a pressão internacional como nas colônias. Essa defesa da permanência de Portugal nas colônias, legitimada pela suposta justificação científica de Freyre, será objeto de discurso de Salazar em várias entrevistas, salientando esse carácter “bem-intencionado” dos portugueses, que não saberiam “estar no mundo de outra maneira”, e que teriam “pendor natural para os contatos com outros povos, contatos de que sempre estiveram ausentes quaisquer conceitos de superioridade ou discriminação racial” (SALAZAR, 1967, p.84). Ainda segundo Salazar:

“Diferimos fundamentalmente dos restantes, porque procurámos sempre unir-nos aos povos com quem entrámos em contacto não apenas por laços políticos e económicos mas essencialmente por um intercâmbio cultural e humano no qual lhes demos um pouco da nossa alma e deles absorvemos o que podiam dar-nos. Daí resultaram, com

o decorrer dos tempos e com a naturalidade própria das verdadeiras evoluções históricas, as sociedades multirraciais do tipo da que tornou possível esse magnífico exemplo de grandeza material e espiritual que é o Brasil (...) Tais sociedades assentaram sempre nalguns poucos princípios basilares como, por exemplo, o repúdio de qualquer traço de discriminação racial; o respeito pelos usos e costumes locais sempre que não fossem contrários à moral; a interpretação cultural por intermédio do ensino, não com vista a impor uma cultura à outra, mas, quando possível, a formar um tipo cultural característico.”(SALAZAR, 1967, p.125)

Esse conjunto de convicções irá construir a sociedade portuguesa e sua auto visão diante de si, das antigas colônias, seus povos, culturas e suas relações com os portugueses. A metrópole fisicamente longe desses territórios, mas aproximada de um imaginário estrategicamente criado e difundido sobre eles, irá constituir-se acreditando ser uma benfeitora desses povos, não atentando às características do sistema colonial escravista, logo sendo convidada a pensar-se como não racista, como não hedionda, como não xenófoba, e em alguma medida até acreditando-se “heroicos”.

Freyre influenciou diretamente o Estado Novo. Tanto sua figura pública quanto sua obra afetaram Portugal potencialmente. Se o discurso lusotropicalista foi oficialmente utilizado e é facilmente reconhecível e presente até os dias de hoje, outros temas de sua obra também foram profundamente adotados, mesmo num caráter mais popular. Em sua obra ele irá se referir ao Brasil e principalmente às mulheres, negras e indígenas escravizadas, com atributos extremamente sexualizados. Novamente sem levar em conta as diversas culturas indígenas já lá existentes, nem a multiplicidade de culturas de diferentes povos escravizados oriundos de África que lá se encontravam, bem como, sem problematizar devidamente a relação “senhor de engenho-colonizador” e “negra, indígena-escravizada”, o autor irá tratar essas mulheres como verdadeiras devassas:

“O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho” (FREYRE, 2003, p.161).

A colonização trata-se de um empreendimento patriarcal, isto é, o homem está no centro dessa organização representando a autoridade política, exercendo privilégios morais, com direitos exclusivos nos âmbitos social e privado, liderando e controlando as propriedades. Desse modo, a mulher era também vista como uma propriedade masculina, tanto às pouquíssimas mulheres

brancas que se aventuraram acompanhando seus maridos em viagens tão longas, quanto às mulheres em solo colonizado, as negras e indígenas, posteriormente as *mulatas*¹⁶.

A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações - as dos brancos com as mulheres de cor - de “superiores” com “inferiores” e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. (FREYRE, 2003, p.33)

Quando o autor cita essa aproximação entre “a casa-grande e a senzala”, ou de uma necessidade de “constituir família”, ele está se referindo a um ponto de vista estritamente patriarcal, onde o homem, o colonizador, está ao centro, onde tudo funciona a partir de sua perspectiva e ao serviço dela. As relações sexuais com escravizadas geralmente não aproximava efetivamente estas mulheres da casa grande. Salvo exceções como Chica da Silva¹⁷. Embora algumas escravizadas tivessem a hipótese de pequenas “vantagens” como: ter acesso a casa branca, ter seus filhos bastardos não submetidos a escravização tidos como agregados, receberem um tratamento diferenciado. Ainda assim elas não pertenciam legitimamente ao núcleo familiar, e não tinham escolha quanto a sua submissão. Em última instância, essas relações apenas distanciavam ainda mais estes pólos, deixando em evidência o lugar que cada um ocupa dentro desta estrutura. Mesmo sendo poucas, existiram mulheres brancas que vieram para o Brasil, em sua maioria com os modos previstos do cristianismo e com uma educação europeia. Tinham costumes completamente diferentes das mulheres privadas de suas culturas que ocupavam o solo brasileiro. Todas conviviam com essa conduta patriarcal, onde a propriedade pertencia ao homem. Em outras palavras, “europeias-propriedade” conviviam com as relações sexuais de seus maridos com “escravizadas-propriedade”, que, por tais condições, eram submetidas a todo tipo de experiência pelo seu “dono”. Por outro viés, as “europeias-propriedade” também tinham

¹⁶ O termo *mulata* tem forte cunho racista. Ele será explanado no subcapítulo 2.1.3 A *mulata* exportação e o carnaval.

¹⁷ Francisca da Silva de Oliveira, conhecida como Chica da Silva, foi uma mulher escravizada e posteriormente alforriada. Filha do português Antônio Caetano de Sá e de Maria da Costa, mulher escravizada provavelmente proveniente da Costa de Mina, na África. Chica foi vendida pelo pai ao médico Manuel Pires Sardinha, e posteriormente foi comprada pelo português João Fernandes de Oliveira. João alforriou e “casou-se” com Chica, a assumindo como esposa publicamente, embora não fossem casados legalmente. O matrimônio com o negociador de diamantes, que foi um dos homens mais ricos de Diamantina, em Minas Gerais, rendeu treze filhos. Todos foram registrados com o nome do pai, atitude inusitada para época. Chica da Silva frequentou a alta sociedade local, foi associada a quatro irmandades religiosas, sendo uma delas exclusiva para pessoas brancas. Mas também colaborando com irmandades negras. Em contraposição teve em seu serviço mais de 100 escravizados, um número além da média da época, consolidando seu lugar na elite local.

autoridade sobre os escravizados, obviamente bem abaixo dos senhores. Muitas vezes mandavam castigar, torturar, esterilizar e/ou matar as mulheres escravizadas e os filhos bastardos de seus senhores. Essas mulheres escravizadas eram então vistas pelos seus donos e donas como objetos: para eles com cunho sexual, para elas como tormento e ameaça de suas relações. Enaltecendo a figura do homem como “macho”, “garanhão”, “próspero”, “viril”, deixando para a mulher portuguesa um status de “histéricas”, “fracas” e “de natureza sexual apática”, e garantindo as mulheres escravizadas o lugar de “parideiras”, “prostitutas”, “propriedade”, “prontas para o abate”.

Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio. O furor femeeiro do português se terá exercido sobre vítimas nem sempre confraternizantes no gozo; ainda que se saiba de casos de pura confraternização do sadismo do conquistador branco com o masoquismo da mulher indígena ou da negra. (FREYRE, 2003, p.113)

Assim eram vistas estas mulheres em solo brasileiro e essa visão, não tão antiga da perspectiva histórica, foi e é atualizada constantemente. Mudam as roupagens ou os tipos de colonização, mas seu ideário permanece e os corpos de mulheres continuam a ser vistos como propriedade, a serviço dos “neo-senhores” e “neo-sinhazinhas”. O imaginário de que estes corpos existem em função e para portugueses e portuguesas se soma ao saudosismo deixado pelo período colonial. A corroborar para a falsa ideia, de cunho maniqueísta, de que os portugueses foram muito benevolentes durante tal processo histórico, ignorando os fatos que revelam violências colossais.

2.1.2 AS TELENOVELAS E O “PRETUGUÊS”

A telenovela popularmente conhecida como “novela” é uma ficção melodramática que tem como característica a seriação, isto é, a continuidade temporal. Para entender suas estruturas é necessário voltar à sua raiz, o melodrama, o gênero que surgiu no século XVIII - XIX e influenciou intensamente o teatro, o cinema e posteriormente a televisão. O melodrama é um termo originado pelos renascentistas. Consiste num gênero em que se pretende uma recriação da tragédia através da integração da música e do drama. A Ópera, gênero que por excelência soma estes elementos, música e drama, foi atrelada diretamente ao melodrama. Porém, no fim do século XVIII com o advento da música incidental, isto é, a música ou sonoridade “de fundo” utilizada como cama sonora para a realização do drama, intensificando, sublinhando, suspendendo a ação dramática, o termo melodrama começa a ser utilizado nos espetáculos que detivessem esse forte caráter emocional. Segundo Vasconcellos:

“As características principais do melodrama a partir do século XX, já definido como gênero autônomo, eram o sentimentalismo, o mistério, o suspense, o equívoco, a coincidência, o sofrimento imerecido e a acusação indevida. A linguagem era uma prosa e de caráter popular, no sentido de ser facilmente compreendida. O objetivo primeiro era comover e impressionar o espectador, e, para tanto, o autor de melodramas não media esforços, sacrificando a motivação plausível, a verossimilhança, caracterizando artificialmente as personagens e enfatizando os efeitos espetaculosos, bem como as virtudes do herói e os vícios do vilão, com o que reafirmava a qualidade didático-moralista e sentimental da obra.” (VASCONCELLOS, 1987, p.157)

Em 1951 na extinta Tv Tupi, a pioneira emissora de televisão do Brasil e da América do Sul fundada por Assis Chateaubriand, estreou a primeira novela brasileira *Sua vida me pertence*. Nos anos seguintes, ao lado da Tv Tupi, a Rede Record, o SBT, a extinta TV Manchete e a Rede Globo produziram telenovelas que tiveram repercussão a nível mundial, sendo vendidas, veiculadas e reprisadas em diversos países. Se nos primórdios as novelas tinham cerca de 15 capítulos e eram apresentadas duas vezes por semana, o sucesso do gênero garantiu sua exibição no “horário nobre”, sendo veiculadas majoritariamente de segunda a sábado, contendo em geral cerca de 200 capítulos, garantindo uma permanência em média durante seis a nove meses, podendo superar esse período.

Essa permanência temporal aliada às características do gênero que pressupõe um fácil entendimento, uma adesão coletiva de um público diversificado em gênero, faixa etária e classes sociais, um apelo a verossimilhança com artifícios cada vez mais naturalistas, a dramaticidade, o autorreconhecimento, a catarse, o suspense para o que irá se revelar no

próximo episódio, a recapitulação capaz de introduzir aquele que desconhecia tal enredo, a linguagem convidativa, faz com que as novelas criem vínculos substanciais com seus espectadores. Esse vínculo pode ser compreendido em múltiplas facetas que se entrecruzam tanto em dinâmicas ligadas ao privado, quanto em esferas públicas. Segundo Maria Immacolata Vassallo de Lopes:

“Partimos da concepção da telenovela como “lugar de memória” e como documento de época, assim como narrativa da nação e como recurso comunicativo. A telenovela cria um repertório compartilhado e, por isso, é um lugar onde a memória pode ser exercitada e em que representações e imaginários sobre o modo de vida são depositados e depois reapropriados. Ela é, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade.” (LOPES, 2015, p. 57)

Mais do que uma experiência estética de permanência, as novelas irão produzir imaginários, narrativas, discursos, tendências, ao mesmo tempo que reproduzem um recorte histórico, discursivo e ideológico. Numa operação complexa e interdisciplinar as novelas irão produzir imaginários que são compreendidos a nível pessoal e que são adotados coletivamente. Esse imaginário pessoal e coletivo produz aproximação, reconhecimento, posicionamento, opinião, a depender do “que”, do “como”, do “porque”, do “onde”, em qual “momento histórico” e por “quem” as novelas são produzidas. Inseridas no cotidiano social, as novelas “educam” mesmo sem denotarem este objetivo, e sem necessariamente terem preocupações políticas com os resultados desse “educar”. É preciso realçar que as novelas são produtos midiáticos, produzidos a fim de ter a maior audiência possível, isto é, um alto consumo direto e indireto. Como todo produto num sistema capitalista, ela prevê e tem como objetivo o lucro. A reprise de novelas que tiveram sucesso é comum em diversas partes do mundo e colaboram com este ideal capitalista, onde um produto que já foi produzido volta a gerar lucros. Juntamente a isso, recupera afetivamente os imaginários sociais anteriormente elaborados, ao ditar em quais momentos estrategicamente “esta” ou “aquela” novela será reprisada, confirmando seu poder e potência como controlador social.

É a partir dos anos 60 que as novelas são escritas, produzidas e realizadas levando em consideração o mercado internacional. Muitas novelas deste período são adaptações da literatura de autores como José de Alencar, Machado de Assis, Bernardo Guimarães, sendo Jorge Amado aquele que teve mais obras adaptadas, dentre as mais famosas: *Gabriela* (1961, 1975 e 2012), *Tenda dos Milagres* (1985), *Tieta* (1989), *Capitães de Areia* (1989), *Tocaia Grande* (1995), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998, 2019), *Porto dos Milagres* (2001).

Em Portugal, é no ano de 1977 que se iniciam as exposições das novelas brasileiras, sendo *Gabriela Cravo e Canela* a primeira telenovela a estrear em solo lusitano. Devido ao sucesso

de audiência, outras novelas posteriormente viriam a integrar a programação da emissora pública Rádio e Televisão Portuguesa - RTP até o ano de 1994, quando a Rede Globo fechou uma parceria com o canal privado Sociedade Independente de Comunicação -SIC garantindo a exclusividade de exibição das telenovelas globais. Nos últimos 40 anos as novelas brasileiras foram muitas vezes campeãs de audiência, sendo frequentemente reprisadas e gerando um fenômeno midiático de grande impacto na sociedade portuguesa. Essa “aproximação” através do consumo das ficções de linguagem melodramática, caracterizada pela verossimilhança e não necessariamente pela veracidade, gera uma sensação de diluição das fronteiras entre Brasil e Portugal. É através das novelas que os portugueses irão “conhecer o Brasil”, seus territórios, costumes, pessoas, linguagens, sua cultura em geral. O idioma é um dos elementos que irá “aproximar” tais produções. Embora haja diferenças, o português falado no Brasil será facilmente compreendido pelos portugueses. Os sotaques, regionalismos bem como as expressões utilizadas na antiga colônia, graças às novelas, irão adentrar as casas, os cafés e o cotidiano em Portugal. Esse elemento comum, a língua, pode ser percebido como parte integrante da linguagem, e esta revela aspectos que diferem dessa herança imposta pela colonização. A língua que se fala no Brasil, não sendo unicamente uma concepção canônica euro centrada, é composta por um intenso cruzamento de culturas. Defende Lélia Gonzalez, que na verdade o que se fala no Brasil é o “*pretuguês*”:

“...aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização no português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos” e de “crioulos”, os nascidos no Brasil) (...). O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes, apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico cultural do continente como um todo” (GONZALEZ, 1988, p.70)

O conceito de “*pretuguês*” é elaborado através da investigação do vasto patrimônio linguístico herdado dos diferentes povos de África tal como dos povos indígenas, que somados ao português, conferem características peculiares ao idioma falado em solo brasileiro. Essa oralidade “*amefricana*”, não certificada como tal, tem tendência ao “embranquecimento” se não reconhecer nem valorizar a contribuição das estruturas linguísticas africanas em tal contexto. Em outras palavras, para aqueles que não compreendem as multiformes especificidades da formação do Brasil e apenas se “aproximam” de maneira superficial a tal complexidade, por exemplo através de novelas e outros produtos midiáticos, fica a errônea e reduzida impressão de que lá não se fala o português correto, erudito, enquanto na verdade, no Brasil se fala o “*pretuguês*”.

“É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l*, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o *l* inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em *cê*, o está em *tá* e por aí afora. Não sacam que estão falando pretuguês.” (GONZALEZ, 1984, p.238)

Portugueses podem não “sacar”, que estão falando, ouvindo, por vezes imitando e/ ou consumindo o “*pretuguês*” embora estejam em sua grande maioria familiarizados com tal tradição oral, sendo pelas novelas, músicas, filmes e devido à globalização com os próprios brasileiros, turistas ou residentes. Essa “aproximação” pelo idioma se mostra deficitária, quase seletiva, quando aplicada a outras esferas para além da lógica do consumo. Em Portugal, não é raro alunos internacionais, ou portugueses de origem estrangeira, em contexto escolar e acadêmico se queixarem pela não aceitação e pela discriminação por não utilizarem o português aos moldes locais, tanto da forma falada quanto escrita. Sendo uma realidade que se repete também em outros contextos, direta e indiretamente, inclusive no mercado de trabalho¹⁸. Isto denota que, embora se compreenda o idioma, em algumas instâncias, a linguagem aceita e legitimada é ainda a da metrópole, confirmando uma ideologia eurocêntrica colonialista.

Mas as novelas não “aproximam” ilusoriamente apenas através do idioma. Elas irão produzir e nutrir um vasto imaginário que reforça outros aspectos colonialistas, lusotropicalistas, machistas, patriarcais, racistas, cisheteronormativos. No cerne da produção deste imaginário respaldado por arquétipos, está a mulher brasileira. As representações da mulher nas diferentes produções apresentam características em comum, se não em todas, na maioria das novelas, seguindo uma tradição prévia delegada na música e na literatura. A mulher brasileira será exibida com uma identidade hipersexualizada, geralmente caracterizada por uma alegria natural, com roupas curtas e justas que expõem seu corpo, justificado pelo calor dos trópicos. Frequentemente ligada a uma personalidade íntima da terra, da natureza, reforçando um ideário de exotismo, a mulher é caracterizada por um apetite ou uma disfunção sexual exacerbada, sendo adúltera ou a justificativa para haver adultério. Ela seria portadora de um tipo de mistério, de encanto, no qual todos os homens ficariam enfeitiçados e as outras mulheres invejosas. Distanciada da moral e dada aos prazeres, o arquétipo da mulher mestiça, com aptidões natas e

¹⁸ O artigo “O acolhimento de estudantes internacionais: brasileiros e timorenses em Portugal”, publicado na Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana, do Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios (CSEM), de Juliana Chatti Iorio (Universidade de Lisboa) em co-autoria com Sílvia Garcia Nogueira (Universidade Estadual da Paraíba, Brasil), irá abordar tal temática a partir de uma investigação envolvendo alunos oriundos do Brasil e Timor Leste. A temática também foi abordada no Jornal Público, na matéria de 5 de Maio de 2021 intitulada “Os brasileiros têm meia língua portuguesa?” Quando as palavras são motivo de discriminação” a propósito do Dia Mundial da Língua Portuguesa.

sempre disponível para a cozinha, para a dança, para o sexo, para o homem, foi e é massivamente disseminado, elaborando com requinte um imaginário presente nos mais diferentes países que as novelas brasileiras chegaram. Tomando como exemplo a personagem *Gabriela*, oriunda da literatura e personagem central da novela homônima, é possível fazer uma síntese desse arquétipo que será sistematicamente reproduzido e atualizado em diversas ficções, se alterando a trama e o enredo, mas mantendo tal protótipo estruturante. A personagem, descrita como uma linda mulher de pele morena, da cor de canela, foi interpretada inicialmente por Sônia Braga e mais recentemente por Juliana Paes. Ambas as atrizes são mulheres que têm os traços da miscigenação, nem “escuras” demais nem “brancas” demais, com cabelos volumosos nem “crespos demais” nem “lisos demais”, com traços nem muito “africanos” nem muito “europeus”. Esse “lugar entre” tais polaridades é o destinado a essa figura erotizada delimitada como “mulher brasileira”, como se todas as mulheres que nasceram no Brasil se encaixassem necessariamente nestas características e nas faculdades atribuídas a elas, generalizando toda uma nacionalidade de mulheres. A personagem Gabriela terá os atributos das ditas “verdadeira brasileiras”, que irão se repetir, se aproximar da Ninon (*Roque Santeiro*-1985), Tieta (*Tieta*- 1989), Juma Marruá (*Pantanal*- 1990), Vilma (*Sex Appeal*- 1993), Suzane (*Rei do Gado*- 1996), Dona Flor (*Dona Flor e seus Dois Maridos*- 1998), Scarlet (*A Indomada*-1997), Ritinha (*Laços de Família*- 2000), Rosa Palmeirão (*Porto dos Milagres*- 2001), Jaqueline Joy (*Celebridade*- 2003), Creusa (*América*- 2005), Bebel (*Paraíso Tropical*- 2007), Andréia Bijou (*Duas Caras*- 2008), Norminha (*Caminho das Índias*- 2009), Suelen (*Avenida Brasil*- 2012), Ninfa (*A Regra do Jogo*- 2015), dentre outras. Ao longo destes anos, essa imagem foi construída midiaticamente e atribui uma série de características para a validação de um “tipo nacional” que é uma constante social internacional.

Em *Gabriela*, o contexto da trama se dá a partir do êxodo rural. A personagem do sertão nordestino migra para Ilhéus, cidade de arquitetura colonial na Bahia. Quando a novela é exibida em Portugal esse também é o quadro nacional, estimulando uma identificação temática, arquitetônica, aproximando ainda mais os espectadores da linguagem melodramática. Essa é uma estratégia das novelas, conectadas com argumentos factuais. Por vezes até se utilizando de dados históricos, ela imprime o seu recorte deixando poucos espaços para um questionamento mais aprofundado. Ao se apresentar de forma tão cativante, ela parece apresentar “a realidade das coisas”. Contudo, toda novela é um fragmento conceitual e contém um posicionamento, o que significa que ela não dá conta da totalidade e da complexidade das socialidades. Situações que até poderiam ser reais e acontecer de fato são retiradas dum contexto global. Esse arranjo de identificação com pouca profundidade irá criar uma alegoria tanto da mulher quanto do país,

parecendo aos olhos do telespectador que a realidade da novela é a realidade nacional. Em outras palavras, há uma aproximação e suas significâncias fictícias ganham status de informação concreta, de realidade. Por esse prisma se atribui a falsa ideia de um Brasil embranquecido cujas mulheres brancas são habitualmente as protagonistas e as negras coadjuvantes. Reforçando o racismo em suas várias formas, apresentam com frequência a mulher negra de maneira estigmatizada. Todas usam roupas curtas, todas são hipererotizadas e disponíveis, todas são *Gabrielas*, sendo um território dado aos prazeres, onde a moral não impera, onde se vive nos bares, sambando, não cogitando tais possibilidades em outras partes do globo mais “civilizadas”. Tal conjuntura descontextualizada, essa suposta imagem do “Brasil Tropical”, se agrava ao ser apresentada a um país cujo fundamento é de tradição cristã, com um longo passado ditatorial, com valores sociais e morais com bases tradicionalistas e conservadores, onde outrora a virgindade fora assimilada como negócio político, sendo garantia de casamentos. E, por outro lado, uma realidade e um discurso repletos de heranças coloniais escravistas, com uma representação beneficente ao homem, que tem total liberdade sexual, moralmente aceito e defendido, ocupando um lugar de protagonismo social. Enquanto nestas ficções a mulher é “coisificada”, sendo um mero objeto de desejo sexual, com um estereótipo de exotificação, sem uma liberdade concreta. E ainda que tenham algum tipo de prazer ele se apresenta subjugado ou associado ao patriarcado. Mesmo em novelas contemporâneas, essa estrutura se repete, senão no núcleo principal, em outros enredos da trama. Se outrora eram nítidos e facilmente identificáveis na contemporaneidade, eles se camuflam, mas não estão extintos. E isso é válido para as novelas bem como para outros produtos midiáticos.

2.1.3 A MULATA EXPORTAÇÃO E O CARNAVAL

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.(...) E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. (CAMINHA, 1500, p.5)

A Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal Dom Manuel é o primeiro documento oficial que retrata a então “descoberta” Ilha de Vera Cruz. Neste trecho, que retrata sobre as mulheres indígenas, é possível perceber que a primeira impressão descrita que irá chegar a Portugal sobre a mulher destas terras é que elas “vivem nuas”, “não têm vergonha” e causaram certo recalque, devido às suas formas “bem feitas” às mulheres da metrópole. Essa conclusão que julga e descreve unilateralmente a partir de uma lógica euro-cristã, lógica está ensimesmada e que já era impregnada pelo patriarcado, só irá ao longo dos séculos radicalizar esta visão sobre tal “sem vergonhice”. Se por um lado esse despidoramento concluído pelos portugueses é condenável pela igreja, moral e pelos bons costumes, por outro será justamente objeto de desejo, fetiche e questão nevrálgica que irá permear todo o processo da colonização. É no âmago dessa organização colonial escravista que surge um dos símbolos da identidade nacional brasileira, a “mulata”. Essa “criação” portuguesa, fruto da miscigenação e da coisificação de pessoas negras, é uma categoria atribuída às mulheres mestiças, de “meio sangue”, resultado do cruzamento entre as raças branca, negra e/ou indígena. Segundo Lélia Gonzalez, a “mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele”. Em outros termos, para além da cor ou da tonalidade da pele, umas retintas outras mais claras, a *mulata* é aquela que nascida em solo colonizado não tem uma origem única, possuindo características de etnias múltiplas e variados fenótipos.

“A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento de espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir” (RIBEIRO, 2018, p.99)

O termo *mulata*, que imbuído de toda a significância racista foi naturalizado no Brasil desde o período colonial até os dias de hoje, vem sendo propagado cotidianamente nos mais diferentes meios sociais e de comunicação. Sem que uma crítica ou reflexão sejam feitas acerca da sub-humanidade que confere à maioria da população brasileira, o termo irracional segue

enquadrando e encarcerando a um lugar de animalidade, inferioridade, inapropriação, correlacionando a *mulata* a uma série de características, funções e lugares que lhe foram destinados no período colonial. É necessário retomar as serventias da *mucama* nos mais de três séculos de escravidão no Brasil para entender que lugar social a figura da *mulata* ocupa hoje no imaginário nacional e no “além mar”.

Segundo o dicionário, a palavra *mucama*, cuja etimologia vem do quimbundo “mu’kama” e significa “amásia escrava”, tem sua definição em língua portuguesa como “A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes, era ama-de-leite”. A *mucama* era então a mulher escravizada jovem, que iria exercer funções no interior da casa branca, diretamente a serviço da família dos colonos. A maioria dos classificados e anúncios de mulheres para este “posto”, além de ressaltar suas aptidões para cozinhar e engomar, continham muito sobre seus dotes físicos: se lhe faltavam dentes, se tinham dedos finos próprios para tirar piolhos, sobre sua beleza. Freyre irá compilar vários termos de anúncios que circulavam nos jornais locais:

Vários são os anúncios, nos jornais da época, de “mulatas de bonita figura”; “próprias para mucamas”; de “mulatinhas” que, além de coser “muito bem limpo e depressa” e de saber engomar com perícia, sabiam pentear “uma senhora”; de “mulatas com habilidades”, de “mulatos embarcações” e de “cabrinhas próprios para pajens”, alguns tão caros que os vendedores concordavam em vendê-los “a prazo”; de “mulatinhas” não só “recolhidas e honestas” como tão bem-educadas para mucamas que sabiam falar francês; de “pardos”; de “acobreados”; de “fulos”; de “cabras”. Cabras, isto é, mestiços, que os anúncios da época, relativos a escravos, distinguiam das cabras animais, especificando das cabras animais que eram “cabras bichos”.(FREYRE, 1977, p. 46)

Quanto mais bem apresentada a *mucama*, quanto mais bem vestida, e com melhores modos, mais denota o status social da família a que “pertencia”, sendo de interesse das famílias as *mulatas* bonitas, adestradas, sem vícios e jovens. Elas acompanhavam, vestiam e entretinham as sinhazinhas, bem como as vigiavam, sendo os “olhos” dos senhores a quem de fato “pertenciam” e estando a serviço de uma relação dúbia. Eram responsáveis pelas tarefas domésticas: cozinhar, lavar, engomar, coser. De acordo com as posses da família eram mais ou menos diluídos os serviços com outras escravizadas. Também eram encarregadas de cuidar dos filhos da casa grande, servindo por vezes de amas-de-leite, privando o leite e cuidados que seriam dos seus próprios filhos em função dos das sinhás. As amas de leite também eram muitas vezes alugadas para outras famílias que necessitavam de lactantes. Era comum serem separadas de seus próprios filhos, muitas vezes vendidos ou doados. Quando privados da mãe, esses bebês eram cuidados por outros escravizados, que muitas vezes com a falta de leite materno eram alimentados com leite animal sendo esse, dentre outros vários motivos, responsável por uma

altíssima taxa de mortalidade. Também chamadas de “mãe preta”, elas cuidavam e instruíam os infantes, sendo a “bá”, acompanhando-os em tempo integral. E por último eram as *mucamas* que serviam ao senhor sendo alvo frequente de torturas físicas, psicológicas, intimidações e abusos sexuais, estando submetidas ao trabalho exaustivo sob o comando de seu “dono”. O que oferece um parecer, como corrobora Gonzales, que a *mucama*, e a mulher negra irão ocupar estas três categorias, três papéis sociais estruturantes na socialização brasileira: a doméstica, a mãe-preta, e a *mulata*. Estes papéis, que antes estavam a serviço do senhor da casa branca numa lógica patriarcal, se mantêm, se atualizando. Alteram apenas a figura do senhor, que agora, num cenário neo colonialista, capitalista e neo liberal, se transmuda para outros agentes, do qual estas figuras se submetem como forma de sobrevivência. Mesmo que não se submetam, não pertencendo a tal realidade, continuam com sua imagem atrelada a tais paradigmas.

A “doméstica” é a “*mucama* permitida”, aquela que vai dar conta dos princípios básicos para a sobrevivência, a comida, a casa limpa, a organização doméstica. Sem ela a casa grande não se mantinha, assim como na atualidade em muitas casas o mesmo se repete. Contudo a doméstica está ligada ao universo interno do cotidiano. Ela precisa ser eficiente não importando se ela tem ou não “boa aparência” afinal ela está no interior das casas ou como se diz “atrás do fogão, da pia, do tanque”, considerados como seus “lugares naturais”. São as mulheres “sem nome”, a “tia da limpeza”, a “mocinha da faxina”, a “empregada doméstica”, a “servente”, a “lavadeira”, a “senhora que arruma”.

Já a “mãe-preta” tem outras características, tanto para o “trabalho” quanto nesta visão racista amplamente difundida. Atualmente chamada de babá, nanny, ama, ela precisa falar corretamente, para não ser má influência para as crianças, ela é bondosa e terna. Se antes a sustância de seu leite era parâmetro para saber se ela servia ou não ao “cargo”, agora uma boa “mãe-preta” deve falar inglês, francês, ou outras línguas “valorizadas”, ter viatura própria, curso de primeiros socorros, prioritariamente com licenciatura em pedagogia ou áreas correlatas e preferencialmente não ser “preta”. Algo que se mantém é a total disponibilidade. Se antigamente os “nhonhôs” e os “moleques” conviviam por vezes num mesmo espaço, na casa grande, agora essa aproximação não é bem-vinda. No Brasil arquitetonicamente se resolveu isso com os “quartos e banheiros de empregada”, cubículos geralmente sem janela ou ventilação para o não envolvimento da empregada e seu filho, quando aceito, com os patrões, o que pode ser entendido como uma neo-casa grande/neo-senzala. É importante ressaltar que mãe geralmente é aquela que vai transmitir o conhecimento, a linguagem, os zelos, e foram “mães-pretas” que cuidaram daqueles que formam hoje o Brasil. Não é à toa que lá se fala o “pretuguês” e que o país é uma “*améfrica*” em todos os sentidos, inclusive na cultura imaterial.

Por último temos a figura da “mulata”, esse lugar híbrido, que tem na sua própria formulação algo de inumano, de animalesco. A jovem, de pele morena, “do corpo delgado da cor do pecado”¹⁹, que pertence ao seu “senhor”, sendo um objeto de desejo e prazer. A *mulata* do período colonial comercializada entendida como produto, e ainda hoje percebida como tal, foi e é explorada de múltiplas formas, tendo sua imagem veiculada internacionalmente nas novelas, como propaganda de cerveja, do carnaval, do Brasil, musa da música e literatura. Tem nas suas formas e silhuetas arredondadas, no seu corpo seminu, na sua graça, seu dengue, a sua consolidação como produto e identidade nacional. Produto corpo negro representado como acéfalo, gerador de um lucro astronômico que não chega a si. A destruidora de lares, o pesadelo da mulher branca, da igreja, da moral. A “mulata assanhada que passa com graça, fazendo pirraça, fingindo inocente, tirando o sossego da gente”²⁰, o corpo moreno que “responde umas coisas com graça, e a vergonha se esconde, porque se revela a maldade da raça”²¹, afinal “o teu cabelo não nega, mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega, mulata, mulata, eu quero o teu amor”²². Intensamente descrito e mencionado por Freyre:

À mulata, pela sugestão sexual não só dos olhos como do modo de andar e do jeito de sorrir, alguns acham até que dos pés, porventura mais nervosos que os das brancas e os das negras; dos dedos da mão, mais sábios que os das brancas, tanto nos cafunés e nas extrações de bichos de pé nos sinhô-moços como em outros agrados afrodisíacos; do sexo, dizem que em geral mais adstringente que o da branca; do cheiro de carne, afirmam certos volutuosos que todo especial na sua provocação – à mulata, por todos esses motivos, já se tem atribuído, um tanto precipitadamente e em nome de ciência ainda tão verde e em começo como a sexologia, uma como permanente “superexcitação sexual”, que faria dela uma anormal; e do ponto de vista da moral europeia e católica, uma grande e perigosa amoral. (...) o bom senso popular e a sabedoria folclórica continuam a acreditar na mulata diabólica, superexcitada por natureza; (...) Por essa superexcitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum. De modo que também esse aspecto psicológico nas relações entre os homens de raça pura e as mulheres de meio-sangue deve ser destacado como elemento, em alguns casos, de ascensão social da mulata. (FREYRE, 1985, p.602)

A *mulata* torna-se um “produto” nacional de exportação. O termo “mulata exportação”²³ releva esse mecanismo que direciona tal “produto” para o consumo do estrangeiro, do turista, do

¹⁹ Trecho da música “Da cor do pecado” de Bororó (Alberto de Castro Simões da Silva), composta em 1936. Gravada por diversos artistas como Elis Regina, Nara Leão, João Gilberto, Ney Matogrosso, entre outros. Foi tema musical e intitulou a novela da Globo de 2004, cujo caso central era uma relação interracial.

²⁰ Trecho da música “Mulata assanhada” de Ataulfo Alves, composta em 1956.

²¹ Idem 19.

²² Trecho da música “O teu cabelo não nega” de Lamartine Babo, composta em 1932.

²³ No fim dos anos 50 o teatro de revista no Brasil passa por uma transformação que irá culminar em shows musicais. Deixando de atuar nas revistas em decadência, as vedetes passaram gradativamente a ser as

“gringo”. Essa “matéria-prima exótica e tropical” teria o poder de garantir experiências sexuais “fora do comum”, e tal discurso do período colonial proferido por Freyre continua a ser perpetuado e assimilado. Garantindo o confinamento das mulheres negras, retintas ou não, tanto em solo nacional mas principalmente no exterior, a um lugar que exclui individualidades ou quaisquer profundidades, encaixando corpos neste lugar social destinado à *mulata*.

