

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL

ISABEL CRISTINA OLIVEIRA CALDAS

ÈMÍ WÁ – A PRESENÇA NO TEATRO NEGRO CURITIBANO

CURITIBA

2022

ISABEL CRISTINA OLIVEIRA CALDAS

ÈMÍ WÁ – A PRESENÇA NO TEATRO NEGRO CURITIBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes – da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II, na Linha de pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Orientador: Prof.º Dr.º Francisco de Assis Gaspar Neto

Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Régia Mabel da Silva Freitas

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira Caldas, Isabel Cristina
Êmí Wá ? A Presença no Teatro Negro Curitibano /
Isabel Cristina Oliveira Caldas. -- Curitiba-
PR,2022.
124 f.: il.

Orientador: Francisco de Assis Gaspar Neto.
Coorientador: Régia Mabel da Silva Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2022.


1. Teatros Negros. 2. Aquilombamento artístico.
3. Afroperspectiva cênica. 4. Coletiva ÊmíWá. I - de
Assis Gaspar Neto, Francisco (orient). II - da
Silva Freitas, Régia Mabel (coorient). III - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES


ATA nº /2022 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia primeiro de dezembro de 2022, às 14 horas, na realizou-se nas dependências do Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado "ÊMI WA - A PRESENÇA NO TEATRO NEGRO CURITIBANO" da mestranda Isabel Cristina Oliveira Caldas, que contou com a presença do professor Doutor Francisco de Assis Gaspar Neto (orientador), da professora Doutora (co-orientadora) Régia Mabel da Silva Freitas, a professora Doutora Julianna Rosa de Souza, como membra titular da banca avaliadora e o professor Doutor Salomão Jovino da Silva (por videoconferência) como membro titular da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a Banca de Defesa deliberou pela aprovação da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, a Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Assinaturas:



Prof. Francisco de Assis Gaspar Neto (UNESPAR)
orientador



Prof. Dra. Régia Mabel da Silva Freitas (USP/UFABC)
Co - orientadora



Prof. Dra. Julianna Rosa de Souza (UFRJ)



Prof. Salomão Jovino da Silva (USP)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a todos os meus ancestrais - principalmente à minha família que me fez acreditar na importância e possibilidade de assumir essa escrita – e, a todos os artistas negros que abriram espaço para que eu hoje possa ocupar a cena, apostando em outras formas de estar no palco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus e aos Orixás que permitiram essa caminhada.

Aos meus pais Alexandrina Oliveira Caldas e Rafael Barbosa Caldas (*in memoriam*) que me trouxeram ao mundo, semeando em mim a fé de que sou capaz e da importância de caminhar JUNTO. . Modúapé.

Aos meus irmãos por serem sempre braços, olhares afetuosos de encorajamento e minha rede de acolhimento nos momentos mais necessários e importantes, em todas as instâncias da minha vida.

Aos meus filhos, Victor Emílio Caldas Leviski e Ayodelê Victória Caldas Leviski pela alavanca que eles representam, fazendo florescer diariamente o amor que habita em mim. Modúapé.

Ao meu companheiro, Anderson Leviski, que sempre me provocou para o mergulho nessa pesquisa, me incentivando, relevando minhas ausências e acolhendo todas as angústias e conquistas no processo de escrita dessa dissertação. Modúapé.

Agradeço à Tania Bendlin e aos meus sogros, por serem parte da minha rede de apoio para escrever e maternar. Modúapé.

Às minhas amigas e parceiras de cena Sol do Rosário, Geyisa Costa, Sabrina Marques, Flávia Imirene Sabino, Aildes Silva, por acreditarem na possibilidade de criar cenicamente, em roda e pautadas na afetividade. Modúapé.

A cada um dos entrevistados, que cederam seu tempo, suas memórias e força para tornar essa escrita possível. Salve as forças de João Carlos Silva, Ivani Silva, Glayson Cintra, Cassia Gomes, Isidoro Diniz, Vera Paixão, Lucilene Soares, Kamylla dos Santos e a todos que me guiaram ao encontro com esses artistas fantásticos. Modúapé..

Aos meus amigos e parceiros de pesquisa e luta acadêmica Marcel Malê, Carlos Canarin, Zélia Caetano e Larissa Lorena por toda a troca. Modúapé.

Ao meu orientador e amigo Chico, por me fazer mantrar em cada momento de incredulidade que “nem dúvida, nem dívida: dádiva”. Suas palavras reverberarão sempre em mim. Modúapé.

À minha amada Deusa e ‘ori’entadora Mabel Freitas, por acreditar e apostar em cada desafio que se apresentou durante essa caminhada. Por me ensinar que

um corpo negro escreve enquanto dança, por me apontar caminhos. Por segurar a minha mão e por me desafiar a cada encontro, com o seu cheiro de pitanga e gosto de dendê. Modúpé.

“PORQUE LUZ EMBAIXO DA CAMA NÃO ILUMINA O QUARTO!”

Minha mãe Alexandrina

RESUMO

Esta dissertação procurou compreender as especificidades do Teatro Negro no âmbito estético, da criação e da produção a partir do estudo de caso da Coletiva Preta de Teatro “ÈmíWá” em Curitiba (PR). A pesquisa teve como objetivo lançar luz à presença de grupos de Teatros Negros na cena curitibana, com criações a partir do agenciamento de artistas negros em produções a partir da década de 80. Este estudo de caso é uma investigação de natureza qualitativa e cunho autoetnográfico. Optou-se pela pesquisa exploratório-descritiva da realidade social desses artistas. Para tanto, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com 11 atores/sujeitos sociais, a saber: 07 atores componentes de elencos que atuaram em coletivos negros e 04 atrizes negras que atuaram na cena e direção do trabalho *Parteiras de Interior*, produzido na Coletiva ÈmíWá. Além disso, foram realizados encontros on-line da Coletiva “Èmí Wá”, nos quais foram coletadas informações comportamentais e rotinas do grupo durante ensaios e reuniões para essa criação. Os resultados apontaram para a presença de grupos de Teatros Negros em Curitiba engajados na luta antirracista através da arte, onde o aquilombamento é a base para criações cênicas voltadas à recuperação de memórias e à valorização das epistemes negras.

Palavras-chave: Teatros Negros. Aquilombamento artístico. Afroperspectiva cênica. Coletiva ÈmíWá.

ABSTRACT

This dissertation sought to understand the specificities of the Black Theater in the aesthetic, creation and production from the case study of the Black Theater Collective "Èmí Wá" in Curitiba (PR). The research aimed to shed light on the presence of Black Theater groups in the Curitiba scene, with creations from the agency of Black artists in productions from the 80's on. This case study is a qualitative and autoethnographic research. We opted for exploratory-descriptive research into the social reality of these artists. To this end, semi-structured interviews were conducted with 11 social actors/subjects, namely: 07 actors that were part of casts that acted in black collectives and 04 black actresses that acted in the scene and direction of the work countryside midwife, produced by the Collective Èmí Wá. In addition, online meetings of the "Èmí Wá" Collective were held, in which behavioral information and routines of the group were collected during rehearsals and meetings for this creation. The results pointed to the presence of groups of Black Theaters in Curitiba engaged in the antiracist struggle through art, where the "aquilombamento" is the basis for scenic creations aimed at the recovery of memories and the valorization of black epistemes.

Keywords: Black Theaters. Artistic Aquilombamento. ScenicAfroperspective. Collective Èmí Wá.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Figura 1 -** Notas de Escurecimento - foto de Krau Penas – SEEC. Da esquerda para a direita: Dioo Melo Pontes, André Daniel, Isabel Oliveira e Loana Terra..... 27
- Figura 2 -** "Onde está o nosso quilombo" - APP Sindicato - Festival Ayá - Foto de Alan João. Em cena, da esquerda para a direita: Sarará, Isabel Oliveira, Sol do Rosário e Pedro Ramires..... 33
- Figura 3 -** A atriz-Baobá, Isabel Oliveira, enquanto ouve os áudios, como se as memórias ecoassem durante a espera. Foto de Carlos Canarim..... 42
- Figura 4 -** Imagem cedida do acervo pessoal de Julia Thomas - integrante do Arte Negra na década de 90..... 63
- Figura 5 -** Imagem retirada do dossiê com as atividades do grupo produzido pela fundadora e coordenadora Vera Paixão. Material do grupo..... 68
- Figura 6 -** Espetáculo "Pixaim" (2009) Da esquerda pra direita: Marcel Szymanski, Simone Magalhães, Cássia Damasceno, Cássia Gomes, Adriano Carvalhães. Imagem retirada do site Gazeta do Povo..... 71
- Figura 7 -** Imagem do livro A Africa está em nós - Africanidades Paranaenses (p.43) referente ao espetáculo "Randakpalôbaobá: A busca da semente", 2009. Foto de Socorro Araújo..... 73
- Figura 8 -** Imagem do espetáculo Karingana Ua Karingana. Disponível no site do grupo. <https://www.grupobaqueta.com/espetaculos>. Foto: Stay Flow 78
- Figura 9 -** Imagem retirada da divulgação no site <https://www.cultura930.com.br/evento/espetaculo-negro-nao-nego-2/> 80
- Figura 10 -** Teatro Experimental do Negro ensaiando Sortilégio, com Abdias do Nascimento e Léa Garcia, 1957. Arquivo

Nacional. Disponível em
<https://www.palmares.gov.br/?p=40416>. Acesso em
17/06/2021..... 83

Figura 11 - Set do projeto "Parteiras de Interior". Da esquerda pra
direita: Aildes Silva, Fulton Noguera, Geyisa Costa, Pauo
Silveira, Sabrina Marques, Flávia Imirene Sabino, Isabel
Oliveira (Ayodelê bebê) e Sol do Rosário. Fotografia: Lelo
Sasso. Curitiba, 2022..... 115

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	13
1. 1º ATO - DA PERIFERIA À PERIFERIA DOS PALCOS.....	17
1.1 ESCREVIVENDO.....	17
1.2 O ACENDER DAS LUZES: A COLETIVA ÈMÍ WÁ.....	26
1.3 MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ (2020).....	33
1.4 PARTEIRAS DE INTERIOR (2022).....	43
2. 2º ATO - COLETIVOS DE TEATRO NEGRO EM CURITIBA - AO PÉ DO BAOBÁ.....	52
2.1 GRUPO CULTURAL ARTE NEGRA (1983-2002)	58
2.2 GRUPO AFRO CULTURAL KA-NAOMBO (1991...)	64
2.3 ISIDORO DINIZ PRODUÇÕES.....	68
2.4 GRUPO NUSPARTUS (1994...).....	72
2.5 GRUPO BAQUETÁ (2009...).....	75
2.6 NEGRO NÃO NEGO (2018...).....	79
3. 3º ATO – ENRAIZAMENTO METODOLÓGICO.....	85
4. 4º ATO – ÈMÍ WÁ NO TEATRO NEGRO CURITIBANO.....	93
5. EPÍLOGO.....	111
REFERÊNCIAS.....	116
APÊNDICES.....	120
APÊNDICE I - Entrevistas com as atrizes e atores.....	120
APÊNDICE II - Termo de consentimento livre e esclarecido.....	120

PRÓLOGO

Estamos Presentes, somos presentes no mundo, existimos e produzimos diariamente nossas existências, nossas resistências, nossas tramas, nossas tranças, nossas gingas, nossas poéticas. “*Émí Wá*”, na língua yorubá significa “Estou presente”. Presença, no que se refere ao sopro de vida, à respiração, ao espírito, *èmi*“é a força-motriz do ser humano, o que comprova a nossa presença no mundo físico” (SANTOS, 2020, p. 03).

