

INTRODUÇÃO

Este estudo aborda a montagem teatral “Contos, Itans e Fábulas de Escrevivências”, tendo como objetivo evidenciar a relação de correspondência entre a abordagem do Teatro Negro e a Literatura Negra em seus repertórios narrativos. A peça insere-se na vertente de pensamento do Teatro Negro, o qual se realiza na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída e delineada às custas de muita história, negociação, memória e ressignificação de identidades, tendo como pressuposto o protagonismo negro.

O projeto foi concebido por meio da Lei de incentivo cultural Aldir Blanc/Edital 2021 e encenado em março de 2022, no Museu da Imagem e Som (MISC) e na comunidade ribeirinha São Gonçalo Beiro Rio, em Cuiabá-MT. A dinâmica que orientou o processo de criação do espetáculo foi colaborativa, permitindo a participação mais horizontalizada de todos os componentes envolvidos nas atividades e procedimentos criativos.

Nesse tipo de processo, que não é assinado nem pelo dramaturgo nem pelo encenador individualmente, mas pelo grupo, o texto (quando existe) é fixado depois de um período de ensaios baseados em improvisações, onde cada participante propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema ou tendo o tema definido no decorrer das pesquisas. Em geral, o ator é o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz etc. (NICOLETE, Adélia, p.319).

No que diz respeito ao processo de criação do espetáculo, tivemos como metodologia a pesquisa das narrativas de memórias afro-diaspóricas em diálogo com histórias locais mato-grossenses e pessoais de seus criadores, como também a dramaturgia foi construída coletivamente a partir desta imersão. Nesse caminho, a pesquisa percorreu o conceito de escrevivência em seu potencial de ampliar e ressignificar as discussões relacionadas à escritura e tessitura negras, mais especificamente no campo artístico relacionado ao teatro.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudo de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus Cuiabá, onde desenvolve pesquisa voltada para Literatura Negra, sob orientação do Prof. Dr. Mário Cezar Silva Leite.

Aqui a escrevivência foi concebida como a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra comum. Esta proposta dialoga com a proposição teórica do pesquisador Marcos Alexandre (2017), o qual defende o conceito de “corpo negro pulsante” enquanto produto de reminiscências de memórias pessoais e coletivas, corporificadas e trazidas para a representação textual e cênica. Tal formulação crítica defende que corpo negro em cena dispara um elemento motriz que produz, e ao mesmo tempo integra, uma matriz ancestral, evocada quando o corpo negro se vê em performance na sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular.

A partir desse horizonte cultural do negro, aliado a uma perspectiva de fabulação crítica da memória, destaca-se as histórias contadas sobre as mitologias iorubás, conhecidas pelo nome de “Itans”, que têm a oralidade como principal fonte de transmissão de conhecimento e manutenção da memória ancestral. Para conectar o termo iorubano ao conceito de escrevivência, cunhado pela escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, cuja definição implica a construção de um eu-social a partir da articulação das bases de uma união coletiva, foi realizado o espetáculo de teatro negro “Contos, Itans e Fábulas de Escrevivências”.

TEATRO NEGRO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

O processo de construção de uma identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e os “outros” (MUNANGA, Kabengele), em níveis distintos, considerando os contextos socioculturais diferenciados. Aqui interessa-nos refletir e compreender a expansividade do texto literário, por meio do conceito de escrevivência e sua materialidade na cena teatral. Para isso, abordarei de forma interdisciplinar a anatomia e expressão do conceito de escrevivência, a partir de diálogos expandidos entre o texto literário e a encenação teatral.

Essa perspectiva dialoga com o que Muniz Sodré chama de “afro-rizomas”, concepção que inclui uma multiplicidade de artigos, envolvendo trocas coletivas descontínuas, descentralizadas, dispersas, incorporando múltiplas áreas para compreender a expansividade do texto literário, enquanto linguagem do/no corpo, no grafiti, no rap, na oralitura, em formas às vezes não usuais, e, por que não, na linguagem teatral?