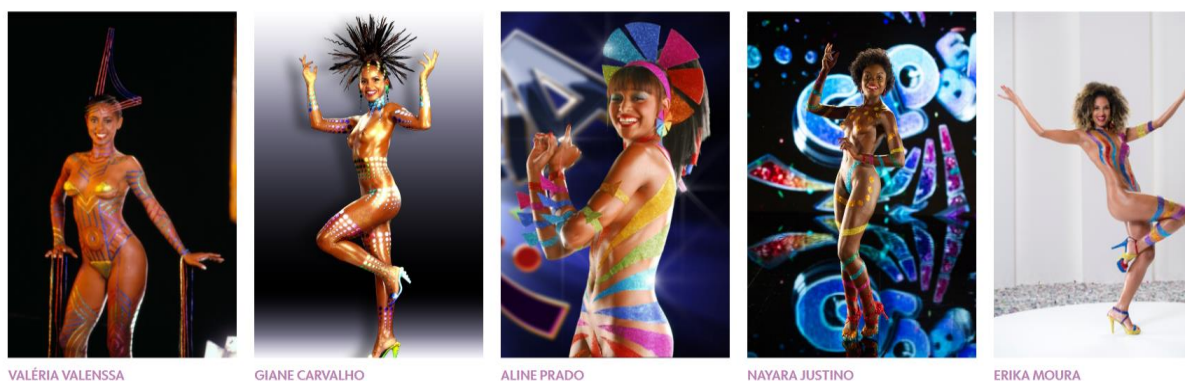
Esse tipo de exploração sexual da mulher negra articula-se a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isto, além do lucro, significa em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira”. (GONZALEZ, 1979, p.16)

Todo este cenário irá corroborar para o mito da democracia racial, sendo o carnaval sua potência máxima. É durante o carnaval que a *mulata* terá seu destaque, seu reinado, sendo exibida e exaltada por todos os meios de comunicação, dando a ela uma visibilidade internacional. É durante o carnaval que o *mulato* tido como “malandro perigoso” se transforma em “artista”, que a favela deixa de ser vista como um reduto de “perigo e crime” para ser vista como “berço da cultura”. É no carnaval que o samba, a cuíca, o caxixi, o berimbau, instrumentos de padrões rítmicos que vieram do Congo e Angola, bem como a dança que tem foco nos movimentos e na marcação dos quadris, como algumas danças dos Bantu, são vistos, admirados. E é comum um esforço globalizado para tentar reproduzi-los, tanto o som quanto a dança. No carnaval os corpos, os ritmos, as danças negras ganham “valor”, “mérito” e “reconhecimento” das elites. Separados em seus camarotes e áreas vips, ou nos barracões e cordões, é durante o carnaval que quase coabitam “em perfeita harmonia” esses diferentes corpos, essas diferentes *raças*, as diferentes classes. Por sua lógica subversiva constituinte, caracterizada pela interrupção da ordem social, pela inversão de valores, papéis sociais e certo desprendimento moral oriundos de suas raízes pagãs como as saceias, os bacanaís, a lupercália, a saturnália, que o cristianismo,

bailarinas/dançarinas destes shows, que não tinham necessariamente um enredo. Produzidos principalmente por Oswaldo Sargentelli (1924-2002), em 1964, tais shows realizados inicialmente no Rio de Janeiro tiveram grande repercussão e eram direcionados a turistas estrangeiros. Em pouco tempo devido ao sucesso, foram abertas na capital carioca várias casas de shows como “Sambão”(1969), “Sucata”(1970), “Oba – Oba”(1973). Tais shows eram protagonizados por mulheres negras, as ditas *mulatas*, que em números musicais sambavam, dialogavam improvisando com a plateia, dançavam de maneira sensual, de biquínis ou seminuas. Alguns destes shows reuniam mais de 40 mulheres no palco, tornando-se uma parada “obrigatória” dos turistas estrangeiros que visitavam o Rio de Janeiro. Estes shows famosos internacionalmente passaram a ser chamados de “shows de exportação”, sendo as *mulatas* seu principal produto. O termo “*mulata do tipo exportação*” surge desse contexto. Eram aquelas que estavam aptas aos show maiores e mais famosos direcionado ao público internacional. Enunciava Oswaldo Sargentelli: “Não é só ser mulata, tem que saber sambar”, muitas destas mulheres ficaram conhecidas na época como “mulatas do Sargentelli”. Durante o período, ser *mulata* era visto então como uma profissão. Surgiu no fim dos anos 80 no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial- SENAC, o Curso de formação profissional de *mulatas*, no qual tinham aulas de coreografia, etiqueta e postura, automaquiagem, entre outros. Na contemporaneidade, o termo “*mulata*”, bem como “*mulata exportação*”, são profundamente criticados por pensadores e ativistas, contudo ainda são termos racistas utilizados popularmente.

embora tenha tentado, não conseguiu extinguir. É neste espaço-tempo que é possível haver certas “liberdades” que não existem ao longo do ano. Em outras palavras, mesmo com algum romantismo, é possível afirmar que durante o Carnaval o negro, e mais especificamente a mulher negra, tem a permissão para existir. Ainda assim, essa existência temporária, essa “fama” que termina com a quarta-feira de cinzas, é muito bem delimitada, sendo o exemplo mais evidente e didático da apropriação pelo sistema desta alforria temporária a personagem “Globeleza”.

Figura 1- Globelezas ao longo do tempo



Fonte: Rede Globo²⁴

A “Mulata Globeleza” foi uma criação do designer alemão de cidadania austríaca e brasileira Hans Donner. O então diretor de arte criou uma performance que se proporia a unir os dois símbolos da identidade brasileira: o carnaval e a *mulata*. A performance consistia em uma mulher nua, no caso sua própria companheira Valéria Valenssa, apenas pintada com glitter e purpurina, de salto alto, sambando e rebolando ao som do samba. Essa vinheta era exibida tempos antes e durante o carnaval, como uma chamada, um lembrete diário, em todos os horários durante os comerciais da programação da Rede Globo. A chamada super expositiva da *mulata*²⁵, que nada fala, apenas dança mostrando o seu corpo escultural e o samba no pé, foi exibida com essas características de 1990 até 2016²⁶. Seguindo o padrão colonial a “Globeleza”

²⁴ Disponível em «<https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/carnaval-na-globo/#carnaval-globeleza>» . Acesso em 27 out. 2021.

²⁵ A questão aqui não se trata da liberdade ou da escolha da modelo em realizar este trabalho, nem tão pouco um caráter moralizador ligado à nudez ou a dança. O ponto é o enclausuramento a um estereótipo colonial que se perpetua, a uma redução desses corpos a certa categoria hipersexualizada, confinando essas mulher apenas a tais atribuições físicas e aptidões, lhes garantindo um lugar simbólico de viés patriarcal, machista e racista.

²⁶ Em 2017 a imagem da Globeleza é substituída. Ela agora aparece vestida junto a outras figuras que representam a diversidade de manifestações dos carnavais do Brasil como o frevo, o maracatu e o bumba meu boi, deixando de apresentar apenas a realidade característica do Rio de Janeiro. Tal mudança pode ter ocorrido devido à pressão de

só poderia o ser se correspondesse aos traços aceitos e considerados “bonitos” pela branquitude. Assim como a *mucama*, ela é sempre jovem, com “traços finos”, de pele morena clara, vista e exposta por um viés hiper sensual. A “Globeleza” apenas atualiza e reforça um imaginário colonial, nutrindo um cenário racista e machista, de objetificação de tais corpos. E quando o carnaval acaba? E quando essas mulheres envelhecem? E quando não são “clarinhas”? Existem pouquíssimos espaços midiáticos de projeção onde possamos vê-las com humanidade: o que elas sentem, quem elas são para além do corpo. Seus corpos seguem a serviço, e para quem vai o lucro da veiculação dessas imagens? E toda essa libido, esse hiper desejo, que só se revela oficialmente no Carnaval, para onde vai no resto do ano? Não é por acaso que os dados da violência contra mulher seguem crescendo exponencialmente no Brasil e registraram, em 2019, segundo os dados da 14ª edição do *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, que a cada 2 minutos uma mulher sofre algum tipo de agressão física, totalizando 266.310 registros de lesão corporal dolosa em decorrência de violência doméstica. Quando se refere aos estupros, os mesmos dados revelam 1 a cada 8 minutos, somando 66.123 vítimas das quais 85,7% são do sexo feminino, 44,6% são mulheres negras e 57,9% tinham menos de 13 anos. E 1.326 vítimas de feminicídio dos quais 66,6% das vítimas eram mulheres negras.

O lugar-comum da *mulata*, reiterado pela mídia e pelos meios de comunicação, na verdade aprisionam tais corpos a violências físicas, epistêmicas, psicológicas, sociais, simbólicas, econômicas, retificando o racismo, o cisheteropatriarcado, o estereótipo de classe, o discurso e operações colonialistas. Contudo, fazem transparecer como se tais consequências não existissem. É o famoso “pra inglês ver”²⁷.

associações e grupos feministas que criticavam intensivamente tal figura. Outra possibilidade foi a pressão que partidos e políticos de direita conservadora teriam exercido ao serem eleitos no Rio Janeiro. Outro dado a ser considerado, é que após os anos de governo Lula, a denominada “classe c” passa por uma ascensão expressiva. O que reconfigura a necessidade de tais consumidores que passam a ter suas manifestações representadas com maior frequência pelos meios de comunicação, a fim de atender tal demanda comercial. A Rede Globo não divulgou sua motivação oficialmente.

²⁷ A expressão relativa a hipocrisia, a algo que se exprime superficialmente no âmbito das aparências mas sem contundência ou veracidade, é aqui empregada como paralelismo à condição das mulheres negras. É graças ao apagamento e a não problematização daquilo que constitui a construção do imaginário dos corpos e identidades de tais mulheres, que não se percebe tais dados como uma continuidade das condições coloniais e escravistas. O termo é ainda utilizado como uma analogia à realidade frequente no carnaval brasileiro. Onde turistas estrangeiros, muitas vezes alheios à realidade de tais mulheres no cotidiano, durante o período do carnaval, as veneram e/ou tem o seu olhar direcionado a tais mulheres. Mas fora do contexto do carnaval, elas pouco importam ou têm visibilidade, como se não existissem. Sendo então, em contexto carnavalesco, exibidas como um artigo para impressionar, atrair e cativar estrangeiros.

2.2 AS MÃES DE BRAGANÇA E A MÍDIA

Bragança é uma cidade localizada no nordeste transmontano de Portugal. Com cerca de 21.853 habitantes no perímetro urbano, segundo os dados de 2013 do Instituto Nacional de Estatística-INE, de acordo com o Anuário Estatístico da Região Norte de 2012. A cidade pertence ao distrito homônimo e faz fronteira com a Espanha, por esse motivo, dispõe de um intenso fluxo rodoviário. Durante o Estado Novo, a maior porcentagem da sua população se concentrava no meio rural. Com o 25 de Abril e o fim da ditadura, essas características foram se transformando, impulsionado pela instalação de universidades e crescimento do sector dos serviços, passando a ter um carácter cada vez mais urbano, o que ampliou consideravelmente a rede de serviços e comércio. É nesse contexto de expansão e modernização que eclodem as várias, chamadas em Portugal, “casas de alterne” também denominadas de “cafés de subir”, que muitas vezes são espaços de prostituição. Em Portugal, a prostituição organizada, isto é, enquanto prática que gera lucro e promovida por terceiros, é proibida. De acordo com o decreto-lei n.º 44579, de setembro 1962, o lenocínio é ilegal, mas a prostituição em si não é condenável pelo código penal.

A prostituição, prática existente desde a Antiguidade cujo estatuto varia de acordo com a localidade e através dos tempos, ocasionou em 2003 um movimento que ficou internacionalmente conhecido como “As mães de Bragança”. Um grupo de mulheres brancas da cidade começou a desconfiar das práticas que vinham sendo adotadas por seus maridos. Eles começaram a chegar em casa “tarde e a más horas”, e ao tardarem a voltar para seus lares deixavam mulheres e filhos sozinhos (PAIS, 2010, p.10). Quando voltavam, muitas vezes, estavam bêbados e cheiravam “a putas e vinho” (PAIS, 2010, p.12), com justificativas frágeis, pouco contundentes. Considerando que se trata de uma cidade pequena, não demorou para estas “mães” se comunicarem e perceberem que o mesmo se passava em suas casas. Elas se articularam para confirmar suas suspeitas que culminaram num mesmo desfecho: os seus maridos estavam frequentando as casas de alterne. Nessas casas de prostituição trabalhavam mulheres de várias nacionalidades, sendo que mulheres brasileiras representavam a maioria, e elas serão o grande alvo das “mães”. Muitas dessas “meninas”, como eram chamadas na cidade, se encontravam em situação ilegal, apenas com o visto de turista. Por isso, dado os três meses permitidos pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras viajavam para a vizinha Espanha a fim de renovar este período de visto e assim seguiam repetindo essa operação. Dentre essas mulheres haviam situações distintas, algumas foram aliciadas no Brasil sabendo que se destinavam a

trabalhos deste cunho, outras chegavam e logo percebiam que a promessa de trabalho na Europa, a “grande chance”, não correspondia ao pacto profissional previamente acordado. Muitas relatam que tinham seus passaportes retidos com os donos das casas a fim de evitarem fugas. Ainda tinham que quitar as “dívidas” referentes aos custos da viagem e ao alojamento, revelando uma rede que envolve o tráfico de mulheres, lavagem de dinheiro, coação sexual, incitamento à imigração ilegal, dentre outras práticas desumanas e criminosas.

Com o crescente número de “mães” traídas e indignadas o movimento se fortalece, juntas tecem um manifesto que assinado por centenas de pessoas, foi remetido ao Governador Civil, ao Presidente da Câmara e ao Comandante da Polícia de Segurança Pública de Bragança.

“Pedimos desculpa pela ousadia que tomamos, dirigindo-nos a V. Ex.^a no sentido de ser o nosso porta-voz, de nos ajudar a minimizar o flagelo que se abateu sobre Bragança e em particular nos nossos lares. Como parte integrante da Sociedade em que vivemos, cabe-nos a todos dar as mãos e lutar por uma região mais justa, mais fraterna, mais viva. Uma vez que V. Ex.^a é responsável pelo nosso Distrito, também esta responsabilidade lhe cabe, bem como à Igreja e outras forças (...) Bragança cresceu imenso nas últimas duas décadas, fruto do nascimento do Ensino Superior e das condicionantes que este impõe e carece; mas não foi este “nomadismo” que veio “estragar” a nossa cidade. (...) Bragança recebe de braços abertos quem venha por Bem, como é o caso dos Arautos do Evangelho (...). Pessoas que plantem a discórdia, o imoral e vícios rejeitá-las-emos. Queremos evitar fazer justiça pelas nossas mãos, mas se a isso formos obrigadas, não nos esquivaremos, pois queremos, necessitamos, e merecemos ter paz nos nossos lares, nos nossos corações. O flagelo da droga tem fulminado vidas e corações que jamais deixarão de sangrar! Os valores humanos têm-se degradado aceleradamente e não obstante esta situação calamitosa de nos sentirmos vivas-mortas com tanto sofrimento, somos agora invadidas e fustigadas por dezenas de prostitutas aquarteladas em boites, mesmo durante o dia, em bairros residenciais, em todo o canto e esquina da nossa cidade.(...) E nós filhas da Terra, aconchegamo-nos na tristeza e destruição dos nossos Lares, com o peso do sofrimento, porque elas vieram aliciar os nossos maridos com falinhas meigas, canas-de-açúcar e droga à mistura! Sabemos que, desde o início dos Tempos sempre houve prostituição, mas o que está a acontecer em Bragança é uma autêntica onda de loucura que tem de ser combatida e travada (...). Mães de Bragança.

O famoso manifesto bem como entrevistas concedidas pelas “mães” são reveladores, e facilmente se aproximam de uma ficção melodramática romantizada. Repetidamente os homens são colocados num lugar de vítima, como se as trabalhadoras do sexo fossem as responsáveis por aliciar, seduzir e trazer tais maridos até elas, e não o contrário como ocorria. Afinal, não eram tais mulheres que iam até às casas ou forçavam qualquer homem a ter com elas. As "mães" de certa forma ainda justificam as atitudes de seus maridos acusando tais profissionais de se utilizarem de substâncias alucinógenas, drogas, macumbas, feitiços, poções para os envolver, protagonizando as brasileiras pela conduta de seus maridos. Como já referido, tal imaginário acerca da mulher e da cultura brasileira foi criado e fomentado ao longo da história desde o período colonial. Sendo profundamente difundido em Portugal através da mídia e principalmente pelas novelas. Não é em vão que justamente as mulheres brasileiras fossem

associadas à feitiçaria sendo esse mais um aspecto de exotização, tropicalização e esvaziamento em torno de elementos constituintes da cultura afro-americana.

O manifesto tem um forte teor de ameaça ao mencionar se necessário, “fazer justiça com as próprias mãos”. O que denota ainda uma perspectiva de intenso cunho religioso tradicionalista, no qual se pede a intercessão na ordem não só aos governantes competentes como também a Igreja. Reservando a ela um lugar de organização, intervenção e política como se o fizessem a um órgão público. Essa perspectiva quase medieval, que relembra os moldes da santa inquisição, se reforça ainda mais quando tais “mães” clamam por “expurgar a cidade daqueles diabos com pernas”. O que indica que elas não veem tais mulheres enquanto seres humanos, e sim apenas enquanto seres ameaçadores, causadores do mal, da destruição, da heresia. O curioso é que embora se utilizem desse discurso, nem todas as “mães” são religiosas “praticantes”, sendo esse mais um escudo que as atrela a moral, e que por justaposição liga as brasileiras à imoralidade, ao obsceno, à indecência. Em outras palavras, estudantes são bem vindos, brasileiros dos “Arautos do Evangelho” por serem ligados à Igreja Católica também, brasileiras logo prostitutas não. Aliás o movimento das “Mães de Bragança” teve esse papel de fortalecer a associação de mulheres brasileiras a imagem da prostituição, tomando proporções desmedidas. O caso foi veiculado na revista *Times* em outubro de 2003, ganhando a capa da revista e uma reportagem extensa, cujo título era “When the Meninas Came to Town”. A revista logo se esgotou e a repercussão se alastrou, ligando Bragança ao eixo do turismo sexual europeu. O que levou muitos vizinhos espanhóis à cidade para verificar tal fama, movimentando intensamente o comércio e a economia local. Ferindo os nativos mais tradicionais que não gostaram nada de estarem associados a tal reputação. Fato é que, com a revista, opiniões opostas ganharam a cena. Novamente se assemelhando com o efeito que as novelas causam nos espectadores: uns defendiam a legalização da prostituição, outros condenavam veementemente tal prática, outros defendiam a legalização de prostitutas nacionais e não para imigrantes. De um lado havia quem defendesse as brasileiras, geralmente homens ou comerciantes que estavam a lucrar com o cenário. Afirmando que elas têm menos pudores, são mais vaidosas, consomem mais, com o argumento de que a prostituição sempre existiu. Por outro lado, muitos defensores da moral, bons costumes, não concebiam tal cenário pedindo a expulsão dessas “meninas”. Muito se falou do “furor femeeiro do português”, parafraseando Freyre, reafirmando um imaginário de virilidade masculina. Versando às “necessidades específicas do homem”, evidenciando discursos machistas, próprios de um cânone patriarcal colonialista. Os mais inflados ainda culpabilizavam as mulheres portuguesas, por não serem vaidosas, estarem sempre de mau humor, por serem boas mães, mas deixarem de ser esposas. A evidenciar que o

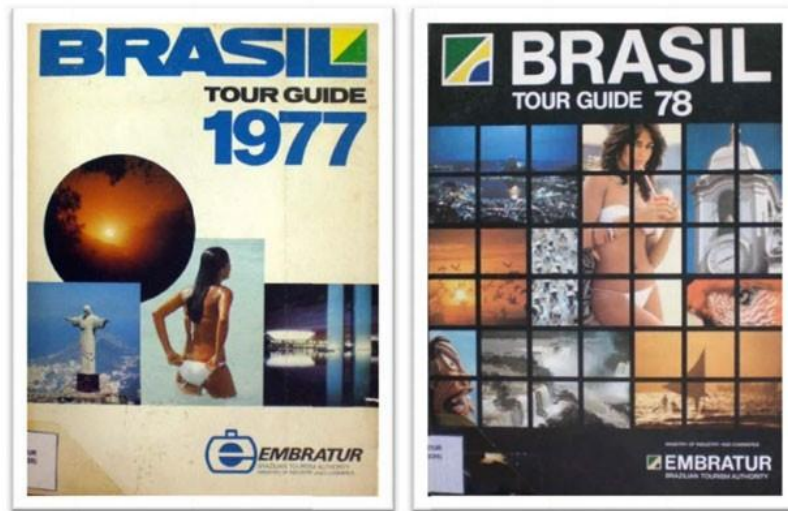
pensamento e os valores do Estado Novo ainda se mantinham fortemente nas relações e nas estruturas familiares. E enquanto movimento intitulado “mães de Bragança” e não “mulheres” ou “esposas” ou “traídas” de Bragança, esse caráter da manutenção da família acima de qualquer outro valor, e a qualquer custo se sobressai. Um facto social que poderia servir para a crítica do patriarcado, para uma revisão e um questionamento dos moldes do casamento enquanto instituição, como um ímpeto para o divórcio, com direito a processos por exposição e abandonos de menores. Ou ainda, mais utopicamente, para um levante feminista de mulheres, onde “mães” e “prostitutas” se aliassem e ambos os grupos reivindicassem direitos, condições e estruturas. O advento em Bragança serviu apenas para avigorar a máxima de Paulo Freyre “o sonho do oprimido é tornar-se o opressor”. Se a relação do homem branco com a mulher brasileira tem raízes coloniais, o mesmo se diz da mulher europeia com a brasileira, as indígenas, as negras, as *mucamas*, sempre representaram uma ameaça. Desde o primeiro documento oficial, relatando sobre as terras de Santa Cruz, é possível identificar essa fomentação. Aliando à história, às novelas, a música, o cinema, a literatura, o carnaval, que no cenário português recém saído de um regime ditatorial e sob a influência massiva da Igreja Católica, revelam o heroísmo nostálgico e lusotropicalista acerca das colônias, e tudo que as confere. O contexto patriarcal que outorga subalternidade à mulher faz prevalecer o racismo, o tradicionalismo, o exotismo, o machismo, não poderiam resultar em uma realidade muito diferente desta.

Graças às mães de Bragança” diversas apreensões foram feitas fechando várias casas de alterne em Bragança. Contudo elas se reestabeleceram nas cidades fronteiriças na Espanha, apenas “afastando” o problema. É comum as pseudo vítimas, os homens, casados, solteiros, jovens, reformados, de todos os tipos viajarem por volta de 30 a 40 minutos para frequentar as casas de alterne e ainda aproveitam para abastecer os carros cujos preços do combustível são mais atrativos na Espanha. Novamente a ideia de “*mulata* exportação” se apresenta e se reinventa atualizando a engrenagem mulher-produto-deslocamento-consumo. Ela é exportada, logo deslocada enquanto objeto a ser consumido. O que se aproxima da estratégia utilizada pela EMBRATUR- Agência Brasileira de Promoção Internacional do Turismo.

Durante vários anos a EMBRATUR exibiu explicitamente a mulher brasileira enquanto mercadoria nacional, fomentando o deslocamento-consumo, visando tal “patrimônio tropical”. As propagandas do órgão público eram direcionadas principalmente a turistas estrangeiros, cujas moedas significam um maior capital. As propagandas tinham forte cunho apelativo, exibindo imagens dos pontos turísticos, praias e monumentos históricos, ao lado de mulheres

seminuas, de biquínis, suadas, em posturas “convidativas”. Tudo pronto e disponível para receber bem o turista branco.

Figura 2 - Guia de turismo da Embratur 1977 e 1978



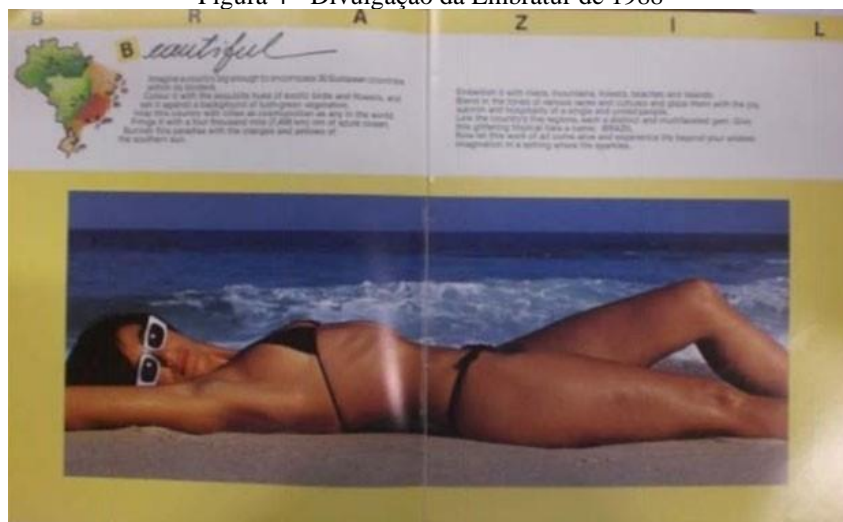
Fonte: Kelly Akemi Kajihara

Figura 3 - Propaganda da Embratur de 1983



Fonte: Kelly Akemi Kajihara

Figura 4 - Divulgação da Embratur de 1988



Fonte: Kelly Akemi Kajihara

Dos anos 70 até parte dos anos 90 era esse o caráter das imagens de divulgação do Brasil, que pouco diferem de como a mulher brasileira é reportada em revistas e nos mídia em geral em Portugal. O caso das “Mães de Bragança” depois da grande repercussão, rendeu um universo imagético repleto de espetacularização, que envolvia ações policiais a fazer batidas nas casas noturnas, vozes distorcidas para garantir o anonimato de entrevistados, frames de globos espelhados a meia luz, muitas imagens sem rosto revelando biquínis, meias de renda e silhuetas, tudo acompanhado de músicas de suspense. O imaginário é penetrado por tal espetacularidade, como confirma Cunha

Nas cenas, quase todas nocturnas, as mulheres correm dos holofotes que as iluminam entre as casas de alterne, as esquadras de polícia e os tribunais. Por vezes, os cenários são diurnos e as personagens são as outras mulheres, queixando-se da pouca-vergonha, dos modos licenciosos, dos homens que vão a esses lugares, perdem o dinheiro, habitam-se e arruinam a família. O som e as imagens em directo dessas mulheres, as vozes populares, dão-lhes uma materialidade que é negada às mulheres prostituídas — voz distorcida, imagens desfocadas — com o intuito aparente de as proteger, mas que acaba por remetê-las para papéis secundários e mal construídos em cenários de uma telenovela da vida real (CUNHA, 2005, p.550).

Assegurado pelas mídias locais e por outro ângulo, mas com um mesmo viés, também pelos meios de comunicação da indústria brasileira, essa imagem social é consumida. Chegando em diferentes linguagens, ora mais concretas outras com um cunho mais sensacionalista. As imagens veiculadas em revistas portuguesas pouco diferem das utilizadas pelo turismo brasileiro.

Figura 5 - Capa Revista Focus



Fonte: Revista Focus, agosto de 2010

Figura 6 - Revista Visão matéria sobre prostituição em Bragança



Fonte: Revista Visão 16. out. 2003 (apud PONTES, 2004, p.248)

Figura 7 - Publicidade de duas páginas na Revista B de Brasil



Fonte: Revista B de Brasil, inverno de 2001 (apud GOMES, 2013, p.875)

Consolidando uma visão distorcida, que logo remete “as brasileiras” como mulheres “fáceis, feitiças e prostitutas”. As “mães de Bragança” sintetizam e explicitam esse imaginário, na perspectiva feminina, sem nenhum tipo de sororidade ou empatia. Colocando esta fama em outro patamar, isto é, essa imagem não fica apenas num registro de suposições e se torna quase uma lenda urbana, generalizando todas as mulheres de uma nacionalidade a uma mesma condição. Obviamente o movimento não fez com que desaparecesse nem a prostituição, nem o interesse dos homens pelas brasileiras, entendendo que este desejo vem sendo fomentado a séculos e envolve parâmetros mais complexos. Contudo, o movimento fez intensificar o preconceito, o repúdio e o assédio para com as mulheres brasileiras, que quando negras, se somam ainda outras subalternidades. Revelando diferentes tecnologias de desumanização.

2.3 ONDE ESTÃO ESSES CORPOS?

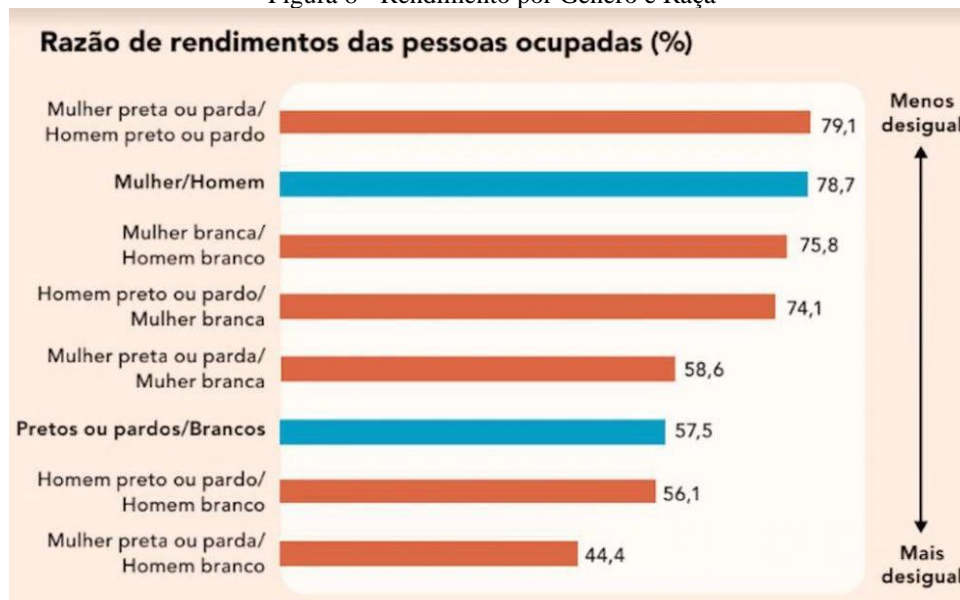
Segundo o *Relatório de Imigração Fronteiras e Asilo*, divulgado pelo SEFSTAT - Portal de Estatística do SEF - Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, em 2019, em Portugal verificou-se, pelo quarto ano consecutivo, um acréscimo da população estrangeira residente. O aumento de 22,9% face ao ano anterior totaliza 590.348 cidadãos estrangeiros titulares de autorização de residência. O SEF, que surgiu em 1976, nunca registrou um número tão elevado desde a sua origem. Os brasileiros representam a maior comunidade estrangeira residente, 25,6% (151.304 pessoas). Seguido por Cabo Verde (37.436 pessoas), que representa 6,3% do total. No mesmo relatório ainda há um destaque quanto ao crescimento 28,5% da população italiana representando 4,3% (25.408 pessoas) dos residentes estrangeiros em Portugal, dos quais 29,5% dos cidadãos de nacionalidade italiana são naturais do Brasil. Além destas estatísticas que denotam um grande número de brasileiros residentes em Portugal, há ainda aqueles que têm cidadania portuguesa e são naturais do Brasil. Só em 2019, por naturalização ou por atribuição, 22.928 brasileiros obtiveram a nacionalidade portuguesa. De acordo o INE - Instituto Nacional de Estatística, segundo os dados recolhidos no Censo 2011, a maioria dos brasileiros residentes em Portugal que estão empregados trabalham na sua maioria na área da limpeza em casas particulares, hotéis e similares (15,9%), vendedor em lojas (10,0%), cozinheiro (6,2%), trabalhador qualificado da construção (5,1%), cabeleireiro/esteticista (5,0%), empregados de mesa e bar (4,9%), tornando estas a maioria das profissões relativas a tal comunidade. Os setores de restauração (16,6%) e comércio a retalho (10,6%) - com exceção de veículos- são as atividades económicas que mais empregam cidadãos de nacionalidade brasileira residentes em Portugal. A considerar as características do mercado de trabalho, estes setores são os menos protegidos laboralmente, com baixos salários, insegurança contratual, longa jornada de horas e turnos, raras possibilidades de ascensão profissional, com arranjos e acordos que nem sempre constam nos contratos.

Nestas estatísticas, quando se trata do marcador de inserção laboral, não existem especificidades de gênero nem dados étnico-raciais. O grupo da nacionalidade brasileira quando se trata de emprego é percebido por um grande bloco, não distinguindo homens e mulheres, tão pouco pessoas brancas de pessoas racializadas. Contudo a nível global, sabemos que existem disparidades substanciais no que se refere a tais marcadores.

Segundo o relatório *A vida das mulheres e dos homens na Europa - um retrato estatístico*, publicação digital de maio de 2017, lançada pelo Eurostat, em 2015 na União Europeia as

mulheres ganharam em média 16,3% menos que os homens, quando comparadas as suas remunerações em termos de valor médio bruto por hora de trabalho. O próprio INE aponta que em Portugal trabalhadoras ganham em média salários 14% mais baixos do que os trabalhadores do sexo masculino. Essas porcentagens se repetem em todas as faixas etárias e na maioria dos tipos de contrato, em alguns casos a diferença pode chegar a 26,1% quando se trata de categorias superiores, como cargos de chefia e gestão. No Brasil, o IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, de acordo com a pesquisa *Desigualdades Sociais por Cor ou Raça*, publicada em 2019 afirma que mulheres negras (pretas e pardas) recebem menos da metade do que os homens brancos (44,4%). Em um recorte que considera gênero e *raça*, as mulheres negras estão na base com os piores salários em contrapartida aos homens brancos que ocupam o polo mais vantajoso. Segundo a pesquisa, “seguido ao homem branco com maiores privilégios estão as mulheres brancas, que possuem rendimentos superiores não só aos das mulheres negras, como também aos dos homens negros (razões de 58,6% e 74,1%, respectivamente)”. Os homens negros, por sua vez, “possuem rendimentos superiores somente aos das mulheres dessa mesma cor ou *raça* (razão de 79,1%, a maior entre as combinações).” Como apontam os dados abaixo:

Figura 8 - Rendimento por Gênero e Raça



Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2018

Os Censos realizados em Portugal são deficientes quanto à recolha de dados étnico-raciais. Impedindo um mapeamento científico e possíveis estudos sobre a realidade das mulheres negras e racializadas, de qualquer nacionalidade, inclusive de mulheres negras portuguesas. Para que uma perspectiva seja minimamente coerente é de suma importância considerar a interseccionalidade, pois os marcadores se amalgamam tecendo uma interposição sociopolítica.

Então, embora saibamos que os brasileiros estão em setores laborais mais precarizados, a experiência do homem brasileiro será distinta da mulher brasileira, e dentre as mulheres brasileiras, as brancas possivelmente terão uma realidade diferente das negras, bem como outras diferenciações já aqui referidas, como tipo físico, escolaridade, idade, classe social, opção sexual, etc. Logo, onde estão esses corpos? Quantas e quem são as mulheres negras e racializadas em Portugal? Qual a experiência da mulher brasileira não branca em terras lusas? Já que não há subsídios, informações oficiais, ou a devida importância a essa temática, resta o possível, isto é, tecer um puzzle com as informações, notícias e com a própria dinâmica do cotidiano.