Assim, “*Émí Wá*” é o nome que carrega a coletiva negra de teatro curitibano, que visou, desde a sua fundação, o aquilombamento de atores negra(o)s para a elaboração de nossas poéticas afrodiáspóricas na capital do Paraná cuja ausência de atores negros na cena é alarmante, e que, intitula essa pesquisa.

Diante da objetificação de nossos corpos a partir do sequestro de populações negras do continente africano, as tentativas de apagamento das nossas origens (territoriais e epistêmicas) e presenças tão recorrentes no Brasil -nação das Américas que recebeu o maior número de escravizados da África - firmar nossa *èmiwá* (presença) é demarcar nossa condição coletiva de população afrodiáspórica.

Mais do que um brasão que oriente a um clã familiar, nós, população negra no Brasil, trazemos em nossos corpos o parentesco de nossas memórias genéticas, de sujeitos lançados a não existência. Somos constituídos no que Eduardo Oliveira (2006, p.57) denomina “família extensa” que envolve desde os parentes mais próximos até aqueles mais distantes, um grande número de pessoas ligadas pelo parentesco espiritual (compadrio) na diáspora africana no Brasil.

Tais compadrios nos trouxeram até aqui, desde os navios negreiros, passando pelas ações dos movimentos negros que até hoje fortalecem as lutas pela dignidade humana da pessoa negra em busca da nossa efetiva cidadania. Em diálogo com Gomes (2017), movimento negro esse, que se articula com mobilizações políticas na luta de enfrentamento ao racismo e pela emancipação da população negra no Brasil, com ações esferas religiosas, literárias e artísticas.

Neste sentido, pensar a presença do Teatro Negro em Curitiba, como um quilombo criativo é tirar a luz de debaixo da cama, é apontar a chama para iluminar as consciências para o combate ao racismo epistêmico, que nega não somente as nossas presenças nos espaços de poder, mas invisibiliza as nossas existências no campo simbólico.

O Paraná, sendo celebrado como o estado mais europeu do país, insiste nessa representação, negando ou invisibilizando as contribuições e presença da população negra em seu território. Nesse sentido, os Coletivos Negros que surgem e se pulverizam em Curitiba, e que serão apresentados nessa dissertação, traçam uma batalha no intuito de enegrecer as estéticas da cena, denunciar e oferecer alternativas criativas na valorização de suas corporeidades cênicas.

A presente escrevivência¹ busca refletir, a partir da pesquisa de campo junto à Coletiva Preta de Teatro “*Èmí Wá*”, as especificidades dos Teatros Negros, suas motivações estéticas, modos de criação e a relação com a cosmovisão africana na diáspora brasileira.

A partir do conceito de quilombo apresentado por Beatriz Nascimento (1977) como união, o ato de unir-se apoiadas no princípio da criação coletiva para trazer as poéticas da negritude à cena, em um movimento de acolhimento afetivo, aprofundamento teórico/prático e performatividade, essa coletiva reúne em seu elenco sujeitos com diversas vivências na cena teatral Curitibana, que em geral, estiveram compondo grupos majoritariamente brancos e que, nesse momento, buscam criar em aquilombamento.

Visto que toda produção artística parte de um interlocutor na relação com o meio, esta pesquisa pretende contribuir com o estudo e registro de um legado que vem sendo construído por artistas negras e negros² da cena nesse território. Apoiada nos estudos da autoetnografia para uma melhor compreensão dos caminhos que me trouxeram até tal objeto de pesquisa, no primeiro ato, abro a sessão com a descrição dos atravessamentos sociais que me levaram a necessidade de compreensão dos aspectos que envolvem a presença do corpo negro na cena teatral brasileira.

Assim, surgem as seguintes indagações: Quais as provocações que impelem tais presenças a se aquilombarem nesses coletivos? Como que esses atores negros estão pensando, veiculando e fazendo teatro? Quais as motivações para esses agenciamentos? Quais as práticas possíveis para o deslocamento da lógica colonial, presentes nas escolhas estéticas dos coletivos que se formaram em

¹Cunhado por Conceição Evaristo, o termo escrevivência se refere à narrativa literária de mulheres negras, conferindo tanto para a dimensão da vida que se escreve na vivência de cada pessoa, quanto para a ideia de que cada um escreve o mundo que enfrenta.

² O termo “negro” e “negra” engloba pretos e pardos segundo definição do IBGE e será utilizado ao longo da pesquisa como forma de reconhecimento do trabalho do Movimento Negro para ressignificar o termo.

Curitiba? Esta dissertação não tem o intuito de responder todas essas questões, mas lançar reflexões sobre os caminhos que vem sendo percorridos por esses artistas na cena curitibana para o resgate e valorização da negritude.

Concebo o fazer teatral como a expressividade artística que pretende presentificar e/ou animar existências. Sejam elas materiais, como personas ou seres, ou abstratas – sentimentos, sensações, atmosferas. Como toda arte, a teatralidade evoca a manipulação das energias e a suspensão do tempo espaço, num jogo brincante que é inerente à capacidade humana de representação. Teatro é linguagem, é corporeidade, é musicalidade, é afetividade, é possibilidade, é experimento e experiência.

Nessa escrita negrocênica³, no primeiro ato revelo os caminhos que atravessei e que me atravessaram “Da periferia à periferia dos palcos”, escrevendo a elaboração do pensamento sobre negritude dentro da ação teatral, que culminou na proposição de escrita desta dissertação. Dentre os teóricos utilizados dialogo com Conceição Evaristo (2007), Grada Kilomba (2019) e Leda Maria Martins (1995).

No segundo ato, recorro à metáfora do Baobá como experiência de resgatar os princípios de uma filosofia afrodiáspórica na concepção de uma teatralidade que, historicamente, visa reconstruir e fortalecer as identidades dos sujeitos negros na sociedade brasileira. Negritando aqui a presença de coletivos de teatros negros no Paraná entre 1980 e 2022. Dando o aporte teórico evoco as reflexões de Evani Tavares Lima (2010), Nilma Lino Gomes (2019), Mabel Freitas (2020) e Abdias Nascimento (2002).

No terceiro ato, abro as cortinas para os caminhos metodológicos que conduziram essa pesquisa científica, apontando os caminhos realizados para entender as perguntas que SULEiam⁴ essa investigação. Ventilada pelos percursos apresentados por Minayo (2001), Gil (2002), Lakatos (2003), Fortin (2009) dentre outros - autores que iluminaram os meus passos nesse palco da escrita e pesquisa acadêmica.

³ Militância Negrocênica é o termo cunhado por Freitas (2019) para tratar do Teatro Negro como um projeto político-cultural antirracista, através de suas insurreições cênicas. Entendendo que essa escrita parte dessa perspectiva política me aproprio do termo para apresentar essa dissertação.

⁴ A partir da interlocução de Boaventura de Souza Santos, SULEar compreende a noção de romper com a hegemonia epistemológica eurocêntrica que aponta o Norte como a referência universal. Desse modo, essa investigação parte de dentro da prática investigada, um olhar *in/loco* considerando também, minhas próprias vivências como fazedora de Teatro Negro.

No quarto ato, trarei os dados empíricos das práticas na Coletiva Preta de Teatro “ÈmíWá” a partir da noção de roda presentes na cosmovisão africana e como ela se sustenta nas produções teatrais e no processo criativo dos grupos investigados, entendendo esse espaço como o espaço da partilha horizontalizada para a criação circular. Estabeleço o cruzo entre esse fazer e os fazeres de outros grupos que se autodenominam como afroreferenciados nessa região – como o Grupo Afro Cultural Ka-Naombo (1991...), o extinto “Arte Negra” (1994-2002), o grupo “Nuspartus” (1994), o Coletivo “Negro não Nego” (2017), o Grupo Baquetá (2008), bem como as produções do artista negro Isidoro Diniz.

Finalmente, considero que o registro da *Èmí* desses coletivos e suas múltiplas motivações revelam a ação estética e política desses atores sociais contribuindo com a certeza do pertencimento nessa história e para a ruptura com as tentativas de apagamento de nossas presenças nessa capital. Que as próximas linhas, possam denegrir os olhares caucasianos.

Nos Apêndices, consta o questionário aplicado para artistas e os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido declarando a ciência dos procedimentos, benefícios os riscos da pesquisa, bem como, autorizada utilização dos seus nomes artísticos nesta dissertação.

1. 1º ATO - DA PERIFERIA À PERIFERIA DOS PALCOS

1.1 ESCREVIVENDO

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.
 A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
 A voz de minha filha
 recorre todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.
 (Conceição Evaristo, 2017, p. 24)

Mulher preta, nascida na periferia de São Paulo, filha de pais baianos negros, semianalfabetos, fui incentivada a estudar para que pudesse estar onde desejasse. Cresci ouvindo da voz de minha mãe, que filha dela não trabalharia em casa de família e nos inflamando para que jamais fossemos domesticadas, sob nenhum julgo: trabalho, marido ou qualquer um que nos tentasse controlar. Dizia

minha mãe com o dedo em riste, que um dia veria seus filhos – quatro mulheres e um homem - atuando como professores e secretárias. Que veria meu irmão saindo de casa de terno e gravata - em sua mente, autoridades. E escrevendo esta pesquisa, na qual discuto a presença negra na cena curitibana, sou iluminada pelos olhos de minha mãe, que brilham e me encorajam, me levando a compreender que escrevo com as vozes dos meus ancestrais.

Residindo há 13 anos em Curitiba, Paraná, onde impera o imaginário de que só encontramos brasileiros descendentes de europeus e alemães - discurso proferido cheio de orgulho de suas origens caucasianas – perplexa, venho me perguntando: “De onde vim?” Meus pais sabiam me relatar somente os relatos de seus pais. Muito pouco sabiam dos seus avós e muito menos de seus ancestrais mais longínquos. Como artista, arte educadora e professora, inflamada pelo desejo de encontrar honestidade e coerência no meu trabalho e nos argumentos que discurso, me inclinei sobre as questões humanas, suas diferenças, sobre as relações, os desencontros, o feminino e seus conflitos.

Sem modéstia alguma, sempre me orgulhei da facilidade de representar papéis, entretanto, como um maestro que rege com excelência uma orquestra, mas não sabe tocar nenhum instrumento, descobri que a dissonância estava em mim, e que seria preciso tatear, cheirar, degustar a sonoridade de cada um dos timbres que atravessaram e atravessam os meus poros para ser verdadeira na arte que alimenta minha alma.

Ainda criança, sonhava com a sapatilha de ponta rosa, o collant rosa, o coque em cabelos domados, os giros nas pontas dos pés e a meia calça cor de outra-pele “todo mundo tempereba, só a bailarina que não tem... medo de subir, gente... medo de cair, gente... medo de vertigem, quem não tem?”⁵... Eu tinha tudo isso, mas a bailarina não poderia ter. As vozes da minha família não poderiam pagar pelo *plié*, pelo *pás-de-deux*⁶ e me convenci de que não poderia ser bailarina. Afinal, os meus ossos e nariz largos, meus cabelos insubmissos, minha pele azeviche não caberiam no figurino caucasiano dos cor-de-pele normativos. Hoje percebo que tudo seria apertado demais para um corpo que carrega tantas vozes.