Para falar de teatro negro, é essencial citar o Teatro Experimental do Negro (TEN) e seu idealizador Abdias do Nascimento (1914-2011), intelectual, professor universitário, político, ativista dos direitos civis e precursor dessa vertente aqui no Brasil, desde 1944. O TEN surge num período histórico sob efeito da Ditadura Vargas, não apenas como uma manifestação

artística, mas uma convocação social, pautando a valorização e conscientização do negro por meio da educação e da arte. Esse movimento busca combater a violência racial, bem como desconstruir os estereótipos racistas que moldam historicamente o perfil do negro, subvertendo essas imagens a partir da construção de um imaginário positivo da experiência e resistência negra.

Dessa maneira, o Teatro Negro procura construir práticas sociais alternativas ou “pedagogias da descolonização” e da “diferença”, para usar uma colocação de Muniz Sodré, “aspirando a uma redefinição das estruturas sociais em que o espaço, voltado para o setor negro, seja reconhecido e encontre vez e voz”. Por isso, esta modalidade de teatro caminha na trajetória de construir narrativas contra-hegemônicas, enquanto uma expressão artística e de resistência, na qual a historicidade é um elemento fundamental para a construção de uma outra ordem de representação dos sujeitos negros.

Trata-se de uma estética assentada na ética como direcionalidade criativa, no qual o teatro pode assumir também uma poética de luta e enfrentamento das estruturas de poder vigentes. Queremos falar do nosso território de vida, onde o “eu” expressa o “nós”. Essa forma de inserção no mundo, a partir de uma poética do pertencimento, tem como objetivo transformar as relações impostas pelo racismo.

Relembremos como foi a trajetória de Abdias que, antes mesmo da fundação do TEN, ao ser preso por sua “desobediência” à ordem civil branca, construiu resistência no interior da unidade prisional aonde esteve encarcerado, no Carandiru (SP). O Teatro do Sentenciado” foi criado em 1940, com o intuito de que os presos pudessem protagonizar e representar suas referências de vida, possibilitando uma aproximação e mesmo engajamento nas questões determinantes do encarceramento do povo negro.

Assim, o Teatro Negro tem como pressuposto ser um teatro engajado, elemento importante na trajetória de ampliação de resistência e da compreensão dos impactos da escravidão e de sua permanência nos dias atuais. Daí sua ligação com a memória, que acumula fatos concretos dessa história de conflitos e violência desde o tráfico transatlântico às manobras de subsumir com aspectos essenciais da cultura e história negra na diáspora.

Como apagar essas histórias, se são reconstruídas com cada vez maior violência as realidades que impõe exclusão e opressão para a população negra? Quais estratégias coletivas da resistência negra podem contribuir para antepor o genocídio negro em curso? O Teatro Negro vem acumulando forças para a construção de uma narrativa ampliada que altere o imaginário social racista por meio de uma poética de reafirmação identitária.

Trata-te de uma estética que demarca e discute lugares discursivos a partir dos quais os negros enfrentam opressões geográficas, educacionais e sócio-políticas. Este é um caminho que vem sendo construído de forma crescente, transformando e trazendo novas perspectivas ao cenário da cultura contemporânea, como uma forma de sobrevivência e resistência cultural.

DOS CONTOS, DOS ITANS E DAS ESCRIVIVÊNCIAS...

Conceição Evaristo (1946) é escritora afro-brasileira reconhecida e referenciada internacionalmente por sua produção. Nascida numa favela de Belo Horizonte (MG), mudou-se em 1970 para o Rio de Janeiro, onde desenvolveu sua formação acadêmica, sendo graduada em Letras pela UFRJ, mestra em Literatura Brasileira pela PUC (RJ) e doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense (RJ). Romancista, poeta, contista e contadora de histórias, começou a publicar seus textos em 1990, com o grupo Quilombhoje (SP), na série Cadernos Negros. É participante ativa dos movimentos sociais que valorizam a cultura, e seu engajamento com a negritude estende-se para muito além da Literatura, embora seja ela seu principal instrumento de luta.

Suas obras são protagonizadas majoritariamente por personagens negras e femininas, que imprimem experiências de resistência denunciando a violência colonial, marcada pelo racismo e suas atualizações na contemporaneidade. Assim, trabalha as questões das identidades negras, desenvolvendo, a partir desse movimento, o conceito de "escrevivência". Trata-se de uma escrita que se dá a partir de uma vivência própria, que vai ganhando contornos coletivos na medida em que incorpora as histórias de outros para conjurar uma memória comum, convertida numa perspectiva comunitária.