Como dito, mulheres majoritariamente têm salários menores em comparação com os homens. Elas muitas vezes têm jornadas de trabalho triplas, a considerar o serviço doméstico e o cuidado com os filhos, trabalhos estes, que não são remunerados nem compreendidos e reconhecidos socialmente como “trabalho”. Sabemos também que brasileiros residentes em Portugal se encontram em sua maioria situações de subemprego, estando à mercê da subutilização de suas potências, e das consequências laborais, econômicas, físicas e psicológicas provocadas por condições precárias. Além disso, se verificou que mulheres brasileiras ocupam um lugar muito específico no imaginário português, associado às questões que surgem desde o período colonial e vão se reinventando. O patriarcado, ou como defende hooks, o “sexismo institucionalizado” (HOOKS, 2018, p.39) sistêmico, aliado a filosofia lusotropicalista que prevê um nacionalismo travestido de saudosismo colonial, culmina num racismo estrutural “à portuguesa”. São fatores que reservam para essas mulheres lugares e experiências de constante tensão, onde traumas são recorrentes. Esses corpos seguem sendo subjugados, subalternizados, violados ou na incessante iminência de o ser. Invisibilizados pelo Estado, que não os contabiliza, logo, não os problematiza, sendo tal postura um dos pilares do racismo estrutural e sistêmico.

Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratam de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. (ALMEIDA, 2018, p.36)

Corpos femininos negros, racializados, estrangeiros, fora da concepção hegemônica, são relegados a funções servis, repetindo a história narrada pelos colonizadores. Como se fosse uma tendência natural ocuparem tais lugares, desindividualizando indivíduos. E as que conseguem atingir ou ocupar um outro lugar social, profissional e ou status financeiro muitas vezes têm de provar a todo momento o porquê, como, e se fato tem permissão ou capacidade para o ocupar. Mulheres negras em lugares de chefia, de autoridade, de ensino, ainda causam estranhamento.

Em posições subalternas ou em subempregos, nem tanto. Esse mesmo estranhamento pode ser percebido quando, mesmo ocupando um lugar inferiorizado socialmente, tais mulheres não se calam. Uma mulher negra empoderada de sua negritude assusta, pois não é pressuposto que ela o seja. Pensando na mulher brasileira racializada, se “o negro que conhece a metrópole é um semideus” como diria Fanon, seus salões de beleza e estética são seus “templos”. Embora muitas mulheres estejam a serviço do patriarcado, corroborando para uma lógica de embranquecimento, outras sabem muito bem o papel que representam, os traumas que habitam seus corpos, a força existente em suas resistências. Estes salões de beleza, mesas a serem atendidas, pedidos a serem realizados, estes espaços que preveem certa aproximação momentânea e ao mesmo tempo reforçam distanciamentos sociais, são o palco de “atrizes” que oras podem revelar seus posicionamentos oras são obrigadas ou encarceradas ao silêncio. O que essas mulheres têm a dizer? O que são para além das profissões que as aceitam? O quanto sabem sobre a construção da sua imagem no território português? O quanto aceitam ou negam sua negritude? O que fazem no lugar que se criou, mas não tem Carnaval?

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitos os fatores que constituem o imaginário coletivo acerca da mulher brasileira racializada. Tem papel central o conceito de *raça*, invenção que desempenha função classificatória e hierarquizante. Mulheres indígenas e negras, foram definidas e enquadradas em estereótipos redutores. Difundidos internacionalmente por diferentes linguagens, como a literatura, o cinema, a música, as novelas, as revistas, entre outros. Discursos políticos também se utilizaram massivamente desses estereótipos para justificar desumanidades, bem como, para manter práticas patriarcais, coloniais, racistas, sempre direcionadas à obtenção de lucro, a manutenção do capital e a promoção da branquitude.

A encruzilhada apresentada outrora, que tem no seu centro a mulher negra brasileira, revela na fomentação deste imaginário um jogo de espelhos. Antes desta mulher chegar a este epicentro, sua imagem chegou, seu retrato veio antes. Esta imagem propagada além-mar, construída desde arquivos históricos concretos, passando pela neurose coletiva de “mães” afugentadas pelo machismo, é tão intensa e presente que chega a confundir o cenário. Não fica evidente quem está na encruzilhada, esta(s) mulher(es) ou seu(s) espectro(s), de tão sólida que é esta imagem propagada e construída, presente em grande parte do inconsciente coletivo. Esta mulher é um corpo fruto da colonização, seu desejo sistêmico é sempre estar o mais próximo possível da metrópole. Essas mulheres migram em busca de uma humanidade que lhes foi roubada. Em busca de um livramento das violências às quais não querem mais ou não podem mais suportar. Essas mulheres migram por não verem saídas possíveis em uma encruzilhada que teima em se reconstruir depois da quarta-feira de cinzas. E quando finalmente parece que haverá um caminho possível, se deparam com esse espectro ocupando o seu lugar. O não-lugar constante cansa. Nesta nova encruzilhada permeada por espelhos, existem ruas predeterminadas: a faxina, a restauração, o salão de beleza. E agora além de si, ela está acompanhada pelos espectros de si. Podendo confundir, por vezes até ela mesma, quem é real. E não é possível dizer real ou falso, porque esse espectro já gerou tanto lucro, ele é tão presente, que ele também é real, sabem até imitá-lo. Com o Real sendo depreciado 7 vezes em relação ao Euro, vale a transferência da encruzilhada. Quem sabe assim a mulher real e seu real espectro podem ter algum lucro.

Esses corpos sem dados, numa encruzilhada espelhada, em busca de uma realidade minimamente humana, sedentos para se aproximar daquilo que sempre foi entendido como central, são muitos e se multiplicam a cada ano. Elas desejam o “eu(ro)-centro”. Estes corpos descendentes diretos dos sobreviventes da maior barbárie da humanidade, que durou mais de

três séculos e que se perpetua na atualidade camufladamente, fazem agora o caminho oposto pelo oceano, passando pelos corpos já desintegrados. Se esses corpos agora cá estão, junto de seus espectros, o que tem a dizer? Como se vêem para além da imagem que chegou antes? Como atuam diante destes espelhos? Como partilham deste epicentro com outras mulheres diaspóricas? Independente da linguagem, como reintegram seus corpos?

3. CORPOS NÃO BRANCOS NAS ARTES PERFORMATIVAS EM PORTUGAL

Artes Performativas, que linguagem é essa?

Teatro pra quê? Pra quem?

Teatro negro em Portugal existe?

Negra(o) no teatro?

Não é o fim da linha para estes corpos?

Por onde seguir?

3.1 TEATRO E AS ARTES PERFORMATIVAS: UM FRÁGIL PANORAMA

Existem várias teorias acerca das origens do teatro, a mais aceita e adotada mundialmente é que o teatro ocidental, teria suas origens na Grécia no século VI a. C. O próprio termo *teatro* é derivado do latim *theatrum* e por conseguinte do grego *théatron*, que significa “lugar de onde se vê”. Nomeando então a linguagem cênica e o respectivo edifício em que ela se dá. A sugerir pela própria etimologia e por conseguinte pela arquitetura, o exercício e o deslocamento do olhar, bem como das possibilidades de perspectiva diante de um objeto. Em outras palavras, os desdobramentos possíveis do ato dialético de “ver” e “ser visto”, tanto individual como coletivamente. Teorizada em profundidade por Aristóteles, a “tragédia” e a “comédia” têm na sua matriz os festivais báquicos, menádicos, cívicos-religiosos em honra ao deus Dionísio. Aí se reunia toda a pólis, inclusive mulheres e escravizados, o que sublinhava seu caráter político e participativo. O teatro, através dos aplausos ou das vaias, propunha um espaço onde o público tinha a possibilidade de se posicionar. Evidenciavam suas perspectivas também os dramaturgos ao exporem as questões pertinentes à época, bem como se propunha uma articulação política e financeira para que tais festivais se realizassem. Deste modo, o teatro integralmente era um potente instrumento social e político, tanto na linguagem como na sua estruturação enquanto evento até então público.

Então a linguagem que surge de uma ritualística pagã com forte cunho político evolui e se adequa às várias culturas através dos tempos, mantendo por vezes mais outras menos seus princípios originários. Se durante a Idade Média o teatro é utilizado como instrumento doutrinante pela igreja católica, durante as vanguardas, em consonância com os acontecimentos de ordem mundial, o teatro irá se propor a um instrumento artístico de intervenção cultural, estética, social e política. A ampliar assim as próprias margens da linguagem de onde emerge o que hoje se compreende como artes performativas. É no transbordar das fronteiras entre linguagens, na ruptura com tradicionalismos, no reconhecimento ampliado acerca da arte, com visível posicionamento político, em investigações experimentais e radicais, que as artes performativas se estruturam.

“A expressão “arte da performance” tornou-se um signo abrangente que designa todo o tipo de apresentações ao vivo - desde instalações interactivas em museus, a desfiles de moda altamente criativos ou a apresentação de DJs em clubes nocturnos-, obrigando os públicos e os críticos a deslindar as respectivas estratégias conceptuais, verificando se estas se enquadram melhor nos estudos da performance ou numa análise mais convencional da cultura popular. (...) o termo “performativo”, por exemplo, usado para descrever o envolvimento espontâneo do espectador e do performer na arte, passou igualmente para a esfera da arquitetura, da semiótica, da

antropologia e dos gender studies. (...) A arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como respostas às transformações do seu tempo. Tal como a extraordinária diversidade de material nesta longa, complexa e fascinante história demonstra, a arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora” (GOLDBERG, 2012, p. 281)

O teatro e a performance são linguagens artísticas que têm como características fundantes a presença, a ação, a provocação e o exercício do deslocamento do olhar. Em linhas gerais, tais linguagens cênicas, bem como as artes de maneira global, podem estar em consonância a diferentes moldes e propósitos. Por um lado, podem servir como intervenção política, ao contestar os modos vigentes, ao propor rupturas a certos discursos, ao colocar em voga questões que vão além da esfera do privado, ao propor reflexão e pensamento crítico. A utilizar o espaço cênico e suas múltiplas possibilidades visuais, sensoriais, discursivas, materiais como ferramenta para a prática da dialética. Conectada com questões pertinentes, tais obras pretendem afetar para além da catarse, para além das emoções ou de meras identificações momentâneas. Ela não se vincula apenas ao entretenimento, e sim, a uma lógica de maior engajamento crítico. Estas características tiveram diferentes nomenclaturas ao longo dos séculos como: teatro político, teatro dialético, arte engajada, arte panfletária e as próprias vanguardas - Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Modernismo.

Por outro lado, as artes performativas podem estar conciliadas a manutenção de discursos dominantes e hegemônicos. Quando propõe uma mera reprodução dos temas e moldes já introjetados socialmente. É uma arte que se repete, que reproduz o que já está posto, que está ligada exclusivamente ao mero entretenimento. Da qual a distração, impregnada de romantismo, é um ideal a ser atingido através de muitos efeitos e de um conteúdo superficial. Com características alienantes, se utiliza de moldes já conhecidos para xerografia de padrões comerciais. A “arte pela arte”, o teatro “comercial”, os musicais da Broadway, são alguns nomes destas produções. Em muitos casos contam com o atrativo de incluir em seus elencos artistas da televisão ou famosos, a fim de ampliar seu público. Feitos para o consumo das grandes massas, estes espetáculos geralmente envolvem altos custos de produção, guiado na matriz da lógica capitalista. São os mais procurados, um produto altamente consumido pelo “grande público”, em oposição ao descrito anteriormente.

Em Portugal, esta separação não é diferente. A considerar que durante o período de ditadura, de 1926 a Abril de 1974, não havia espaço para produções mais politizadas e críticas, reiterando um teatro atrelado à censura e ao tradicionalismo, apenas após o 25 de Abril que esse quadro tem possibilidades de transformação.

Depois da revolução de Abril e do conseqüente estabelecimento do teatro independente (iniciado pelos anos de 1960), um movimento profundamente marcado por um combinado de teatro de tradição brechtiana e neorrealista, experimentalismo seria frequentemente equiparado a formalismo — e, portanto, evitado. Mas com o estabilizar do fervor revolucionário, com a independência conquistada face às bilheteiras por força de um financiamento mais regular para a cultura, e uma vez livre da intromissão do Estado na seleção ou no condicionamento dos repertórios, o teatro em Portugal foi ganhando espaço e liberdade para constituir uma cena avidamente permeável a formas novas e a processos de cariz mais experimental. (COELHO, 2017, p.8)

Se antes de 1926 o teatro experimental em Portugal ocupava ainda um espaço tímido e embrionário, essa interrupção de quase quatro décadas de ditadura fragilizou o processo de desenvolvimento empírico de um caráter mais contestador nas artes performativas. Aliada a condição geográfica bem como sócio política, com características pertinentes a sua conjuntura semiperiférica, que tendem a certo distanciamento e isolamento, o teatro português aproxima-se a “comunidade-fortaleza”.

Periféricas como o país, as práticas de teatro em Portugal apresentam muitas semelhanças com a comunidade-fortaleza de B. S. Santos: ensimesmada, com poucos contatos com o exterior, sendo que o perigo que se vem agudizando é o seu desfasamento relativamente aos discursos artísticos e teóricos internacionais. Este isolamento é real, ainda que nos possa parecer contraditório com a crescente ofertas de espetáculos estrangeiros, inovadores e pertinentes, programados em Portugal na década de 90, fruto do investimento de instituições como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, o festival Danças na Cidade (a nível de espetáculos formalmente híbridos) e, mais recentemente o Teatro Nacional São João com o festival bienal Ponti (PAIS, 2005, p.3).²⁸

O termo definido por Boaventura, diz respeito a “comunidades exclusivas, isto é, comunidades que, agressiva ou defensivamente, baseiam a sua identificação interna numa clausura em relação ao exterior” (SANTOS, 2018 p.83). Ou seja, enquanto em outras partes da Europa se tinha uma discussão e uma apropriação mais vertiginosa nas linguagens performativas e cênicas, Portugal ainda se reorganizava depois de um período de castrações artísticas. É importante pontuar que como consequência geral, as “comunidades-fortaleza”, neste processo de mútua oclusão, “tendem a ser internamente muito hierárquicas, ou seja, são excludentes para o exterior, mas também no interior.” (SANTOS, 2018 p.213). Sob tal perspectiva, depois de Abril, diversos grupos de Teatro se formaram, e ou se reestruturaram. A ampliar as possibilidades das linguagens cênicas, bem como, articular discursos imbuídos do espírito revolucionário em voga. Esta ampliação se deu tanto num âmbito estudantil, universitário, como também, na criação de companhias profissionais. Majoritariamente instaladas na região

²⁸ Embora tais características se perpetuem atualmente é possível perceber uma maior oferta de linguagens híbridas e experimentais bem como formativas disponibilizadas por festivais como o BOCA Bienal e Festival Alcantara.

de Lisboa e no Porto, que até os dias de hoje desenvolvem seus trabalhos nas artes performativas, em sua maioria dependem de apoios e financiamentos para se manterem e produzirem. Num contexto que é “hierarquizado” e “excludente”, tais subsídios muitas vezes são insuficientes para o desenvolvimento das atividades artísticas de todos os grupos, associações culturais e coletivos artísticos. O investimento microscópico na cultura é um traço corrente nas semiperiferias, tal fator, por vezes, irá tendenciar o carácter dos trabalhos e projetos submetidos às candidaturas. Em outras palavras, para que se viabilizem os projetos precisam “atrair o público”, dentre outros requisitos, daí que muitas vezes produções de cunho menos radical e mais comercial sejam mais viabilizadas. Ainda assim, os que resistem num cunho mais político e experimental encontram em algumas instituições e candidaturas específicas possibilidades para suas produções. Curiosamente são entidades que têm um carácter menos ensimesmado e mais articulado com a comunidade internacional, ou ainda, com os discursos e problemáticas da contemporaneidade. Afirma Coelho:

Estes novos criadores, herdeiros eletivos dos projetos de experimentação e da liberdade criativa que o teatro português foi conseguindo conquistar durante os anos de 1980 e 1990, trabalham sobretudo em espaços não convencionais ou espaços adaptados — e foram encontrando na programação da Culturgest, do Centro Cultural de Belém, dos teatros Municipais São Luiz e Maria Matos, no Festival Internacional de Almada e no Alkantara Festival as plataformas que lhes foram permitindo uma atividade regular e visível, respondendo muitas vezes a desafios dos próprios programadores. De importância seminal foi também a constituição d’O Espaço do Tempo, em 2000, dirigido pelo coreógrafo Rui Horta, no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, uma estrutura que serve de âncora a um programa extenso de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais, orientada para a criação contemporânea emergente (COELHO, 2017, p.79).

Neste cenário, de uma corrida institucional para existir, perdurar e produzir artes performativas em Portugal, se inserem: o extinto *Grupo de Teatro Pau Preto*, a companhia de atores *Teatro Griot*, *GTO LX: Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa - Laboratório Ami-Afro*, o grupo *Peles Negras*, *Máscaras Negras* e as recentes montagens performativas *Aurora Negra* e *Sempre que acordo*. Exclusivamente e/ou majoritariamente compostos por pessoas não brancas em solo português, formados e protagonizados por pessoas negras, estes projetos em suas particularidades valorizam tais cosmovisões, dramaturgias e/ou estéticas, sendo produções afro-diaspóricas.

É sabido o lugar que corpos negros, racializados e diaspóricos ocupam na sociedade portuguesa, pelo que independente das escolhas estéticas em suas encenações, tais manifestações já são políticas, revolucionárias e experimentais em si, justamente pela relação composição-forma-conteúdo que protagonizam. É notório que as artes performativas, entre elas o teatro, são ocupadas e frequentadas principalmente por corpos brancos, têm um carácter muitas vezes

elitizado, reproduzindo padrões da branquitude e sua pregação hegemônica. Coordenadas tantas vezes sob a curadoria de indivíduos ou instituições brancos, a existência dos grupos e das montagens negras é, em si, um ato de resistência, propondo, cada projeto à sua maneira, o que o teatro em sua origem e etimologia também nos convida: ver algo sob outra perspectiva.

3.1.1 O GRUPO PAU PRETO

“Grupo de Teatro Pau Preto foi um projeto absolutamente organizado, concreto, pensado, fundamentado.” Miguel Hurst

Grupo de Teatro Pau Preto surge em 1998 a partir da associação cultural *O chão de nós*, composta por Miguel Hurst, Ângelo Torres, António Tavares e Mário Alves (Presidente da Associação Cultural Etnia- ACE). Foi o primeiro grupo de teatro composto exclusivamente por artistas negros residentes em Portugal. É a partir da necessidade de ter uma “representação própria” que os atores oriundos de diferentes sítios da Europa e de África fundaram o grupo em Lisboa. Convidando como parceiros em algumas de suas criações os dramaturgos, também negros: Ricardo Godinho Gomes e António Tomás. Segundo entrevista concedida por Miguel Hurst, o grupo se debruçou sob diversos autores e pensadores negros, com destaque para os textos do dramaturgo norte americano Amiri Baraka. É justamente do universo de um dos textos do escritor, poeta, professor, ativista e crítico musical que surge o nome do grupo. Nele, Baraka fala sobre o ébano, que em Angola é chamado de *pau-preto*, uma das madeiras mais cobiçadas de África por sua resistência, solidez, durabilidade e por ser “adorável”. O *Grupo de Teatro Pau Preto* irá falar, discutir e expor em seus espetáculos questões pertinentes sobre a condição da presença negra na Europa, se atendo às especificidades do contexto português. Entendendo que tal presença revela diferentes tensões em escala global, bem como opressões e contrastes em relação à lógica ocidental, foram imbuídos pela “revolta do negro que vive na Europa, em Portugal, que vive em Lisboa, e que necessitava se afirmar”, algo que o grupo desenvolverá nos seus espetáculos.

Antes do grupo se formar, Miguel Hurst enquanto ator negro no contexto lisboeta do final do século XX passou por situações que incentivaram a criação do grupo. Na época, o discente que concluía o Conservatório Nacional²⁹ com nota máxima, tinha assegurado um ano de trabalho no Teatro Nacional Dona Maria II. Ao ocupar tal espaço pelo mérito de suas notas, o ator e encenador, ao chegar em seu novo trabalho, ouviu de seu superior: “não sei o que fazer consigo e a sua cor”. Ainda no mesmo contexto, quando esteve atuando em um dos espetáculos do Teatro Nacional, ouviu de uma pessoa da plateia a plenos pulmões: “ai que horror, agora já temos *pretos* no palco do Teatro Nacional”, evidência do quanto o racismo também está impregnado nas áreas artísticas, que supostamente são vistas como mais progressistas e

²⁹ O Conservatório Nacional de Lisboa foi uma instituição criada em 1836, sendo um estabelecimento público direcionado ao ensino das artes. Em 1983 ele se extingue enquanto órgão independente, sendo desmembrado. Dando origem a Escola Superior de Música de Lisboa, a Escola Superior de Dança, a Escola Superior de Teatro e Cinema, a Escola de Música do Conservatório Nacional e a Escola de Dança do Conservatório Nacional.

transigentes. Ainda antes do *Pau Preto*, o racismo e o colonialismo já haviam tido foco, na montagem do espetáculo teatral *Hotel Orpheu*, criado a partir do texto de Gabriel Ghadamosi de 1993. O espetáculo foi apresentado em 1997 no Centro Cultural de Belém pela Associação Cultural dos Novos Artistas Africanos³⁰, e posteriormente no pequeno auditório da Culturgest, com direção e interpretação de Miguel Hurst e do ator Manuel Wiborg (dos Artistas Unidos). Posteriormente Miguel junto da atriz Isilda Alves Coelho fizeram os espetáculos *Os Condenados* em 2000 e *Ideia Karapinha* em 2001, ambos na programação do projeto *Uma Mesa e Duas Cadeiras*, na Culturgest. O projeto, que se propunha a “refletir dramaturgicamente a cidade”, era composto por espetáculos curtos, que tinham entre 20 a 30 minutos, onde cada um era apresentado como espetáculos únicos, sendo esses movimentos embrionários para a criação do grupo.

A primeira peça do grupo foi o *Museu do Pau Preto*, escrita no final da década de 1990, por Antônio Tomás e Miguel Hurst. Dirigida por Hurst, tinha no elenco Dalton Borralho, Carlos Correia, Miguel Hurst, Zezé Hurst, Mussa Ibrahim, Daniel Martinho. Considerada “a primeira peça escrita, produzida, encenada e interpretada só por negros” (LANÇA, 2010, s/p). O texto era composto pelos personagens *Muxima* a hospedeira, o *Velho*, o *Benvindo*, o *Professor*, o *Escritor Público* e o *Homem*. No prólogo do espetáculo a hospedeira dá o itinerário da viagem que se inicia.

“Este é o voo DT0003, que parte de Maputo e tem Lisboa como destino. Terá uma duração de vinte e quatro horas e estão previstas escalas em Luanda, São Tomé, Bissau e Praia. O vosso destino é Portugal, um destino já antigo. De 1444, se dermos qualquer crédito à Crónica da Guiné, de Zurara.”. (ANTONIO apud FALCONI, 2016, p.243)

O espetáculo ilustra uma Lisboa pós-colonial, retrata a presença de corpos e das culturas negras em Portugal. O prólogo revela o quanto este trânsito é antigo, permeado pelas migrações de diferentes lugares de África e pelas relações estabelecidas através do colonialismo. “*O Museu do Pau Preto* reconstrói a história dessa presença e sua inscrição na imagem e na vida da cidade de Lisboa, focando os conflitos protagonizados pelas várias gerações de imigrados africanos” (FALCONI, 2016, p.243). Para que a montagem fosse viável contou com subsídios do Instituto Português das Artes do Espetáculo - IPAE para sua estruturação. Embora o grupo quisesse estreiar no ano de 1998, não haviam salas, espaços ou festivais disponíveis, foi então apresentado pela primeira vez em São Vicente, no Mindelact - Festival Internacional de Teatro do Mindelo, de Cabo Verde. Com o apoio do produtor cultural Alfredo Fontes, se deu a estreia

³⁰ Associação de natureza cultural, formada em 6 de novembro de 1995. Sediada na freguesia de São Paulo, no concelho de Lisboa.

internacional do grupo e do espetáculo. *O Museu do Pau Preto* foi posteriormente apresentado em Lisboa, na Culturgest, em 2000, bem como no Teatro Maria Matos. Foi a produção do grupo que mais viajou. Durante cinco anos estiveram em diversos festivais e países como Portugal, França e São Tomé.

A segunda montagem do grupo foi *Cabral*, uma “peça de teatro - documento”, também escrita pelo angolano António Tomás. O espetáculo trata sobre os últimos, intensos e dramáticos meses na vida do líder histórico Amílcar Cabral, do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde - PAIGC. No elenco atuavam António Pedro Cerdeira interpretando *Ferreira e Silva* inspector da PIDE, Miguel Hurst como *Amílcar Cabral*³¹, Daniel Martinho como *Mamadou* e Zézé Hurst como *Filomena*. A peça estreou no ano de 2000, no Centro Cultural Belém, em Lisboa, e depois foi apresentada na Culturgest. O espetáculo seguiu em digressão, foi apresentado em Cabo Verde na Assembleia Nacional. Também foi realizado no Mindelo, em São Vicente, em Praia, Santiago e São Tomé e Príncipe.

Em 2001, estreou *Alimária*, a primeira peça escrita pelo guineense Ricardo Godinho Gomes.

Figura 9 - Flyer espetáculo “Alimária”



Fonte: Site Festa Avante 2001³²

O texto, dentre outras elucubrações, traz a reflexão sobre “o animal que reside em cada um de nós”, a utilizar como pano de fundo histórias cotidianas. Através do narrador *Kykia*, que mais observa do que narra, denota-se sobre a multiplicidade da linguagem animal e humana, suas

³¹ Miguel Hurst é sobrinho do dirigente africano Amílcar Cabral, o que intensificou ainda mais o processo do espetáculo.

³² Disponível em <<https://www.pcp.pt/actpol/temas/f-avante/festa2001/avanteatro.html>>. Acesso em 27 out. 2021.

políticas e relações possíveis. A criar certos paralelos com a própria história da Guiné-Bissau. O elenco era formado por Sócrates Napoleão, Júlio Mesquita, Mussã Ibrahim, Dalton Borralho, Félix Fontoura, Zézé Hurst e Miguel Hurst. A cenografia é de Abraão Tavares e o desenho de luz, de César Fortes. Nesta altura, segundo o encenador, o grupo alcançou certa maturidade, ao abordar questões cada vez mais profundas, num mergulho intenso nas diferentes visões de África.

Quem... mostrá-bô es caminhe longi foi o quarto trabalho do grupo, o texto iniciado por Isilda Alves Coelho teve continuidade dramática com Mussã Ibrahim e com Rui Pedro Cardoso. Tal processo se deu numa residência artística de quatro meses em São Tomé e Príncipe, onde o grupo desenvolveu diversos workshops e formações. O que incitou e promoveu certo intercâmbio de alguns participantes ao cenário teatral lisboeta. O espetáculo nasce então em São Tomé. É inspirado pela migração cabo-verdiana para São Tomé e Príncipe, como também na música “Sodade” de Cesária Évora, que carrega no título do espetáculo seu trecho homônimo.

O *Pau Preto* ainda produziu o espetáculo *Woza Albert*, de Percy Mtwa, da África do Sul, uma coprodução com o *Elinga-Teatro* de Luanda. Como é possível observar pelos seus elencos, o grupo contava apenas com uma mulher, a atriz Isilda Alves Coelho³³. Segundo o encenador, neste período era raro encontrar atrizes negras em Portugal. Isilda esteve envolvida em todas as montagens do grupo, atuando como atriz e/ou ligada os processos criativos e dramáticos. O encenador, em entrevista, afirma que não havia onde buscar atrizes negras por mais que o quisessem, ainda assim, afirma “se calhar involuntariamente, justamente por essa nossa educação cristã, paternalista, machista, leva-nos a cometer sim alguns erros em relação à esta inclusão do gênero ou do sexo feminino, se calhar, eu também pequei por isso, não posso negar”. Segundo seu relato, na altura havia escritoras, pintoras, musicistas, mas no teatro e nas artes do espetáculo, em geral, não haviam mulheres negras atuantes. Acredita que o motivo de tal quadro é pelas artes performativas serem uma área profissional de muita instabilidade financeira, que não garantia os padrões estabelecidos pela sociedade ocidental. Já em contraposição, se encontravam mais mulheres na música e na dança, que têm um mercado um pouco mais receptivo por parte de seus “decisores”, curadores, programadores e produtores. Se o teatro português já não era um espaço aberto em si, onde grupos dependiam de financiamentos anuais ou pontuais para sobreviver, isso se acentua ainda mais para pessoas negras e em última

³³ A atriz Isilda Alves Coelho, que na época era casada com Miguel Hurst, assinou diversos trabalhos como Zezé Hurst

consequência para mulheres negras. Em sua ótica, no que diz respeito a receptividade dessa presença negra, houveram algumas mudanças quanto à mentalidade portuguesa. Não por existir uma abertura de aceitação absoluta, mas num sentido de aceitação por obrigação. “Estando e sendo tantos os negros na Europa, não há mais o que fazer”. Ainda assim, para ele, ao comparar com a Alemanha, a Bélgica e outros sítios na Europa, a convivência e as oportunidades que o negro tem nesses lugares são distintas do contexto português. Sendo a realidade portuguesa ainda marcada por uma “simpatia hipócrita”, resultante dos moldes do colonialismo. Nas palavras do encenador “essa mudança não será tão depressa, sendo a mentalidade portuguesa ainda um tanto fechada para tal sociabilidade”. O grupo contribuiu para fomentar a presença de pessoas negras nas plateias dos teatros portugueses, que é caracterizado por sua maioria branca. Deu um dos primeiros e importantes passos para uma possível transformação e maior equilíbrio desta realidade. Depois do *Grupo Pau Preto*, o *Teatro Griot* surge também como uma companhia formada apenas por artistas negros. Os grupos têm características distintas embora possuam esta mesma premissa estrutural e partilhem alguns dos artistas. Em linhas gerais, o *Grupo de Teatro Pau Preto* se preocupou em contar suas próprias histórias, apresentando textos originais escritos pelo grupo. Evidenciou a existência de um pensamento negro e a potência de teóricos africanos, ao problematizar profundamente sobre a presença negra na Europa. O *Teatro Griot*, embora também tenha originais, visita diversos textos, clássicos e/ou não. Desmistifica estruturas solidificadas dentro das artes performativas, concluindo que artistas negros são capazes de fazer qualquer papel ou personagem, mesmo aqueles que não foram propriamente escritos de forma direta para eles.

3.1.2 TEATRO GRIOT

“Os nossos corpos já não são organismos naturais, são arquitecturas, ficções. Pressentimos nessa noite o lugar do Teatro GRIOT: O palco como lugar de ensaio, experimentações autobiográficas, cuja verdade permanece intratável, fugidia, emancipada. Um lugar onde ensaiamos o gesto e a desobediência lúcida.” Zia Soares

O *Teatro Griot* foi criado em 2012 por Daniel Martinho e Ângelo Torres, que já haviam trabalhado anteriormente no *Grupo de Teatro Pau Preto*, juntamente com Miguel Simão e Matamba Joaquim. Os artistas residentes em Lisboa cuja maioria é de origem angolana dão início em 2009 à *Associação Griot*, a qual posteriormente se agregam Gio Lourenço e Zia Soares. O coletivo se estrutura em uma organização que não prevê encenadores fixos e sim uma dinâmica que sugere convidar encenadores distintos para cada trabalho, a depender de suas características e necessidades. Com escolhas dramáticas diversificadas, o grupo já produziu textos originais bem como revisitou e adaptou clássicos, interferindo em suas estruturas sempre que necessário a fim de “extrair a diversidade possível de interpretações e resoluções - cênicas, de elocução ou dramáticas - e apresentando finais abertos e inconclusivos” (RIBEIRO, 2019, p.340)

Ao longo desses anos de atividade regular a companhia, além dos integrantes acima mencionados, convidou outros artistas para comporem suas produções. Criando um fluxo de contribuições e trocas entre artistas negros do cenário português. É a partir do reconhecimento da ausência de corpos negros nos teatros, cinemas, televisão, e ainda ao constatarem que tal presença, quando existente, é geralmente estereotipada, tímida, adífora, que o grupo surge.

Esta ausência de auto-representação visual e discursiva reflecte-se no imaginário colectivo, sendo simultaneamente causa e sintoma. Os projectos da companhia surgem precisamente da tensão entre memória colectiva e memória individual, entre imaginário colectivo e imaginário individual, como ponto nevrálgico de um movimento de contra-memória que questiona a univocidade da História como possibilidade de reinvenção do futuro. (SOARES apud MEMOIRS 2017, p.10)

É pautado na investigação e na experimentação de eixos que permeiam a construção de uma Europa contemporânea, suas tónicas, constituições e demandas que o grupo desenvolve sua ética e estética. Apostando em uma perspectiva decolonial, que tem como objeto o corpo, a identidade, a memória, território físico e simbólico em fricção a um contra fluxo entre estes operantes, a linguagem do grupo se desenvolve tanto num eixo central, no cenário performativo propriamente dito, como também em ações que fogem a este reduto. O *Griot* desenvolve projetos e atividades em eixos periféricos, levando esta presença artística de protagonismo negro para além dos teatros. Nomeadamente o projeto *PINK Griot - Projecto de Intervenção*

*com as Komunidades Griot*³⁴, em parceria com outras Associações, centros educativos e artísticos bem como com Câmaras Municipais, levam às comunidades negras oficinas de expressão dramática. A partir dos textos e temáticas desenvolvidas pelo grupo, visam estender, compartilhar e dialogar com os participantes. Convidados a refletir e desdobrar as investigações trazidas pelo grupo, proporcionando uma elaboração narrativa sustentada pela pesquisa, os participantes mais do que conhecerem o trabalho do grupo mergulham de maneira prática em tal universo. As oficinas são um convite à desconstrução de paradigmas e evidenciam que todos os corpos podem ser criadores e protagonistas. Além de uma iniciativa que promulga a criação de novos públicos, esta é contributiva ao acesso dos processos ligados ao fazer artístico, promove ainda um espaço fértil à representatividade e pluralidade. Esse trabalho de base, realizado em tais comunidades, prevê uma apresentação pública, bem como, um debate com todos os envolvidos, inclusive o público. Denota o caráter político do grupo, enquanto ação social fundamental para que uma transformação sistêmica seja possível, não apenas envolvendo a classe artística, mas sim a comunidade de maneira global. Numa tentativa válida de aproximar objetivamente e simbolicamente tais comunidades, mesmo com tantos dificultadores que implicam esta operação, como as questões de classe. Em outros termos, ao se ver representado em uma figura artística ou pelas temáticas abordadas, com acesso a um diálogo direto e exequível, uma profissão ou uma atividade artística que anteriormente poderia parecer inalcançável, distante, ao menos se apresenta como possibilidade, opção, como alternativa. A primeira montagem do grupo é de 2012, *Faz Escuros nos Olhos*. O texto cuja curadoria foi coletiva conta com escritos de diversos autores e estreou no Institut Français du Portugal, em Lisboa. A encenação é de Rogério de Carvalho e tinha no elenco Ana Rosa Mendes, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Matamba Joaquim e Zia Soares.

³⁴ Atividades realizadas entre maio de 2018 e fevereiro de 2020 no Centro de Experimentação Artística (CEA), no Vale da Amoreira de Moita, dirigido a jovens maiores de 16 anos. Dentre as atividades oferecidas estão oficinas de performance e som, workshops de dança e expressão dramática.

Figura 10 - Flyer “Faz Escuros nos Olhos”



Fonte: Buala³⁵

O espetáculo de textos fragmentados, trata sobre “a violência gerada pela incomunicabilidade entre famílias, entre amantes, entre amigos, entre gerações, entre pobres e ricos, e onde nenhuma frase, nenhum fragmento promete felicidade”. (RIBEIRO, 2019, p.337). No ano seguinte à sua estreia, o espetáculo ganhou o Prémio Nacional VIDArte, concedido pela Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género - CIG e pelas Secretarias de Estado da Cultura e dos Assuntos Parlamentares. Além de Lisboa, o espetáculo foi apresentado em Loures, Barreiro, Almada, Sesimbra, Vila Nova de Santo André, Coimbra e Luanda (Angola). Em 2013, o grupo estreou no Teatro do Bairro, em Lisboa, o espetáculo *A Raça Forte*. O famoso texto do nigeriano Wole Soyinka ganha a encenação de Nuno M. Cardoso e atuação de Ana Rosa Mendes, Ângelo Torres, Gio Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim, Susana Sá e Zia Soares.