⁵ Trecho da canção: Ciranda da bailarina, de Chico Buarque e Edu Lobo composta para a trilha sonora do balé *O Grande Circo Místico*, de 1983. A canção foi gravada e lançada no disco homônimo com a trilha da peça, em 1983, com um coral infantil.

⁶ Movimentos da bailarina, o *plié* corresponde ao alongamento feito na barra com a flexão dos joelhos a fim de tornar os músculos mais maleáveis e flexíveis. O *pás-de-deux* é o movimento em dueto executado em dueto em que os bailarinos executam os passos juntos.

Fui matriculada em uma academia de jazz e, ao som da lambada passava horas e horas girando e deslizando meus pés no corredor da sala. Aquele ritmo cabia tão bem no meu corpo, vozes que cantavam diretamente pra mim “com jeitinho, neguinha me diz⁷”, que para essa aula a pequena saia que cobria minhas ancas e necessitava de grande agito, parecia feita na minha medida! Saía de casa como se as ruas que me levavam até a academia fossem um grande palco e eu desfilasse na boca de cena.

Eu possivelmente era a única bailarina de lambada negra naquela academia - não me lembro bem - mas, sei que era uma das melhores e fui levada a um campeonato inter-academias. Movia os quadris com maestria, movimentos perfeitos, no entanto, somente uma bailarina seria premiada e surpreendentemente a premiada foi a irmã da dona da academia que caiu durante a dança, aos pés dos jurados. Grande decepção com a dança... nunca mais voltei.

Sempre brinquei de interpretar a professora enquanto cuidava do bazar que minha mãe mantinha. Aprendi a ler e escrever com seis anos e entendia que poderia ensinar as outras crianças da rua. “Aprendi a ler pra ensinar meus camaradas⁸” e, como professora mirim, me sentia na obrigação de livrar os cabelos das minhas vizinhas dos piolhos que ali habitavam. Encaixava as meninas no meio das pernas (exatamente como minha mãe fazia comigo) e sob o calor do sol, retirava um por um daqueles seres indesejáveis.

Essa era a mesma personagem que desenhava as letras no papel, para as senhoras que precisavam escrever cartas aos seus familiares e não dominavam a escrita. Como no filme “Central do Brasil”⁹ eu era a escritora daquelas vozes de saudade dos dias distantes, dos comunicados de que elas estavam trabalhando ou não, com saúde ou não, dos desejos de que aquela carta encontrasse o familiar com muita saúde e que Deus os abençoasse.

⁷ Trecho da música “Dançando Lambada” do grupo franco-brasileiro Kaoma de 1989, lançado pela gravadora CBS Records.

⁸ Trecho de “Massemba”, música de Roberto Mendes e Capinan.

⁹ “Central do Brasil” é um filme franco brasileiro de 1998, com direção de Walter Salles, roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, e estrelado por Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira. Ambientado no Rio de Janeiro - Brasil, o enredo gira em torno de Dora, uma professora aposentada que trabalha como escritora de cartas para pessoas analfabetas na Estação Central do Brasil, a qual ajuda Josué, um garoto cuja mãe morreu atropelada por um ônibus, a encontrar seu pai no Nordeste. Distribuidor brasileiro (Lançamento): EUROPA FILMES.

Aos 14 anos, ingressei no magistério e me encontro com a possibilidade de brincar de teatro nas aulas de metodologia de ensino. Logo sou convidada por uma das colegas a compor o grupo de teatro de rua do qual seus pais eram criadores. Ali fui abraçada, embora só conseguíssemos ensaiar aos domingos e eu tivesse que pegar dois ônibus para chegar a casa deles. Antes dos ensaios - sempre discutindo alguma questão social - uma bacia de laranja era colocada no centro e os adultos descascavam-nas uma a uma e as distribuía para os menores. Discutíamos gravidez na adolescência e, dali surgiu uma intervenção cênica que foi apresentada na Avenida Paulista – grande palco aberto às diferenças em São Paulo.

Todos nós, cerca de oito pessoas, embarcamos em uma Kombi e seguíamos. Tudo era muito encantador: os figurinos improvisados, as maquiagens, o caráter mambembe do grupo, o agrupamento, o cuidado. Encantei-me e entendi que ali, qualquer meia calça poderia ter a cor da minha pele e que, as minhas perebas poderiam ter voz nesse espaço mágico chamado teatro.

Mas eu queria mais. Havia assistido a uma peça no espaço do Sesi – SP, o espetáculo “Clarão nas Estrelas”¹⁰ e o encanto da caixa preta tomou conta de mim. Passei a enveredar para cursos de teatro na cidade, gratuitos ou que pudessem ser pagos com o meu salário de garçoneiro e me dedicava à cada proposta de vivência teatral que encontrava. Caixas pretas ocupadas somente por corpos e vozes brancas, mas ali, parecia haver uma possibilidade de a minha voz negra ecoar.

Ousada, soube de um grupo que era fomentado pelo Esporte Clube Banessa e que estava com vagas de cunho social, chamava-se Grande Grupo Vocal e preparava para o clube apresentações nas homenagens em datas comemorativas que envolviam o canto e a performance. Lá fiquei dos dezesseis aos dezenove anos e recebi minha primeira personagem relevante na peça “O menino Rock” texto de Fábio Simonini que discutia uma adolescente que, em crise, descobria a filosofia a partir das músicas dos *Beatles*, era uma espécie de “O mundo de Sofia” e eu fazia uma das personagens centrais, a Márcia, a empregada da casa.

Eu a interpretava muito bem e sequer almejava o lugar da patroa. A personagem central “Prudência” era uma atriz loira, dos olhos azuis, os atores que interpretavam seus pais eram loiros dos olhos azuis, o Rock (personagem que dava

¹⁰ “Clarão nas Estrelas” foi um espetáculo com texto e direção de Vladimir Capella, com estréia no Teatro Popular do Sesi em 1998. Uma fábula que comentava os vários tipos de amor, com grandiosidade nos elementos da cena: iluminação, música e cenários.

nome à dramaturgia) era branco dos olhos castanhos e a pessoa que dividia a personagem comigo, era uma jovem preta que havia entrado também como bolsista.

Engraçado só agora estar tendo esse olhar. A Márcia, por ser apresentada na dramaturgia como a empregada da família, imediatamente indicou a direção a incorporação de uma atriz preta para representá-la. Dócil e maternal era a única na casa que conversava com as inseguranças de sua patroa mirim, e por assim ser, administrava os conflitos da família que servia.

Márcia carregava o estereótipo de um dos lados do *escravo fiel*, conforme descreve Martins (1995, p. 41) a “máscara de submissão absoluta, docilidade e conformismo, representa o negro desejado pelo sistema, encobrindo o perfil do escravo socialmente visível, de cujas revoltas, fugas e suicídios historiografia mais recente nos dá notícias”. Já abarcada pelo eco da voz de minha mãe, ou algo que não sabia nomear, inventei que a personagem queria ser cantora e infiltrei alguns cacos (fônicos) na encenação de modo que, ao final da peça a personagem ia embora da casa em busca do seu sonho de cantar pelo mundo.

A relação do meu corpo com esse espaço era também conflituosa. A maioria dos componentes desse grupo eram filhos da classe média e a atriz Isabel acabava se misturando com o lugar da personagem Márcia. Por vários ensaios, exausta com a rotina de trabalho, estudo, ensaio, parávamos para discutir alguns conflitos dos colegas em relação às viagens que não queriam fazer mas, que seus pais os obrigavam; a insatisfação com os resultados que estavam tendo na escola particular que estudavam e eu, preocupada se teria o dinheiro para pagar a condução. Ao final dos ensaios, filas de carros de pais que iam buscá-los e nós, bolsistas, corríamos para não perder nossos ônibus. Vivíamos em mundos muito diferentes e apesar de nos tratarem com muito carinho, jamais fui convidada para nenhum evento fora daquele espaço.

Em 1999, passei a integrar o grupo do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), em um projeto de extensão universitária, através de um processo seletivo para interessados da comunidade em vivenciar o fazer teatral. Nesse espaço, todos os participantes eram filhos das periferias de São Paulo. O critério de seleção era o desejo e os ensaios eram prioritariamente à noite, pensando contemplar as pessoas que trabalhavam em outras atividades. Lá permaneci por oito anos e é nesse espaço que inicio o processo de profissionalização.

Sempre com direção de Abílio Tavares, a primeira montagem “O horizonte”, em 2000 - texto de Antônio Rogério Toscano, contava com cerca de 20 pessoas em cena. A escrita do texto foi consolidada a partir das improvisações e instalações que éramos provocados a realizar permeada por uma investigação acerca do elemento água. Nessa pesquisa, fomos atravessados pela obra “Êxodo” do fotógrafo Sebastião Salgado, reconhecido por retratar os excluídos em suas fotografias. Suas imagens alimentavam a improvisação e a escrita do texto. Fazíamos muitos coros e as personagens representavam aspectos coletivos. Não havia protagonistas. Após temporada, o grupo passou a se verticalizar para o processo de profissionalização e agora somente com 14 integrantes (que foram convidados a permanecer) passamos a experimentar outras linguagens.

Em 2001, na montagem do texto de Gil Vicente, “A Farsa de Inês Pereira” interpretei Lianor Vaz, uma alcoviteira, personagem que foi ganhando relevância, na medida em que fora incorporada à música, a expressividade do corpo e os improvisos. Não caberia na encenação uma atriz negra no papel de Inês Pereira. Éramos seis atores em cena, dois atores negros, sendo eu a alcoviteira e o outro ator negro interpretando o servo Aparício, reproduzindo os lugares reservados ao negro na cena brasileira descrito por (2020, p. 153)

Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco ou subalterno, destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso fácil; [...] o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos.

Após dois anos de temporada, mergulhamos em um espetáculo de nome “Interior” que por nascer das pesquisas em torno do elemento terra, nos levou às histórias pessoais, às memórias de família, aos questionamentos existenciais e a muitos palcos, estados, turnês, entrevistas em revistas, festivais e uma circulação de muito sucesso. Trazíamos para a cena os conflitos que compunham cada uma das nossas existências. A sexualidade, a falta, o abandono, a saudade... Eu interpretava os sonhos dos meus pais, os trajetos que tinha realizado até ali, a dificuldade de entender o amor, discutia a relação com o cabelo - e foi esse trabalho que me revelou essa coroa ancestral. Mesmo mergulhando nos meus próprios dramas existenciais, as leituras que consegui realizar nesse período, eram filtradas pela noção marxista de luta de classes.

As contradições na minha constituição como mulher negra na sociedade e naquele espaço majoritariamente branco, não me causaram estranhamentos, mesmo quando, encontrava as pessoas negras sempre atuando nas funções mais precárias dentro da instituição. As contribuições da teoria social, que tecem os conceitos de raça e racismo, sob a ótica de que o “racismo [...] é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade” (ALMEIDA, 2021, p. 20) e queas narrativas que eu compartilhava em cena estavam atravessadas pelas consequências de tal organização, ainda não me eram explícitas, apesar de perceber uma maior aproximação das profissionais da limpeza e segurança comigo, após a apreciação do espetáculo.