Real/ficcional, individual/coletivo (con)fundem-se nesta poética, onde a linguagem é pensada no seu necessário diálogo social com a história e memória do povo negro. Neste cenário, recuperar o passado para autodenominar-se e inscrever-se no mundo a partir de um ponto de vista interno, configura-se como um gesto de desobediência. Aqui falar de si não pode ser entendido como um ato narcísico ou de autopromoção, mas como um exercício de autorrecuperação e contestação das formas e estruturas dominantes.

A escrevivência é essa possibilidade de narrar as nossas próprias histórias, histórias que atravessaram a nossa vivência enquanto povo negro, como ficções da memória que con(fundem) escrita e vida. Nessa montagem teatral, a escrevivência não se tornou um conceito meramente ilustrativo/explicativo, mas vivo e operante: coube a ela a função de dar o tom que conecta cada retalho da narrativa, expandida até a linguagem teatral.

Há uma estrutura ritual do início ao fim da peça, performada por meio da presença de elementos intermediários que remetem à relação com o sagrado, como o atabaque, as velas, a cachaça, os incensos, o banho de pipoca, os cheiros, os sons, os ritmos e as imagens, produzindo uma experiência cênica sinestésica, onde todos os sentidos são evocados. Ressalta-se a referência aos orixás à religiosidade afro, que sempre alimentou a luta de resistência do povo negro, como a referência a *Exu*, *Omolu*, *Ibejis*² e *erês*³, entidades saudadas do início ao fim da peça, num diálogo expressivo e singular com a ancestralidade.

Para os antigos iorubás, os homens habitam a Terra, o Aiê, e os deuses orixás, o Orum. Mas muitos laços e obrigações ligam os dois mundos. Os homens alimentam continuamente os orixás, dividindo com eles sua comida e bebida, os vestem, adornam e cuidam de sua diversão. Os orixás são parte da família, são os remotos fundadores das linhagens cujas origens se perdem no passado mítico (PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 4).

O espetáculo começa na rua com a poesia “*Cântico Negro*”⁴ do poeta português José Régio, interpretado por uma das atrizes do grupo, enquanto os outros quatro atores e atrizes distribuem velas coloridas para o público. Na sequência, os atores fazem uma saudação a *Exu*, orixá de grande importância das religiões de matriz africana, Umbanda e Candomblé, que representa o movimento e a comunicação, responsável pela manutenção e funcionamento da comunicação entre humanos e o plano divino nas relações de rituais afro-religiosos.

Exu é o mensageiro dos deuses iorubás, responsável pela linguagem e sem o qual nada acontece, por isso diz-se que *Exu* “abre caminhos”. Assim, ao iniciar os rituais e trabalhos da religiosidade afro, é comum que se faça uma reverência a *Exu*.

Exu não pode ter preferência por este ou aquele. Mas talvez o que o distingue de todos os outros deuses é seu caráter de transformador: *Exu* é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é pois de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma,

² Ibeji é o Orixá-Criança, em realidade, duas divindades gêmeas infantis, ligadas a todos os orixás e seres humanos.

³ Erê é, no candomblé, o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá. É por meio do Erê que o Orixá expressa sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos de seu Orixá. A palavra erê vem do iorubá, erê, que significa "brincar".

⁴ *Cântico Negro* é um poema de José Régio, pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira. Foi publicado em 1926 no seu primeiro livro, chamado *Poemas de Deus e do Diabo*.

que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu (PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 5).

Após esse momento, o público é direcionado para dentro do Museu de Imagem e do Som de Cuiabá (Misc), conduzidos pelos atores que entoam *pontos*⁵ e ladainhas, como em um cortejo, num diálogo entre o sistema religioso cristão e a afro-religiosidade, característica muito comum das manifestações religiosas negras em nosso território brasileiro. Ao adentrar o interior do espaço, os espectadores deparam-se com um altar composto por velas e fotos de jovens e crianças que ancestralizaram, vítimas da violência racista e policial.