³⁵ Disponível em «<https://www.buala.org/pt/da-fala/faz-escuro-nos-olhos-lisboa>» . Acesso em 27 out. 2021.

Figura 11 - Flyer “A Raça Forte”

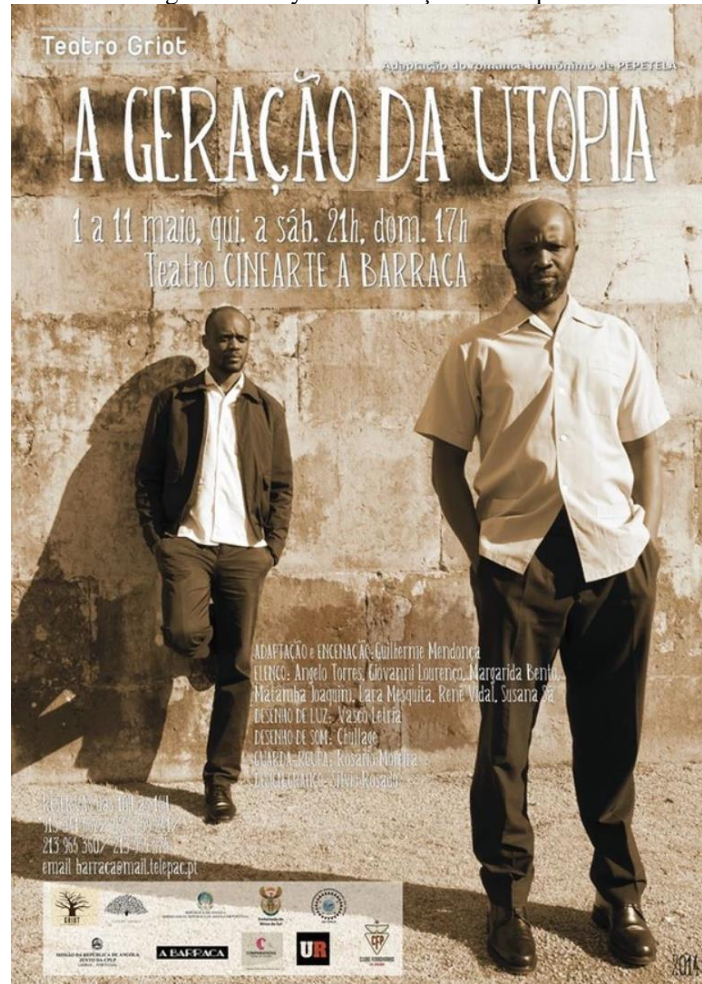


Fonte: Buala³⁶

A peça gira em torno da tradição do *egungun*, um festival Yorubá onde o sacrifício individual é realizado em prol do coletivo. A tragédia aborda temas como a morte, a coletividade, o individual, suas simbologias e atualizações, num paralelo entre tradição e contemporaneidade. *A Geração da Utopia* estreou em 2014, o texto a partir do romance homónimo do escritor angolano Pepetela, teve adaptação e encenação de Guilherme Mendonça.

³⁶Disponível em «<https://www.buala.org/pt/da-fala/a-raca-forte-de-wole-soyinka-pelo-teatro-griot-lisboa>». Acesso em 27 out. 2021.

Figura 12 - Flyer “A Geração da Utopia”



Fonte: Site Teatro Griot³⁷

O espetáculo, coloca em voga os movimentos de libertação de Angola e as utopias envolvidas em tal contexto. O musical, que é um retrato histórico do período pré e pós independência, coloca em cena no Cineteatro A Barraca, em Lisboa, os atores Ângelo Torres, Gio Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim, Lara Mesquita, Renée Vidal e Susana Sá.

Ainda em 2014, o *Teatro Griot* estreia *As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino* inspirado na obra homónima do escritor sul-africano, Breyten Breytenbach. A peça, que foi considerada pelo jornal Público o “Melhor Espetáculo” de 2014, teve adaptação e encenação de Rogério de Carvalho. Foi uma co-produção do grupo com o Programa Gulbenkian Próximo Futuro. Levado à cena por Ana Rosa Mendes, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Maria Duarte, Matamba Joaquim, Miguel Eloy e Zia Soares. Foi apresentado no Teatro do Bairro em Lisboa, Cineteatro João Mota, em Sesimbra, no Le Carreau du Temple, em Paris (no Festival Chantiers d’Europe, promovido pelo Théâtre de la Ville), no Teatro Municipal Rivoli, no Porto, em

³⁷ Disponível em <<https://www.teatrogriot.com/a-geracao-da-utopia>>. Acesso em 27 out. 2021.

Almada, no Teatro Municipal Joaquim Benite, e em Marselha, no Théâtre de L'œuvre (na 5^o Biennale Histoire, Mémoire, Immigration, Territoires -RHMIT).

Figura 13 - Espetáculo “As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino”



Fonte: Site Teatro Griot³⁸

O espetáculo, bem como o livro homônimo, traz as memórias de Breytenbach durante o período em que esteve preso na África do Sul, de 1975 a 1982. Por ser um opositor ferrenho ao apartheid, o texto autobiográfico, narra o terror e os traumas vivenciados pelo autor durante a reclusão. Breytenbach relata que:

“Foi uma experiência intensa ter o privilégio de estar presente em Lisboa, há alguns meses atrás, na encenação e adaptação das minhas memórias da prisão *As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino*”. Encontrava-me ansioso com a perspectiva de ser confrontado com esta dolorosa parte do meu passado, particularmente em relação a Lótus Dourado - a minha mulher que me acompanhou nesta provação e agora ao meu lado. A memória ainda se encontra negra e manchada pela inumanidade e indignidade da altura. Claro que os acontecimentos antes e depois mostraram o quão perdidos estamos e quão desesperadamente cruel o homem pode ser para o homem.”(BREYTENBACH apud TEATRO GRIOT, 2014)

Em Lisboa após assistir ao espetáculo do *Griot* o autor se posiciona:

O mundo que construímos não é um local amistoso... E a minha outra ansiedade relacionava-se com o facto de não saber se um texto escrito a partir da escuridão, física e mental, e da privação, construído essencialmente sob a forma de uma “interrogação interior”, poderia alguma vez ser adaptado com sucesso às exigências do palco. Como o iriam visualizar? Como poderiam dividir num murmúrio de múltiplas vozes o que foi falado numa só mente e mesmo então de boca fechada?... Fiquei abismado. Sob a direcção inteligente e arrojada de Rogério de Carvalho, os actores encarnaram não só fielmente esse espaço e tempo kafkianos, mas também o ampliaram enquadrando-o numa espécie de lamento dos horrores da condição humana que todos partilhamos, e

³⁸ Disponível em <<https://www.teatrogriot.com/as-confissoes-verdadeiras-de-um-ter-ttac8>>. Acesso em 27 out. 2021.

o que o ser humano faz ao seu semelhante. O espectador é arrastado, enfeitiçado, para uma dimensão ritual quase sem cenário que atenua a escuridão e onde só existem fragmentos de banda sonora. Somos confrontados com a pura vulnerabilidade humana, com os caminhos profundos pelos quais estamos todos ligados e somos todos semelhantes, mas também pelo inextinguível instinto de continuar a lutar pela justiça e dignidade. Mesmo que só para “falhar melhor”. Inclino-me perante vós em gratidão, camaradas na luta!” (BREYTENBACH apud TEATRO GRIOT, 2014)

Em 2015, o grupo irá adentrar no universo clássico de Shakespeare, com o espetáculo *TEMPESTADE*, uma adaptação dramática, da provável última obra escrita pelo britânico. Com adaptação e encenação de Bruno Bravo e com Ana Rosa Mendes, António Mortágua, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Joana Campos, Carolina Salles, Margarida Bento e Zia Soares no elenco. A peça foi apresentada no Teatro do Bairro, em Lisboa, e no Cine-Teatro João Mota, em Sesimbra.

Figura 14 - Espetáculo “TEMPESTADE”



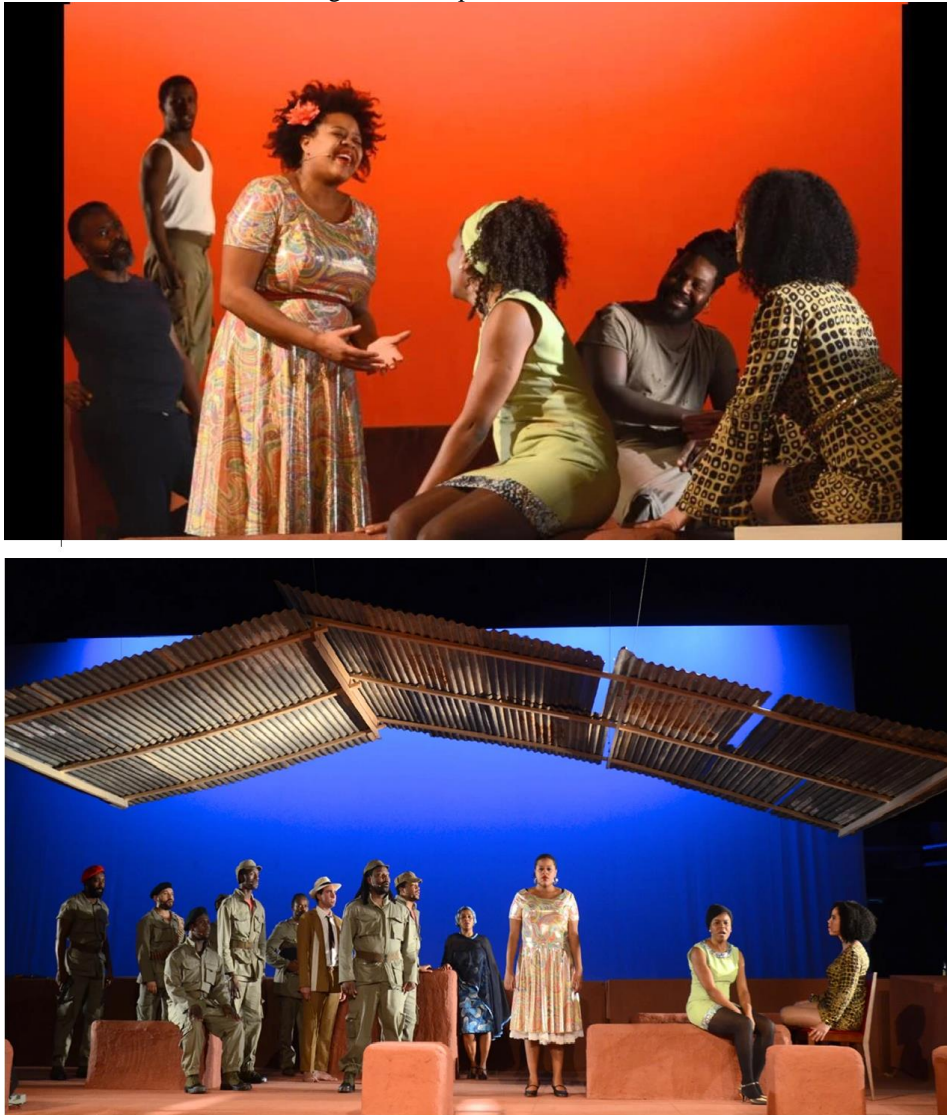
Fonte: Site Teatro Griot³⁹

A trama, que se passa numa ilha, envolve a usurpação do trono, a busca por justiça, forças sobrenaturais e o poder em diversas dinâmicas. Na montagem do *Griot*, onde os elementos vocais são explorados intensamente, o personagem *Caliban*, servo selvagem e desfigurado, filho da bruxa *Sycorax* que já estava na ilha antes da chegada de *Próspero*, tem seu ponto de vista destacado em comparação com o original Shakespeariano.

³⁹Disponível em « <https://www.teatrogriot.com/tempestade-composicao-dramatica-a-p>» Acesso em 27 out. 2021.

O musical *Ruínas* estreou em 2016, sendo uma coprodução do Teatro do Bairro/Ar de Filme, Teatro Municipal São Luiz com o *Teatro Griot*. O texto da norte-americana Lynn Nottage, que ganhou o prêmio Pulitzer em 2009, é baseado em fatos reais.

Figura 15 - Espetáculo “Ruínas”



Fonte: Site Teatro Griot⁴⁰

A partir dos testemunhos recolhidos num campo de refugiados no contexto de guerra em Uganda, o texto fala de seis mulheres e seus traumas, decorrentes da escravatura e da exploração sexual. Com encenação António Pires, tinha no elenco Daniel Martinho, Gio Lourenço, Matamba Joaquim, Zia Soares, João Araújo, Rafael Fonseca, Selma Uamusse, Adriano Diouf, Cheila Lima, Elizabeth Pinard, Fernando Nobre, Maxime, Mistah Isaac, NBC. O espetáculo

⁴⁰ Disponível em <<https://www.teatrogriot.com/ruinas> > Acesso em 27 out. 2021.

teve música original de Filipe Raposo e as letras das músicas desenvolvidas por Kalaf. No mesmo ano o grupo estreia

O lugar por onde a vaca passou, com encenação do coreógrafo João Fiadeiro e com a parceria do artista plástico Francisco Vidal.

Figura 16 - Espetáculo “O lugar por onde a vaca passou”



Fonte: Site Teatro Griot⁴¹

O espetáculo é baseado na tragédia grega *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Foram duas temporadas no Teatro do Bairro, em Lisboa, em 2016 e posteriormente em 2019. Teve no elenco Ana Rosa Mendes, Gio Lourenço, Margarida Bento e Matamba Joaquim. Ainda no mesmo ano o grupo estreia *LUMINOSO AFOGADO*, com adaptação e encenação de Zia Soares.

Figura 17 - Flyer “LUMINOSO AFOGADO”



Fonte: Buala⁴²

⁴¹ Disponível em «<https://www.teatrogriot.com/o-lugar-por-onde-a-vaca-passou> » Acesso em 27 out. 2021.

⁴² Disponível em «<https://www.buala.org/pt/da-fala/luminoso-afogado-encenacao-de-zia-soares-a-partir-de-al-berto>» . Acesso em 27 out. 2021.

No texto original, de 1958, Genet afirma que tal peça “não é para os negros, mas contra os brancos”, trazendo à baila questões relacionadas ao racismo. O francês, de “branco para branco”, se utilizando do pseudo-sacrifício de uma personagem branca por um negro, e das figuras arquetípicas sociais - a *Rainha*, o *Juiz*, o *escudeiro*, o *Missionário*, o *Governador*- bem como, fazendo uso da metalinguagem teatral quando explora tal temática, teve grande repercussão no período justamente por coincidir com a guerra na Argélia. Na encenação do *Griot* estão em cena treze intérpretes Ângelo Torres, Binete Undonque, Cleo Tavares/Odete Mosso, Gio Lourenço, Igor Regalla/Miguel Sermão, Júlio Mesquita, Laurinda Chiungue, Matamba Joaquim, Mauro Hermínio/Daniel Martinho, Orlando Sérgio, Renée Vidal, Sandra Hung e Zia Soares. Sendo uma coprodução do grupo com o Teatro Municipal São Luiz. O espetáculo levanta questões sobre a negritude e sobre como esse imaginário se elabora no olhar do outro, segundo o encenador:

Uma situação de choque, turbulência através de uma representação alegórica, a ironia de um ritual que termina em massacre. O espetáculo abre, para os negros, ao nível da consciência, a busca de uma identidade que não seja a imagem que o branco tem do negro. O negro quer libertar-se dessa mácula, o que lhe daria liberdade. É nessa ilusão que a peça encontra o tema da negritude. O horror do espetáculo está em tratá-lo de uma forma irônica, atingindo as fronteiras da paródia. Nunca se deixa de ter a percepção de que a verdade do palco significa jogo por parte dos actores. Vive-se o ritual. Trata-se de um espetáculo cerimonioso, de momentos ritualísticos. Basta dizer que a representação é ritual? Que fronteira entre a representação teatral e a ritualização? Que papel conferimos aos espectadores sejam eles brancos ou negros? É necessário que a cena seja legível, em que termos para cada uma das cores? O que é a cor preta, já que a cor negra é, em certos países, pejorativa? O que é ser negro quando não se vive num país negro? (CARVALHO apud TEATRO GRIOT)

A peça teve grande repercussão no cenário nacional, tanto pelo retorno do encenador a este texto, como pela formação do elenco. Na montagem, a plateia mais do que um agente passivo assumia um lugar quase de cúmplice dos atos que iriam se dar no palco. Em 2018, o espetáculo é apresentado em Matosinhos no Cine-Teatro Municipal Constantino Nery.

Inspirado na vida da Rainha Njinga Mbandi, de Angola, Ricardo P. Silva escreve especialmente para o grupo *Que Ainda Alguém Nos Invente*.

Figura 19 - Flyer espetáculo “Que Ainda Alguém Nos Invente”



Fonte: Buala⁴⁴

Estreou em 2018, no Teatro Municipal do Campo Alegre, o texto inédito é interpretado por Daniel Martinho, Gio Lourenço, Matamba Joaquim e Zia Soares. A montagem tem encenação de Paula Diogo, foi uma co-produção com o Teatro Municipal do Porto. Posteriormente apresentado em Lisboa, no Teatro do Bairro. Em 2019, o espetáculo ganha o Prémio de Melhor Coreografia, pelo Blog Guia dos Teatros. No mesmo ano, com encenação de Rogério de Carvalho, o grupo estreia *Posso saltar do meio da escuridão e morder*.

⁴⁴ Disponível em <<https://www.buala.org/pt/da-fala/que-ainda-alguem-nos-invente-inspirado-na-vida-da-rainha-njinga-mbandi>>. Acesso em 27 out. 2021.

Figura 20 - Divulgação espetáculo “Posso saltar do meio da escuridão e morder”



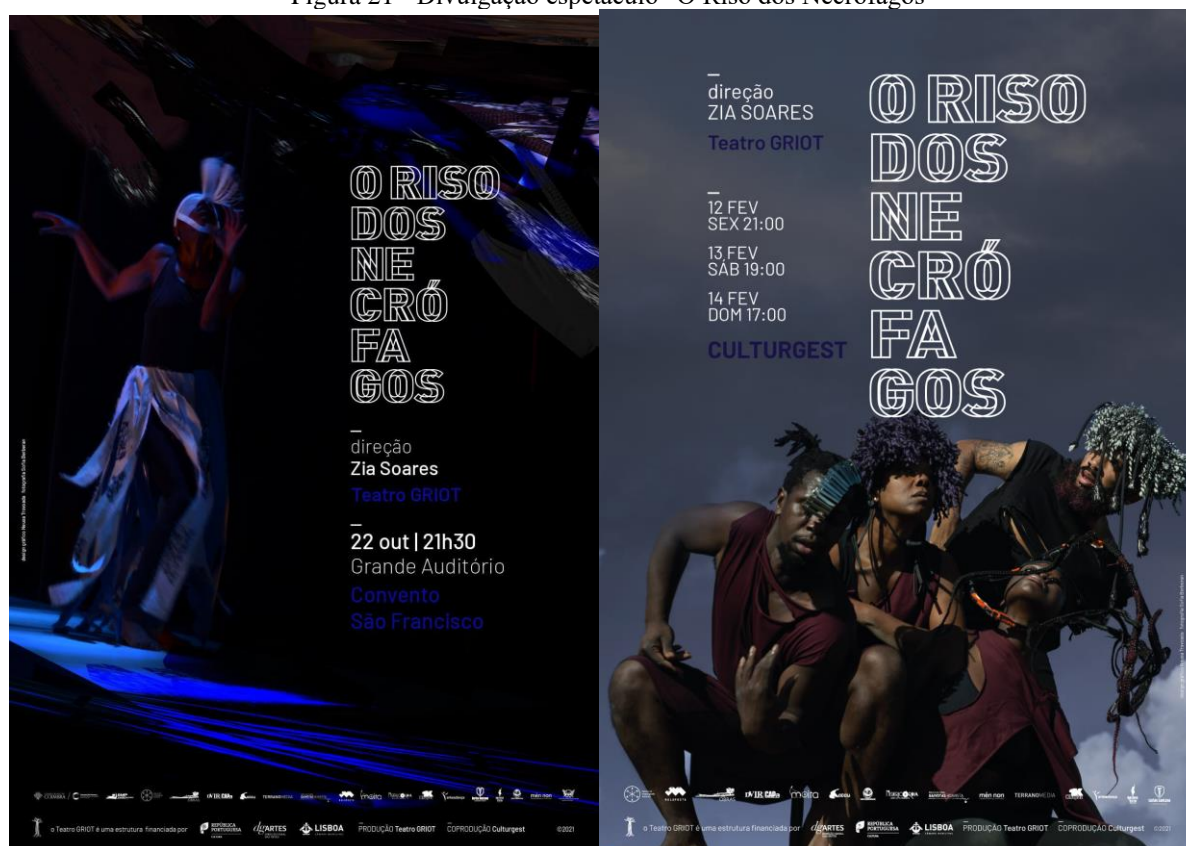
Fonte: Buala⁴⁵

Com seleção de textos, montagem e atuação de Daniel Martinho, Gio Lourenço e Zia Soares. Apresentado no Festival Mindelact, Cabo-Verde, o espetáculo fala do processo traumático e violento da escravatura, utilizando como figura central uma mulher negra em tal contexto. Esteve em digressão por Lisboa, Amadora e Coimbra. A peça foi premiada por Melhor Adaptação, pelo Blog Guia dos Teatros.

Finalmente em 2021, o grupo estreia *O Riso dos Negrófagos*. Com direção artística de Zia Soares, textos de Alda Espírito Santo, Conceição Lima e Zia Soares. A coprodução com a Culturgest, fala sobre a Guerra da Trindade, também conhecida como o Massacre de Batepá, ocorrido em São Tomé e Príncipe, em 1953.

⁴⁵ Disponível em «<https://www.buala.org/pt/da-fala/posso-saltar-do-meio-da-escuridao-e-morder-0>». Acesso em 27 out. 2021.

Figura 21 - Divulgação espetáculo “O Riso dos Negrófagos”



Fonte: Pagina Teatro Griot no Facebook⁴⁶

Zia Soares e o músico Xullaji estiveram em residência artística em São Tomé recolhendo depoimentos, sonoridades, materialidades e movimentos para compor o espetáculo. O elenco é composto por artistas de diversas linguagens Benvindo Fonseca, Binete Undonque, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Mick Trovoada, Neusa Trovoada, Vera Cruz, Xullaji e Zia Soares. Segundo a folha de sala do espetáculo:

(...) o espetáculo traz-nos as memórias de quem viveu a guerra e de quem ouviu contos do acontecimento, relatos que aos poucos foram ficando borrados com o passar do tempo. Nessa guerra, os mortos foram amontoados em valas comuns ou jogados nas profundezas do mar, em um exercício de violência perpetrado pelos invasores que acreditavam que, ao retirar os nomes dos mortos, os condenariam ao esquecimento. Mas estes cadáveres continuam a ser um símbolo permanente do massacre e todos os anos, a 3 de fevereiro, para celebrar a sua memória, os habitantes de São Tomé e Príncipe realizam uma procissão ritualística, desfilando várias horas. É uma marcha fúnebre que amplifica as palavras faladas, canções, risos e sons emitidos pelos corpos convulsivos. O Riso dos Negrófagos é a continuação desta marcha entrópica e comemorativa, em que os performers manipulam tempos e imagens, retiram a carne dos ossos dos corpos e riem delirantemente, reconfigurando os restos e fragmentos da matança, a partir da ideia de uma celebração - as festividades e a liturgia, juntamente com os aspectos ritualísticos da vida quotidiana. (TEATRO GRIOT)

⁴⁶ Disponível em «<https://www.facebook.com/TeatroGRIOT/>». Acesso em 27 out. 2021.

É com esse extenso repertório que o grupo se consolida no cenário teatral português. Traz em seu nome a figura ancestral do *griot*, aquele que preserva, faz a mediação, a transmissão de histórias, músicas e do conhecimento. Os griots são intelectuais de excelência na tradição oral e por vezes também na escrita. Carregam em si mais do que histórias, são um legado das tradições culturais e de articulação de saberes. É alinhado a tal figura que o grupo teatral traz temas, histórias e tramas para os palcos. Rompendo tradições no que diz respeito ao que se observa tradicionalmente nos palcos portugueses. Servindo ainda, como plataforma para o encontro entre artistas, por sua dinâmica enquanto grupo e ainda intervindo nas comunidades. É importante mencionar que tal trajetória obteve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, da Direcção Geral das Artes - Dgartes (com apoios pontuais de criação) e, apoio bienal – da União Europeia através do programa Europa Criativa. Para o biénio 2020-2021 o grupo não obteve apoio da Direcção Geral das Artes, o que evidencia a importância de políticas públicas para a manutenção e criação desse e de outros grupos e iniciativas artísticas que façam esse contramovimento, este teatro que de fato mobiliza.

3.1.3 GTO LX: GRUPO DE TEATRO DO OPRIMIDO DE LISBOA- LABORATÓRIO AMI-AFRO

Em 2005 é fundada oficialmente por Gisella Mendoza a organização não governamental *GTO Lx - Grupo de teatro do oprimido de Lisboa*. Contudo, desde 2002 o grupo realiza atividades na região metropolitana de Lisboa, nomeadamente nos bairros da Cova da Moura e Estrela d'África, ambos na Amadora. Utilizando a linguagem do Teatro do Oprimido⁴⁷, o grupo atua criando e dando formação para grupos de TO. Através da intervenção comunitária direta, refletem sobre as problemáticas pertinentes aos espaços atuantes, lidando com temas relativos às desigualdades sociais, a discriminação, as questões de gênero, o envelhecimento entre outros. Durante sua longa trajetória o grupo atuou em mais de 40 bairros e comunidades, agindo de maneira independente como também vinculado a outras instituições e associações locais. Nessas comunidades é formado um grupo e são apresentadas ao menos um espetáculo de teatro-fórum, que é uma das técnicas mais usuais dentro da linguagem desenvolvida por Boal. Buscando sempre a humanização e a superação de opressões, o teatro-fórum propõe que a partir de uma oficina, laboratório ou residência artística, realizada com atores ou não atores, haja o compartilhamento de experiências pessoais. É a partir destas partilhas e de conversas em torno dos temas apresentados que se chega ao(s) problema(s) centrais, apresentando um problema social que envolve diretamente os participantes. Esta questão será discutida e apresentada revelando aspectos do oprimido e do opressor, suas motivações e justificativas. Neste contexto que atua o *curinga*, a figura mediadora que irá propiciar um debate entre os que apresentaram a situação problema no palco (atores) e a plateia. Questionando e fazendo refletir sobre os pontos apresentados. É o *curinga* o responsável por provocar e estimular os indivíduos da plateia a subirem ao palco e mostrar sua versão para a resolução do problema apresentado. É neste sentido que Boal irá chamar a plateia de *espect-atores*, sendo uma junção entre “espectador” e “ator”, pois além de meramente assistir os *espect-atores* intervêm diretamente na ação cênica. Mais do que uma mera participação a intenção deste mecanismo cênico é tornar

⁴⁷ O Teatro do Oprimido (TO) foi criado por Augusto Boal, nos anos 60, no Rio de Janeiro-BR. A linguagem tem como objetivo uma maior democratização das práticas teatrais bem como a intervenção direta da comunidade nas problemáticas apresentadas em cena. O TO prevê que todas(os) podem e devem atuar, sendo o teatro um instrumento de reflexão e transformação social, defendido como uma linguagem inerente à humanidade. Nele a plateia é convidada a intervir cênicamente, de forma ativa, reinventando as convenções teatrais. A linguagem ou ainda a estética do oprimido possui diferentes técnicas para se chegar aos objetivos traçados por Boal, como: o Teatro-Jornal, o Teatro-Imagem, o Arco-Íris do Desejo, o Teatro-Invisível, o Teatro-Fórum e o Teatro Legislativo. Atualmente a linguagem continua a ser utilizada e desenvolvida em mais de 70 países, mantendo seu cunho político e articulador.

aquele que seria o agente passivo em protagonista, visando que esta operação de transformação e tomada de atitude também se repita numa esfera social.

O *GTO Lx* funciona como uma rede de multiplicação formando, habilitando e certificando outros grupos de TO. É nesse contexto que se insere o *Laboratório Ami-Afro*, realizado desde 2012 pela artista, poeta e *curinga* Anabela Rodrigues. O projeto se dá numa residência artística destinada principalmente a afrodescendentes, oriundos de grupos comunitários ou temáticos. No qual, participantes que não sejam afrodescendentes podem participar desde que estejam empenhados no combate ao racismo. Além do teatro-fórum que visa uma apresentação no final da residência, se utiliza outra técnica do TO: o teatro-jornal. A técnica utiliza o jornal, suas notícias, propagandas, anúncios, como matéria prima. Busca revelar o que opera em suas entrelinhas. Podendo ser utilizado segundo Boal de nove formas diferentes: 1- leitura simples, sem acrescentar nada. 2- dramatização. 3- leitura com ritmo: tango, samba de morro, bossa nova, etc. 4- ação paralela. 5- reforço. 6- leitura cruzada. 7- histórico. 8- entrevista de campo. 9- concreção da abstração. Para Boal o teatro-jornal tem vários objetivos:

“Primeiro, procura desmistificar a pretensa "objetividade" do jornalismo: demonstra que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e o seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal.(...)Assim se manipula a opinião pública—o processo é simples, indolor. O segundo objetivo é tornar o teatro mais popular. Em geral, quando se pretende popularizar o teatro pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação, e às vezes sem os seus pontos de vista. O terceiro objetivo consiste em demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta.” (BOAL, 1971, p. 57)

Ao utilizar as duas técnicas o *Laboratório Ami-Afro*, reflete sobre questões pertinentes às pessoas negras e a construção acerca de suas identidades. Chegando em temas como o racismo, o colorismo, o eurocentrismo, o pan africanismo, a colonialidade. O que proporciona um espaço fértil e participativo para contestação de uma série de imaginários e preconceitos disseminados tanto nos meios midiáticos como também nos materiais didáticos utilizados em Portugal. Segundo Anabela Rodrigues o projeto busca proporcionar:

“um espaço para os afrodescendentes, que nos desafia a criar uma estética diferente no Teatro do Oprimido para as pretas e os pretos. A criar uma identidade, a falar dos silêncios da raça. A questionar uma história onde os heróis são povos que fizeram de outros escravos, fizeram dos pretos e pretas mercadorias de troca” (RODRIGUES apud RODRÍGUEZ MAESO, 2016, p.45)

A narrativa que é disseminada nas disciplinas de história, acerca do período das colonizações é também um dos focos do grupo. “Apesar da retórica contrária, a escola não é um espaço neutro do ponto de vista racial” (ARAÚJO, M.; RODRIGUES, A., 2018, p.121). Essa visão

eurocêntrica e branqueada tanto dos conteúdos quanto dos procedimentos escolares, que não valoriza experiências diversas de maneira igualitária, é determinante para a continuidade do racismo em suas múltiplas formas. Ao trazer estes temas para os fóruns os participantes - atores e os *espect-atores* têm a oportunidade de ampliar esta visão redutora amplamente perpetuada. Na intenção de recriar narrativas bem como “problematizar a relação entre história, raça e identidade nacional” (ARAÚJO, M.; RODRIGUES, A., 2018, p.122). Para que isso seja viável, uma pesquisa intensa é realizada tanto referente às técnicas que irão se desenvolver em ensaios e workshops. Como também nas temáticas abordadas, através das leituras e debates de uma bibliografia que envolve autores como: Angela Davis, bell hooks, Steve Biko, Stokely Carmichael, Amílcar Cabral e Bárbara Santos. Nomes que dificilmente são apresentados no contexto da educação formal e que proporcionam uma perspectiva crítica, de empoderamento e representatividade.

Estes espetáculos têm sido apresentados nacional e internacionalmente, em locais muitos diversos, como fundações culturais, teatros, associações locais e escolas, e a sua recepção tem sido bastante diversificada, colocando em evidência como raça continua a informar as nossas noções de história, identidade e pertença nacional.(ARAÚJO, M.; RODRIGUES, A., 2018, p.124)

Figura 22 - Flyer divulgação “Laboratório Ami-Afro”



Fonte: Página GTO Lx⁴⁸

⁴⁸ Disponível em « <https://www.gtolx.org/media/upld/amiafropubli.jpg> ». Acesso em 27 out. 2021.

3.1.4 PELES NEGRAS MÁSCARAS NEGRAS - TEATRO DO ESCURECIMENTO

“Peles Negras, Máscaras Negras - Teatro do Escurecimento” é um grupo de teatro fórum fundado em 2014, no Seixal, Portugal. Realizado em parceria com a Khapaz - Associação Cultural de Jovens Afrodescendentes, co-fundada por Nuno Santos (Chullage) em 2003, com sede na Arrentela. Pertencente ao concelho do Seixal, na região metropolitana de Lisboa, o bairro reúne grande número de pessoas negras e ciganas. Com forte cunho comunitário, o grupo traz em seu nome a referência direta do livro de Frantz Fanon “Pele negra máscaras brancas”. E buscando agir em prol de um escurecimento desejam “remover a máscara branca” mencionada pelo autor. Sobre a referência de Fanon, Chullage e Raquel Levy defendem:

“ é um livro essencial para as pessoas na luta contra o racismo, porque aborda o racismo do ponto de vista emocional e psicológico, e reconhece a violência do estado que não se encontra apenas nas instituições, mas está enraizado dentro de nós. Da experiência de anos e anos de colonialismo, o racismo institucional acaba enraizado em nós, e só podemos combater esse racismo sendo violentos dentro de nós próprios, a fim de destruí-lo... para destruir esse homem branco de classe média dentro de nós.” (HOWE; BOAL; SOEIRO, 2019, p.381)⁴⁹

O grupo estreou em 2016 o espetáculo *Maria 28*, com encenação de Nuno Santos. O texto do espetáculo foi criado a partir de um projeto de alfabetização de mulheres negras na comunidade de Moscavide, em Loures, na região metropolitana de Lisboa. Utilizando métodos pedagógicos de Paulo Freire, cuja alfabetização deve partir de uma aproximação aos educandos e seu meio, buscando identificar palavras e conceitos que dialoguem com suas realidades. Chegaram a três palavras que se conectavam diretamente às mulheres daquele contexto: trabalho, saúde e afeto. Pautado nessa tríade, o enredo da peça trata de duas mulheres que conversam num autocarro sobre uma amiga, outra trabalhadora de limpeza, que está com problemas de saúde devido ao trabalho. Elas conversam sobre quanto seus trabalhos são desvalorizados e sobre como ele determina sobre suas vidas. Dialogam também sobre a solidão que as assola e a realidade que vivem as trabalhadoras de limpeza. Por se tratar de um teatro fórum, a cada apresentação novas problemáticas e camadas vão sendo incluídas na discussão. Que além de trazer um assunto que faz sentido para aqueles que assistem, também pretende se aproximar do público quanto ao uso da linguagem. Sendo que muitas vezes o espetáculo foi apresentado em crioulo, se aproximando dos conceitos defendidos por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido.