“Segredo” foi o último trabalho realizado junto ao TUSP em 2005. Agora, a partir da pesquisa em torno do elemento fogo e, ainda, trazendo as histórias pessoais como ponto de partida. Passeávamos pelos conflitos internos dos atores sob a ótica eurocentrada, sem uma abordagem que considerasse o recorte racial. Éramos três negros em um grupo de treze atores, porém não nos inclinamos sobre as especificidades desses corpos na elaboração de suas subjetividades, mesmo quando trazíamos para a cena, nossos dramas em relação à subalternidades ou às violências sobre nossos traços negróides. Mantínhamos ali, o discurso que muitas vezes legitimava a folclorização do corpo negro na sociedade.

Para Almeida (2021, p. 68) “somente a reflexão crítica sobre a sociedade e sobre a própria condição pode fazer um indivíduo, mesmo sendo negro, enxergar a si próprio e ao mundo que o circunda para além do imaginário racista.” E ao sair do grupo, em 2006, inicio uma maratona de participações em pequenos projetos de grupos diversos, com pesquisas de linguagens, porém com pouca ou nenhuma reflexão sobre os papéis que ocupavam o corpo negro na sociedade e com nenhuma estranheza represento na cena: a bruxa, o lobo-mal, o coro... como se fosse óbvio que eram aqueles os melhores papeis que eu poderia representar.

Sendo sempre a única atriz negra nos projetos, sentia-me privilegiada por ter a possibilidade de estar ocupando um espaço na cena e muitas vezes, reforçando os “modelos de ficcionalização (que) emergem de uma matriz estrutural - imaginário do branco - projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro.” (MARTINS, 1995, p. 41).

Aproveitando a experiência na educação, em 2007, ingressei no curso de Licenciatura em Teatro no intuito de adquirir o embasamento teórico sobre a prática

teatral que já vinha desenvolvendo. Na academia (bem como em toda minha formação escolar) as problemáticas apontadas nos textos e nas discussões, sempre culminaram nos aspectos sociais e políticos da sociedade. Na investigação das personagens dificilmente considerava-se a ausência das questões que envolviam os corpos dissidentes destituídos de singularidades, que estão submetidos aos regimes públicos de controle: o corpo negro, trans, gordo, indígena, corpo com deficiência, etc.

As contribuições da população negra na elaboração das tecnologias, tanto na sociedade, quanto no fazer teatral, sequer eram apontadas em nossas formações. Nessa estrutura social racista, nós, negros, não estamos contemplados na história como humanidade e na universidade, me deparei com o processo que Carneiro (2011) denomina epistemicídio que, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade, nega aos negros a condição de sujeitos de conhecimento.

Uma vez que todos os estudos e referenciais na licenciatura eram (e ainda são) centralizados no pensamento das civilizações ocidentais, no cânone do homem branco, sob as perspectivas do eurocentrismo colonizador, o desejo de ver as cortinas do conhecimento abertas através da academia ou no trabalho conjunto com pessoas brancas na cena, não contemplou, as contribuições da população negra do povo africanodentro ou fora da caixa preta. A maquiagem ideológica de que estaríamos nos habilitando para a representação de qualquer personagem, mostrou-se borrada na medida em que ali, nada havia, que não fosse a complexidade da presença branca na cena e na história.

Quando Kilomba (2019) analisa o silenciamento literal do sujeito negro durante a escravização, descrevendo a máscara de flandres que a escrava Anastácia fora obrigada a usar como símbolo das políticas coloniais, sugiro que simbolicamente tal instrumento de tortura se estabeleceu na nossa crença de que não seria possível falar. Tal signo, sistematicamente apresentados nas aulas de história sobre o período colonial, nos atravessa socialmente até os dias atuais e demanda que rompamos com o espectro da máscara de flandres para que assumamos gradativamente novas palavras que dêem conta das vozes engasgadas nas gargantas.

Esse silenciamento silencioso - uma vez que nem tudo nos é dito, mas que, estrutura-se impelindo o corpo negro dos ambientes e dos espaços de produtores de conhecimento - que em outro momento da história fora aplicado diretamente no corpo se impõe às nossas subjetividades e percepções sobre o mundo.

Assim, no período que sucedeu a graduação me deparei com muitas vozes silenciadas nas periferias de Curitiba nos meus caminhos artísticos e na educação. Vozes de mulheres e crianças violentadas, de adolescentes que eram submetidos à situações de vulnerabilidade social (trabalhei junto ao SESC, comoicineira de teatro por dois anos), público atravessado pelas desigualdades impostas pelo racismo. Em 2016, recebo um convite para performar a minha voz de mulher negra¹¹ junto ao Conselho Estadual de Promoção da Igualdade Racial – CONSEPIR e, penso que ali, inicio meus primeiros passos em direção ao enegrecimento na minha prática artística e na vida.

Diante dessa reflexão, em 2019, criei a Coletiva Preta de Teatro “*ÈmíWá*” e em 2020, ingresso no mestrado com o projeto de discutir a presença de coletivos de teatros negros em Curitiba.

Assumir o protagonismo na criação artística, assumir que a Coletiva “*ÈmíWá*” é parte do objeto dessa pesquisa, debruçar-me sobre o teclado deste computador para a elaboração dessa dissertação, torna-se um movimento ruptura dessa máscara. Afinal “quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma/o nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (KILOMBA, 2019, p. 28), e assim, sou despertada para assumir o ato político que demarca a minha passagem de objeto a sujeito da ação.

Essa pesquisa, com recorte nos aquilombamentos artísticos negros em Curitiba, bem como, o trabalho da Coletiva – hoje formada por 07 mulheres negras - visa descolonizar o imaginário eurocêntrico na arte e nos espaços culturais dessa capital, fortalecendo a formação de plateia direcionada às produções pretas e periféricas através da arte e da cultura e com esse foco em ressemantizar a ideia de quilombo. Inflamadas pelas condições às quais nossos corpos seguem submetidos e pelas discussões nos âmbitos sociais e políticos, a Coletiva propõe o exercício de mergulho no espelho em busca da identidade.

¹¹ Disseco essa experiência mais profundamente na próxima seção.

Destarte, se faz necessário entender que o teatro e o seu papel refletor “dos dramas existenciais da coletividade, que nesse caso é a população negra brasileira.” (NJERI, 2020, p. 165) foram e são instrumentos de resistência destas populações. Portanto, cabe a mim, como artista pesquisadora, também, lançar luz sobre outros grupos que nos antecederam preparando e abrindo os palcos para a insurgência dos teatros negros em Curitiba, das periferias aos palcos, do lugar de onde se vê e se é visto. Ocupamos aqui, o proscênio das nossas narrativas, tornamos a caixa-preta o lugar para abrilhantar nossas luzes negras, gerando filhos artísticos capazes de fazer ressoar o eco da vida-liberdade.

1.2 O ACENDER DAS LUZES: COLETIVA “ÈMÍ WÁ”

Em 2016, fui convidada pela então presidente do Conselho Estadual de Promoção da Igualdade Racial – CONSEPIR, a Sra. Edna Aparecida Coqueiro, para apresentar uma breve cena para a Semana da Consciência Negra, junto a Secretaria de Estado da Educação, Cultura, Família e Desenvolvimento Social. Seminário com tema em torno das reflexões, percepções e desafios para a superação do racismo institucional, imediatamente me levou a aceitar o convite para a abertura do evento.

Considerando a importância da discussão, segui em busca de atores negros que eu conhecia e me dei conta de que eu conhecia poucos. Foi então, que convidei os atores André Daniel e a atriz Kamylla dos Santos, ambos negros do Grupo Baquetá e uma grande parceira Loana Terra – essa, uma mulher branca, para gerarmos juntos a performance intitulada “Notas de Escurecimento”¹². Por motivos pessoais, a Kamylla dos Santos não pode seguir e, estivemos em cena, dois atores negros (eu e o André) e dois artistas brancos (a Loana e o músico percursionista Diogo Melo Pontes).

A performance trazia muita musicalidade e uma crítica aos discursos sobre o negro no Brasil com toques de ironia. Negociamos que o músico e a atriz branca teriam papéis coadjuvantes na narrativa, onde a Loana, participaria de momentos onde sugerisse a relação opressora do branco com a construção do imaginário do

¹² O trabalho registrado e transmitido no canal da TV Paulo Freire. Disponível em: <https://fb.watch/dvrGiRVzye/>

negro: a relação com o cabelo, o menosprezo pelas reinidicações dos afro-descendentes, o abuso sobre o corpo feminino negro, o privilégio branco.

FIGURA 1 - NOTAS DE ESCURECIMENTO -. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: DIOO MELO PONTES, ANDRÉ DANIEL, ISABEL OLIVEIRA E LOANA TERRA.



Fonte: Foto de Krau Penas – SEEC (2016)

A performance iniciava com a entrada do grupo, cantando e tocando e sambando a canção Garota de Ipanema do ilustre Tom Jobim. Enquanto a platéia era envolvida pela alegria da canção, os atores atravessam o corredor e enunciam frases que remetiam a visão européia sobre a população brasileira e a objetificação do corpo negro feminino: “Caipirinha? Miscigenação? Mulata?! Igualdade racial? Oh... Bunda?” Finalizavam com a interrogação “Negro no Paraná?”.

Os atores acomodam seus instrumentos e ritualizam o banho das águas de Oxum – orixá das águas doces, da sabedoria e do poder feminino – onde começam a se reconhecer em seu corpo e seu movimento. Tratava do processo de colonização do pensamento até o reconhecer-se como potência com seus ritos, cabelos e voz “A carne mais barata do mercado, não é a carne negra”.

Com uma platéia majoritariamente negra e envolvida com as discussões a cerca das violências contra a população negra, a cena deixa a plateia em suspensão

com a entrada do texto “Mulata Exportação” de Elisa Lucinda. A atriz branca, interpretando o homem branco da poesia inicia:

Mas que nega linda
 E de olho verde ainda
 Olho de veneno e açúcar!
 Vem nega, vem ser minha desculpa
 Vem que aqui dentro ainda te cabe
 Vem ser meu álibi, minha bela conduta
 Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!
 (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)
 Minha tonteira minha história contundida
 Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?
 Rebola bem meu bem-querer, sou seu improvisado, seu karaôquê;
 Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer
 Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.
 Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore
 Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.
 Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”

A personagem negra tenta desviar-se enquanto simula estar cuidando de estender as roupas no varal, sua ira vai aumentando até que em um rompante volta-se à platéia e vocifera:

Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.
 Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”
 E o delegado piscou.
 Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena
 com cela especial por ser esse branco intelectual...
 Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio
 nada disso se cura trepando com uma escura!”
 Ó minha máxima lei, deixai de asneira
 Não vai ser um branco mal resolvido
 que vai libertar uma negra:
 Esse branco ardido está fadado
 porque não é com lábia de pseudo-oprimido
 que vai aliviar seu passado.
 Olha aqui meu senhor:
 Eu me lembro da senzala
 e tu te lembrás da Casa-Grande
 e vamos juntos escrever sinceramente outra história
 Digo, repito e não minto:
 Vamos passar essa verdade a limpo
 porque não é dançando samba
 que eu te redimo ou te acredito:
 Vê se te afasta, não invista, não insista!
 Meu nojo!
 Meu engodo cultural!
 Minha lavagem de lata!
 Porque deixar de ser racista, meu amor,
 não é comer uma mulata!