Todos são conduzidos ao altar, para que deixem suas velas em homenagem e reverência à memória e a vida desses ancestrais. Entre essas figuras, para citar apenas alguns nomes, estão as imagens de Miguel Otávio, 5 anos, que, ao ser deixado aos cuidados da patroa da mãe, morre após cair do 9º andar de um prédio de luxo em Recife, em 2020; Aghata Félix, 8 anos, assassinada pela PM no morro da Fazendinha, complexo do Alemão, em 2019; Jorge Floyd, afro-americano assassinado em Minneapolis, asfixiado por um policial que ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem, por supostamente usar uma nota falsificada de 20 dólares, 2020; Marielle Franco, vereadora negra assassinada a tiros na região central do Rio de Janeiro, em 2018; João Alberto Silveira, espancado e asfixiado até a morte pelos seguranças do mercado Carrefour, em Porto Alegre, 2020; e Moise Kabagambe, jovem imigrante congolês assassinado brutalmente em um quiosque da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 2022.

As velas são deixadas ao altar, evocando a memória dos que desencarnaram, como um elemento de denúncia, para que essas mortes não sejam esquecidas em nossa memória. A ação que se segue é conduzida pelo cântico de Obaluaiê (também conhecido como orixá *Omolu*) entoado pelos atores e atrizes, que se voltam em torno de um altar coberto por flores e uma oferenda de pipoca. Obaluaiê é o orixá da terra e da cura das doenças, relacionado a todo tipo de doença física e suas respectivas curas. Desse modo, cantos e gestos evocam um ambiente de cura, onde os atores e atrizes convidam os espectadores para um banho da pipoca.

Na sequência, atores e atrizes iniciam uma dinâmica a partir da construção de imagens que remetem ao território da infância, estabelecendo um ambiente de jogos e brincadeiras. O

⁵ As músicas de Umbanda são chamadas de Ponto, e os pontos são parte importante dos rituais dessa religião afro-brasileira. As músicas de Umbanda são entoadas nos terreiros ou centros com intenção de homenagear as entidades ou convidá-las ao convívio com os fiéis. Portanto, os pontos de Umbanda são essenciais para garantir as incorporações dos orixás nos médiuns durante os rituais.

primeiro jogo é o pega-pega com a lanterna, onde atores e atrizes correm pelo espaço, contagiando com risos, brincadeiras e travessuras, aludindo a crianças correndo – pois neste momento, só vemos seus vultos. Quando alguém é pego, a lanterna é apontada para o rosto desta pessoa - imagem que remete a uma abordagem policial -, e a ator ou a atriz pega/o da vez, dá o texto ao mesmo tempo se posiciona enquanto sujeito social.

Nessa experiência há um movimento de descentralização, pois não existe um protagonista, mas um protagonismo: que são as histórias da ancestralidade afro-diaspórica, relatos locais e relatos pessoais dos atores, ressignificados por meio da ação dramática. Essa imersão teve como resultando uma dramaturgia híbrida, com referenciais nos repertórios narrativos da escrita e oralidade negra, resultando numa “colcha de retalhos”, estruturada a partir dos textos criados pelos atores em diálogo com produções já existentes. Nessa narrativa, o assassinato de três jovens negros, que ficou conhecido como “Chacina do Beco do Candeeiro”, foi um dos pontos de partida para o desenvolvimento da dramaturgia. Abaixo, dois trechos para identificar essa dinâmica:

No dia 10 de julho de 1998, três meninos foram assassinados aqui, no centro histórico de Cuiabá. A tragédia ficou popularmente conhecida como a "Chacina do Beco do Candeeiro". Edgar Rodrigues de Arruda, 12 anos, Adileu Santos, 13 anos, e Reinaldo Dias Magalhães de 16 anos, foram mortos pelas mãos da polícia militar. Cinco anos depois, um único homem foi julgado a partir da denúncia de uma vítima que conseguiu fugir. Ele foi absolvido pelo tribunal do júri em 2014. As famílias desses meninos estão há 25 anos aguardando a justiça. As mães ainda sentem falta de seus filhos. (Texto escrito por um dos atores da peça).