O espetáculo tem interpretação de Cíntia Lopes, Nadine do Rosário, Nuno Santos e Raquel Levy. Ele decorre supostamente dentro de um autocarro, onde o cenário é constituído por nove cadeiras. Ele se denomina *Maria 28* pois:

⁴⁹ Tradução própria

“Maria porque é o nome de uma mulher chamada Maria. A maioria de nossas mães se chama Maria por causa da colonização católica portuguesa em Cabo Verde. Então, estas senhoras, a maioria das mulheres que limpam Lisboa, chamam-se Maria de Fátima, Maria Antonia, Maria de Lucia e assim por diante. Nossas mães são todas Marias. A peça é Maria 28 porque há um ônibus número 28 que vai dos arredores de Lisboa (de Moscavide, Chelas, etc.), atravessa o centro de Lisboa, e vai para o Lado do Restelo, onde se situam as embaixadas e ricas casas. Essas mulheres pegam esse ônibus e limpam o outro lado da cidade. Portanto, 28 é uma referência ao número de ônibus. Chamamos este ônibus de escravo porque às 5 da manhã basicamente só transporta mulheres negras que vão a Lisboa para fazer a limpeza. (HOWE; BOAL; SOEIRO, 2019, p.382)⁵⁰

O espetáculo já foi apresentado em mais de 12 comunidades periféricas de Lisboa. Em 2018 ele chega a Madrid no contexto do *Óprima! - Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo*. O festival reuniu grupos de teatro do oprimido do Brasil, Portugal e Espanha sob o mote “da potência do teatro político na luta contra o fascismo”. Nesta ocasião, Trabalho *Doméstico*, um coletivo de trabalhadoras de limpeza formado por migrantes que vivem na Espanha, puderam dialogar com o trabalho do grupo.

Além do espetáculo *Maria 28* o grupo promove oficinas e workshops de diferentes naturezas direcionados às comunidades periféricas, incluindo teatro, dança, musicalização, alfabetização e leituras coletivas. Reiterando seu caráter comunitário, de ativismo político e artístico. Chegando a espaços que muitas vezes o teatro não chega ou não se aproxima categoricamente.

Figura 23 - Flyer divulgação espetáculo “Maria 28”



Fonte: Página Peles Negras, Máscaras Negras no Facebook⁵¹

⁵⁰ idem 47.

⁵¹ Disponível em < <https://www.facebook.com/Peles-Negras-M%C3%A1scaras-Negras-1632172440421447>

Figura 24 - Divulgação espetáculo “Maria 28”



Fonte: Página Peles Negras, Máscaras Negras no Facebook⁵²

[/?ref=page_internal](#) ». Acesso em 27 out. 2021.

⁵² idem 49.

3.1.5 AURORA NEGRA e SEMPRE QUE ACORDO

É no contexto recente que dois espetáculos não veiculados com grupos ou companhias de teatro estreiam em Lisboa. Ambos criados, escritos e protagonizados por atrizes negras.

Figura 25 - Capa da Folha de Sala espetáculo “Aurora Negra”



Fonte: Site Teatro Nacional D. Maria II⁵³

Aurora Negra foi o projeto vencedor da 2ª Edição Bolsa Amélia Rey Colaço, promovido pelo Teatro Nacional Dona Maria II em parceria com o Centro Cultural Vila Flôr, o Espaço do Tempo e o Teatro Viriato. Esta bolsa cuja 1ª edição foi em 2018 tem como objetivo promover a criação e a produção de espetáculos de artistas e companhias emergentes, a fim de estimular a renovação e novos fluxos ao cenário performativo português. O espetáculo, que estreou a 3 de setembro de 2020, na Sala Estúdio, do teatro Dona Maria II, é um projeto de Cleo Tavares, Isabel Zuua e Nádía Yracema. Utilizando de suas próprias trajetórias enquanto artistas e enquanto mulheres negras que cresceram e vivem em Portugal, constroem o texto. Também evocam a fala de outras artistas, pensadoras e intelectuais negras de diversas nacionalidades. O

⁵³ Disponível em «<https://www.tndm.pt/pt/espectaculos/aurora-negra/>». Acesso em 27 out. 2021.

espetáculo se pretende uma ode, uma celebração a tais existências, bem como, as trajetórias e rotas criadas por outras, por ancestrais, para que fosse possível tal presença no aqui e agora. É de suma importância constatar que é a primeira vez que tal palco é ocupado por um espetáculo protagonizado e idealizado exclusivamente por mulheres negras, sendo que o Teatro Nacional existe desde 1846. Sem a pretensão de representar toda diversidade existente na negritude, e com consciência dessa dimensão plurifacetada, as atrizes deixam evidente que embora tenham experiências que se aproximem em diversos parâmetros, são diferentes entre si. Um dos argumentos do espetáculo, que tem forte cunho ativista, é justamente a necessidade da desconstrução da imagem e das expectativas criadas sobre tais corpos e experiências.

A necessidade de “protagonizar a própria história”, de ocupar espaços com uma narrativa própria e a legitimação de epistemologias negras e feministas faz da montagem um campo fértil para a reelaboração de questionamentos e convites à reflexão. O texto é dito em primeira pessoa, em crioulo, tchokwe e português. Se utiliza muitas vezes do humor e da ironia, em cenas que fazem parte do cotidiano de tais corpos. Adentram em espaços oníricos e revelando sonhos, desejos, ambições, revogados em um processo histórico de desumanização. Ocupando um “não lugar” ou ainda um “lugar entre”, as atrizes que são afrodescendentes, mas vivem, e no caso da Zuaa é nascida, em Portugal. Onde todas falam o mesmo idioma, mas não o mesmo português. De origens e com histórias distintas, mas também intercruzadas, fazem o *seu* espetáculo. Onde nele, esses paralelos são debatidos e não omitidos, ignorados ou estereotipados. Sem constrangimentos, o espetáculo fala da urgência da desconstrução não apenas por parte do opressor, mas também para o oprimido. Revela operações do racismo estrutural e do próprio patriarcado. Logo no início do espetáculo as atrizes se dirigem à figura histórica da Dona Maria II, nomeadamente por sua alcunha completa, com mais de uma dezena de sobrenomes, para avisar a carioca Rainha de Portugal, que agora tal espaço às pertencem, que aquela é também casa delas. Mais do que tal cena falar sobre ocupar o teatro, ali e ao longo do espetáculo muito se fala, de maneira expandida, acerca da ocupação. É sobre estar, se sentir acolhida, representada, ouvida. Não respondem, mas suscitam reflexões sobre ocupar o espaço, o tempo, o corpo, o sensível, os meios culturais, políticos, sociais, sendo todos esses e outros espaços concretos e simbólicos, impregnados por experiências sólidas de violências, mas não apenas. O espetáculo é sobre essa multiplicidade de possibilidades que as desconstruções e as rupturas num sistema viciado podem suscitar. É ácido e concomitantemente uma explosão de vida.

Uma equipe extensa foi necessária para produção do espetáculo, que ainda segue em digressão, cenografia de Tony Cassanelli, figurino José Capela, confecção de figurinos Maria dos Prazeres, Marina Tabuado, direção técnica-desenho de luz e mapeamento de vídeo Felipe

Drehmer, composição original e sonoplastia Carolina Varela, Yaw Tembe, adereços e styling Eloisa D' Ascensão, Jorge Carvalhal, apoio à dramaturgia Sara Graça, Teresa Coutinho, apoio ao movimento Bruno Huca, apoio à pesquisa Melánie Petremont, apoio à criação Bruno Huca e Inês Vaz, direção de produção Maria Tsukamoto, assistência de produção Filipa Garcez, administração e produção Cama A.C - Daniel Matos, Joana Duarte, produção Cama A.C. O espetáculo *Sempre que Acordo* estreou em junho de 2021, no Centro de Artes de Lisboa-CAL.

Figura 26 - Flyer espetáculo “Sempre que Acordo”



Fonte: Pagina Instagram do espetáculo⁵⁴

Criado e escrito por Lara Mesquita, é interpretado pela dramaturga e por Cirila Bossuet. O espetáculo, que também utiliza um conteúdo autobiográfico, deflagra sobre as pertinências ligadas a construção da identidade da mulher negra no contexto português. A palestra-performance aborda o quanto racismo está impregnado nessa construção individual e social. As atrizes ainda aprofundam tal temática ao tensionar através de seus corpos asserções sobre o colorismo. Dando um passo adiante ao entendimento sobre as diferentes negritudes, suas problemáticas comuns e peculiaridades. Elas evocam suas histórias, desde a infância,

⁵⁴ Disponível em <<https://www.instagram.com/semprequeacordo.espectaculo/>>. Acesso em 27 out. 2021.

delineando principalmente através do discurso direto, numa verborragia assertiva, a trajetória que percorreram para poderem ocupar os palcos.

Porque me sinto inferior relativamente a quaisquer pessoas brancas? Serei racista? Porque tenho mais amigos brancos que negros? O que significa eu gostar, quando criança, que os meus amigos dissessem que eu era branca? Que poder teve o meu pai sobre a minha mãe, sendo ele um homem branco e ela uma mulher negra? Porque só tive relações amorosas com homens brancos? Ser negro de pele clara é diferente de ser negro de pele escura? Como? Porque só agora sinto necessidade de defender a minha negritude? (MESQUITA apud LARGO RESIDÊNCIAS, 2020)

Logo no início do espetáculo narram o quanto o projeto já foi adiado, não por falta de desejo em o realizar, mas pelas dificuldades enfrentadas tanto pela situação pandêmica como pela quantidade de candidaturas enviadas e não atribuídas. O que evidencia a precariedade dos suportes oferecidos pelos gestores e órgãos de cultura. Tal escassez também é apontada pelas atrizes quando se referem ao espaço delegado e as oportunidades que atrizes negras têm em produções nacionais. Novamente reiterando o quanto o racismo também está impregnado nos meios artísticos. Uma questão fulcral no espetáculo é o que elas denominam como “racismo invisível”, entendido por outros estudiosos também por “racismo recreativo”, e sendo um dos alicerces do “racismo estrutural”, essa invisibilidade é na verdade uma camuflagem. É o racismo travestido de elogio, de simpatia, de brincadeira. São violências e supressões aplicadas com cordialidade, mas que enquanto objetivo final pretende hierarquizar e desumanizar, mesmo que realizado de maneira inconsciente.

Tanto em *Aurora Negra* como no *Sempre que Acordo*, as mães de tais atrizes estão em cena através de vídeos, áudios e ou histórias narradas. Apresentadas como ponto de fortaleza, um referencial, e essenciais para que transformações fossem possíveis. É também graças a tais matriarcas e seus esforços que tais mulheres puderam se instruir, estudar artes - por coincidência a Escola Superior de Teatro e Cinema foi um aglutinador de tais atrizes - e adentrar em um mercado de trabalho, que até pouquíssimo tempo não havia representatividade.

No *Aurora Negra* as atrizes afirmam “Meu corpo, eu te autorizo a ocupar qualquer lugar”. Essa legitimação e protagonismo não se trata de uma condição unicamente individual. Quando dois espetáculos com tal cunho político ocupam palcos de Portugal trazem a urgência desta ocupação e servem como gatilho, para a necessidade de outros discursos e poéticas da cena. Além de contribuir trazendo reflexões, cada um com sua natureza, inspira outros corpos não brancos e não hegemônicos a também galgar espaços. É uma estrutura que funciona em rede e que precisa ser estendida, propagada.

Sempre que Acordo que tem apoio dramaturgico de Isabel Costa e Marco Mendonça, leva este título pois em uma conversa informal entre as atrizes Cirila expõe: “sempre que acordo tenho de lutar pelo meu lugar no mundo”. A frase, que Lara desenvolve posteriormente uma cena, acaba se tornando o nome do espetáculo. Realizada através de uma campanha de financiamento coletivo, carrega em seu nome e na sua potência a mesma lógica de despertar e ocupação que carrega a “aurora”. Se trata de romper, de criar espaços mais “escurecidos”. O texto de Lara Mesquita foi o vencedor do “Prémio Nova Dramaturgia de Autoria Feminina” de 2021.

3.2 A ENCRUZILHADA NA CONTRA MÃO DAS VIAS DE FATO

A ideia de encruzilhada delineada até então se caracteriza pelo epicentro marcado por tensões e disputas, que operam em multiplicidade, entre indivíduo e os imaginários estereotipados construídos e atualizados ao longo da história. Essa produção de reflexos, esvaziados de humanidade e por consequência da própria noção de indivíduo, a não validação de epistemologias, a cisão social que renega não brancos, não ricos, não homens, não europeus, não normativos, segue classificando grupos a sub humanidade e os reduzindo a mera força de trabalho. Enquanto seus corpos e subjetividades desejam espaços de representação ou ainda de possibilidades de existência. São fluxos contrários que coabitam. Tal conjectura, onde uma série de preconceitos cruzam as vias do existir, incluindo paragens, desvios e obstáculos ao trajeto, se perpetua a ideia e ou a sensação de estrangeira, de não pertencimento, de desalinho, sendo aquela que difere, destoa, a estranha, a “outra”. Contudo a encruzilhada é uma estrutura multi interseccional que não se elabora apenas num sentido ligado aos fatos, a historicidade ou conjecturas concretas. Está também vinculada a uma dimensão sensível, a um modo de percepção e atuação, a gestão da memória, a uma cronologia não cartesiana, a experiências e sabedorias híbridas. Isto é, compreender a encruzilhada implica ver tal conjectura também por outro prisma que não seja apenas o da lógica ocidental colonialista hierarquizante. Ao propor um deslocamento do olhar diante desta realidade posta, é possível encontrar outras formas de percepção deste entroncamento. Obviamente não se trata de negar a condição da mulher negra ou racializada em diáspora no contexto português, mas sim de perceber que, para além de uma série de estereótipos e reduções, existem outras facetas possíveis para interpretar e transformar esse contexto. Se de um lado está o imaginário e o estereótipo contribuindo para um contra-movimento de adequação e aceitação, em contrapartida estão em voga outras epistemologias e modus operandis, que na tentativa de serem assimilados pela branquitude são exotificados, por deterem distintas cosmovisões. Nas quais, tal condição de encruzilhamento não é percebida na binaridade. Imagetivamente esta encruzilhada não se apresenta apenas por linhas retas e lineares que se inter cruzam, mas propõe uma configuração complementar a esta, que atua também de maneira transversal e espiralada. Para se aproximar de tal configuração é necessário perceber como a ideia de encruzilhada é assimilada no contexto das diásporas e nas culturas diaspóricas. Pois, de alguma forma, esses contra fluxos não são inéditos e sugerem não apenas outras formas de entender tais contextos como também indicam outro tipo de performatividade. Quando se confirma a necessidade urgente de decolonizar imaginários, sistemas, discursos, ações, se trata

também de evidenciar estas perspectivas. Estudiosos como Leda Maria Martins (UFMG)⁵⁵, Tiganá Santana (USP)⁵⁶, Eduardo Oliveira (UFC)⁵⁷, Luiz Antonio Simas (UFRJ)⁵⁸, Luiz Rufino (UERJ)⁵⁹, Zeca Ligiero (UNIRIO)⁶⁰, entre outros, têm abordado conceitualmente a encruzilhada e suas relações antropológicas, sociológicas e performativas. Trata-se de perceber

⁵⁵ Leda Maria Martins (1955-) é poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira. Possui pós-doutorado em Performance Studies, na New York University, Tisch School of the Arts- 2010; pós-doutorado em Rito, Dramaturgia e Teatralidade, na Universidade Federal Fluminense- 2009, pós-doutorado em Teorias da Performance, na New York University, Tisch School of the Arts- 2000. Doutorado em Estudos Literários, na Universidade Federal de Minas Gerais- 1991. Mestrado em Master Of Arts, na Indiana University- 1981. Graduação em Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais- 1977. Principais publicações: *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo*- 1991; *A cena em sombras* - 1995; *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*- 1997; *Os dias anônimo*- 1999.

⁵⁶ Tiganá Santana (1982-) é compositor, cantor, instrumentista, poeta, produtor musical, diretor artístico, curador, pesquisador e professor. Possui pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo- 2019. Doutorado em Letras pelo Programa de Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas, na Universidade de São Paulo- 2019. Bacharelado em Filosofia, na Universidade Federal da Bahia- 2008. Principais publicações: *Tradução, interações e cosmologias Africanas* - 2019; *Da arte musical como tradução: comentários ensaísticos* - 2019; *Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria* - 2018; *Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras* - 2018; *A tradução de sentenças em linguagem proverbial e o diálogo com o pensamento bantu-kongo a partir de Bunseki Fu-Kiau* - 2016; *O oco-transbordo* - 2013.

⁵⁷ Eduardo Oliveira (1972-) é filósofo, educador, antropólogo e poeta. Possui doutorado em educação, na Universidade Federal do Ceará- 2005. Mestrado em Antropologia Social, na Universidade Federal do Paraná- 2001. É especialista em Culturas Africanas e relações inter-étnicas da educação brasileira, na Unibem- 1998. Graduação em Filosofia, na Universidade Federal do Paraná- 1997. Principais publicações: *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente* - 2003; *Ética e Movimentos Sociais Populares: práxis, subjetividade e libertação* - 2006; *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira* - 2007 ; *Ancestralidade na Encruzilhada* - 2007; *XIRÊ: a oferenda líric: um livro de mito-poema* - 2016.

⁵⁸ Luiz Antonio Simas (1967-) é escritor, professor, historiador, compositor e babalaô. Possui mestrado em história social, na Universidade Federal do Rio de Janeiro -1994. Principais publicações: *Samba de Enredo: História e Arte* - 2010; *Pedrinhas Miudinhas: Ensaio sobre Ruas, Aldeias e Terreiros* - 2013; *As titias da folia — O brilho maduro de escolas de samba de alta idade* - 2014 (Prêmio Edison Carneiro); *Dicionário de História Social do Samba* - 2015 (58.º Prêmio Jabuti); *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* - 2018; *Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil popular* - 2018; *O corpo encantado das ruas* - 2019;

⁵⁹ Luiz Rufino é pesquisador, escritor, professor e capoeirista. Possui doutorado em Educação, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro- 2017. Mestrado em educação, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro- 2013. Graduação em Pedagogia, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro- 2010. Principais publicações: *Histórias e Saberes de Jongueiros* - 2014; *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* - 2018; *Pedagogia das Encruzilhadas* - 2019; *Flecha no Tempo* - 2019; *Encantamento: sobre política de vida* - 2020.

⁶⁰ Zeca Ligiero é professor, pesquisador, escritor, acadêmico e diretor teatral. Possui pós-doutorado em Estudos da Performance, na Paris VIII- 2013; pós-doutorado em Linguística, Letras e Artes, na New York University, Yale University- 2002. Doutorado e Mestrado em Performance Studies, na New York University- 1988/1997. Graduação em Direção Teatral, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- 1972. Principais publicações: *Teatro e Comunidade, uma experiência* - 1983; *Umbanda: paz, liberdade e cura* - 1998; *Iniciação ao Candomblé* - 1999; *Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca* - 2002; *Teatro a partir da comunidade* - 2003; *Carmen Miranda uma performance afro-brasileira* - 2006; *Performance Afro-Ameríndia* - 2007; *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras* - 2011; *Performance e antropologia de Richard Schechner* - 2012; *Augusto Boal: arte, pedagogia e política* - 2013; *Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias* - 2019.

estas encruzilhadas não apenas como um espaço-lugar negativo. Não sendo meramente uma condição de dor e violência, embora também o sejam, mas perceber conjuntamente como um estado de “assentamento” e de criação de performatividades específicas. A encruzilhada como potência de significâncias e simbologias se coloca como objeto transdisciplinar, permeando e vinculando as ciências sociais e as artes performativas. Nesse sentido, a definição de performance de Richard Schechner evidencia este elo:

“(…)performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierárquicas e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado.” (SCHECHNER, 2012, p.50)

O ritual e o jogo são constituintes da performance, são eles que irão proporcionar uma “segunda realidade”, como defende Schechner. O que aproxima a um princípio fundante também encontrado na dimensão da encruzilhada, onde a partir dos cruzos, se propõe uma outra percepção da realidade. A encruzilhada, assim como a performance, opera na dimensão ritual evocando a memória e o corpo, bem como, na dimensão do jogo envolvendo o risco e desafiando limites. Tanto no contexto performativo (ritual/jogo) quanto na dimensão da encruzilhada se experiencia uma transmutação, onde se vai além do que seria no cotidiano. “Você pode não ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los numa “peça”” (SCHECHNER, 2012, p.50) e a partir desta experiência que te transforma momentaneamente podem surgir transformações permanentes. Nesse quadro entre o que “se é”, o que “se está sendo” e o que “pode vir a ser”, a encruzilhada suporta ser entendida e aplicada como: 1- o espaço onde esta junção acontece, 2- a noção temporal dessas imbricações, sendo o quando isso se dá, 3- o como, a maneira, a forma, a linguagem que se manifesta tal performatividade, 4- o estados do corpo em que esse processo de transmutação se dá, 5- a encruzilhada pode ser a própria transmutação que desemboca em novos procederes. Isto posto, tanto a performance quanto a ideia de encruzilhada estão ligadas a um projeto de transformações e movimentos. Ambas por serem transdisciplinares podem ser melhor compreendidas se revistadas em contextos diversos.

3.2.1 ENCRUZILHADA EXU

Popularmente, dizer que se está numa encruzilhada significa estar num impasse, numa situação sem uma solução aparente à vista, também empregando o bordão estar num beco sem saída. As expressões que remetem um estado de imobilidade, podem ser aproximadas ao estado que o colonialismo, o sexismo, o racismo, o cisheteropatriarcado nos condiciona. De facto, estas construções são paralisantes. Elas impedem fluxos, deixando transparecer que não há saídas. Ao imobilizar elas segregam, apartam, violentam e forçam à saídas criadas por estes mesmos parâmetros. Ao utilizar os marcadores de gênero, raça e classe, estabelecidos a favor de seu funcionamento e para a sua manutenção, esse sistema se estrutura. De forma ardilosa ele cria as condições favoráveis à paralisia. Fabrica sua condição problemática e como contrapartida, o mesmo sistema, vende promessas inalcançáveis de solução. Promete saídas que não existem, mas que são lucrativas a esse próprio sistema. Estas saídas residem na promissória de certos discursos como: “deus ajuda quem sempre madruga”, “pra mim você nem é negra”, “você é tão profissional que parece um homem”, “se você se esforçar, você chega lá”, “se você falar o português verdadeiro, o de Portugal, melhoram as coisas”. Em outras palavras, a saída criada por esse próprio sistema que cria falta de saídas, está amparada numa lógica de adequação ao hegemônico. Ao entender por saída a corrida contra o tempo para pertencer aos ideais criados por esse próprio sistema, tais ideais são inalcançáveis, ou quando alcançáveis se mostram insustentáveis pois visam padronizar experiências. Isto é, tal lógica gera um problema e sugere como solução outro problema, e essas sugestões o retroalimentam a fazer continuar e prosperar esse próprio sistema. Então, se não existe saída, como transformar esta realidade? É nesse contexto que vale evocar um olhar decolonizante para a questão, a fim de desconstruí-la. É preciso compreender que a forma com que se olha para esta operação só reafirma tal sistema. Para contestá-lo é necessário perceber que embora ele impere na contemporaneidade nem sempre o mundo operou desta forma. Nem sempre os valores que se tem em voga foram os adotados, nem sempre o mundo foi eurocêntrico. Nem todas as sociedades foram patriarcais. Antes da catalogação e hierarquização da *raça*, o racismo não se configurava como agora. E se a lógica ocidental eurocêntrica, por consequência racista, sexista e cisheteropatriarcal, permeada pela binarismo e pelo maniqueísmo, nos leva a crer que ao estar numa encruzilhada ou num beco sem saída a solução é algo externo, que a saída se apresenta apartada deste nó, sob perspectiva decolonial discordo de tal interpretação. E para elucidar a discordância, evoco a figura de Exú, o dono das encruzilhadas.

Na cosmovisão Iorubá, a noção de encruzilhada é um símbolo fulcral presente na filosofia, em elaborações discursivas e nas mitologias. A encruzilhada é o território de Exú. E como elucidada Rufino:

Exu é o orixá iorubano que versa sobre os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo. Nas máximas que trançam as esteiras dos saberes de terreiro, entre inúmeras formas, Exu é reivindicado como o dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema mundo. Para muitos, é o signo que representa o inacabamento. Esse caráter é parte de seus atributos e lhe confere a condição de senhor de todas as possibilidades. (RUFINO, 2016, p.2)

Como defende o autor em *Exú e a Pedagogia das Encruzilhadas*, mais do que um personagem mitológico, Exú é entendido como “princípio cosmológico”, versando sobre as múltiplas dinâmicas universais. Também está associado a questões “ontológicas”, já que está vinculado diretamente à natureza dos seres e de suas “produções e princípios explicativos acerca das realidades e das múltiplas formas de interação” (RUFINO, 2016, p.2). Está também ligado às “epistemologias”, sendo sua própria figura vinculada a comunicação, a linguagem e a interpretação do conhecimento, como confirma Martins, “sendo o veículo instaurador da própria narração” (MARTINS, 1997, p.26). Exú ainda versa sobre a necessidade da multiplicidade, das diferenças, das transgressões, do movimento, da transformação, do jogo, dos rompimentos e da continuidade.

O orixá Exú é um mediador, revelando a condição do estar entre. Segundo as tradições iorubás, ele possibilita, traduz e ao mesmo tempo é, a comunicação entre os humanos e os orixás. Exú tem vários *orikis*, que por etimologia *ori* significa cabeça e o vocábulo *ki* saudação, deste modo a tradução literal de *oriki* é “saudação a cabeça”. Contudo tal tradução literal não supre o significado alargado de *oriki*. É necessário compreender que o *ori*⁶¹ é muito mais do que o crânio ou membro corpóreo. Segundo o professor nigeriano Sikiru Salami, *ori* é melhor traduzido nesse contexto por origem, sendo então *oriki* uma *saudação a origem*, que está atrelada a um sentido de evocação. São nos *orikis* de Exú e nos seus epítetos, que podemos encontrar alternativas para uma reinterpretação ou ainda uma reelaboração da encruzilhada imposta pelo sistema vigente. Não se trata de trazer tais sabedorias num sentido de conversão ou de pregação religiosa, mas sim a partir de tais conhecimentos, que em muitos sentidos se desvinculam, se opõem e contrariam ao sistema posto propiciar a elaboração de estratégias de transgressão para o seu rompimento. Pois num modelo onde algumas origens são validadas e

⁶¹ O Ori além de estar ligado a cabeça e as origens do ser, ele é também um orixá. Sendo então cada cabeça uma divindade.

louváveis enquanto outras são suprimidas e discriminadas, a valorização, a saudação a origem, em suas multiplicidades e diferenças já é em si um rompimento com a ordem estabelecida.

Assim como a encruzilhada não é o fim da linha, Exú não é o diabo, como fora assimilado pelo projeto colonial. A ideia de fim e começo vem nos sendo apresentadas por uma perspectiva cartesiana, o que achata nossas percepções. Tanto a encruzilhada como Exú referem-se a um campo de possibilidades. Como afirma Martins, “A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p.26). Logo, a ideia de fim de linha, de beco sem saída, se apresenta muito mais como uma das possibilidades, do que como única opção ou como imposição. Se a encruzilhada apresentada até então se trata da convergência de fatos e condições que paralisam, a lógica de Exú sugere dinâmicas de giros, trocas, trabalhos, transgressões para fazer da própria encruzilhada um espaço-lugar de transmutação. Se não existem saídas na lógica eurocêntrica, na lógica de Exú, bem como, na cosmovisão de vários povos originários, elas podem ser criadas das mais diversas formas e a todo o momento. Pois é na transgressão do que está posto que se criam falhas em tal sistema, onde estas saídas criadas muitas vezes não são decodificadas pela visão cartesiana. É nesse contexto que a temporalidade confere ao conceito de encruzilhada uma noção em oposição à cartesiana. Embora a encruzilhada possa supor a imagem de linhas que se encontram num epicentro, se convoca aqui uma outra configuração, num formato espiralado, cunhado por Martins como “tempo espiralar”. Essa noção que integra o próprio conceito de encruzilhada, defende que “nada termina ou começa, mas sim continua”. Nesta concepção espiralar do tempo “tudo vai e tudo volta” sendo contínuo o processo de transformação e devir. Não se trata de uma lógica circular onde elementos se repetem, mas sim espiralar, pois na medida que se transformam e são incorporados novos elementos nessas voltas, se criam outras espessuras e dinâmicas, intervindo então para rearranjos formais e conceituais. O “tempo espiralar” de Martins dialoga diretamente com Exú, que está associado à imagem do *Òkótó*, uma estrutura também espiralar. Explica Santos:

O *Òkótó* é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de *Èsú*. Ele consiste numa concha cônica cuja base é aberta, utilizado como um pão. O *Òkótó* representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento; um crescimento constante e proporcional, uma continuidade evolutiva de ritmo regular. O *Òkótó* simboliza um processo de crescimento. O *Òkótó* é o pão que apoiado na ponta do cone – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito. (SANTOS, 1986, p.133).

O “tempo espiralar” ilustrado pelo *Òkótó* sugere dinâmicas que afrontam diretamente a percepção linear proposta pelo projeto eurocêntrico. Essas outras percepções sustentadas por saberes que diferem dos impostos pelo projeto colonial têm nas encruzilhadas e em Exú seus

fundamentos, como defende Rufino “compreende-se como um projeto político/epistemológico/educativo anti-racista/descolonial”. Tal projeto, amparado por “múltiplas operações teórico-metodológicas, busca expurgar o *carrego* do colonialismo”, convoca um outro modo de perceber o mundo e por consequência as artes, propondo uma reinvenção das ações. “O praticar Exu e as suas encruzilhadas miram a transformação radical, nos impulsionando para horizontes pluriépistêmicos e para a prática de ações comprometidas com o combate às injustiças cognitivas/sociais” (RUFINO, 2016, p.2).

Exú *Enugbarijó* é representado pela boca que tudo come, que tudo engole insaciavelmente e que cospe devolvendo ao mundo tudo que engoliu de maneira transformada. É através desta perspectiva de transformação, de criação de novas possibilidades e não da mera substituição de hegemonias que versam tais saberes. A encruzilhada é o onde-quando essa deglutição, transformação e expurgo se dão. É neste epicentro com movimentos cruzados em pluri direções que se elabora um estado propício para a criação, para um contorno que redireciona existências inicialmente fadadas a um mesmo fim. A famosa máxima *Exú matou o pássaro ontem com a pedra atirada hoje* fala sobre tal elaboração. E para desvincular a ideia de Exu enquanto um personagem literal, ele pode ser entendido em tal contexto, como os antigos quilombos, os aquilombamentos urbanos, as manifestações culturais, as associações, as obras artísticas aqui citadas, que resistem e possibilitam reinvenções.

3.2.2 ENCRUZILHADA CORPO

Já que não corresponde apenas a um espaço concreto e possui em si tantas possibilidades de combinações, representações e significâncias, por ser em si um imbricamento espaço-tempo-lugar, concreto e também metafórico, a encruzilhada se expressa através da performatividade, isto é, em ação que se dá através de dinâmicas de corpo e território.

“O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Esses modos de constituição e reconstituição simbólicos advém da encruzilhada, o operador sógnico, que possibilita a sua emergência, contemplando-os com os desdobramentos possíveis, mas que neles não se esgota.” (MARTINS, 1997, p.28)

A encruzilhada enquanto “geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos” convoca o olhar para um aspecto central de um projeto decolonial: o corpo. Para se sustentar, o projeto colonial hegemônico cisheteropatriarcal cria a hierarquização de raças, demoniza corpos, monetiza seu próprio ideal de beleza, submete corpos a escravidão, decide quais corpos podem ou não viver. O corpo é central em tal projeto, sendo um território de disputa constante. Produzir novos sentidos e significados para os corpos é também algo que está na esfera das encruzilhadas. O corpo de uma mulher racializada é alvo constante de atravessamentos que derivam destes cruzos, e não se trata aqui de experiências relativas apenas a uma perspectiva. Isto é, se por um lado tais corpos são alvo central de diversas violências, que ao longo da história se reatualizam criando uma memória de supressões. Por outro panorama, estes corpos também têm a memória e a experiência das reinvenções, da sobrevivência, da resistência, das dinastias, de ritualidades nas quais o corpo é ovacionado e não suprimido. É sobre uma memória que está por si ligada ao movimento, a expansão, a criação, a comunhão, a performatividades múltiplas, a cruzamentos. Não se trata aqui da dimensão que foi cooptada e adotada pelo sistema capitalista que romantiza a condição da mulher racializada, reforçando seu lugar sub humano de “mulher guerreira”. Figura que por oposição tem na sua outra margem

o estereótipo da “coitada” e da “exótica”. Também não é sobre afirmar que toda mulher negra ou racializada tenha tal experiência racionalmente, que foge e ultrapassa as memórias da violência. Sabemos o quanto o sistema aprisiona e impossibilita acessos principalmente àqueles que vêm de encontro às suas verdades absolutistas. Mas se trata de olhar para essa condição com a ótica das muitas vias que compõem tal entroncamento, percebendo essa conjuntura pela via das encruzilhadas, que busca justamente fugir destes estigmas pré-moldados, para trazer outras significâncias e possibilidades.

O corpo consciente destas multiplicidades de atravessamentos, que “nem sempre amistosamente” operam em consonância e oposição, é território de disputa, mas também é pólo fértil para a geração de combinações que rompem com o que está posto. Essa ideia de corpo-encruzilhada sugere estados de atenção, de um despertar, trazendo para a consciência quais são estes aspectos que formam e determinam as performatividades desses corpos. Aplicando esta ideia de corpo-encruzilhada ao âmbito das artes performativas, sabendo que as artes são um território majoritariamente elitizado. Ao ocupar estes espaços, teatros, museus, galerias, palcos, esses corpos apenas por suas presenças são uma ruptura. Se só suas presenças em tais espaços causam estranhamento, quando um corpo-encruzilhada, logo lúcido de seus componentes, carrega esse discernimento também no discurso, na linguagem cênica e nos seus conteúdos essa transgressão se intensifica. Se trata de um corpo que não está em busca de se invisibilizar, de parecer com os outros, de tentar se adaptar, mas sim que legitima suas especificidades, trazendo suas referências, nem sempre validadas ou compreendidas pela lógica hegemônica. O corpo-encruzilhada por ser a possibilidade múltipla dentro de uma linguagem que também sugere essas premissas, isto é, sendo pulsão de criação dentro do campo da criação, amplia a ideia de performatividade. Território de múltiplas referências, caminhos e manifestações, o corpo-encruzilhada, não é um corpo sem saídas ou paralisado por linguagens. Ao recriar caminhos, ao não se submeter a imposições estéticas, ao ultrapassar a ideia de fronteira, ao ocupar espaços conscientemente, esse corpo desafia e enfraquece a colonialidade. O corpo-encruzilhada é um corpo em decolonial. O corpo-encruzilhada em cena se usa de uma estrutura colonial para subvertê-la, e tal insubordinação não conhece os limites impostos por essa estrutura. Assim como nas capoeiras, nos jongos, nos terreiros, nas umbigadas, é o corpo em estado performativo, isto é, num contexto de rito e jogo, que irá portar e proporcionar transformações. E no caso das artes performativas tanto aqueles que apresentam como todos os outros que estão envolvidos no jogo seguem em risco de se transformar, mesmo que momentaneamente. Como afirma Schechner “os rituais são pensamento em ação” (SCHECHNER, 2012, p.58), ou seja, ele incorpora uma série de ideias. Ainda segundo o autor, a performance pode ser diferenciada

de ritual apenas pelo seu contexto e função, a depender “do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito” (SCHECHNER, 2012, p.81). A partir da lógica das encruzilhadas, desse corpo que habita este locus, esta gnose, este tempo espiralar e concomitantemente é em si o próprio entroncamento. Que assim como Exú desafia os moldes hegemônicos e está para a ruptura, para a criação e para a subversão, este corpo-encruzilhada nas artes performativas está para além do entretenimento, ou da vaidade. Território de disputa e figura central para a manutenção dos projetos hegemônicos, tal corpo está conectado com o ritual dionisíaco em toda sua dimensão política. Este corpo que cria suas partes que foram e ainda são ceifadas, tem propósitos tão desestruturantes que não é por ingenuidade que ainda são poucos os espaços em que são bem vindos ou devidamente ouvidos. Pois assim como *Enugbarijó* tais corpos têm muito para engolir e muito para transformar.