Cerca de 80 pessoas, entre homens e mulheres que estavam presentes, com os olhos marejados, voltam da suspensão quando a personagem negra puxa em alta voz “A carne mais barata do mercado NÃO é a carne negra!”

Ali, envolta em uma atmosfera de expurgo de minhas próprias questões refletidas nos olhos daquela plateia, a semente do desejo de ampliar a vivência artística junto a artistas negros foi lançada e, somente três anos depois, tomei a iniciativa de fazer uma busca ativa por artistas pretos para criar um grupo onde pudéssemos performar nossas vivências.

A Coletiva Preta de Teatro “*ÈmíWá*”, em Curitiba, nasce em 2019, a partir dessa necessidade, impulsionada pela ideia de aquilombamento artístico criativo. Engajada na discussão sobre a invisibilidade do negro na cidade, principalmente no que tange aos espaços de representatividade nas salas de teatro da capital Paranaense, a “*ÈmíWá*”, que em yorubá significa *estou presente*, vem se reunindo semanalmente, em busca de vivenciar um aquilombamento artístico que desenvolva em suas cenas aspectos da memória e dos modos de fazer em uma perspectiva que valorize as cosmovisões africanas e afrodescendentes nos mobilizam: a ancestralidade, o rito, a afetividade e a roda.

Esse agenciamento de artistas negros é a fala e o ato dessa caminhada na direção de anunciar nossas vozes, e vem transitando na perspectiva de levar à cena outras subjetividades, discutindo a visibilidade dos nossos corpos pretos e valorizando nossas *escrevivências*. Esse termo, cunhado pela escritora Conceição Evaristo, que reflete o ato de enunciar a partir da óticadistinguida dos lugares ocupados pela cultura das elites, é utilizado nos trabalhos da Coletiva, através da ficcionalização e/ou apresentação das nossas experiências como sujeitos negros, para a composição de narrativas.

Em nosso primeiro ano de atuação, com a presença de Geyisa Costa, Isabel Oliveira, Kátia Drumond, Sol do Rosário, Pedro Ramires e Vanessa Ricardo, nos provocamos sobre as maneiras em que somos vistos na sociedade e sobre nossos anseios como artistas negros nessa cidade. Negociando nossas atividades extra sala-de-ensaio¹³, com a agenda de espaços onde pudéssemos vivenciar a pesquisa artística, ensaiávamos uma vez por semana à noite. Cada ator propunha uma

¹³ Todos os envolvidos nesse processo trabalhavam com outras atividades durante o dia como forma de subsistência, mesmo com formação em teatro. Professor, músico, cartomante, estudante, jornalista.

metodologia para o encontro e trazia suas questões para o grupo para que experimentávamos cenicamente as provocações apresentadas.

Produzimos aí a performance “Onde está o nosso quilombo”. Questionamentos sobre os nossos nós, situações de racismo atravessadas nas frases “doces” da sociedade branca, que muitas vezes representam o que Kilomba (2019, p. 224) aborda como “metáfora do racismo cotidiano como um ato de colonização” retomando as cenas de um passado colonial permanentemente, na medida em que subjuga e tenta determinar os espaços determinados pelas fantasias das pessoas brancas sobre os sujeitos negros.

A performance inicia com os atores, transitando com uma taça de champanhe nas mãos, em uma festa ao som da canção “Bésamemucho”, tocada ao vivo. Enquanto circulam, trocam supostos elogios entre si. Nesse transitar são atravessados por olhares e frases como:

S- Você é uma preta de alma branca!
P- Imagina... Eu tenho muitos amigos moreninhos como você!
I- Hum... Que negra bonita!!!!
P- Aproveitando as promoções hein!?
I- Porque você está fantasiada de mãe de santo?
S- Você que limpa aqui?
I- Que gracinha seu filho. Tem cara de jogador de futebol! Promete hein?!
S- Por favor, mocinho... Você trabalha aqui?
Todos: Eu não sou seu negro!¹⁴

Essas frases, retiradas dos relatos dos próprios atores, delatam o quanto as manifestações de racismo, atravessam o tempo todo sujeito negro, seja atribuindo suas qualidades como pessoa à ideia de brancura, negando ou sublinhando sua cor, atribuindo os espaços onde o sujeito pode ou não atuar na sociedade. Carneiro (2011, p.125) analisa esses “lapsos lingüísticos” da branquitude afirmando que essas frases, “supostamente inocentes”, como entende o senso comum, demonstram as diversas ações que se realizam pela linguagem, dentre elas a produção e a reprodução de estereótipos. Mesmo as personagens se apresentando com belos trajes de festa, ainda assim, a presença destas é associada a quem deveria estar na posição de servil.

No que tange a dramaturgia corporal e vocal, os atores investiram em partiturar uma série de movimentos que foram descobertos em sala de ensaio a

¹⁴ Trecho dos textos elaborados para a performance “Onde está nosso quilombo” com supervisão corporal de Kátia Drumond.

partir da palavra Encontro: encontro de corpos, encontro de vocalidades, encontro com suas próprias subjetividades.

A atriz Sol do Rosário, encontrando-se com o tecido da echarpe que cobria seus ombros inicia uma dança que move todo o elenco na energia do vento – força de lانسã, que desloca o tempo e o espaço. A vocalidade da palavra anunciada em um microfone desenha no ar o movimento interno do embate entre sonho e suas próprias expectativas. Com o microfone projetando o eco das frases ditas, o texto segue:

Pedro: Tufão movimentos fortes que me levam a algum lugar sem parar sobe e desce, desce sobe. Cabe braço, quadril, chão, ar. Braço que puxa, cabeça que me guia.

Isabel: Respiração alterada. Vou explodir. Panela de pressão. Estou em vários lugares ao mesmo tempo. Preciso parar, mas não paro!

Sol: Encontrei alguém, seu olhar me guia, não estou mais só.

Num país onde 84% da população reconhece perceber o racismo no Brasil e somente 4% se considera preconceituoso¹⁵, as manifestações racistas acontecem quase sempre de maneira velada e, esse espectro afeta o sujeito negro no lugar violento do desconforto, da incompreensão. O “tufão”, a pressão diante das situações dissimuladas de racismo, quando não imobilizam sujeito provocam reações viscerais. Quando essa panela de pressão está prestes a explodir, o encontro com o/no outro possibilita encontrar respostas diversas no lugar da compreensão, e não mais da culpa.

Digo isso porque, de modo geral, quando o fantasma do racismo atinge o sujeito negro, na incompreensão, tendemos a encontrar justificativas para termos sido alvo da violência, tentando entender qual foi a nossa atitude que provocou a violência recebida. Quando compreendemos que essas violências não estão relacionadas a nossa individualidade e sim, ao grupo do qual fazemos parte – o de pessoas racializadas, a resposta torna-se outra. É quando entendemos a necessidade da reação e da denúncia. Seja ela literal, ou a resposta poético/artística. “Encontrei alguém” é a possibilidade de mover restituições simbólicas para o princípio de sua própria identidade.

¹⁵ Dados apresentados em artigo da revista Exame a partir da pesquisa promovida pelo Instituto Locomotiva. Realizada com 1630 entrevistados em 72 cidades do país entre os dias 15 e 20 de abril de 2021. Disponível em <https://exame.com/negocios/no-brasil-84-percebe-racismo-mas- apenas-4-se-considera-preconceituoso/>

Para a elaboração dessa performance, tínhamos em consenso não falar das nossas dores, como se nossa existência estivesse limitada aos resquícios da escravidão e das violências sofridas cotidianamente. A escolha dos figurinos e a corporalidade do elenco buscou romper com esse imaginário. Entretanto, ao analisar a dramaturgia do texto, enxergo ainda, uma grande necessidade de expurgar as dores cotidianas no que é verbalizado.

A ideia de fazer ecoar na plateia as tantas frases racistas - que nós, cidadãos e atores negros, vimos ser proferidas diariamente como se fosse natural - por um lado nasce do desejo de sensibilizar o espectador para a desnaturalização de atitudes e frases racistas. Por outro lado, revela uma necessidade de conversar com o público branco e entendo que, de alguma forma, ainda não estávamos dialogando com o 'quilombo' que buscamos na criação das cenas.

Kilomba (2019, p.224) fala sobre a importância de escrever como “maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente”, para a superação desse trauma. O mesmo ocorre muitas vezes, na cena negra: a necessidade de revisitar essa “ferida aberta” que é o racismo e suas facetas. No entanto, reviver essas violências na performance, é reviver o trauma diário, como forma de superar o silêncio provocado no sujeito negro diante dessas agressões.

A violência policial, também é representada na cena no momento em que o ator Pedro Ramires, dançando uma batida policial, faz menção corpórea de um corpo sendo açoitado. Transformar a dor em dança é a escolha que projeta futuros quando, acalentado pela mãe, a performance encerra.

Isabel: Ô menino que canta... Seu canto parece o canto do uirapuru! Canto suave de um pássaro negro, que traz no peito, as plumas avermelhadas de quem sonha ganhar mundo! Lê tudo que encontra e passa horas escrevendo no ar como se pudesse, com suas mãos, mudar o rumo das coisas. Retomando a dança mobilizada pelo som dos ventos, ventos que abrem portas para outros caminhos, o grupo de artistas volta-se para a platéia repetindo

Todos: Pinga um nó na minha cabeça, esse nó saí.

Encontrei alguém seu olhar me guia, me guia. Não estou mais só.

A performance foi apresentada em duas ocasiões: no Festival Oyá¹⁶, na APP Sindicato Paraná, com presença de público negro em sua maioria; e na celebração de aniversário da Casa Quatro Ventos, com público majoritário branco.

¹⁶ Festival promovido pela dançarina Laremi Paixão em 2019, com o objetivo de reunir as artes negras no município. O evento aconteceu nas dependências da APP – Sindicatos.

As respostas do público foram completamente diferentes. O público do festival extremamente emocionado, vendo-se representado em suas questões, enquanto o público branco, ora demonstrando certo constrangimento, ora envolvido com as provocações da cena e com a frase neutra: que trabalho necessário.

Outro elemento que aparece nessa escolha é a necessidade de ser compreendido pelo público branco, visto que a expectativa de que, a partir do encontro com o seu reflexo na cena (presente nas frases proferidas), provocasse nele a reflexão e a possível mudança de atitude. Me questiono se, esse público, que em geral observa silenciosamente o racismo na sociedade, realmente se interessa em romper com o consenso branco. A quem serviria essa performance?

FIGURA 2 - "ONDE ESTÁ O NOSSO QUILOMBO" - APP SINDICATO - FESTIVAL AYÁ - EM CENA, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: SARARÁ, ISABEL OLIVEIRA, SOL DO ROSÁRIO E PEDRO RAMIRES.



Fonte: Festival Ayá

1.3 MEMÓRIAS DUMA BAOBÁ (2020)

Em 2020, com a crise sanitária causada pela pandemia da COVID – 19 e as orientações de isolamento social, os encontros presenciais da Coletiva ËmíWá foram suspensos e, até aquele momento não tínhamos encontrado um recurso

efetivo para que nosso processo criativo se desse. Foi também o início das aulas de mestrado e isso gerou uma grande instabilidade em relação a presente pesquisa.