“Eu corro. Corro mais. Corro mais ainda. Corro mais rápido. Corro passando por cima das minhas pernas. Corro tentando encontrar um refúgio. Corro porque é a única opção que eu tenho nesse primeiro dia do ano que eu não sei se é o último. Corro porque o café está me esperando. Corro porque em casa tem álcool e algodão e sei que minha mãe vai sarar esses buracos. Corro porque as minhas asas já não funcionam mais. Corro porque a boca do mundo tenta me engolir à medida que eu digo: NÃO! Corro porque tenho que costurar meu rim ainda hoje. Corro porque ele está atrás de mim e está atirando na minha direção. Corro porque eu sou preto. Corro porque as balas perdidas correm mais rápido que eu. Corro porque o dedo no gatilho se mexe mais do que os meus pés. Corro porque acabei de levar um tiro. Corro porque acabei de levar outro tiro. Corro porque é mais um tiro. Corro e mais tiro. Mais tiro. Mais tiro. Mais tiro! Corro porque, até aqui, eu já levei a minha idade de tiros”. (Jhonny Salaberg, 2018, Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã).

Esses são alguns excertos dos textos falados durante o pega-pega, brincadeira que é substituída por outros jogos ao longo do espetáculo, passando por balança-caixão e batata-quente. Essa estética invoca a fase da infância enquanto uma experiência fantástica, que pode ser locus de fabulação crítica e recriação de histórias invisibilizadas. Nessa dinâmica, os jogos funcionam como recurso de transição de uma cena para a outra, envolvendo quase sempre o público enquanto participante ativo da ação cênica, a partir de uma linguagem ao mesmo tempo lúdica e política.

Ao final, um dos atores que é Ogã toca o atabaque, chamando um ponto de *erês* e *ibejis*, reforçado pelo canto dos outros atores e atrizes, que diz assim “A ibjeda já vai embora/Aruanda está lhe chamando/E vão lá pro jardim do céu/Oxalá está lhe esperando”. Os atores distribuem flores para o público enfeitar o altar enquanto cantam, dançam e celebram a memória dessas crianças e meninos-homens que ancestralizaram.

CONSIDERAÇÕES

Por meio da dramaturgia, o público é convidado a vislumbrar alguns processos de criação a partir de suplementos que buscam cobrir os silenciamentos e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação entre memória, denúncia e esquecimento. Nas palavras de Martins (2003) “a memória, essa ancestral que atravessa a escrita e a linguagem dos povos negros, é corporal, esse mesmo corpo vulnerável à experimentação”.

Através dessa experiência teatral, pudemos confirmar a importância do corpo negro enquanto instância crivada de memórias pessoais, coletivas e políticas, redimensionadas por meio da performance e da investigação crítica da oralitura em cena. Assim, este espetáculo-manifesto traz consigo a força da indignação frente à escalada de violência sistemática contra o povo negro e o genocídio cada vez mais intenso e violento em curso, não só em nosso país, como em outros territórios onde a negritude se faz presente.

Ao longo do processo, observamos que o que potencializa a prática das escrevivências é essa força coletiva que nos faz emergir nas histórias narradas e sentir que ressoam com a nossa própria história. Nesse caminho, a pesquisa percorre o conceito de escrevivência em seu potencial de ampliar e ressignificar as discussões relacionadas à escritura e tessitura negras, como defende Alexandre (2017), mais especificamente no campo artístico relacionado ao teatro.

Este trabalho visa contribuir com a fomentação de um espaço de saber negro no teatro a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Dessa maneira, pensar a confluência entre a Literatura com e o Teatro, tendo a escrevivência como fio condutor em nossa abordagem, possibilitou perceber que o mergulho nessas poéticas e oralituras, pode ser um instrumento de reflexão e avanço sobre as contradições perpetradas pelo racismo. Nesse sentido, cria-se uma forma de resistência e estratégia de luta, apontando para o potencial imenso da arte em denunciar a realidade do racismo e dar voz ao povo negro.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Malê, 2017.
- CORTÊS, Cristiane. Diálogos sobre escrevivência e silêncio. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário (Org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 4 ed. Belo Horizonte: Idea Editora, 2018.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção*. Literafro. [Www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro). 1-9.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. **Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte**, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Editora Perspectiva S/A, 2021.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude-Nova Edição: Usos e sentidos**. Autêntica Editora, 2019.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. **Sala Preta**, v. 2, p. 318-325, 2002.
- PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista Usp**, n. 50, p. 46-63, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Editora Vozes Limitada, 2017.