3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do breve panorama aqui apresentado é possível identificar que ainda são poucas as manifestações performativas (ligadas ao teatro) em solo português que têm como protagonistas pessoas negras e racializadas ou ainda que trazem essa temática como discussão central em suas produções. Contudo, graças a manifestações iniciadas nos últimos anos do século XX é possível avistar em meio ao nevoeiro algum Norte (lembrando que numa perspectiva não cartesiana ele pode estar ao Sul). Pois mesmo sem os recursos necessários no que diz de políticas públicas que fortaleçam o movimento de mulheres negras nas artes performativas é possível identificar focos de produção que abordam o assunto. Em 2021 de maneira online devido a pandemia covid-19, o *Alkântara* e o *Polo Cultural Gaivotas* promoveram o *Fórum Cultura: Representatividade Negra nas Artes Performativas*. O encontro reuniu diversos artistas, programadores culturais, curadores, investigadores e outras pessoas negras profissionais da cultura em Portugal. A fim de discutir e criar estratégias sobre questões relacionadas à representatividade, modos de produção, contratação e a formação, visando romper lógicas racistas, capitalistas, coloniais, patriarcais. É no mesmo ano que dois espetáculos protagonizados por mulheres negras circulam pelo país, ao lado do trabalho constante desenvolvido pelos Griot. Obviamente tais manifestações não dão conta de toda a pluralidade daqueles que ocupam um não-lugar: brasileiras, imigrantes, ciganas, mulheres gordas, trans, periféricas, entre outras. Mas ao problematizar o que está posto, trazendo tais pautas para discussão já é um avanço, que interrompe a ideia de fim de linha, de apagamento, e anuncia a reivindicação de espaços. Recentemente também foi anunciado o surgimento da *UNA- União NEGRA das Artes*, uma plataforma cujos objetivos primordiais são “a promoção, elevação e fortalecimento da representatividade negra no campo artístico português, assim como o reconhecimento e a valorização do património imaterial da população negra em Portugal”. A associação que ambiciona criar um auto mapeamento de artistas afrodescendentes em Portugal, também pretende “contribuir para a elaboração de políticas de reparação e medidas de ação afirmativa ao nível das artes e da cultura, em articulação com artistas, movimentos sociais, entidades públicas e privadas”. Na perspectiva das encruzilhadas cujo tempo é espiralar, todos esses movimentos se tratam de aquilombamentos. Essa que foi uma estratégia de sobrevivência nas diásporas agora se apresenta numa outra configuração condizente com a contemporaneidade, aqui especificamente no campo das artes. A encruzilhada enquanto lugar, espaço, tempo de intersecções, criação, transformações e subversões versa justamente sobre tais

articulações. É no cruzamento dessas experiências e dinâmicas que coletivamente, na troca de saberes, na luta por direitos, no não silenciamento que a encruzilhada deixa de ser uma metáfora do fim de linha, do aprisionamento, para um lugar concreto, infinito de possibilidades. Em outras palavras, a encruzilhada que se apresenta para uma mulher negra, embora possa parecer um nó, é também uma somatória de giros e curvas, já tecido por ancestrais, que contém a possibilidade de desembocar em qualquer caminho pois a encruzilhada é a própria criação.

4. CARAPINHA: UMA ENCRUZILHADA AFRO LUSO TUPINIQUIM

Do que se trata este projeto?

Porque realizá-lo nas artes performativas?

Como ele foi escrito?

O que o constitui?

4.1 O PROJETO

Carapinha. Uma encruzilhada afro luso tupiniquim é um projeto que surge permeado por todas as questões históricas, sociológicas, políticas, sociais, éticas e artísticas apontadas anteriormente. Se a elaboração dos conteúdos que motivam tal projeto vem se constituindo ao longo da minha história (enquanto mulher, LGBTQIA+, artista, negra, periférica, macumbeira, em digressão) é no mestrado em artes performativas que ele encontra um campo fértil para a sua realização. O objetivo central de cursar tal programa de mestrado, era a organização de tais pensamentos, diante da percepção de que a partir de deslocamentos eles se redimensionam. Dada a importância que em Portugal tal pesquisa ganha contornos muitíssimo específicos, por diversos motivos, que vão desde a obriedade do passado histórico e o idioma, até as relações contemporâneas estabelecidas em tal território. É nas artes performativas que encontro a possibilidade de tensionar e imbricar fronteiras de linguagens e áreas, sendo um projeto que não se insere apenas nas artes como também em campos das ciências sociais. Contudo a escolha de realizá-lo nas artes performativas é justamente trazer tais conteúdos para um ambiente de experimentação cênica. Por entender que tal dinâmica inclui e valoriza o erro, o constante movimento de construir e desconstruir, a multiplicidade, interseções e não hierarquização de linguagens. O projeto se vincula a um programa de artes, por pressupor em tal categoria, possibilidades de ruptura tanto temática quanto metodológica, a aquela previsível na academia. Longe de um resultado hermético, correto, belo, para difusão de informações ou constatações, o que se propõe é o espaço para a investigação continuada, para o acolhimento dos desconfortos, a legitimação dos estranhamentos, o levantamento dos incômodos indissociáveis a tal temática. Não se pretende solucionar ou didatizar questões pois são muitas as vozes que compõem tal discurso, as negritudes e colonialismos são diversos. Compactar essa multiplicidade num intuito educativo para ser consumido é uma prática que vem se mostrando falha, pois tende a reduzir, simplificar, monodimensionar, corroborando diretamente com as práticas hegemônicas - coloniais postas, que visam repetições sistêmicas. A performance prevê espaços para a dúvida, para um tempo não cronológico nem linear, silêncios, materialidades, de latências na ordem do sensível. Pretendendo alcançar enraizamentos subjetivos no que diz respeito aos temas apresentados, para que a partir desta sensibilização, se olhe para tais objetos em outra perspectiva. Em outras palavras, é somente a partir da humanização que se aproxima de tais assuntos, deixando de ser algo esvaziado, despersonalizado, ou aparentemente desvinculado de si. Afinal o racismo, o colonialismo, o patriarcado, as periferias, entre outros, são questões que

envolvem a todos, sem exceções. E esta noção de convocamento precisa ser assumida para se sair de uma lógica de negação. É somente a partir de tal reconhecimento, de que todos em diferentes instâncias são afetados e responsáveis por tais sistemas, que se pode pensar em estratégias de transformações.

A carapinha, o cabelo encrespado, o black power, é o símbolo identitário que nomeia o projeto. Trago a carapinha à tona não numa lógica de esclarecimentos, mas sim de *escurecimento* ou *empretecimento*. Trata-se de abordar temáticas que historicamente me foram apresentadas por narrativas hegemônicas, através de outro ponto de vista, trazendo o “outro do outro” como protagonista. Escurecendo os fatos, isto é, tirando a branquitude como centro e desenvolvendo uma narrativa que vai na contramão e/ou revela os apagamentos, silenciamentos, violências e opressões históricas. É através da desobediência aprendida com os fios de cabelo que desafiam a lei da gravidade, que crescem para cima, que sugiro essa inversão de perspectivas. Se trata justamente de não relaxar, ou amansar o volume das questões. Ao compreender que além de um símbolo de luta, de empoderamento e reconhecimento é também parte dos corpos que clamam por liberdades, inclusive no que diz respeito a esta e outras partes de tais corpos. Além de mapas para rotas de fuga ou para armazenar alimentos na diáspora, as carapinhas guardam nosso *orí*. Num percurso anelado, em espiral, guardando os dados das ancestralidades, os cabelos demoram a se decompor mesmo após a morte. E não há carapinha que não tenha uma história a contar.

Nesse contexto de emaranhamento que se cruzam as questões aqui abordadas num campo de criação e possibilidades, numa encruzilhada. Com componentes de esferas privadas e públicas, logo um território político, essa encruzilhada tem muitas direções possíveis e tantas outras a serem reinventadas. Este projeto é em si um caminho criado para organizar e elaborar estas questões, e durante seu constante processo criativo, outras rotas a serem construídas vão sendo apresentadas. A encruzilhada é um estado de movimento e criação. A carapinha é a forma de ocupar tal território, em suas efemeridades e concretudes. E tais combinações, no caso, se dão no diálogo e em trânsito, entre estes três pólos geográficos e imagéticos: África- Portugal- Brasil. É sobre tal tríade, em transtemporalidade, que se dá este múltiplo entroncamento anelado.

4.2 DRAMATURGIA

“A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” Conceição Evaristo.

A dramaturgia é dividida em onze células independentes e não lineares. Composta por textos e músicas autorais, que norteiam a performance. Nomeadamente: *Espaço e Lugar, ladainha da encruzilhada, carta póstuma a Pero Vaz de Caminha, em nome dos povos e etnias originárias, “mestiça”, eu preciso de você (um golfado), a língua não é neutra, conversa com o “criado mudo”, cena encruza, funk descoloniza, prólogo*. Todas estas células foram escritas durante o período do programa de mestrado. Algumas foram elaboradas como resultado de investigações propostas durante o curso. Outras foram inspiradas por experiências vividas em solo português, sendo tecidas a partir de viés autobiográfico. E por último algumas foram fruto do encontro e de reflexões aos materiais bibliográficos aqui apontados. A composição dramaturgica está alinhada ao conceito de “escrevivência” cunhado por Conceição Evaristo.

“(a escrevivência) tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande. A prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo dos nossos textos, eles tentam borrar essa imagem. Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (EVARISTO, 2017).

Segundo Evaristo estas escritas realizadas por mulheres negras, por mais que se pautem em vivências pessoais, elas têm embutidas em suas idéias todo o passado histórico que marca a experiência destes corpos. Se trata de uma escrita política, de um levante, como forma de importunar discursos que buscam silenciar (ou que outrora silenciaram) tais experiências. Por uma outra ótica, é possível aproximar tal carácter simbólico e político, aos pontos riscados de Exú. Que através de símbolos firmados, evocam significados que vão além dos concretamente apontados. Eles apontam caminhos, mensagens, orientações mas deixam também mistérios a serem desvendados. Escrever estas células é sobre firmar estes pontos e palavras, que mais do que apontar vivências pessoais tem essa pretensão de levante político e ação indigesta.

É importante salientar que por se tratar de um projeto que me acompanha, e segue em experimentação, ele não se finda nestas células. É com o objetivo de cumprir tal programa que ele se apresenta nesta primeira edição em tal formato. Enquanto performer e investigadora, seria

ingênuo acreditar que tais células dão conta da profundidade, nuances e implicações dos temas aqui abordados, embora os tragam à tona.

Para esta primeira edição o projeto conta com a musicista performer Cire Ndiaye. Sua contribuição é fundamental não somente por parte da dramaturgia ser constituída por músicas, mas também pelas sonoridades que compõem de maneira central a performance. As músicas e sonoridades são adotadas como condutoras narrativas, a servir estrategicamente na composição dramática. Em outras palavras, um texto quando musicado, para o funk ou para o fado, se ressignifica, a somar camadas sógnicas a tais conteúdos. Estas escolhas melódicas também foram relevantes durante a escrita das células, que tem na combinação de palavras alguns trocadilhos sonoros⁶².

Durante a composição dramática e ao longo da pesquisa desenvolvida, também houve um cuidado para não reproduzir termos e palavras que reforçam o cunho colonial. A língua portuguesa ainda preserva uma série de expressões imbuídas de metáforas e origens racistas, que seguem sendo utilizadas cotidianamente. Quando empregues durante a performance se apresentam num sentido político e intencional, visando problematizá-las e/ou ressignificá-las, no intuito de chamar a atenção para tal conteúdo. Tal aspecto embora permeie toda a dramaturgia é tema central nas células *a língua não é neutra e conversa com o “criado mudo”*. Existe ainda uma célula, *cena encruza*, a única chamada de “cena”⁶³, que será construída durante cada apresentação. Se trata de uma cena aberta, uma convocação ao diálogo entre os presentes. Levando a máxima das encruzilhadas, como campo infinito das possibilidades e temporalidades, será um espaço para a criação, para o devir. Este espaço vazio, em aberto, também compõem a dramaturgia da performance, reafirmando seu caráter experimental. Entendendo que a lacuna é parte concreta e pode ser um potente gerador criativo.

⁶² Como exemplo na célula *carta póstuma a Pero Vaz de Caminha*, depois de repetir muitas vezes ao longo do texto a frase “*não escrevas esta carta*”, em uma de tais repetições é dito “*não escravas tua carta*”. A frase se mantém na mesma sonoridade proposta, contudo interpola outros sentidos.

⁶³ Segundo o Dicionário de Teatro, *cena* possui dois significados aceitos. 1- Segundo a arquitetura “...designa a parte principal do palco, ou seja, o espaço utilizado para a representação” e 2- Segundo a dramaturgia “se refere às etapas em que se subdivide a ação de uma peça (...) da divisão da narrativa dramática em partes”. (VASCONCELLOS, 1987, p.60)

4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apresentação ao público da performance é realizada no Estúdio de Teatro João Mota (pequeno auditório) na Escola Superior de Teatro e Cinema, em dezembro de 2021. Ele é o resultado da investigação proposta neste programa de mestrado, que metodologicamente permitiu estender o conteúdo investigado para procedimentos práticos de cunho performativo. Por ser um objeto artístico, ele não tem a pretensão de dar conta de todas as teorias aqui citadas. Contudo, são elas que sustentam os discursos e ações presentes na performance, orientando todo o processo criativo. É durante a elaboração criativa que se chega a esta constatação. Pois a inquietação de como conseguir abarcar toda a pesquisa realizada foi uma constante preocupação durante o projeto. Todavia, a própria pesquisa, principalmente com os grupos e espetáculos, trouxe esse lampejo: há muito a ser dito sobre tais temáticas e precisam ser muitas a dizê-las. Logo está compreendido que a pesquisa e a performance não se findam nesta realização. Vale constatar que *Carapinha: uma encruzilhada afro luso tupiniquim* é um desfecho e concomitantemente um propulsor. Que só foi possível o realizar porque antes de mim outras realizaram, arriscaram, resistiram e lutaram.

CONCLUSÃO

A realização do presente trabalho de projeto me permite concluir que a discussão de tais temáticas necessita urgentemente ganhar espaço em diferentes âmbitos. Na esfera acadêmica as pesquisas em torno das reflexões apresentadas não devem estar apenas em discussão nos cursos de sociologia ou antropologia. Por se tratar de conceitos interseccionais, que se inserem nas sociedades por diferentes linguagens e formas, outras áreas do conhecimento precisam se envolver em tais problemáticas. No que se trata das artes performativas a abertura para esta reflexão pode proporcionar uma maior diversidade de técnicas, estéticas e saberes. Evidenciando a necessidade de uma maior democratização destes espaços artísticos ainda majoritariamente organizados segundo perspectivas eurocêntricas e hegemônicas.

A pesquisa revelou o quanto as teorias correntes ainda seguem padrões colonialistas, racistas e patriarcais. E que uma outra bibliografia deve ser convocada a fim repensar cânones muitas vezes esbranquiçados, empoeirados. No entanto, não é de agora que estes nomes vêm desenvolvendo outras perspectivas e fundamentos. Contudo eles não chegam ou chegam com muitas adversidades às salas de aula, aos cursos de formação de atores e aos palcos. E acredito que não ingenuamente.

Tornar-se uma mulher negra no contexto português é defrontar-se com o âmago de ressentimentos históricos, com o desleixo linguístico, com o resquício de infundadas teorias. Como já dito, é estar em uma encruzilhada que o sistema teima em apresentá-la como o fim da linha, como um beco sem saída. Contudo esta visão é apenas um eco que visa cooptar, desvalidar e hierarquizar existências. Esse discurso, essa visão criada por aqueles que outrora invadiram, roubaram, escravizaram e ainda ousam negar tal feito, é apenas uma miragem. Que visa, dentre outras coisas, o apagamento e a manutenção de privilégios. Quando se evoca uma outra perspectiva para esta encruzilhada, nota-se que na verdade ela é um campo infinito de possibilidades. Se verifica que junto do feminismo já existia o feminismo negro. Se constata que mesmo num país com as características de Portugal, grupos de teatro negro existiram e existem revogando espaços e agendas. Se vê que embora necessitem de mais iniciativas e políticas públicas, grupos e associações formados por afrodescendentes e por grupos ditos minoritários, se articulam em suas comunidades buscando romper com esse eco repressor. Em outras palavras, não existe o fim da linha para aqueles que se organizam e percebem o tempo para além do plano cartesiano.

Isso não significa que adotar esta perspectiva espiralar pertinente às encruzilhadas seja de ordem simplória. Pois se trata de se reapropriar da própria imagem e de reconfigurar relações

nas mais diferentes ordens. Evocar essa multiplicidade proposta pela encruzilhada, que no presente trabalho associa a figura de Exú, prevê além da ocupação de outros e novos espaços, revoga uma nova atitude perante esta ocupação. Em outras palavras, é necessário resistir, e a resistência não é novidade para nós, contudo temos direito ao merecido descanso.

Carapinha: uma encruzilhada afro luso tupiniquim, foi a forma que encontrei para trazer tais temas para minha reflexão e para os que estão à minha volta. Concluo que trata-se de um projeto a longo prazo, a ser constantemente aprimorado, escurecido.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANASTÁCIA, Negra. Poemas de Guerra. São Paulo: Kazuá, 2012.

AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ARAÚJO, Marta; RODRIGUES, Anabela. História e memória em movimento: escravatura, educação e (anti-) racismo em Portugal. Revista História Hoje, v.7, n.14, p. 107-132, 2018.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. Interseccionalidades. Coleção Gênero, Sexualidade e Educação. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGA, Amanda. Entre Senhores, Sambas e Cervejas: a construção discursiva da mulata fácil no Brasil. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 333-358. Ago., 2017.

BOAL, Augusto. Teatro Jornal: Primeira edição. Latin American Theatre Review, vol. 4, n. 2, pp. 57-60. Mar., 1971.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28. Abr., 2002.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. vol.1. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. O Segundo Sexo. Vol. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

CARNEIRO, Sueli. Sobrevivente, testemunha e porta-voz. CULT, São Paulo, n. 223, p. 12-20. Mai., 2017.

CANTON, Katia. Espaço e Lugar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CASTELO, Cláudia. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. In: Blogue de História Lusófona, Ano VI. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, p. 261-280. Set., 2011.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

Coelho, Rui Pina. Teatro português contemporâneo: experimentalismo, política, utopia [Título Provisório]. Lisboa: Bicho do Mato, Teatro Nacional D. Maria II, 2017.

CORTESÃO, Jaime. A Carta de Pero Vaz de Caminha. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CUNHA, Isabel Ferin. Mundos Imaginados: As Brasileiras e os Media em Portugal. In: XXVIII Congresso de Ciências da Comunicação da INTERCOM, UERJ, 2005, Rio de Janeiro, p. 1-15. Set., 2005.

_____. A mulher brasileira na televisão portuguesa. In: FIDALGO, A.; SERRA, J. P. (Coord.). Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã (CCCC): Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico. Portugal: Universidade da Beira Interior. v. 3, p. 535–553, 2005.

_____. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. Cafajeste. Cadernos Pagu, Campinas, n. 21, p. 39-73, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. Revista Estudos Feministas, ano 10, n 1/2002, p. 171-188, 2002.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. A Liberdade é uma luta constante. São Paulo: Boitempo, 2018.

DEVULSKY, Alessandra. Colorismo. São Paulo: Jandaíra, 2021.

DUARTE, Sara Filipa Oliveira. Repensar a nostalgia colonial portuguesa e os seus silêncios: um contributo da arte contemporânea para a descolonização do pensamento. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências sociais e humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2019.

EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Rio de Janeiro: Pallas, 2017

_____. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento. Jun., 2017. TVBRASIL, 2017. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>» (Acesso Out. 26, 2021)

FALCONI, Jessica. África em Lisboa: representações da cidade pós-colonial. Revista Cerrados. n 41, p 238-250, 2016.

FANON, Frantz. Pele Negra, máscaras brancas. Lisboa: Letra Livre, 2017.

_____. Em defesa da Revolução Africana. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

FRANCO, Alexia P.; SILVA JÚNIOR, Astrogildo F.; GUIMARÃES, Selva. Saberes históricos prescritos na BNCC para o ensino fundamental: tensões e concessões. Ensino em revista. Uberlândia, v. 25, n. especial, p. 1016 - 1035. Dez., 2018.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 17 edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. Vida social no Brasil nos meados do século XIX. 2 edição, Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance : do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2 edição. Lisboa : Orfeu Negro, 2012.

GOMES, Mariana Selister. O imaginário social “Mulher Brasileira” em Portugal: Uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação. Dados - Revista de Ciências Sociais, v. 56, n. 4, p. 867 - 900, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69 - 82. Jan/Jun., 1988.

_____. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223 - 244, 1984.

_____. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. 8o. Encontro Nacional da Latin American Studies Association. Pittsburg. Abr., 1979.

_____. Por um feminismo afrolatinoamericano. Revista Isis Internacional, Santiago, v. 9, p. 133 - 141, 1988.

_____. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. Raça e Classe, Brasília: MNU, ano 2, n. 5. Nov/Dez., 1988.

_____. Uma viagem à Martinica I. Jornal Movimento Negro Unificado n 20. São Paulo, 1991.

GOUVEIA, Jaime. Para uma nova epistémé do luso-tropicalismo: análise comparativa da luxúria clerical no Atlântico Português (1640-1750). História Unisinos. v 21, 3 edição, p. 303 - 322. Set/Dez., 2017.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUÉNOUN, Denis. A Exibição das Palavras. Uma ideia política do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HALL, Stuart. Raça, O Significante Flutuante. Z Cultural- Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. n.2, ano VIII, 2015.

HENRIQUES, Joana Gorjão. Portugal é dos países da Europa que mais manifestam racismo. Jornal Público. Setembro 2, 2017. Disponível em «<https://www.publico.pt/2017/09/02/sociedade/entrevista/portugal-e-dos-paises-da-europa-que-mais-manifesta-racismo-1783934>» (Acesso Out. 26, 2021)

HOOKS, bell. Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

HOWE, Kelly; BOAL, Julian; SOEIRO, José. Peles Negras, Máscaras Negras (Black Skins, Black Masks): Maria 28, racism, and domestic work. In: The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed. Routledge, p. 381-387, 2019.

IBGE, IBGE E. Desigualdades Sociais por raça ou cor no Brasil. Estudos e pesquisas. Informação demográfica e sócio-econômica, n.41, 2019.

_____. Censo demográfico. Características Gerais da População: resultados da amostra. Rio de Janeiro, p. 1-178, 2000.

_____. Pesquisa nacional por amostra de domicílios PNAD 1976. Rio de Janeiro, 1977.

INE, Instituto Nacional de Estatística. Estimativas da população residente em Portugal, 2014. Lisboa: INE, 2014

_____. Destaque: Comunidade Brasileira é a maior comunidade estrangeira em Portugal, 2013. Lisboa: INE, 2013.

_____. Destaque: A população estrangeira em Portugal, 2011. Lisboa: INE, 2012.

IORIO, Juliana Chatti; NOGUEIRA, Silvia Garcia. O acolhimento de estudantes internacionais: brasileiros e timorenses em Portugal. REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana. v. 27, n. 56, p. 197-215, 2019.

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

KILOMBA, Grada; ESCÓRCIO, Sílvia. Grada Kilomba. Contemporânea, ed.12, n. 5, 2017.

KILOMBA, Grada; CUNHA, Sílvia Souto. Portugal tem uma nova geração louca por ter outra linguagem que não acredita no discurso da glorificação da história colonial. *Visão*, Jun 9, 2019.

LANÇA, Marta. Desconstruindo utopias, António Tomás escreve sobre Cabral. In: *Austral*, n. 65, 2010. Disponível em «www.buala.org/pt/cara-a-cara/desconstruindo-utopias-antonio-tomas-escreve-sobre-cabral» (Acesso Out. 26, 2021)

LIGIÉRO, Zeca (org.). Performance e antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X., 2012.

_____. Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias - 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas da Lusofonia: memória e identidade na telenovela brasileira. CECS-Publicações/eBooks, p. 57-74, 2015.

MARQUES, João Filipe. Racistas são os outros! Reflexões sobre as origens e os efeitos do “não-racismo” dos portugueses. In: Estudos III. Faro: Faculdade de Economia da Universidade do Algarve. p. 5-20, 2008.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESQUITA, Lara. Largo Residências. Residência Aberta - Eu nunca: Debate sobre racismo invisível. Nov. 2020. Disponível em: «<http://www.largoresidencias.com/agenda/residencia-aberta-eu-nunca-debate-sobre-racismo-invisivel>» (Acesso Out. 26, 2021)

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. São Paulo: MASP, Afterall, 2019.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? Jan. 2015. Disponível em: «<https://jotamombaca.com/texts-textos/pode-um-cu-mestico-falar>». (Acesso Out. 26, 2021)

_____. A coisa tá branca! Nov. 2017. Disponível em: «<https://jotamombaca.com/texts-textos/a-coisa-ta-branca>». (Acesso Out. 26, 2021)

_____. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. Jul. 2017. Disponível em: «<https://jotamombaca.com/texts-textos/notas-estrategicas>». (Acesso Out. 26, 2021)

_____. Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas. Nov. 2018. Disponível em: «<https://jotamombaca.com/texts-textos/veio-o-tempo>». (Acesso Out. 26, 2021)

MOREIRA, Joacine Katar. Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau. Editora: Documenta, 2020.

PAIS, Ana. Teatro em Portugal: o desafio da periferia. Centro de Estudos Sociais. Oficina do CES nº232. Coimbra. p. 1-15, 2005.

PAIS, José Machado. Enredos sexuais, tradição e mudança: as mães, os zecas e as sedutoras de além-mar. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2016.

_____. “Mães de Bragança” e Feitiços: enredos luso-brasileiros em torno da sexualidade. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 41, nº 2, jul/dez, p. 9-23, 2010.

PONTES, Luciana. Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. Cadernos Pagu, n 23, p. 229-256, 2004.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECIADO, Paul B.. Um Apartamento em Urano. Tradução: Artur Guerra. Bazarov, 2020.

RIBEIRO, António Pinto. “Negro por fora, vermelho por dentro - o Teatro Griot”. In: Margarida Calafate Ribeiro, Phillip Rothwell. Heranças Pós-Coloniais nas Literaturas de Língua Portuguesa, Porto: Afrontamento, p. 335 - 348, 2019.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. Quem tem medo do feminismo negro?. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRÍGUEZ MAESO, Silvia. O turismo e a academia da “idade dos descobrimentos” em Portugal: o silenciamento/reprodução do racismo no loop pós-colonial. Política & Trabalho, n. 44, p. 27-49, 2016.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Revista Periferia - afrodiáspora e terreiros, v. 10, n. 1, p. 71 - 88. Jan/Jun., 2018.

_____. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas. Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

_____. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. Revista Exitus, [S. l.], v. 9, n. 4, p. 262 - 289, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. O poder do macho. São Paulo: Moderna, 1987.

SALAMI, Sikiru. Poemas de Ifá e Valores de Conduta Social entre os Yorubá na Nigéria (África do Oeste). Tese de Doutorado FFLCH – USP, 1999.

SALAZAR, António de Oliveira. Entrevistas: 1960-1966. Coimbra: Coimbra Editora, 1967.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “O Estado, as relações salariais e o bem-estar social na semiperiferia: o caso português”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), Portugal: um retrato singular. Porto: Edições Afrontamento, p.17-56, 1993.

_____. Contra a dominação. Jornal de Letras. Caderno de Ideias. p. 27-28, Ago., 2017.

_____. Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Esencial. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO, 2018

SANTOS, Juana. Elbein. Os Nagô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEF GEPF. Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo - RIFA 2019. Coord. Joaquim Estrela. p.1 - 90. Jun., 2020.

SILVA, Eduardo. Quem dá as ordens? A Imagem Transnacional da Mulher Brasileira em Dona Flor, Gabriela e Tieta. The Proceedings of the UCLA Department of Spanish and Portuguese Graduate Conference, 2012.

SCHECHNER. Richard. O que é Performance. O percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance. Rio de Janeiro: UNIRIO. Ano 11, n.12, 2003.

SCHWARCZ, Lilia. Espetáculo da miscigenação. Estudos Avançados, vol.8, n.20, p.137-152, 1994.

SOARES, Zia. O lugar volátil da fala. Jornal Memoirs. Coimbra, p. 10. 15 Setembro, 2018. Disponível em « <https://memoirs.ces.uc.pt>». (Acesso Out. 26, 2021)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEATRO GRIOT. Disponível em: <https://www.teatrogriot.com/>

VALENTE, Ana Cláudia; ANTÓNIO, João H. C.; CORREIA, Tânia; COSTA, Leonor P.. Imigrantes desempregados em Portugal e os desafios das políticas ativas de emprego. Coord. Ana Cláudia Valente – ACM, I.P 1 ed. – (Estudos 59) Lisboa, 2016.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

WILLIAM, Rodney. Apropriação cultural. São Paulo: Pólen, 2019.

ANEXOS

Anexo 1- Entrevista com Miguel Hurst realizada em 28/05/2021

Anexo 2- Roteiro dramaturgico da performance

ANEXO 1

Joyce

Então, a primeira coisa, eu quero te agradecer imensamente por esse bate papo. É muito importante esse bate papo para mim e para minha pesquisa. Como eu te disse anteriormente, eu sou brasileira, mas sou luso-brasileira. Estou cá em Portugal há três anos e estou finalizando o mestrado em artes performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema. Com uma perspectiva trazendo um pouquinho da sociologia junto para essa pesquisa. O nome do meu projeto se chama Carapinha – aliás, por acaso eu dei uma lida que houve um espetáculo do “Grupo Pau Preto” com esse nome se não me falhe a pesquisa.

Miguel Hurst

Ideia Carapinha, sim.

Joyce

Pois, então, o meu projeto se chama: “Carapinha. Uma encruzilhada afro luso tupiniquim”. Que pretende investigar e perceber as questões que permeiam esses três territórios, principalmente, focando na imagem criada acerca das mulheres negras aqui em Portugal por conta de todo esse contexto histórico. Então, eu me utilizo da sociologia, mas trago isso para as artes performativas. Tenho a Cristina Roldão comigo, junto na pesquisa, o Diogo Bento também. Eles estão me auxiliando nesse processo. Chegou o momento em que eu estou falando um pouco das artes performativas aqui em Portugal. Me debrucei e dou de encontro com o “Pau Preto” como uma primeira manifestação, assim, vamos dizer, organizada com esse viés. Então, eu quero te perguntar, a primeira coisa, como surge o “Pau Preto”? Como se elaborou esse encontro, como é que foi isso?

Miguel Hurst

O “Pau Preto”... pra já, não, não parece que foi uma coisa organizada. Foi um projeto absolutamente organizado, concreto, pensado, fundamentado. Como é que ele surge? Ele surge em 1998. Em 1998 nós tínhamos uma associação, e quando eu digo nós digo; eu, Miguel Hurst; o ngelo Torres; um coreógrafo cabo-verdiano, o António Tavares, o Toninho, o Toni Tavares. E, não posso esquecer do Mario Alves que tinha uma associação chamada Etnia. Nós fizemos uma associação chamada “Chão de Nós”: o nosso chão, em crioulo. Em que “Chão de Nós” é crioulo, é um crioulo, se nós pensarmos temos oito crioulos no mundo. Dois deles, um é da Guiné, o outro é de Cabo Verde, embora nas ilhas, nas dez ilhas de Cabo Verde, os crioulos vão

se diferenciando, mas “Chão de Nós” é nosso chão. Nós como negros [que] vivemos em Portugal, nós como negros portugueses, achamos que devíamos ter uma representação nossa, e fizemos uma associação. Desta associação nasce a ideia de fazer um grupo de teatro porque nós éramos atores, nós vivíamos e respirávamos e queríamos é fazer teatro. Então, surgiu a ideia. Nesta ideia juntaram-se dois escritores, o Ricardo Godinho Gomes e o António Tomas. O Ricardo Godinho Gomes, hoje em dia, ele é um dos representantes da Guiné-Bissau na UNESCO, nesta coisa hipócrita que dizem que cuidam muito de nós. E o António Tomás, o António Tomás é hoje em dia professor em Johannesburgo, de uma universidade em Joanesburgo. Portanto, gente que pensa muito. Eles todos pensam bastante, mais do que eu. Mas como eu sou uma pessoa muito mais prática do que eles todos, porque eles pensam tanto, tanto, tanto, com tanto pensamento depois aquilo nunca dá em estrada, aquilo é tudo beco sem saída. E eu gosto muito das autoestradas. Porque eu gosto de botar meu carro a andar com bastante velocidade. E estando lá peguei, como diz o português, o boi pelos cornos e pus o grupo a andar, pra mim era essencial. Eu nasci na Europa, eu nasci na Alemanha. E como negro europeu que eu também sou. Além de africano eu sou negro europeu. Cheguei a uma altura da minha vida em que eu achei: eu tenho que falar da minha vida, eu tenho que falar na presença do meu pai, do meu avô, até meu avô estudou em Portugal, do meu bisavô etc.... Nós temos que falar na presença negra que existe principalmente no sítio onde eu vivia, nestas terras lusas. Eu vivi no paraíso das sete colinas, Lisboa. Eu adoro Lisboa, isso é preciso sublinhar, e um dia voltarei, estou a chegar. E então em Lisboa, foi onde nós tivemos essa ideia, depois de muitas “Super Bock”, depois de muito bagaço, de muito cigarro fumado, de muito bife comido, de muito livro que nos cegou as vistas. E lá conseguimos chegar a esta conclusão de fazer o Pau Preto. Eu fiz o conservatório. O conservatório não me chateou, aprendi bastante, mas depois eu acabei o conservatório. Eu fiz de 1991 a 1995, e quando saí a 1995, saí com a melhor média do curso. A melhor média do curso [me] fez trabalhar um ano no Teatro da Dona Maria, porque quem tinha a melhor média do curso tinha que trabalhar no Teatro Dona Maria. Foi o maior castigo que tive na minha vida até hoje, foi horrível. Nunca passei tanto mal como naqueles doze meses no Teatro Nacional Dona Maria II, que horror, Deus queira que nunca mais nada assim aconteça na minha vida.

Joyce

Por que, curiosamente por que?