Nesse cenário, mantive a investigação teórica e retomo a produção artística da coletiva, com o ator, diretor e dramaturgo Carlos Canarin. Já havíamos nos encontrado anteriormente, na leitura dramática do seu texto “Retilíneo”, texto este, que estávamos preparando para apresentar na Mostra FRINGE do Festival de Teatro de Curitiba, com estréia em março daquele ano.

No processo de escrita de “Retilíneo”, nos encontramos no curso “Negro Olhar” promovido pela unidade SESC/PR com a atriz e diretora Tatiana Tibúrcio, onde discutíamos a dramaturgia negra e, desde lá, mantínhamos um espaço permanente de trocas ambiente virtual. Semanalmente, abríamos uma sala na plataforma online e ali, conversávamos sobre as memórias que constituíam nossas identidades.

Impelida pelas questões suscitadas tanto no curso, quanto pela performance “Onde está o nosso quilombo”, eu e Canarin iniciamos um processo de investigação sobre nossas memórias próximas e sobre a necessidade de ver-nos representados em cena em nossos aspectos afetivos e sensoriais.

Diante disso, o experimento teatral “Memórias duma Baobá¹⁷” ancorou-se nesse movimento estético-político de resgate de memórias, saberes, descobertas, anseios e histórias a partir da percepção de mulheres negras. Sua elaboração foi fundamentada no que ao tratar de identidade, Hall (2019, p. 41) nos afirma:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de casa/lar, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes.

Inclinados em uma investigação sobre as epistemologias da identidade da população da diáspora negra e, na recuperação desse movimento narrado por Hall (2019) de ligar passado e presente na projeção de futuros nesse espaço/tempo simbólicos (o que chamo de pensamento sankofiano), o experimento navegou a partir da proposição de doação de memórias, solicitadas às mulheres pretas. Memórias de infância, conselhos de avós e mães, provérbios, saudades que

¹⁷ Esse espetáculo encontra-se no link Disponível no link: <https://youtu.be/NNNESBe1yH0>.

consolidaram as identidades individuais dessas mulheres e que se tornam memórias coletivizadas na medida em que esses corpos têm em comum, as condições subalternizadas, pois foram e são diuturnamente submetidos ao racismo sistêmico e estruturado na sociedade brasileira.

Ao iniciarmos o processo de elaboração da obra experimental partimos do princípio de roda em sua composição, compreendendo aqui como princípio da relação horizontalizada na concepção da obra artística, numa tentativa de (des) hierarquizar as relações estabelecidas no âmbito teatral – quem escreve, quem atua, quem ilumina – preocupados em valorizar a promoção das vozes de cada um dos envolvidos, corporificando as potências de cada contribuição.

Partimos das discussões que envolviam o apagamento e recuperação e/ou reinvenção de memórias de mulheres pretas promovidas dentro do grupo de *WhatsApp* “Casa das Pretas”, do qual faço parte, de suas articulações políticas, sociais e estéticas. Nesse espaço, pedi a algumas mulheres a doação de alguma memória que fosse relevante na construção de sua identidade. Essa ação contou com áudios enviados por cinco mulheres negras: Aildes Silva, Camila Cardoso, Genice Fortunato, Maristér da Cunha e Will Amaral.

Unindo áudios de memórias de mulheres da minha família o jovem dramaturgo Carlos Canarin inicia o processo de escrita dessa oralitura¹⁸, imprimindo grafia estética às narrativas compartilhadas. As histórias narradas ganharam contornos estéticos que escapavam do campo individual, tornando-se agora, experiência coletiva recriada.

Pensamos em maneiras efetivas de trazer essas vozes com suas próprias identidades – timbre, cor, nuances, cores, pausas – de forma que essas memórias incorporassem a presença de cada uma das doadoras, assim, optamos por selecionar trechos dos áudios e incorporá-los a dramaturgia da cena. Acoplar essas narrativas ao corpo da atriz, após algumas leituras do texto escrito, exigiu de nós, pensarmos na elaboração de um corpo atriz-Baobá - uma atriz que carrega em si uma horizontalidade entre texto vivido, representado, falado, ouvido, narrado por outros

No segundo momento, algumas mulheres negras foram convidadas para o evento que aconteceu em plataforma online intitulado “Doação de Memórias”. Com a

¹⁸ Termo cunhado por Leda Maria Martins (1997), oralitura se refere à transmissão de saberes a partir das poéticas orais e corporais.

projeção da cena acontecendo em duas câmeras simultaneamente sob diferentes perspectivas (uma visão frontal e outra na lateral do espaço de encenação), essas mulheres foram convidadas a pegar um chá, um café, um bolo, um aconchego afetivo e prestigiar o experimento, podendo inclusive interferir na encenação com a contribuição de uma canção, um som, um movimento... e, ao final da apreciação, um bate-papo foi aberto para o compartilhamento das implicações em suas próprias memórias. Por mais de uma hora, a troca de cheiros, sons, canções, histórias e gestos, ocuparam o encontro. Uma saudação à ancestralidade.

Dentre as memórias doadas ressalto a lembrança de Camila Cardoso, produtora de casting:

A minha memória é sobre a minha vó.
 Toda vez que eu penso na minha vó me vem o rostinho dela,
 perdi a minha vó há quase dez anos já...
 Ela era mais uma mãe para mim.
 Então toda vez que eu lembro dela eu me emociono...
 É engraçado porque eu lembro do cheiro do cabelo dela,
 do cheiro da pele dela, eu lembro do cheiro do colo dela.
 E lembro das musiquinhas que ela cantava pra mim quando eu era
 pequena.
 E depois que eu cresci, que tive filhos,
 as mesmas musiquinhas que ela cantava para mim, ela cantava pros meus
 filhos.
 A música quase não tinha letra,
 era mais um resmungado com uma melodia doce da voz dela.
 Então essa é a minha memória: minha vó, Dona Edite.
 Me faz muita falta.

Na sequência do áudio, Camila compartilha o resmungo em uma vogal melódica de sua avó com a voz embargada de afetividade e revelando os resmungos de muitas avós pretas, o cheiro de lenços que enfeitavam e protegiam as cabeças brancas de muitas que nos geraram, criaram, embalaram e embalam nossas existências.

A memória é patrimônio, na medida em que engloba tudo aquilo que herdamos nos campos culturais e sociais em contextos específicos que nos impregnam de sentidos. É a herança do passado para o presente e o futuro que contribuem com a permanência e a identidade da cultura a que se pertence, é um bem imaterial, e na medida em que traz em si as várias camadas que se articulam na constituição de uma parcela da população, deve ser encarada como patrimônio cultural do nosso povo. A linguagem “tem a dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o

lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p. 14) e dessa forma nos informa quais as vozes que devem ou não ser ouvidas.

Vale ressaltar que a proposição desse experimento artístico, ensaia romper com o sentido da palavra patrimônio como nos apresenta Coutinho (2011, p. 1109) “do grego *pater*, que significa pai” sendo mais apropriado dizer, que nesse caso a memória é matrimônio, na medida em que privilegia o legado mnemônico de mulheres negras e suas experiências coletivas.

O sentido de grafar tais narrativas é colocá-las no estatuto de bem cultural **matrimonial**, como argumenta Martins (2003, p.64) “a memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e ao processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento” e, ampliar essas narrativas para o campo estético da cena é, também, reconhecer-se como sujeito produtor de subjetividades e afetos culturais, na medida em que essas histórias são corporificadas em um espaço/tempo artístico.

Assim, a memória, constituidora de identidades, está estruturada como a linguagem e, na linguagem está a possibilidade de “assumir a identidade da cultura” (FANON, 2008, p. 15) o que significa evidenciar, através da arte, a profundidade, as estesias e as táticas de sobrevivência estruturadas por um grupo, que, mantidos propositalmente à margem, recria, inventa e elabora suas micropolíticas de sobrevivência. A narrativa da militante e professora aposentada Will Amaral, na proposição da memória doada para a performance “Memórias duma Baobá” aponta para as dinâmicas dessa realidade na:

eu perdi minha mãe faz oito anos, perdi meu filho faz três.
quando eu era adolescente a minha mãe reunia sempre a família,
a minha mãe sempre gostou de uma família reunida,
de gente né? e eu me lembro bem que nós nos reuníamos,
e a minha mãe gostava de cantar, e as vezes a gente desafinava
e ela batia as unhas, fazia a gente parar, e ela cantava:
“de noite eu ando a cidade a me procurar sem te encontrar”
e ela cantava muito bem, e eu fiquei me lembrando também,
de quando eu era bem pequena, devia ter uns cinco, seis anos,
ela levantava muito cedo pra ir trabalhar, tava escuro ainda,
e ela me acordava e eu ficava deitada na cama enrolada nas cobertas,
e ela colocando casaco, me lembro bem, ela tomava tabuada de mim.
3 vezes 7? 5 vezes 3? E foi assim que eu aprendi a tabuada.
E nesse decorrer de lembrança, me lembrei do meu filho.
Eu trabalhava muito. Sabe que mulher preta tem que trabalhar muito
sempre né?
Eu trabalhava muito, muito, muito,
e aos sábados eu pedia pro meu filho me passar as tarefas dele né,
o que ele fez na escola e tal,

e eu pedia pra ele ler porque eu já não aguentava mais de sono,
 e eu meio que dormindo, eu dizia pra ele ler pra mim, e ele lia,
 de vez em quando eu acordava assustada: como é que é? não entendi!
 eu no quarto e ele na sala, e ele achando que eu tava prestando atenção,
 e assim meu filho me fez aprender,
 minha mãe me fez aprender,
 e isso aquece o coração da gente né? alivia, conforta.
 a gente que é mulher preta, a gente tem luta né?

Se retirarmos os indicativos de que essa memória se passa num tempo ido, facilmente encontraremos grande parte da população feminina preta que se sente representada por ela. Will Amaral é o arquétipo da mulher contemporânea, que se desdobra para dar conta da maternidade, do trabalho e das questões da casa - tudo ao mesmo tempo - sob a pressão de garantir a sobrevivência e o progresso de seus ascendentes. Dialoga com a mãe que durante uma pandemia, como a que vivemos em 2020, necessita levar junto seu filho pequeno para o trabalho, para atender as necessidades de manutenção do lar de sua patroa e, enquanto passeia com o cachorro, avista o corpo do seu menino que acaba de cair do nono andar do prédio em que trabalhava.

Will diz “eu pedia pra ele ler porque eu não aguentava mais de sono... e ele achando que eu tava prestando atenção” se referindo há pelo menos duas décadas. Talvez as escravizadas presentes na obra “Um jantar à brasileira” de Debret dissessem “eu lhe cantava cantigas de ninar antes de mamar porque minhas tetas já não suportavam mais... e ele achando que eu o estava afagando”. Ou a mãe de Miguel dissesse “e ele achando que eu estava prestando atenção, mas eu não aguentava mais de cansaço”.