Miguel Hurst

Porque cheguei lá, eu era o único preto, não sabiam o que que haviam de fazer com o preto. Eu até tive lá um dos meus..., consegui lá de fazer duas peças. Uma peça era “A louca de Chaillot”. Então, “A louca de Chaillot”, o único papel que tinha para o pretinho, estava lá eu quatro horas em pé. Eu nessas quatro horas tive o direito de duas palavras e lá estava eu numa loja, numa taberna, no bairro Chaillot, em Paris, a vender charutos, e consegui duas frases. Não disse mais do que isso em quatro horas. A encenação foi do Carlos Avilez que quando disse pra mim: “Miguel, agora não sei, o melhor aluno tens realmente que trabalhar um ano aqui no Teatro Dona Maria II. Eu não sei o que que há de fazer contigo, a sua cor”. Pronto, foi magnífica essa primeira frase para assinar o contrato. Depois tinha um ex professor meu Rui Mendes, ele disse a mesma coisa, à peça dele. Não, “A louca de Chaillot” foi com o Rui Mendes, com o Carlos Avilez fiz “O Ricardo III”. Aí, por acaso, nessas quatro horas de castigo eu tinha um papel que fiz com o Carlos Daniel. Foi o último papel que o Carlos Daniel, um grande ator português. Foi o último papel que ele fez e ele morreu. Ao fazer esse papel ele faleceu, a fazer esse papel. Portanto, marcou-me, engraçado. Marcou-me pela positiva esta parte da morte do outro, mas sim, foi o ponto mais interessante, de resto aquilo foi uma seca. Até a Beatriz Costa, cantora, estava no público. Ela estava sentada no público e teve a ousadia, no meio do público de dizer: “ai que horror! Agora já temos pretos no palco do Teatro Nacional”. E eu estou a falar de antes de ontem, isto não foi no século, sim foi no século passado, mas nós não nos podemos esquecer que esse século só tem vinte anos. Portanto, aí eu decidi: não, eu tenho que fazer alguma coisa por mim, para me sentir bem, antes que eu me atire do quinto andar. Então, surgiu a ideia do “Grupo de Teatro Pau Preto”. Depois lemos vários livros, uns dos que mais nos influenciaram – e quando digo nós é ngelo Torres, António Tomás, Ricardo Godinho Gomes, a Ezilda Coelho, a minha ex mulher fez parte desse processo também – [foi o] Amiri Baraka. Nós lemos Amiri Baraka, um dramaturgo norte americano, black american. E decidimos então fazer este grupo, este grupo aconteceu, tivemos muita sorte. Escrevemos uma peça com António Tomás, a primeira, que foi “O Museu do Pau Preto”. Fomos agraciados pelo António Pinto Ribeiro da Culturgest. Antes de sermos agraciados pelo António Pinto Ribeiro, para podermos exhibir “O Museu do Pau Preto” na Culturgest, meu caminho já tinha sido outro. Fiz primeiro o “Hotel Orpheu”, com Manuel Wiborg, no CCB, na Black Box CCB, e no pequeno auditório da Culturgest. Eu e a Ezilda Coelho fizemos o “Condenados” e “Ideia Carapinha”. Dois textos que estavam dentro de um contexto que veio da Coreia do Sul, que se chamava: duas cadeiras e uma mesa, ou melhor, uma mesa e duas cadeiras. A peça tinha que ter dezessete minutos e fizemos então “Ideia Carapinha”. O António Pinto Ribeiro, que eu respeito imenso o pensamento desta

peessoa, é chato, bem chato, mas foi engraçado como ele nos abriu as portas e acho que devo imenso o meu percurso a este senhor, o meu percurso nos palcos. Então, “Ideia Carapinha” falava sobre várias coisas, foi um texto espontâneo. Eu acho que até agora foi um dos melhores textos que consegui, com ajuda de outrem, de pôr em palco, foi mesmo a “Ideia Carapinha”. Mas depois vamos adiantando, nós queremos falar sobre o “Grupo de Teatro Pau Preto”. Então, surgiu o “Grupo de Teatro Pau Preto” e a primeira peça foi “O Museu do Pau Preto”. Eu insisti, eu só queria atores negros, tinha que ser, senão não faria sentido esta caminhada. A afirmação era negra, black man, we are the black consciousness, (somos da consciência negra) e isso serei até morrer. E assim aconteceu, escrevemos a peça, houve uma estreia... Ah! Concorri ao, naquela altura era o IPAE, Instituto Português das Artes do Espetáculo, IPAI, depois virou IAC, depois virou IA, e hoje em dia nem sei como é que se chama. Nunca mais concorri a nenhum concurso ali, nas terras de Camões. Concorremos, ganhamos o concurso, o concurso anual, mas tínhamos que estrear e isto foi há 1998. A primeira grande peça do “Grupo de Teatro Pau Preto”, e tínhamos que estrear neste ano, só que neste ano não conseguimos nenhuma sala em Portugal. Não conseguimos nenhum espaço, nenhum festival, nada. Então, a nossa estreia foi no Mindelact. Eu tive um produtor fantástico que se algum dia ele ouvir essa entrevista, beijos Alfredo Fontes. O Alfredo Fontes que hoje em dia trabalha na NBP, é um produtor da NBP. Ele foi o companheiro que me apoiou durante vários anos de “Grupo de Teatro Pau Preto” porque esses atores todos, eles só querem ser atores, não querem dar ao trabalho. O único trabalho que eles querem é ir ao banco receber o cheque, ou então decorar o texto deles. Eu não tenho nada contra isso, quem é ator é ator e não tem que fazer mais do que isso, mas tem que haver alguém que organize, tem que [haver] alguém que tenha uma visão, que tenha um ideia, uma ideologia e essa sim aconteceu com o “Museu do Pau Preto” que estreou no Mindelact, 1998, em São Vicente. Em São Vicente, no Mindelact. O João Branco que ainda está à frente do Mindelact lá nos recebeu, e lá conseguimos arranjar os patrocínios necessários para lá chegar. Então, a estreia mundial, eu vou lhe chamar mundial porque foi em Cabo Verde do “Grupo de Teatro Pau Preto” foi no Mindelo. Foi no Mindelo em 1998 que teve um episódio engraçadíssimo. No dia em que – eu cheguei primeiro, eu gosto de mimar os meus atores, embora eu na altura, sim, sim, eu acho que o ator deve ser uma criatura mimado. Eu normalmente também subo ao palco. Em todas as peças que o “Grupo de Teatro Pau Preto” fez eu entrei também, além de fazer a produção, eu gosto de palco, eu sou um bicho de palco, eu subia também ao palco. Portanto, eu partia sempre primeiro com o meu produtor, o Alfredo Fontes, Fontes ou Fortes? eu não sei se era Fortes ou Fontes, ai que horror! Estou a ficar velho. Se não é Fontes é Fortes, se não é Fortes é Fontes. Mas é o Alfredo, o nosso Alfe. E fomos

primeiro, organizamos a situação toda e quando chega, e é esse episódio que eu gostava também de contar porque eu acho muito engraçado, quando chega o grupo de teatro, lá vou eu buscá-los no aeroporto. Nós já lá estávamos, eu e o Alfredo já lá estávamos a três dias, nessa noite choveu e não chovia a cinquenta anos naquela ilha. Portanto, fomos abençoados por uma chuva meio secular quando chegamos. E foi engraçado, tomamos banho na chuva e aquilo foi assim uma coisa magnífica. A peça correu bastante bem ali, depois fizemos a peça na Culturgest, no Maria Matos. Foi a peça do “Grupo de Teatro Pau Preto” que mais viajou. Ela viajou durante cinco anos, fizemos imensos festivais. Já não me lembro deles de cor, em Portugal, fomos a França, fomos a São Tomé, fizemos uma data de coisas com esta peça. A peça a seguir, no ano 2000 foi o “Cabral”, depois do “Cabral” foi o “Alimária”. O “Alimária” um texto magnífico do Ricardo Godinho Gomes, o “Cabral” também, o “Cabral” deu meio confusão, também estreou no CCB, a primeira estreou no Culturgest, a segunda estreou no Centro Cultural de Belém, e houve várias confusões entre um dos autores o António Tomás, com um dos diretores o Jorge Silva Melo. Um chato também de primeira ordem que era o diretor do Centro Cultural de Belém. Deus queira que ele ouça isso que eu estou a dizer, és um grande chato Jorge. E foi meio polémica a escrita, não escrita. Depois tivemos que mudar o texto, foi quando a minha ex mulher começou a escrever também. O texto que nos tinha chegado era nada satisfatório, aquilo era tudo menos teatro, e tivemos que transformar aquilo tudo e aquilo foi uma polémica. Mas pronto, a peça estreou, “Cabral”. Cabral que é um dos meus heróis, a figura do século XX, é ex marido da irmã de minha mãe, portanto eu tenho uma ligação muito próxima do tio Amílcar, e falo bastante com a filha, etc. etc. etc. Vivi três anos na Guiné. Eu nasci na Alemanha, vivi 9 anos na Alemanha, depois vivi 3 anos na Guiné, na Guiné-Bissau, e depois fui parar às sete colinas. Não posso dizer bem Portugal porque foi mais Lisboa do que Portugal, né porque Lisboa não é Portugal e Portugal não é Lisboa e eu adoro Lisboa. Eu adoro Lisboa, se eu puder ter um passaporte lisboeta era este que eu teria. E pronto, fizemos “Cabral” também, logo a seguir do “Pau Preto” que viajou bastante, fizemos “Cabral”, com o “Grupo de Teatro Pau Preto”. “Cabral” foi uma experiência, ah! Aquilo foi magnífico, aquilo arrebatou-me, começou muito mal e acabou muito bem. Mais uma vez fomos a Cabo Verde apresentar “Cabral” e aí tive mesmo a honra, tive a honra de mostrar a Assembleia Nacional de Cabo Verde. Foi horrível o espetáculo, como aqueles [ininteligível], nos receberam, nós só não fomos apedrejados por pouco, aquilo foi horrível, eu nunca me esqueço. Eu tive que sair da peça e tive que apanhar uma bebedeira na melhor discoteca da cidade de Praia. Ah! Foi horrível, ah! Que horror. No Mindelo, no Mindelo correu bastante bem, no Mindelo a peça correu bastante bem. Tivemos duas vezes em Cabo Verde, uma vez no Mindelo, outra vez, Mindelo, São Vicente, na Praia,

[em] Santiago, e correu bastante bem, São Tomé também fomos. À São Tomé também fomos e depois disso, depois disso o “Pau Preto” fez o “Alimária”. A tal peça de um amigo meu, que hoje em dia trabalha com as Nações Unidas, estes gajos que andam a enganar os pretos todos pelo mundo fora, sim, e ele escreveu um texto – por um acaso eu estou a espera do novo texto do Ricardo, vamos falando, ele não me escreveu o texto, eu era capaz de lhe atirar uma pedra a cabeça, mas pronto, melhor ficar a espera – fizemos o “Alimária”. O “Alimária” acho eu, que foi o texto dramático que eu peguei, ensinei, o mais profundo, o mais africano, o que mais me convenceu a vir para este continente foi o “Alimária”. Foi uma experiência magnífica trabalhar com vários atores, e no meio disto tudo, como faltavam atores negros em Portugal na altura, hoje em dia são mais, estão aí aos pontapés. Vocês meus filhos estão aí aos pontapés, na altura não era bem assim, éramos muito poucos e às vezes como um estava ocupado no trabalho, o ngelo Torres, nunca aceitou trabalhar conosco: “não, não eu quero é fazer meu caminho”. Apesar de ter sido um dos que teve a ideia, nunca quis [se]juntar aqui a malta black, e quis sempre fazer o caminho dele, todo o direito é dele, somos amigos ainda, não grandes, mas amigos sim, pequenos amigos [risos], somos tipo amigos [ininteligível]. Havia poucos, portanto, eu fui descobrir valores na obra, [o] Dalton Borralho já tinham feito teatro cá em Angola, mas chegou a Portugal teve que trabalhar na obra pra sobreviver. Então resgatamos o Dalton pra cima do palco, o Ibrahimo, o moçambicano, acho que ele nunca mais fez teatro, só fez teatro conosco e nunca mais fez. E olha, não é que o homem tinha jeito, magnífico, foi uma altura. Se eu penso em teatro e naquilo que eu faço em teatro hoje em dia, porque eu não faço só teatro, meu interesse vai muito mais além da tábua, foi um dos momentos mais felizes que eu tive, no que diz respeito ao teatro, foi um dos momentos mais felizes que eu tive na minha vida foi o “Grupo de Teatro Pau Preto”. Então, estávamos no “Alimária” e no “Alimária” foi essa peça que me arrebatou completamente, que me convenceu completamente de um dia ter que sair da Europa. Já estava a começar a ficar cansado da Europa, fiz várias novelas, era sempre ali o único black das novelas. Eu estava cansado da Europa, aquilo já não estava a interessar muito. Eu pensei que tinha que fazer outras coisas já que o “Grupo de Teatro Pau Preto” já tinha levado um público negro, um público preto, preto ou negro digo uma coisa ou outra tanto faz, levá-los a plateia dos teatros portugueses. Depois isto ultrapassou as fronteiras portuguesas, conseguimos ultrapassar este pequeno retângulo, essa hortinha plantada [ininteligível], e conseguimos ultrapassar isto, e achei muito bem, mas houve uma altura que cansei de estar em Portugal. Porém, havia um último fôlego e fizemos o “Quem”, o “Quem... mostrará-bô es caminhe longi”, isso sim foi uma epopeia [risos] Jesus.

[falas interpoladas]

Joyce

Último folego...

Miguel Hurst

Lá conseguimos entrar [risos]. Ai desculpe! Eu nem lhe deixo falar, mas eu estou aqui tão emocionado a falar das minhas memórias.

Joyce

Não, eu estou aqui adorando este momento de escuta. Eu só agradeço.

Miguel Hurst

A epopeia do “Quem”. Ah! As vezes que fui ao Mindelo foi muito engraçado porque eu era o menino bonito das novelas portuguesas, logo fui convidado para a casa da Cesaria Evora, fomos ao bar da família dos músicos Paris, dos irmãos, do Tito Paris, grande amigo meu de Lisboa. Aí no poço dos negros, mas depois lá em São Vicente, lá no Mindelo fomos ao bar da família. Todos tocam, até o cão toca guitarra, não estou a brincar. Mas ali naquela casa toda, toda a gente tocava. Quem nos levou lá foi o Daniel Martinho, o meu Cota. O Daniel Martinho fez parte do “Grupo de Teatro Pau Preto” desde o início até o fim e eu acho que deve ter sido das pessoas que mais sofreu quando eu decidi vir para África e como eu [ininteligível] “abandonaste-nos aqui”. Não quanto ao Daniel Tomé, eu não abandonei ninguém, eu só fiz a minha vida como tu faz a tua. Até fizeram o vosso grupo “GRIOT”. E esse “Quem”, estive seis meses em São Tomé e Príncipe. Um texto que foi iniciado, a escrita foi iniciada pela Ezilda Coelho da minha ex, continuada depois foi com o Mussã Ibrahim, com o ator português o Rui Pedro Cardoso. Nós vivemos quatro meses em São Tomé, demos aulas, demos workshops, formamos cinquenta e quatro pessoas, três pessoas destas, hoje em dia, vivem em Portugal. Ah! A primeira peça que nós fizemos em Cabo Verde, o técnico de luz, o Cezar Fortes, depois saiu dali e foi trabalhar pro [teatro] Rivoli. Portanto esta é a história do “Grupo de Teatro Pau Preto” teve assim uns intercâmbios e os resultados, muito engraçados. Um dos atores, o Carlos Correia, quando foi a São Tomé trouxe [de] lá mulher, são casados até hoje em dia, felizes da vida deles [risos]. Até crianças o raio do “Grupo de Teatro Pau Preto” fez. Foi o “Quem...mostrá-bô”, o “Quem...mostrá-bô” também uma peça que nasceu em São Tomé e Príncipe, nasceu pelas

ideias e pela escrita da Ezilda e minha. Foi uma ideia muito importante, foi muito forte, foi também acho eu o segundo texto mais forte que o “Grupo de Teatro Pau Preto” teve.

Joyce

Qual é o primeiro?

Miguel Hurst

O “Quem”, chamava-se “Quem” e por baixo “mostrá-bô es caminhe longi”. Inspirado na migração cabo-verdiana para São Tomé e Príncipe. Inspirada na música da Cesária Évora. Onde estive a beber bueda whisky em casa dela em São Vicente e bastante grogue também, lá no último andar, aquilo foi engraçadíssimo. E pronto, o “Grupo de Teatro Pau Preto” pra mim é assim, minha horta, meu músculo do coração, o meu músculo cardíaco. É uma lembrança que eu tenho que começou muito bem, mas me fez andar, e que me colocou aqui em Angola. Porque achei que o trabalho que tinha que fazer em Portugal estava mais ou menos feito, não tinha muito mais o que fazer, a estrada estava aberta pra os que viessem atrás de mim, e eu precisava de vir [a] descobrir outras estradas. E estou cá há dezessete anos, acho que ainda não encontrei a estrada, mas estou cá a tentar descobrir a tal da estrada e vamos ver no que isto tudo vai dar.

Joyce

Eu tenho algumas várias perguntas, mas eu deixei você falando porque estava muito bom ouvi-lo. Como se deu esse encontro, teve a busca por atores, mas como se deu esse encontro entre vocês até formar essa associação foi aqui em Portugal, foi na Alemanha de onde vieste, como é que se deu?

Miguel Hurst

Não, não. Nós nos conhecemos, nos encontramos em Portugal, tudo aconteceu em Portugal, em Lisboa. Tudo aconteceu em Lisboa, o “Grupo de Teatro Pau Preto” desde a sua idealização, da ideia, do seu sonho, a sua concretização, é terreno lisboeta. Eu conheci todos em Lisboa, destes todos ainda me dou com muitos. Quem está constantemente ao meu lado, que nunca acompanhou o caminho do “Grupo de Teatro Pau Preto” foi o Orlando Sérgio, abandonou ele logo de início, abandonou essa ideia também, mas pronto hoje em dia ainda fazemos imensas coisas juntos ainda, mas tudo em Lisboa, toda esta ideia. É a revolta do negro que vive na Europa, que vive em Portugal, que vive em Lisboa que se tinha que afirmar. A primeira peça fala sobre a presença do negro desde dois mil duzentos e troca o passo noventa e seis, quando

eles lá chegaram a Lagos vindos da Costa do Ouro de Benin. Jamais, isso aqui neste continente [África] esta luta negra ela não existe, a luta que o africano tem é absolutamente diferente da luta que o negro europeu tem que me parece também diferente. Esses meus caminhos me fazem viajar muito, eu vou dar muitas imensas conferências, claro que meu trabalho não parou no “Grupo de Teatro Pau Preto”. E essa questão do negro, da África, pra mim foi sempre uma questão muito viva, a estar sempre a flor da pele. E falo muitas vezes sobre isso. E quando vou por exemplo, e eu já fui várias vezes nos últimos anos ao Brasil, o negro brasileiro não tem nada a ver com nós negros de Portugal. E muito menos com nós blacks de África. Não tem nada a ver, a visão, o africano não tem uma luta em prol do negro, a luta do africano é outra. Portanto, estas especificidades que nós tivemos em Lisboa, é uma coisa muito do negro, que vive, e se sente oprimido, por aquela força da panela de pressão da Europa. Do poder do ocidente, da mentalidade, de tudo, de todos que são nossos amigos, mas no fundo, no fundo, no fundo há sempre aquele resquício de “do preto”, porque ele existe, e é impossível a Europa negar isso. Pelo amor de deus hoje em dia ainda fazem piadas porque agora de repente Portugal tem uma ministra da justiça que é negra a Van Dunem. Tem o primeiro ministro que está a endireitar aquele país que estava quase a cair ao mar, que vem das terras de Goa de Índia – eu também tenho esse sangue por acaso eu sou um rafeiro ao máximo. Portanto, toda a nossa afirmação tem muito a ver com a presença negra na Europa. E é isto que o “Grupo de Teatro Pau Preto” falava, tentava fazer discutir, e expunha.

Joyce

E essa exposição, disseste que vocês viajaram para vários lugares. Como era a diferença dessa recepção nesses vários lugares em comparação com Lisboa, com Portugal.

Miguel Hurst

É lindo. Nós fomos... no continente africano tivemos só em Cabo Verde, em São Tomé, foi bem recebido. Embora me parecesse que está questão, como eu já disse né, o africano pensa de uma outra maneira e principalmente o cabo verdiano. O cabo verdiano, Jesus Cristo, aquilo é uma sociedade racista de primeira ordem. E ser negro em Cabo Verde é horrível, eles são todos mulatinhos e eles não gostam nada de nós é giro, é giro, é giro, é giro, mas atenção, já falaremos no racismo que a África tem a propor. E podemos então ir aos livros “A Grande Senzala” e às lógicas do lusotropicalismo se formos chamados, mas vamos nos restringir um bocadinho essa conversa senão nunca mais saímos daqui. Mas pronto, em Cabo Verde foi recebida, e bem recebida a peça correu bastante bem, em São Tomé também. Depois lembro-me de Guarda,

Trofa, Faro. O pior sítio foi. Apesar, nós levamos o “Museu do Pau Preto”, a peça o “Museu do Pau Preto”, foi levada pelo “Grupo de Teatro Pau Preto”, houve uma autora qualquer que decidiu que nós íamos representar Portugal junto aos imigrantes franceses. Ai! Jesus Credo, que horror, aquela gente não sabe nem ler, nem escrever. Então, quando viram um grupo de negros a desembarcar, e eles são extremamente racistas, a imigração portuguesa em França é horrível, aquilo e pah! Eu mais depressa bebia um chá com Hitler, do que com aquela gente, são horríveis. E lá chegamos e o homem que nos recebeu detestou-nos logo na primeira, mas não tinha nada pra fazer, a coisa já estava combinada, o grupo já estava lá, o espetáculo estava marcado. E nós fizemos o espetáculo num sítio engraçadíssimo, a Vincennes, foi em Vincennes, na Cartoucherie, ao lado do Théâtre du Soleil que é umas daquelas salas uia! Uma daquelas uia! Ai, Santo Deus! Eu senti. Ai meu deus! Não há caviar que chegue [risos]. E foi engraçado, essa experiência foi uma experiência muito engraçada. Lá, na altura, eu era amigo de pessoas muito interessantes que faziam a [ininteligível] faziam e hoje em dia ainda fazem como a [ininteligível] etc. etc.. E essa gente da [ininteligível] foi ver a nossa peça. Não perceberam nada obviamente, a peça era em português eles só falavam francês, mas o jantar a seguir da peça até foi bastante engraçado. Mas achei engraçado conseguir pisar em um daqueles palcos que é um dos palcos que muita gente quer pisar nesta sua carreira de ator, de encenador, de teatreiro, de call what ever you want (podemos chamar o que nós quisermos), mas foi uma das coisas que eu trago na memória. E se um dia qualquer de eu me der ao trabalho, eu sou muito preguiçoso [e] extremamente desleixado, se me der ao trabalho de escrever alguma coisa, ei de falar nesse momento. E foi um dos momentos pah! O máximo. Isto foi um desvio. Eu estava a falar de alguma outra coisa. Eu de vez em quando perco-me na conversa, tens que me ajudar Joyce.

Joyce

Eu perguntei sobre essa diferença da receptividade das plateias. Se em algum lugar aqui da Europa foi mais tenso.

Miguel Hurst

Ok. Ali, a recepção em França, pelo público foi boa, pelos organizadores foi horrível. O homem só nos queria afogar no rio Sena, mas não conseguiu graças a deus. Em Portugal, onde nós fomos, eu acho que nós fomos sempre bastante bem recebidos. Às vezes como curiosidade, muitas vezes sim sentimos como um ngungunhane dentro da jaula e outras vezes por gente da arte, gente do espetáculo, gente do teatro, que estava conosco e que nos apoiou a trezentos,

quatrocentos, mil e quinhentos por cento. Portanto, eu acho que onde nós estivemos, o balanço é noventa e nove por cento positivo. Tanto na Europa como em África.

Joyce

Agora fazendo uma especulação, o grupo era formado por homens e mulheres, mas pelo que disseste na maioria eram homens, certo? Seria possível existir um “Grupo Pau Preto”, na época, só de mulheres? Mulheres negras?

Miguel Hurst

Na altura, nós na altura. Eu tinha poucas atrizes mulheres. E eu vivi com uma mulher africana, com uma mulher negra, que entrou em todas as peças também. E é hoje em dia ainda uma mulher cheia de ideias, é uma mulher com um intelecto bastante grande, é uma mulher com uma cultura já maior que a minha, uma mulher muito mais dedicada ao trabalho literário do que eu. Portanto, a mulher africana – era só uma coitadita, mas ela era a boss, grande gaja, a miúda era a boss. Pronto, havia esta e eu não tive muito mais alternativas na altura. Este fenómeno é um fenómeno recente destes artistas negros todos que estão a surgir em Portugal. Isto é recente, na nossa altura, não havia, esquece não havia. Portanto, eu não havia onde ir buscar por mais que eu quisesse. E sim, se calhar involuntariamente essa nossa educação cristã, essa nossa educação paternalista, machista, leva-nos a cometer, sim, alguns erros em relação a esta inclusão do género ou do sexo feminino. E pronto, se calhar eu também pequei por isso, não posso negar. Então, por isso que eu aqui as últimas peças é sempre os monólogos da vagina, eu só trabalho com mulheres. E são logo seis de uma vez, não, vocês complicam a vida, poh! Santa dor! Nunca dormi tão pouco. Sempre que eu trabalho com muitas mulheres: “olha, trabalhadeira!” frase homofóbica, não...[risos] Não, mas como eu te disse, na altura, tu tinhas sim escritoras, tu tinhas pintoras, tu tinhas mulher negra na música, mas no teatro, nas artes do espetáculo, não, a verdade é que não havia, não havia.

Joyce

Por que será?

Miguel Hurst

Por que será? Olha, boa pergunta, mas deve haver várias teorias da sociologia que explicam isso. A minha opinião é que o teatro não é das artes mais fáceis, o teatro não é das artes para quem quer sobreviver, economicamente bem posto na sociedade ocidental não é das primeiras

que se abraça. A música, a dança, etc. etc. serão sempre mais acarinhadas pelos decisores, tanto decisores financeiros como decisores outros. Portanto, acho que deve ser essa a razão. Portugal não estava assim tão aberto, o cinema português mal existia, o teatro também, era aquilo dos grupos que existiam, recebiam os seus patrocínios anuais, ou pontuais. Não era das artes mais fáceis para se sobreviver, muito menos sendo black. Não, o que que tu conseguirias lá? Não. Era muito complicado. Então era muito mais fácil tu abraçares outro tipo de linguagem. E acho que sim aconteceu, foram abraçar outros tipos de linguagem mais fáceis de pagar a renda de casa: o gás, o telefone, a creche da criança, a fralda, a papa. Ai! Santa Marta Joaquina, tanta conta, por aqui também se paga essas contas todas, mas por aqui é um bocadito diferente. E abraçar essa [carreira] não é fácil, porque não é fácil de viver como negro na Europa, não é. Portanto, tu tens um bocadito. Eu acredito, eu já saí da Europa a dezessete anos, vão fazer dezessete agora ou dezoito? Já nem me lembro bem, sai há dezessete ou dezoito. E é verdade que neste quinto de século, neste um quito do século as coisas mudaram bastante. A mentalidade, eu não acredito que ela tenha aberto no sentido de uma aceitação absoluta, mas ela abriu no sentido de uma aceitação por obrigação: “já não tinha como, já são tantos, agora faço mais o que?” Por que não acredito, não, e não acredito realmente. Eu um dia, eu não sei se vou viver aqui eternamente nesse continente, eu acho que um dia eu vou voltar a Europa também, porque também é a minha casa, não é. Mas acredito, e tenho ido várias vezes embora não a Portugal, mas tenho ido a muitos países europeus ultimamente e ao menos nesses últimos anos covidescos, mas... Não, eu vejo uma, eu vou a uma Alemanha por exemplo, eu vou a uma Bélgica por exemplo, etc.. A convivência, que o negro e... a oportunidade que o negro tem nesses países, em Portugal ainda não tem. E aí, se calhar, nós já percebemos essa mão de ferro, essa simpatia hipócrita do colonialismo português. E não vai dar tão de pressa, vamos tirar o cavalinho da chuva, e não vai dar tão depressa essa abertura. Embora, pronto, ok porreiro, temos uma ministra da justiça, etc.. Ok, e vamos nos desculpando com esses golos que nos fazem ganhar um europeu, mas não, Portugal não vai abrir a mentalidade portuguesa. Essa caina é mesquinha e não acredito, e olha lá estou cá eu a dizer que eu vou voltar para Portugal com esse discurso oh! Meu deus, a culpa é tua Joyce. Mas seja como for não é mentira, não vai abrir dessa maneira. A mulher, a mulher nas sociedades, principalmente nas sociedades do livro – eu gosto de chamar assim, quando digo do livro é da bíblia, é da tora, é do alcorão. Essas três religiões irmãs que continuam a destruir este planeta – a mulher ainda não tem muita voz, estrebucham, batalham e fazem, muito menos a mulher negra. Tem muito mais voz a mulher negra em África, embora digam sempre que não. Mas é mentira, é sim. Se olhar para o Estado e para o governo angolano há poucos governos que tenham tantas mulheres em cargos

decisórios como aqui em África. Portanto, eu acho que pra já, esta visão é que este discurso ocidental tem que mudar e não, não acredito que no ocidente a mulher negra tenha um futuro muito fácil.

Joyce

Você acredita que as artes performativas podem ajudar a mudar essa mentalidade, ou não, isso seria ilusão?

Miguel Hurst

Não, eu acho que não é ilusão nenhuma pensar que, seja qual for a arte, possa mudar um pensamento de uma sociedade. Sim, as artes podem mudar um pensamento de uma sociedade. E o teatro inscreve-se nestas manifestações artísticas também obviamente. Mas agora se eu olhar para o público que o teatro tem zero virgula zero zero zero zero zero zero, até chegar a um número concreto pah! Nunca mais acaba. Portanto, aquilo que o teatro consegue atingir na sua opinião é tão pouco que pronto, vai dar aquele empurrão, mas é empurrão de vento. É [o entrevistado faz um breve sopro] não é muito mais né. Vamos ser realistas, a música leva isto muito mais avante, o cinema então... Pronto, a outras manifestações artísticas que não o teatro, que terão obviamente mais influencia nisso e portanto viva a multimídia, viva esse tempo de covid em que conseguimos descobrir, nunca falamos tanto no live, nos teams

Joyce

Tem mais duas perguntas que eu quero te fazer que eu não quero deixar fugir da minha mente. Uma é muito simples, o por que o nome “Pau Preto”. Uma pergunta que eu não perguntei e estava aqui...

Miguel Hurst

O nome “Pau Preto” foi.... Nós tínhamos lido algumas peças norte americanas do black consciousness e do Amiri Baraka. E o Amiri Baraka tinha uma peça qualquer que era “Ébano” [ininteligível]. O ébano aqui em Angola, em Portugal, nós chamamos o ébano de pau preto, e achamos que é das madeira mais cobiçadas que a África tem. Que a nossa mata do Maiombe tem e foi muito esse pensamento que nos levou numa madeira dura, numa madeira durável e adorável.

Joyce

Outra questão, as plateias, os públicos que iam eram majoritariamente de pessoas negras ou não?

Miguel Hurst

Portugal é um país europeu, portanto, Portugal tem mais brancos do que pretos, e como tal, o público era maioritariamente europeu branco. Mas o “Grupo de Teatro Pau Preto”, acho eu, que na história do teatro português foi o primeiro a conseguir levar a população negra a assistir teatro, foi o “Grupo de Teatro Pau Preto”. E nunca vi tanto negro sentado na plateia como na altura do “Grupo de Teatro Pau Preto” em Portugal. Vamos dizer que era um fifty fifty.

Joyce

Depois do “Pau Preto” nós temos o “Teatro GRIOT”, um segundo grupo que tem essa formação enquanto característica, mas percebo pelo que disseste, que o cunho das peças não necessariamente tem a mesma lógica. Aqui também não é nem a minha vontade de comparar uma coisa com a outra, não é isso, mas tem características diferentes, estou certa nessa na minha percepção?

Miguel Hurst

A nossa característica é absolutamente diferente. A nossa preocupação era muito contar as nossas histórias, apresentar textos originais escritos por nós. O “GRIOT” a lógica é diferente, o “GRIOT” quer pegar em grandes textos, em grandes clássicos, na sua maior parte europeus, existe uma outra visão [ininteligível] também, já escritos por europeus, mas representados por negros. Acho que é essa a grande diferença. Nós queríamos falar sobre nós, eles universalizando, porque os escritos de teatro são escritos universais. Não está lá escrito que tem que ser uma pessoa branca ou preta ou o que, mas como foi sempre: o Ibsen é feito por brancos, o Shakespeare é feito por brancos, o Otelo, que por acaso Portugal também fez e acho que a peça não correu nada bem, mas é sempre por brancos. E o “GRIOT” quer desmistificar este statement, esta coisa que o ocidental pensa ser eterna. E como eu ia dizendo o “GRIOT” tem esta particularidade que é diferente do que o “Grupo de Teatro Pau Preto” fazia. A nossa preocupação era a presença de um pensamento negro, era a presença de um pensamento de teóricos africanos, de teóricos negros, de uma presença negra na Europa. Eles não, eles querem mostrar que o negro também é capaz de fazer aquilo que não foi escrito propriamente para ele fazer. E acho que essa é a grande diferença entre essas duas ideologias. Agora que o “GRIOT” é uma sequência lógica do “Pau Preto”, acho que sim, um segundo passo seria esse. Eu se eu

tivesse continuado em Portugal num segundo passo em relação ao desenvolvimento estético e idealístico do “Pau Preto” seria pegar num [ininteligível] que é sucinto porque o shakespeariano de uma maneira nigeriana e se calhar era muito mais por aí que eu faria um caminho. Não querendo e não desrespeitando o caminho do teatro “GRIOT” que eu respeito bastante.

Joyce

E aí eu me atrevo aqui a dizer que um terceiro passo, não sei se assistiu a montagem do “Aurora Negra”, não sei se você assistiu, que são três mulheres negras...

Miguel Hurst

Eu ouvi falar na peça, foi no Dona Maria II. Infelizmente não assisti, estou aqui né. Estou aqui em Luanda. Não vi a peça. E sim, e este terceiro... o terceiro passo do empoderamento feminino. Eu muito sinceramente eu acho que este passo é um passo que não tem cor. Não tem cor porque acho que o gênero feminino ainda continua a ser deitado abaixo. E ok, talvez entenda a Joyce a dizer isso porque. Então [ininteligível], como um dia eu ouço: não basta ser preto quanto mais ... mulher e preto ainda é pior. E não, não gostava e não gostou. Não gostava muito, embora pense nisso e veja isso, e já refleti isso nas peças que eu faço aqui em Angola: a mulher e a condição da mulher negra que não deve ser nada de uma coisa muito simpática. Embora acha que a condição da mulher universalmente e principalmente debaixo da sobrinha destas três religiões que teimam em dominar o mundo e nestas mentalidades, eu desejo vos muita coragem. E contem comigo, tudo que eu puder fazer pra ajudar eu cá estarei. Porque o vosso caminho não é fácil e ainda mal começou, ainda mal começou. Muito tranco a caminhar para poderem afirmar de vez a igualdade. Primeira do gênero, olha lá o vosso caminho, primeiro do gênero e depois ainda vira o da raça. Isto vai ser um bocadito complicado, e acho que sim, vai ser muito moroso, vai ser moroso ainda. Embora o mundo hoje em dia ande mais depressa, com todas as lógicas, todas as mentalidades, todos os pensamentos que já houve à volta desses temas, mas ainda estão longe de o conseguirem e só vão conseguir continuando.

Joyce

E pra fechar, que eu acho que já estou aqui há um tempinho. Você acredita que esse lance da representatividade, até que ponto, só, só não estou reduzindo como apenas, mas até que ponto a representatividade ela trás essa mudança, porque não é só ela, mas até que ponto você sente? Entende, o que eu quero dizer?

Miguel Hurst

Entendo. Eu acho que a representatividade é uma faca de dois gumes. Por um lado há um poder que quer contentar uma minoria, por outro lado é óbvio que a minoria deve aproveitar o fato de existir esta abertura, para a percentagem da representatividade, que vai nascer uma representação de aumentar a voz e isto é que eu não sei se está a ser bem feito. Que tenho a impressão que as pessoas chegam lá começam a se encostar no charuto e no ordenado do final do mês e as ideologias começam a desaparecer. Se elas não desaparecem são forçadas a não se expressarem muito. Portanto, é uma faca de dois gumes, mas que deve ser aproveitada inteligentemente. É a minha opinião sobre isso. É sim, é mais um golpe de mestre: uau tiro mais um coelho da cartola. Acho que é essa a intenção. Como já disse, acho que essas ideias são extremamente hipócritas em relação ao que o ocidente pensa. Ela é hipócrita desde o início e assim vai acabar por morrer um dia qualquer. Mas que é preciso aproveitar estas aberturas. Nós temos é que aproveitá-la, não é, e potenciá-las e multiplicá-las. É o que nos resta fazer. Eu vou falecer descontente e a Joyce, mas não parece que um dia afinal vai muito contente, vai demorar algum tempo ainda. É a minha opinião sobre isso

Joyce

E tudo isso, bom quando eu cheguei aqui eu tive até um susto, sabe? Porque eu percebi que no Brasil acho que estamos em uma outra discussão. Claro que o Brasil é imenso, gigante. Eu venho de São Paulo, então não dá pra falar que a realidade de São Paulo é a realidade de do Brasil, mas então na minha bolha, ali na realidade de São Paulo, podemos falar de um teatro negro, podemos falar de festivais só de arte negra, a gente tem uma articulação que eu cheguei aqui em Portugal e eu falei: “pera aí, cade?”

Miguel Hurst

Não existe. Não, não existe. Isso na Europa não existe. Na América, toda a expressão e a força das comunidades negras americanas, que foram pra ali arrastadas por obrigação, escravizadas, toda a história é diferente, não é? E esta existência é tão diferente que é óbvio que a expressão que existe, a reclamação e a força que existe. Eu a última viagem que fiz ao Brasil foi a São Salvador [Salvador, Bahia], aí então é de um poder enorme. Essa expressão do americano negro: do americano, mas hoje em dia já americano, porque não não é africano, não não é europeu, é o americano negro. E a força, e os movimentos dos americanos negros são incomparáveis com os movimentos inexistentes na Europa, que são umas bolhas pequenas que sobrevivem dez, quinze anos e boom! E tem que nascer uma outra. Ali não, tem uma

continuidade, tem uma força e é inevitável, e são inevitáveis já, e são um dos motores daquele continente, tanto do norte quanto do sul, mas daquele continente americano, e são inegáveis. Agora, eu acho que a batalha que está a ser do lado americano, no que diz respeito a nós negros, a nossa raça é muito mais consciente, é muito mais forte e obviamente trará resultados positivos de integração total, independentemente da cor e acho que é nisto que estes movimentos vão dar, e na América estes movimentos e estes resultados positivos irão surgir mais cedo. A Europa é uma coisa hermética, está fechada, e até abrirem o olho, epa! Nem o nosso bisneto. A África é a África: dependente de tudo e de todos, e nunca terá a força suficiente para impor a sua consciência e a sua raça. Na América é que isto tudo para que vai acontecer.

Joyce

Então nessa encruzilhada afro-luso-tupiniquim a sua aposta, este nó, está ali na América.

Miguel

Eu acho que sim, eu acho que lá, os grandes teóricos, é dali que vem quase tudo. Apesar dos nossos grandes revolucionários que nós aqui tivemos. Mas aqui [na] África nós somos muito dependentes, muito ainda.... A África continua colonizada.

Joyce

Entendi, entendi.

Miguel

A América já não, e o negro americano já não.

Joyce

Pois, e aí, quando eu cheguei aqui [e] percebi esse não lugar, esse não cenário e falei: “não, alguém já fez”. Então vamos conversar com quem já fez, vamos entender quem está fazendo sabe? E vamos somar as forças, entende?

Miguel

Temos que juntar as forças. Eu espero e acho que já não vai demorar muito tempo. Eu meter-me aqui no aeroporto e ir parar não digo para América, mas sim parar outra vez em Portugal e vou continuar com o meu trabalho obviamente e juntar-me a quem está no mesmo pensamento que o meu.

Joyce

Pois, é disso que se trata.

Miguel

Exatamente.

ANEXO 2

Carapinha.
Uma encruzilhada Afro Luso Tupiniquim

“O importante não é estar vivo,
o importante é EXISTIR”
Negra Anastácia

Joyce Souza
Portugal.2021

Células

0. Espaço e Lugar

1.Ladainha da encruzilhada

2.Carta póstuma a Pero Vaz de Caminha

3.Em nome dos povos e etnias originárias

4.“Mestiça”

5.Eu preciso de você (um golFado)

6.A língua não é neutra

7.Conversa com o “criado mudo”

8.Cena Encruza

9.Funk Descoloniza

10.Prólogo

0. Espaço e Lugar

Este é o espaço pra tudo

Existe esse lugar

Cada um ocupa um espaço (em direção aos lugares da platéia), no mundo, e nele um lugar (como aqui)

Cada um aqui ocupa um lugar. Um lugar físico e um lugar simbólico - um lugar.

De acordo com sua posição/seu ponto de vista/suas características/ sua experiência.

Este espaço é pra tudo

Este é esse lugar

Ele não é pra todos.

Todos é muita gente

“Muita gente” é uma abstração

Não existe

O que existe sou eu . Eu e “os outros”.

“Os outros” é tudo aquilo que não sou.

No espaço tem muitos “outros”

No lugar tem muitos “eus”

Aqui é o espaço e o lugar pra tudo possível.

A gente estava falando de espaço/lugar

E ainda tem a questão do público/privado

Aqui (palco da vez) é um e outro

A rua é pública.

Mas me pergunto se na rua Augusta...

é pública para alguns, ou palco, às vezes é mais o público, para outros. A Augusta, a Liberdade são públicas, de formas diferentes. De acordo com sua posição/seu ponto de vista/suas características/ sua experiência.

Afinal como já disse antes

Aqui é o espaço e o lugar pra tudo

Público e privado ao mesmo tempo.

E aqui vos apresento o meu corpo.

(como se tivesse errado o texto)

E aqui vos apresento o meu corpo público, não quero dizer, meu corpo, privado, é não, meu corpo espaço, não meu corpo político, meu corpo lugar de tudo, meu corpo existe esse lugar?, meu corpo platéia, meu corpo público, meu corpo simbólico, meu corpo?, meu corpo físico,

meu corpo posição, meu corpo experiência, meu corpo de vista, meu corpo voz, meu corpo
muita gente, meu corpo abstração, meu corpo eu, meu corpo outros, meu corpo Augusta, meu
corpo Liberdade, meu corpo encruzilhada.

1.Ladainha da Encruzilhada

(Abrir os trabalhos. É um vissungo. Um ponto para Exú. Um preparo. No tempo cronológico o início da makumba, da performance. No tempo ritual, a retomada do girar. A voz é um chamamento. Durante o canto é preparado um padê.)

Lá na encruza

É um ponto de encontro...é um ponto.

Lá na encruza

Na encruzilhada onde virá a rua

eu decido o caminho, tudo se cruza

Onde o tempo enlaça o tempo

terra que o sangue enxuga

Lá sem ter culpa

Édipo. Hécate. Eleguá

Morto volta pra perguntar, se vingar

Lá na encruza

branco que fez o conflito

como quitá a conta?

como quitá a conta?

se é morta parte minha

se minha carne é parte sua

Lá na encruza

Eu desfaço o tempo agora

Eu reconto

Minha voz ecoa aqui e agora

O passado se escuta

Na encruzilhada

Nessa encruza

Nossa encruza

Nossa!

2. Carta póstuma a Pero Vaz de Caminha

(A carta deve ser lida em total nudez. Durante a leitura se faz e alimenta uma fogueira, a maior possível a considerar o espaço. A fogueira quer chegar ao passado, e ao tempo que ainda não chegou, ao tempo que virá. Haverá fumaça e não será confortável, afinal não foi, nem é. A Amazônia já queimou.)

Caminha

Não escrevas tua carta. Ela escreve o que os olhos veem. Ela descreve apenas o seu olhar.

Caminha não encaminhes tua carta. Nem imaginas os caminhos que ela fará teu povo, meu povo, o oceano, um continente, o planeta percorrer.

Caminha não ouse escrever sua carta.

Nós comemos gente. Nós comemos nossa gente. Em meu corpo mora o corpo de todas minhas ancestrais. Em meu corpo moram todas as sementes dessa terra. Em meu corpo moram todos os bichos e espíritos.

Caminha não escrevas essa carta.

A cruz que carregas no peito tem apenas quatro sentidos...Caminha os sentidos são mais que cinco, os sentidos são cada um e mais tudo que existe.

Não sentes caminha? Não sentes. Se nem tua guia toca teus peitos, tua pele...não sentes. Usa tecidos para cobrir o sentido que sente. Apenas tuas mãos e tua cara se dão ao sentir, mas estão cobertos de vergonha.

Então não escrevas tua carta!

Para descobrir é necessário despir. Não se descobre um trópico com os olhos cobertos. Teus olhos cobertos não viram que somos tudo que há nesta vasta, vasta, vasta terra, que não se vê a olho nu.

Caminha não escrevas pois vamos morrer, eu e você. Logo mais. Daqui um segundo. Nós vamos morrer e o que levamos é apenas nosso corpo. Nem minha flecha, nem tua nau irão conosco.

Já sei, fica aqui, não voltes. Aproveita tudo que teu olhar cego se maravilha e fique. Quem estiver curioso que se achegue, que atravesse o mar sem saber o que vai encontrar. És egoísta, deixa o outro cego se maravilhar, deixa ele tentar enxergar.

Aqui também gostamos de contar histórias mas as guardamos nas partes que cobres, se descobre! Deixa a história entrar pela escuridão. Deixa a história ganhar outro rumo, outra cor. Teus barcos farão os corpos virarem comida de tubarão, que irão te perseguir, o sangue vai mudar a direção.

Teus barcos serão o vírus pioneiro da falência do pulmão.

Teus barcos darão início a destruição. Depois vão dizer que não existe “planeta b”.

Caminha pare de lançar tinta no papel.

Tinja seu corpo branco e dance. Dance e veja. Veja a sua própria admiração. Veja o tamanho do mar, as cores a voar, os bichos cantam. Caminha tu és bicho.

E escreves que não temos crença, e que cá será fácil catequizar...

O que tens a me ensinar? Que sabedoria é essa?

Que sabedoria é essa que se escreve fora do corpo? Que precisa de folha branca pra se lembrar.

Caminha, que sabedoria é essa? Que arranca, arranca, arranca, arranca mais do que vai precisar.

Que arranca, arranca, arranca, arranca, arrancará corpo preto para escravizar. Que arranca, arranca, arranca, arranca, todo tempo pro trabalho que te tira o ar, que te tira o tempo.

Que sabedoria é essa Caminha?

Não escreve não.

Meu futuro herói diria “ai que preguiça”

Ele quer trepar, comer, beber, dançar, dormir, deitar, se banha, ouvir histórias, brigar, caçar, olhar, enxergar...

Ele quer viver, porque vai morrer. E a terra fica.

Então Caminha pra que?

Minha língua vai acabar extinta e não vai conseguir te falar:

Pero Vaz de Caminha não escrevas essa carta.

3. Em nome dos povos e etnias originárias

(Convocação ao corpo. Dança de flechas, lanças e arcos. Tatuagem sob o corpo antes nú. Movimento. O fogo da célula anterior vai diminuindo. Ewas e omim. Dança que é luta, dança que é jogo. Sons da dança no corpo e no chão. Coro de corpos. Cócoras. Equilíbrio de caçador. Movimento de festa do “povo da mata”. Tintura de “comigo ninguém pode”. Troncos ressoantes do tamanho da incoerência humana.)

Aconãs	Banauás	Capinauás
Acuntus	Baniuás	Carajás
Aicanãs	Barás	Carapanãs
Ajurus	Barasanas	Carapotós
Amanaiés	Barés	Caripunas
Amondauas	Bororos	Caripunas-do-amapá
Anacés	Caapores	Cariris
Anambés	Cadiuéus	Cariris-xocós
Apaniecras-canelas	Caetés	Caritianas
Aparaís	Caiabis	Caruazus
Apiacás	Caiapós	Catuquinas
Apinajés	Caiapós-xicrins	Catuquinas-pano
Apolimas-araras	Caimbés	Catxuianas
Apurinãs	Caingangues	Caxagós
Aquáuas	Caixanas	Caxararis
Aranãs	Calabaças	Caxinauás
Arapaços	Calabaças-jandaíras	Caxixós
Araras-chauanauá	Calancós	Chamacocos
Araras-de-rondônia	Calapalos	Chanenuas
Araras-do-aripuanã	Camaiurás	Cintas-largas
Araras-do-pará	Cambas	Cocamas
Arauetés	Cambebas	Coiupancás
Aricapus	Cambiuás	Corubos
Aruás	Campas	Craós
Aticuns-umãs	Canamaris	Crenaques
Auetis	Canindés	Cricatis
Avás-canoeiros	Canoês	Cuazás
Bacairis	Cantarurés	Cubeos

Cuicuros	Jenipapos-canindés	Panarás
Cujubins	Jiahuis	Pancaiucás
Culinas-madirrás	Jiripancós	Pancararés
Culinas-pano	Jucás	Pancararus
Curipacos	Jumas	Pancarus
Curuaias	Jurunas	Paracanãs
Denis	Kyikatejês-gaviões	Paracatejês-gaviões
Desanos	Machineris	Parecis
Dous	Macunas	Parintintins
Eleotérios-do-catu	Macurapes	Patamonas
Euaruianas	Macuxis	Pataxós
Fulniôs	Marubos	Pataxós-hã-hã-hães
Galibis	Matipus	Paumaris
Galibis-maruornos	Matises	Pipipãs
Gaviões-mondés	Matsés	Pipipãs de Cambixuru
Goitacases	Maxacalis	Pirarrãs
Guajajaras	Meinacos	Piratapuias
Guajás	Menquis	Pitaguaris
Guaranis	Miranhas	Poianauas
Guatós	Miritis-tapuias	Potiguaras
Hupdah	Mokuriñ	Pucobiés-gaviões
Hupdás	Mundurucus	Puris
Hyskarianas	Muras	Quiriris
Ianomâmis	Nadobes	Rancocamecras-canelas
Iaualapitis	Nambiquaras	Rikbaktas
Iauanauás	Naruvotos	Sacurabiates
Icpengues	Náuas	Saterés-maués
Iecuanas	Nauquás	Sirianos
Ingaricós	Nuquinis	Suíás
Iranxes	Ofaiés	Suruís
Jabutis	Oiampis	Suruuarrás
Jamamadis	Oro-uins	Tabajaras
Jaminauás	Paiacus	Tabajaras
Jarauaras	Paiteres	Tapaiúnas
Javaés	Palicures	Tapaxanas

Tapebas	Tucanos	Uaurás
Tapirapés	Tuiúcas	Uitotos
Tapuias	Tumbalalás	Umutinas
Tapuracús	Tuparis	Xacriabás
Tarianas	Tupinambás	Xambioás
Taurepangues	Tupiniquins	Xavantes
Tembés	Turiuaras	Xerentes
Tenharins	Tuxás	Xetás
Terenas	Uaianas	Xipaias
Ticunas	Uaimiris-atroaris	Xoclingues
Tingui-botós	Uaiuais	Xocós
Tiriós	Uananos	Xucurus
Torás	Uapixanas	Xucurus-cariris
Tremembés	Uarequenas	Yuhupdeh
Trucás	Uaris	Zoés
Trumais	Uassus	Zoró
Tsunhuns-djapás	Uassus-cocais	

4. Mestiça

(Em minha mente esta célula é composta por vários animais invadindo o espaço. Talvez cruzem em cena, talvez destruíssem tudo, talvez seriam domesticados e gravariam minha fala em seus smartphones. Mulas (jumento + égua), cães “vira-lata”, ligres (leão + tigres), rams (camelo + lhama), zebralos (cavalo + zebra), beefalos (gado + búfalo), javaporcos (javali + porco)... todos convidados à fala.)

Impura!

Mestiça. Cabocla. Mulata. Morena. Cafusa. Mameluca. Caboré. Criola. Cabrita.

Cruzada de raças.

Função de afirmar a inferioridade de uma identidade, através da condição animal.

Mistura de espécie. Parte ilegítima.

Nem rejeitada

Nem aceita

No meio

Inter-racial. Mula. Mulata inter-nacional. Mula. Mulata do tipo exportação

Afinal... não branca. Preta!

Impura!

Mestiça. Cabocla. Mulata. Morena. Cafusa. Mameluca. Caboré. Criola. Cabrita.

Cruzada de raças.

Moreninha

Moreninha no diminutivo

Com uma base mais clara até daria pra enganar... quem?

Quem ? (risos)

Talvez minha mãe, que todos os dias afinava meu nariz durante 20 minutos de quando eu nasci até os 5 anos. Com todo amor.

Moreninha - objeto

objeto exótico de desejo

objetinho infantilzinho que precisa de um interlocutorzinho - pois o infante é aquele que não fala por si.

Impura!

Mestiça. Cabocla. Mulata. Morena. Cafusa. Mameluca. Caboré. Criola. Cabrita.

Cruzada de raças.

(noutro tom) Mas guerreira! Guerreira porque com essas ancas, esse nariz, com esse tom de voz ... não caberia a delicadeza e a candura da sinhá. Alva, lisa, frágil, civilizada, fêmea, pra casar, limpa, branca, clara como a paz.

Identities.

Identity - power

Legitimized by whom?

Whom? (asking for whom the gaze finds)

Who is different from whom?

Who is the other of whom? (asking for whom the gaze finds)

Who is the narrator?

Who tells the stories?

Stories of whom?

Identity - power

When I speak, I exist!

I do not accept more interruptions.

Identity Power!

5. Eu preciso de você

(Falando dessa coisa de a língua dá a voz, pra não dizer que eu não dei . Como todo meu respeito, a quem o conhece...o respeito. Eu vou narrar - na sua versão famosa - a nossa “relação”: terra à venda , terra à vista, ou a prazo, a prazo é melhor. Vai dividindo em vezes a perder de vista....uma hora quita! uma hora quita!

Sob o fado “mãe preta” composto nos anos 30 no Brasil por Caco Velho e Piratini, proibida por Salazar em Portugal ganha outra letra “o barco negro”. O “barco negro” ficou muitíssimo famoso em terras lusitanas. “mãe preta” é uma crítica a escravidão, “barco negro” fala sobre uma mulher em terra firme a espera do seu amado, esta é a versão famosa. Eu preciso de ti é uma paródia, um golFado de aspecto branco, rançoso, nada original. O golFado se escuta todos os dias na rádio ou no mute, esta é a versão famosa.)

Terras apossadas de riquezas tantas

Tudo me pertence: nega, índia e branca

Negociando o preço humano me tornei senhor

E a pouco tempo tudo isso acabou

Negociando o preço humano me tornei senhor

E não me convenço que isso acabou

Era uma grande bondade não via

Se não fosse eu homem branco estavas na selvageria

Agora querem cotas dizem-se violadas

A filha da empregada formou-se advogada

Eu preciso de ti (2x)

Enquanto a chibata garantia o amor

Mulher muda e calada respeitava o seu senhor

Enquanto a chibata batia era um esplendor

Agora elas querem ser iguais ao seu senhor

(Durante o instrumental)

Eu preciso de ti

Tu vais precisar de mim

Porque eu realmente preciso de ti

Sem ti eu não sei, não sei, não sei

Olha eu preciso de ti porque sem ti eu não existo

E eu preciso existir

Eu sou demasiadamente valioso, bonito, inteligente, engajado, quase perfeito

Olha pra mim

Me escuta

Você é minha

Pertences-me, entendeste?

Fala...já sei o que vais dizer

Vais me pedir desculpas, asilo,dignidade

Sabia, acertei

Estou certo, sempre certo

Eu. Eu. Eu.

6.A língua não é neutra

(Instalação. Cauda - como de noivas tradicionais- feita de línguas, já que não humanas, de boi. Já que não recém cortadas, com sangue. Se possível pulsantes. A cauda de línguas deve deixar um rastro de sangue pelo espaço. As línguas são muitíssimo pesadas, quilos! A performer deve se preparar muscularmente para esta instalação. Também é possível costurar ou só dar um pontinho, na barra da língua em cena. Atenção, riscos de redundância e pleonasma.)

A língua não é neutra

Ela é carne, músculo, terminação nervosa

A língua não é neutra

É ácida, tem artéria e pulsa

A língua não é neutra

Ela cospe a ideia, da gosto (h)a forma,

A língua não é neutra

Ai! mordi sem querer...e ela sangra

A língua faz afta, inflamação

A língua inflama

a língua é ligada ao osso temporal

Ahhh...mas naquele tempo não tinha mal nenhum falar...

A língua, há forma, há fala

A língua não é neutra

Se morre pela boca

A língua controla o ph

Ahhh...mas daí eu preciso pensar em qual palavra eu vou usar...

A língua dá a voz

A língua dá a voz

A língua dá a voz

“Denegrir: tornar negro; sem vida; denegrir; difamar; tornar negro; desonrar; tornar negro; caluniar; tornar negro; rebaixar; macular; tornar escuro; enegrecer; denegrecer; escurecer; pretejar; tornar negro”

Hei! Mas eu sou negra!

Ahhh...mas não importa, o que importa é a intenção

A língua saudável é rosada e macia

A língua é áspera

A língua não se cansa NUNCA!

A língua não é neutra
e a limpeza frequente da língua previne ataques do coração
e a limpeza frequente da língua evita ...
Hei! Mas eu sou negra!
A língua não é neutra
A língua é RACISTA.

7. Conversa com o “criado mudo”

(Ação silenciosa. A performer traz ao centro do palco uma mesa de cabeceira . Se relaciona com ela em silêncio. A explorar as relações: objeto, espaço, silêncio, mobilidade, imobilidade, história, memória, intimidade, ancestralidade, materialidade, textura, gosto na boca. Após dilatar e esgotar o espaço com as pupilas e poros, retira da mesinha um papel, o entrega para quem convocar-se. A entrega tem de ser real, este é o jogo.)

(No Papel)

Por favor ler em voz alta, se quiser peça para que outro continue:

“Em 1820, no Brasil, pessoas escravizadas que faziam os serviços domésticos eram chamados de criados. Alguns desses homens, mulheres, idosos ou crianças, na condição de escravizadas, passavam dia e noite imóveis ao lado da cama com um copo d’água, roupas ou o que mais fosse. Porém, alguns senhores - os colonos, ou suas sinhazinhas, achavam incômodo o fato de eles, os escravizados, falarem. Falarem. E muitos chegavam a perder a língua, elas eram amputadas. Outros sofreram duras punições para “aprender” a nunca se mexer quando houvesse alguém dormindo. (e não só)

Um dia, surgiu a ideia de uma pequena mesinha para ficar ao lado da cama, usada basicamente para apoiar objetos. Esse móvel exercia a mesma função do escravizado doméstico e foi chamado de criado.

Então, para não confundir os dois, passaram a chamar o móvel de criado-mudo.”

Este texto foi retirado da campanha publicitária de uma empresa que se recusa a usar o termo racista “criado mudo”.

8. Cena Encruza

(Cena aberta. Conversemos no tempo do agora)

9.Funk Descoloniza

(O Funk é de preto. A violência é contra o preto. Se consome o que é de preto. Não se sabe quem são os pretos. Violência sob violência sob violência...e não para. A base rítmica deve ser realizada ao vivo com bengues, tamborins, caixas de fósforo, cuicas, pandeiros e atabaquis...que não param.As batidas não acabam nunca, duram uma viagem pelo oceano.)

Eu vim da ex Colônia
Tu não sentes o perfume
Dos preto e índio morto
Que a minha voz assume
Sou uma preta clara
Mas com cartão cidadão
Eu sou o milagre
Da tal miscigenação
Palavra culta e nobre
Para não dizer estupro
Estupro assassinato
Tronco (ai) Roubo (ai) (3x)
Há pouco soube chamam
De período de expansão
Não chamam genocídio
Chamam catequização
A corte parasita
Levou todo o pau Brasil
Hoje é mais fácil achar
A criança com fuzil
Não quero estragar o clima
De quem bem me recebeu
Mas a pretinha clara
É netinha de europeu

Se lá o meu trabalho
Era artista e docente
Aqui eu sou babá
“Pa Brasileiro é tão contente”
Só rindo e rebolando
O passado quem disfarça ?
Minha bisa feita *escrava*
Eu nasci livre, oh que graça !
De lá tem há quem diga
Europa ascensão social
Tem dias que eu só quero
Uma vingança ancestral
Já tirei do meu cu
A cruz do deus cheio de culpa
E quanto vale a herança
Quanto vale a terra e a luta
E quanto vale a herança
Quanto vale a guerra e a puta
E quanto vale a herança
Ah brasileira é tudo puta
Eu vou propor um brinde
Faz favor de se pensar
Tudo que ainda é preciso descolonizar

10. Prólogo

Este é um objeto das artes performativas, linguagem conhecida por extrapolar fronteiras formais, por ser híbrida em sua essência e por acolher manifestações das mais variadas naturezas, sempre trazendo a voga a história ou aspectos do sujeito que a realiza. Tendo isso em vista, antes de apresentar formalmente a pesquisa na linguagem aceita e prevista pela academia, compartilho este prólogo em consonância com a performatividade, a qual sou fiel. Aqui pretendo dar pistas de quem vos fala, de forma cronológica mas não linear, e mais do que apontar fatos biográficos revelo aqui os indícios que me conduziram à necessidade da realização dessa pesquisa científica.

A minha história está estritamente conectada a pesquisa, esse cruzamento é em alguma instância o próprio objeto. Fatos que aparentam estar na esfera das personalidades observados por outra perspectiva não são tão ingênuos, afinal, “todo pessoal é político”. Fique atento, existem aqui duplos sentidos.

Minha narrativa se constitui a partir de peças soltas que aos poucos foram se revelando, que fui costurando, remendando e com muita investigação venho criando sentidos pessoais, estéticos e simbólicos.

Nasci no Brasil, no Guarujá. Pai estivador, mãe costureira. O meu pai é branco. A minha mãe é “moreninha”. O meu irmão tem a cor e o cabelo como o meu. Não conheci meus avós maternos. Pouco me recordo da minha avó paterna, que faleceu aos meus seis anos. Na infância soube que meu falecido avô era português. A família do meu pai é branca. A família da minha mãe tem pretos e muitos “moreninhos”.

Meu pai é um branco que toca pandeiro, tamborim, percussão na roda. Em roda, com muitos pretos e os “moreninhos”. Meu pai é branco do cabelo sarará. Minha mãe ia -vai!- pro samba, semba, com os seus. Nessa de samba, de toca, de partido alto, de cuíca e sambalço, de X-9 e Amazonense, de batuque, aqui tô eu.

No período escolar, ao tentar montar a minha árvore genealógica percebi muitas interrogações e espaços vazios. Pouco sabia da família branca e da preta. Era o início do advento da internet, e a partir de fotos e alguns documentos amarelados “descobri” a minha família portuguesa. A busca durou um semestre. Meu avô teria deixado na Ilha da Madeira uma esposa e filhas, e no Brasil formou outra família. No ano seguinte, os familiares portugueses, que estavam na Madeira e na África do Sul, atravessaram o oceano e nos conhecemos. Até hoje se usa a rota dos “descobrimentos”.

Na família da minha mãe a internet não me era útil. Tudo era mais difícil, complexo de desvendar, mesmo implicando um território físico mais próximo. Poucos documentos, escassos registros, pouca ou nenhuma fotografia. O que se sabe são histórias que passaram de primo em

primo e que foram se perdendo. Sei pouco sobre meus avós. No Brasil é comum não saber sobre o passado. A respeito dos meus bisavós existe apenas uma história, segundo a qual, ela vivia numa fazenda como escravizada e que meu bisavô era telégrafo. Ele teria se apaixonado por ela e juntos fugiram de canoa, da fazenda onde ela “vivia” no litoral norte para Bertioga. Bertioga é uma cidade da costa brasileira que em tupi significa "casa do muriqui". Tupi era a língua falada por indígenas de quase toda a costa brasileira antes da chegada dos portugueses, é o “idioma morto” da terra que futuramente eu nasceria. Muriqui na língua do colonizador significa macaco. O Muriqui é amarelo. Embora não sejam os amarelos xingados de macaco. Enfim, nesta terra indígena minha avó teve a vida “salva pelo homem branco”, que na verdade era um “moreninho mais claro”. Ou ao menos foi assim que esta história me foi contada, afinal em que momento se duvida do que está posto?

Na minha certidão de nascimento minha cor é “branca”. Minha mãe aprendeu que para afinar o nariz de crianças "moreninhas", era só apertar as narinas com o polegar e com o dedo médio, da base para a ponta, durante alguns minutos repetidamente, várias vezes ao dia, assim ele ia se moldando de forma mais fina. Depois ela me ensinou para eu continuar a fazê-lo, porque segundo a teoria ele podia voltar a ser “nariz de preto”. E todo esse ritual era cheio de amor e cuidado por mais violento que possa parecer no agora. Sua mãe afinava seu nariz?

Quando criança meus pais me matricularam em um curso público e gratuito de ballet clássico. Minha mãe que fazia meu coque impecavelmente, sem um fio “fora do lugar”. Depois migrei para o teatro, nas mesmas condições de políticas públicas. Meus pais não fizeram cursos públicos e gratuitos, muito menos meus avós foram a teatros ou ballets clássicos. No máximo íamos ao samba. No teatro não era mais minha mãe que ajeitava os meus cabelos.

No teatro amador descobri que meus cabelos soltos, em cena, eram fortes. Na escola e no trabalho era melhor com tranças ou preso com rabo de cavalo e com gel na frente. Cabelo solto só se estivesse com relaxamento, procedimento feito desde os 10 anos. No teatro amador ganhei prêmios de atriz coadjuvante, sempre fui uma aplicada coadjuvante. Nas cenas que eu criava eu podia ser a protagonista, nas peças do grupo que integrei durante 5 anos, curiosamente não. O teatro é o constante exercício de se colocar no lugar, no corpo, no tempo, na pele do outro, mas nem todo papel me cabia. O teatro suscita o questionamento e neste momento já não fazia nenhum sentido relaxar - também- os cabelos. Engasguei. Não sei se foi essa imagem de “mulher forte” que pegou na garganta, rasgando goela a baixo ou se é um grito entalado crônico dos personagens que tive que abortar.

Ingressei na Universidade pública e gratuita, Artes Cênicas em Ouro Preto, a antiga Vila Rica. Terra indígena até a chegada dos colonizadores, Minas Gerais foi até o final do século XIX a maior detentora de pessoas escravizadas do Brasil. Eu querendo, ou não, a cidade colonial

exalava essa história a plenos pulmões. O cheiro e o modo colonial empregnado em tudo, nas igrejas, no ouro, nas artes, nos manuais, nas minas, nos instrumentos de tortura, no pelourinho, nas pessoas e suas histórias (também) fragmentadas. Comecei a olhar para a história para além dos manuais, voltei aos espaços vazios da árvore genealógica, é como se ela ganhasse um cenário. Não gostei do que vislumbrei. Todos os dias na praça central, percebia que que fora ali que corpos estiveram sob o açoite. Era de arrepiar os cabelos.

Através da estrada real, percorrendo parte do mesmo caminho do ouro, volto a São Paulo de Piratininga. Ingressei na francesa Universidade de São Paulo, na Escola de Arte Dramática, também pública. Em vinte alunos um negro, uma negra, eu e mais duas “moreninhas”. Quase não acreditei! Este sempre foi um espaço inalcançável de tão elitista, mas eu estava lá, nós estávamos e a cada ano mais. Na USP e em São Paulo tive acesso a outros tipos de arte, pude duvidar do “belo”. Tive um professor crioulo, que em sua primeira aula disse: se pergunte sempre quem é o narrador. Assisti teatro negro. Me aproximei das pautas indígenas. Fui reconhecendo e legitimando experiências não hegemônicas, graças aos que resistiram às catequizações. A propósito, foi o período de discussão e implementação das cotas raciais e socioeconômicas nas universidades públicas e privadas no Brasil, das quais me beneficiei fazendo mais uma licenciatura, agora em educação artística. Trabalhei como professora de teatro, arte educadora e como atriz em muitas comunidades e periferias, bem como em luxuosos centros culturais e museus. Pude ouvir muitas “coadjuvantes aplicadas”, “relaxadas” e não podia repetir a minha história, precisávamos rever juntas os prólogos, para transformar as narrativas.

Mesmo sem as munições necessárias, fui ocupando espaços, me reconhecendo em alguns, me desconhecendo, criando outros. Tirando do estômago partes que não se decompueram de tudo que engoli. Tive refluxo. Afinal fora muito tempo “afinando o nariz” e é preciso coragem para olhar para a história, para a própria trajetória, para o espelho e começar a reconhecer as camadas de violências e devastação naquilo que outrora parecia uma ficção romântizada. “A Europa (é mesmo) indefensável”!

E como construir um lugar que me foi negado e ao mesmo tempo enfiado pelos poros e buracos? Como munir-se? Não apenas para ter um nome que faltava em uma árvore, mas para entender como esta genealogia opera enquanto sistema. Ao identificar e aceitar que “moreninho” não existe, ninguém prendia minha volumosa cabeleira. E “aí!” de quem toca-la.

No candomblé eu pude criar novos imaginários, linguagens e perspectivas. Foi necessário me legitimar, ler, ouvir, enfrentar medos, assumir posições, sentir a profundidade dos cortes. E posso afirmar que aqui se confirma meu processo de empretecimento. Não pela conversão religiosa mas pela mudança radical no modo de vida, nas escolhas perante o consumo e na visão de mundo. A tradição oral me trouxe certas sabedorias que não estavam na academia, assim como

minha família preta que não se achava pela internet. Raspei o cabelo. Não para começar do zero, porque isso não existe, afinal as viagens pelo Atlântico já foram feitas, mas sim para ritualizar o desapego de uma cosmovisão branquista que nunca me coube.

Enquanto artista o empretecimento me resgatou de uma lógica binária, onde a comparação e o enquadramento se revelam operantes. Começo então a entender a arte não apenas como um objeto específico mas sim como um modo de vida, como uma linguagem estética e ética que revela todas essas operações travestidas de “pessoais”.

É desse lugar de fala que me pronuncio. Um lugar que foi destruído, dizimado, devastado, violado e sabemos por quem e pelo que. E se não fossem as políticas públicas, os trânsitos e muita macumba, com certeza essa história teria outros caminhos. Se as artes performativas tem no sujeito seu alicerce, como pensar o sujeito sem perceber as determinantes que o constitui? Para entender o pós dramático é necessário reconhecer onde está o drama, como ele funciona, qual o conflito e sua curva. A minha história é cheia de espaços vazios, de lacunas, e é preciso desvendá-las para perceber como se operam as subjetividades. É através desse corpo-memória em “descobrimento”, ou como cá se diz, em “expansão” que atravesso estes ocios em busca das minhas raízes. Toda colonização tem raiz violenta. Raiz violenta. Rizomaticamente ambas raízes não são “apenas” minhas, elas se conectam, revelam redes, ampliam esta trama. Se “teatro” em grego significa “o lugar de onde se vê”, eu atravessei o oceano a fim de ver tudo isso em outra perspectiva, em outro ângulo. Vim pra cá fazer teatro com meu corpo-cabelo-raiz-memória, não pra ser a protagonista ou a coadjuvante, mas para reescrever uma história que me contaram e que eu não acredito mais. Sendo a arte meu modo de vida eu posso transformar a narrativa, vim para “transmutar a linguagem para transformar o corpo”. Vim porque os meus cabelos cresceram, são rebeldes, ocupam muito espaço. Vim pois minha carapinha é livre.