Três temporalidades distintas com a mesma necessidade de sobrevivência. E não considerar isso como **matrimônio** é permitir que essas histórias continuem se repetindo como se fossem inéditas ou naturalizáveis. O que é uma babá acompanhando os filhos da patroa em uma festa, quando seus filhos jamais entraram em um daqueles *buffets*? O que é uma funcionária da limpeza de uma escola particular, quando sequer consegue vaga em uma creche pública? Quantas estratégias são lançadas? Quem são essas mulheres? E quantas vezes se veem representadas na arte com subjetividades expressivas, famílias, existências plenas?

As formas de apagamento de memórias, as violências físicas, as delimitações de espaços de ocupação dos corpos pretos, a desvalorização dos traços culturais e das epistemologias da população negra no Brasil, bem como nas

Américas, atuaram como estratégia de dominação dos colonizadores europeus em suas colônias. Nesses territórios, o racismo desempenhou um papel essencial na apropriação dos corpos escravizados tanto no trato sóciopolítico quanto na internalização da superioridade do colonizador em relação aos colonizados.

Durante todo o processo colonial e estendendo-se até os dias atuais, o racismo antinegro nas Américas (e aqui, faço um recorte, no Brasil) imprimiu-se de formas diversas e sutis. O racismo explícito durante o período colonial, onde os corpos pretos não passavam de instrumentos objetificados de trabalho, se mascara, hoje, na falsa ideia de igualdade racial sob a égide meritocrática de que todos somos iguais, de que temos os mesmos direitos e oportunidades e que o progresso, é fruto dos esforços individuais.

Entretanto, ao revisitar a história sobre uma ótica decolonial, evidencia-se que a possibilidade de ascensão da população preta mantém-se quase que utópica, na medida em que à essa parcela da população ainda é reservada as piores funções no mercado de trabalho e os menores salários, os espaços da cidade com menores infraestruturas, a violência contra sua juventude, os menores investimentos em educação, saúde e acessos.

Na formação dessas mulheres, a violência dessas vozes surge como fantasmas para uma vida inteira, conforme lembrado na memória da professora e pesquisadora Genice:

Eu... tenho a lembrança de que, desde pequena a patroa branca da minha mãe, me orientava a... me esforçar! Ela dizia que... por conta da minha cor, eu deveria sempre me esforçar em ser a melhor, porque onde houvesse uma oportunidade... que eu fosse disputar... uma vaga de emprego ou algo parecido, eu teria que ser muito melhor do que os outros candidatos brancos... Na verdade eu não entendia muito... o que ela estava querendo dizer... porque ...com o passar do tempo... dentro da minha família... eu não me percebia como negra. Porque minha mãe... e minhas tias tinham a pele mais... retinta. E a minha... eu era chamada de moreninha... Minha avó também! Ela... era filha de bugre... que **hoje** eu sei que é indígena com italiano. Então a sua pele era um tom mais clara do que a das próprias filhas... Mas, me acompanhou essa questão do estudo... e que tem que ser melhor, de que tem que sempre ser melhor... e se esforce! e se esforce! E isso me perseguiu e me persegue até hoje. Tudo o que eu procuro fazer, eu tento fazer o melhor possível. E me cobro também, bastante... E muitas vezes essa busca por fazer o melhor acaba nos paralisando... quando aquilo que eu tento perceber... e tento analisar e não acho que está o melhor e que poderia ficar melhor as vezes me paralisa. Então tem pontos positivos e negativos nessa posição de tentar ser o melhor.

Dialogando com Lélia Gonzales (1988), enquanto em alguns países o racismo explicitou abertamente os espaços reservados aos negros, através do

regime de segregação racial - o *apartheid*- na América Latina temos como característica o “racismo por denegação” - o racismo disfarçado pelo mito da igualdade racial. Ambas as faces do racismo, aberto ou por denegação, foram e são táticas que objetivaram e objetivam a exploração e a opressão.

Contudo, diante do racismo aberto, é notável que seu efeito sobre os grupos discriminados fortaleceu as identidades raciais (na medida em que não se sobravam dúvidas sobre o que os separa nos espaços), visto que essa certeza lhes permitiu a articulação de outras formas de viver no interior dessa sociedade (à exemplo das conquistas do Movimento Negro nos Estados Unidos).

Enquanto no racismo por denegação, por seu discurso igualitário, mantém velado as estratégias de manutenção das relações de poder e segregação, impossibilitando esses grupos de compreender as sujeições de suas existências e conseqüentemente a tomada de posições políticas e sociais, na luta contra o esmagamento de suas subjetividades.

Diante disso, percebemos no relato de Genice, a articulação do movimento de negação de suas reais origens, a negação de sua própria imagem. Para Gonzalez (1988, p.73):

O racismo latino-americano é suficiente sofisticado para manter índios e negros na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia de branqueamento. Veiculadas pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais.

No entanto, é preciso considerar as táticas de manutenção da cultura africana na diáspora. Segredados e camuflados na linguagem do colonizador, os saberes dos africanos escravizados foram transmitidos e adaptados à realidade de seus ascendentes nas ações dos terreiros, nas rodas de capoeira, nas favelas, nas escolas de samba, nos provérbios, nos chás, nas quituteiras, enfim, nas gingas dos corpos pretos. Saberes mediados por avós, mães, as parteiras, mães de santo. Nosso país tem na base da cultura a herança dessa malemolência. Os valores do Ocidente branco não foram completamente absorvidos nos becos das nossas memórias¹⁹ e faz-se necessário trazer tais saberes à luz.

¹⁹ Referência ao livro de Conceição Evaristo “Becos da memória”.

O experimento “Memórias duma Baobá” nesse sentido se apresenta como o que Guattari e Rolnik(1996, p. 17) designam como “cultura-alma coletiva” no que se refere aos movimentos de emancipação para reapropriar-se de sua singular identidade cultural. Rememorar os fazeres, as histórias, os afetos, as produções dos seus ancestrais e vê-los tornados apontamentos de cenas capazes de afetar outras vivências é, perceber-se com legitimidade. Aildes de 59 anos nos lembra os seus avós maternos na colheita e preparo do algodão:

Minha avó Cândida foi uma exímia artesã da tecelagem. Ela produzia toda a matéria-prima... é... desde o plantio da semente do algodão. E eu participava de todo o processo do plantio até a tecelagem... dos meus 5 anos mais ou menos, até meus 9 anos. É... e na companhia dos meus avós, eu adquiri... todos os hábitos deles: tomava guaraná ralado, tomava chá de losna com açúcar e outros hábitos. Eu passava a maior parte do dia e muitas noites com eles. Dormíamos em redes... é um hábito mato-grossense dormir em rede (...) redes lindas... coloridas... e a noite... quando apagavam as luzes, eles contavam histórias pra mim. ora um, ora outro... eles se revezavam... mas sempre tinham histórias pra mim. Minha avó, além de ser uma exímia artesã... era a única que sabia limpar o meu nariz (risos)

A escolha da memória a ser doada revela a mobilização provocada pela proposição do convite, ao observarmos o cuidado nas palavras escolhidas para a narrativa. Por exemplo quando escolhe o termo “exímia artesã... a única que sabia limpar o meu nariz”, as mãos ganham uma dimensão repleta de excelências e afetos. Contornos sensoriais, memórias corporificadas em grafia e imagem. Dessa doação, escolhemos apenas o gesto da atriz Baobá projetando a ponta do vestido simulando limpar o nariz de uma criança. Na qualidade de público criador onde “o primeiro passo é ele ser incluído desde o início da construção do projeto cultural” (WENDELL, 2014, P. 20), todas as doadoras foram atravessadas pela co-participação criativa ao apreciarem a performance gravada, relatando que se sentiram presenteadas pela possibilidade de entrar em contato com seus baús de memórias transformados em arte.

Na apreciação, relataram o quanto ficaram emocionadas com as escolhas cênicas que resolveram a cena: a casa de madeira, a luz entrando na janela, o café no bule e o bolo de fubá, as fotografias na parede, o chapéu de palha, a viagem de trem... O quanto a luz no vídeo havia remetido à sensação de tempo passado e as lembranças que alguns avós foram perdendo com as demências da idade.

FIGURA 3 - A ATRIZ-BAOBÁ, ISABEL OLIVEIRA, ENQUANTO OUVI OS ÁUDIOS, COMO SE AS MEMÓRIAS ECOASSEM DURANTE A ESPERA



Fonte: Foto de Carlos Canarim

Fanon (2008, p.16) argumenta que a luta contra o racismo “é uma luta para entrar na dialética do Eu e o do Outro” visto que a alteridade da pessoa negra lhe é negada “no âmbito das interações sociais, em relação à razão e ao conhecimento”. Assim, como intérprete da atriz-Baobá, nessa experiência, senti evocar em mim minha própria alteridade, uma vez que esta ocorre a partir de uma rede de relações entre o organismo, o ambiente e o outro. Meu corpo se percebendo como outro, a partir do outro, sendo esse outro, corpos femininos com experiências reconhecíveis em minha constituição de mulher e artista.

Daí ressurgiu a necessidade de voltar a produzir junto a outras mulheres negras (atrizes ou não) nesse município, interessadas em seguir criando poéticas que nos revelassem na cena. Nesse momento, passaram a integrar a Coletiva Preta de Teatro Èmí Wá, a atriz/terapeuta holística Geyisa Costa, a atriz/cartomante Sol do Rosário (que estiveram no início desse projeto); as atrizes Flávia Imirene Sabino, Sabrina Marques, Patrícia Saravi; e a advogada apaixonada por cinema Aildes

Celestina Silva - que eu havia conhecido na produção de um curta metragem que realizei no ano de 2017. Essas mulheres foram as convidadas que toparam esse mergulho junto comigo, que além de atriz, sou professora de teatro na rede municipal e contadora de histórias.

Iniciamos os encontros com essa formação, no início de 2021, de forma remota. De modo geral, havia entre nós o desejo do encontro e de investigar modos de criação que contemplassem nossas experiências como mulheres negras no espaço da cena. Todas nós, já tínhamos nos cruzados em algum momento, nas plateias, cursos ou em espaços de discussão sobre a população e a produção negra em Curitiba. A proposta era nos aproximar das nossas próprias histórias e de nossas trajetórias para a elaboração de modos próprios de criação.

1.4 PARTEIRAS DE INTERIOR (2022)

Ouso afirmar que o drama eurocêntrico apresentado nas caixas pretas dos teatros dessa nação há muito não dialoga com o crescente público negro que vem acessando as plateias. Romper com a falsa universalidade da hegemonia branca, tecendo em cena as nossas narrativas negras, nossos signos, nossos corpos expressivos, nossas memórias e vivências têm grande apelo à sede dessa parcela da população que reclama a representatividade.

Pensar representatividade, entendendo que o espaço da cena é sim, um espaço de poder capaz de desmontar o imaginário das falácias “discriminatórias que sempre colocam minorias em locais de subalternidade. Isso pode servir para que, por exemplo, mulheres negras questionem o lugar social que o imaginário racista lhes reserva.” (ALMEIDA, 2021, p.110) E assim, se deu essa nova formação da Coletiva – o aquilombamento de mulheres negras em torno de reelaborar narrativas a partir de nossos olhares. Afinal,

Mulheres negras precisam desenvolver sua própria liderança e suas próprias pautas, baseadas nas necessidades que constituem sua base primária; isto é, fundamentadas nas mulheres negras, suas famílias e suas comunidades... (Hadford-Hill *apud* hooks, 2019, p 114)

Empenhadas em tornar essa Coletiva num quilombo criativo, em espaço de empoderamento, optamos por um formato de processo colaborativo que investisse

no fomento das nossas experiências com o rito e a ancestralidade, sempre em busca de fortalecer o conceito ÈmíWá – estamos presentes, somos presença negra na cena e na sociedade curitibana.

Inicialmente, fomentadas pelo desejo de nos conhecer pessoal e artisticamente, porém impossibilitadas pela grave situação provocada pela pandemia da COVID 19, que até o momento não tinha disponível nenhuma vacina que nos protegesse, decidimos nos manter protegidas com os encontros on-line.

No entanto, nos perguntávamos a todo o momento em como produzir estado de *èmíwá* (presença), no espaço virtual? Seria possível produzir poesia cênica diante de tantas perdas e medo diante da doença que sucumbia a vida de mais de mil pessoas diariamente e no espaço de isolamento nos nossos lares? Entendemos então que, sempre estivemos apartadas e que, era chegado o momento de promovermos um espaço de acolhimento e escuta de nossas questões como sujeitas e artistas, para instituir, não um lugar de fala, mas um lugar de escuta afetiva.

Decidimos que cada um dos encontros semanais iniciaria com uma mística, um rito disparador que provocasse em nós o contato íntimo de cada uma com o encontro. No primeiro momento, utilizamos como disparadores o contato com o espaço imediato em que nos encontrávamos – a cadeira do computador ou o aparelho telefônico, o cômodo, a iluminação do espaço, a plataforma e seus recursos disponíveis, a oferta de uma música, uma comida, um relaxamento, um sonho ou uma vivência. O autocuidado no reconhecimento desses corpos nos espaços em que se encontravam um alongamento, um auto afago, um chá, um dedo de prosa.

A partir dessa inclinação a atriz/cartomante Sol do Rosário, trouxe para o grupo sua vivência com a leitura de cartas que trabalham sob a perspectiva dos pretos velhos²⁰ e os conselhos de reequilíbrio oferecidos a partir da manipulação das ervas e da magia. Direcionadas para cada uma das atrizes, essas cartas tornaram-se orientações para a composição de pequenos experimentos cênicos, que eram compartilhados e analisados entre nós.

²⁰ Na umbanda os pretos velhos são “grandes conhecedores das ervas, normalmente fazem uso de arruda, guiné e outras nas instruções de chás e banhos passados aos consulentes de que fazem uso durante as conversas e trabalhos que realizam” (REZENDE, 2017, p. 177).

O resgate da relação com a espiritualidade é uma busca que pretende nos aproximar de nossas heranças religiosas, dos valores filosóficos da cosmovisão africana onde “tudo está interligado a tudo, mas cada elemento simbólico tem sua função” (OLIVEIRA, 2006, p. 90). Assim, as cartas lançadas no jogo, dentro dos encontros virtuais, trouxeram elementos como a cachaça (a distração), a prata (o equilíbrio), a mironga (a magia), o patuá (os sentimentos), a pomba (a esperança), a preta velha (a cura dos males). A partir desses signos outros elementos vieram fazer parte dos experimentos de cena, envoltos no aprofundamento de cada significado que exprimiam: os orixás, suas características, cores, sons e movimentos.

Durante esses encontros eu me dedicava a transcrever algumas falas e textos que surgiam durante as conversas que realizávamos após as vivências propostas que, no meu entender, dialogavam com a motivação de cada um dos encontros. Nesse processo, imagens foram sendo geradas, integrando corpo, memórias, relatos, cantos e poesias, que posteriormente foi possibilitando a elaboração de uma dramaturgia roteirizada para o trabalho em áudio visual *Parteiras de Interior*.

Em um dos exercícios de contato com elementos da tradição negra, o benzimento e a conexão com as ervas num processo de cura e auto cuidado, enquanto imergia os pés na água (em uma espécie de escalda-pés) Sabrina Matos reflete “Precisamos resgatar a relação com a natureza. Há muita coisa a ser curada nas nossas existências pretas.” Ora, a relação com a natureza está presente na concepção de universo da cosmovisão africana e, o processo de cura passa necessariamente por compreender-se como parte do universo em um mundo que nos rejeita a humanidade. Para Oliveira (2006, p. 43):

o Homem está intimamente ligado à todos os elementos da natureza e ao seu criador. Essa relação simbiótica com a natureza (mundo natural) e com o próprio Deus (mundo sobrenatural) compõe a própria essência do Homem, que por sua vez divide sua essência particular com a totalidade do universo.

A manipulação das ervas nos processos de cura, sempre foram parte da vida dos africanos e seus descendentes espalhados pelo mundo depois da diáspora negra. Todo esse conhecimento parte das epistemes dos povos originários e afrodiaspóricos, uma vez que os benzimentos, os passes dentro dos terreiros, as defumações nas mais variadas culturas, pretendem reequilibrar os ambientes e o

homem que nele habita. Atualmente, vemos ganhar força o uso das plantas na medicina fitoterápica e nas terapias alternativas, no empenho de encontrar formas menos agressivas nos tratamentos de saúde, num caráter contrahegemônicos às práticas convencionais.

Usar a manipulação dessas ervas, imaginar-se na natureza com os pés na terra, tomar um banho de cachoeira ou no mar, principalmente em meio a uma pandemia que nos isolou fisicamente do mundo externo, nos proporcionou o encontro com memórias reais e ficcionais. Após o exercício de escalda-pés atriz Flávia Imirene Sabino diz “Eu vejo a árvore, os galhos, a mulher com suas raízes, seus rituais, a ancestralidade das nossas raízes, das nossas rezas... Que o nosso coração possa ser abrandado.” Abrandar os nossos corações a partir do encontro ritual, cuidando da saúde do corpo e da alma.

O primeiro solo do projeto – o curta-metragem *Sabereta* – foi protagonizado pela atriz Geyisa Costa, nossa “mais velha” em idade e vivência nas artes da cena. A atriz é o olhar ancestral que nos guia no caminho das artes. Mulher preta, cheia de histórias e vivências, também foi a pessoa que trouxe o nome ao projeto. Em seu solo, a atriz, em um processo de cura anuncia:

Por onde meus pés me levam? Às ruas. Agradeço e saio pela manhã do pouso que me oferecete e abriste em sua casa. Perambulo. Me sento no banco da praça e deixo os caminhos se abrirem. Um dia, sentada esperando a vida acontecer, alguém me convidou pra fazer parte de um livro. Que meus pés fizessem parte de um livro. Era pra ser uma foto só, de repente o livro se tornou todo eu. Nem sempre meus pés estão onde quero entrar! Mas tenho paciência...fico parindo palavras. A gente pari o tempo inteiro. A gente pari o tempo. A gente pari o espaço, pari coragem, pari luta, pari cura, pari tudo e pari o nada. De vez em quando a gente aborta. Aborta uma fala. Às vezes aborta. Tem que abortar, senão a semente cria peste. Aqui está meu corpo. Minha carne. Meus instintos. Às vezes você me convida pra caminhar. Eu pelejo e aceito. Há um encanto do outro lado da moeda. Nos primeiros passos já percebo que mesmo estando ao seu lado você caminha num solo que não reconheço... que não me pertence. Que meus pés não experimentam. Olho pra baixo e o solo que caminho é diferente do seu, mesmo lado a lado. Desato os nós. Abro os caminhos... aqui nesta terra que abro, a água é pura e límpida... (SABERETA, 2022)

A discussão sobre a relação de autocuidado a partir dos pés, trouxe à tona a reflexão sobre os caminhos trilhados pela atriz que, outrora ficou submetida à situação de rua, pois não contava com recursos financeiros para alugar uma casa. Sua voz, com rimas de sangue e fome, celebra que, nesse momento, foi salva

justamente pelos pés que tanto rejeitava por conta dos joanetes²¹ que o deformavam.

A deformidade dos pés sugere a analogia com os tortuosos caminhos que um artista negro acaba se submetendo para reter em si o sonho e a poesia. As deformidades carregam histórias de tensões e fricções que doem e calejam os pés reestruturando toda a estrutura do corpo. Também as fricções de existir como mulher negra, em uma sociedade que o tempo todo tenta nos invisibilizar, caleja nossos corpos em uma dualidade onde “a opressão forma as condições de resistência.” (KILOMBA, 2019, p.69).

Mesmo exaustas de sermos chamadas de guerreiras, uma vez que só desejamos existir, sabemos a quantidade de cacos e pedras que nossos pés mastigam no caminho, para a gestação de subjetividades mais leves, em uma guerra onde nossas armas são as poéticas do corpo. No espaço da cena da Coletiva no qual experimentamos, somos guiadas pelo olhar da grande mãe, a nossa ancestral mais velha, nossa Yabá²² contadora de histórias e encantadora de almas.

O segundo solo “Rosário”, protagonizado pela atriz Sol do Rosário, apresenta uma mulher em busca de sua liberdade e que, ancorada pelo medo, busca a cura para seguir, voar. Os sonhos, os desejos, o encontro com o tempo presente, passado e futuro (sankofa) é reapresentado na figura de uma cartomante que fala sobre a necessidade de se permitir a cura a partir do reconhecimento de si mesmo como potência.

Nesse solo, a imagem de três mulheres de diferentes gerações (mãe, filha e neta) trançando os cabelos umas das outras, materializam as discussões sobre a força da ancestralidade nas nossas existências. O desejo de partir, com a noção de que “a preservação da memória dos antepassados não é causa de estagnação para os africanos; ao contrário, são essas as causas para o dinamismo característico de sua cultura” (OLIVEIRA, 2006, p. 52) e cabe a nós, descendentes afrodiaspóricos atualizar as novas rotas de fuga. Em certo momento do solo apresentado a atriz revela:

²¹ O joanete é uma saliência óssea que se forma com mais frequência no dedão do pé, o hálux. O joanete é causado por um desalinhamento da articulação do pé, que pode surgir devido ao uso de sapatos apertados ou salto alto, ou até por má formação do pé ou artrite reumatóide, por exemplo.

²² O termo Yabás refere-se ao Yorubá, dialeto africano que, traduzida, significa, “mãe”, “senhora”, “aquela que alimenta seus filhos”. Na religião de origem africana, as Yabás são orixas femininos, representados por Nanã, Iansã, Oxum, Obá e, Yemanjá, entre outras.

Meu filho tinha um passarinho uns dois anos dentro da gaiola
 vai
 voa
 ele não foi
 tentava todo dia
 um dia
 esqueci a gaiola aberta e ele foi
 aos poucos saindo
 experimentando
 voar aos poucos. (ROSÁRIO, 2022)

Em consonância com a reflexão de Kilomba (2019, p. 69) esse processo de inventar de novo, aprendendo a ver tudo com novos olhos a partir de uma tradição socialmente marginalizada, demanda o “entendimento e o estudo da própria marginalidade para criar a possibilidade de devir como um novo *sujeito*” desaprisionando aos poucos, as nossas mentes dos moldes coloniais. Conduzir esses imaginários a partir de nossas próprias histórias, investigando o sentido das palavras, não é tarefa fácil uma vez que, como animais culturais, nosso modo de vida é construído sobre referenciais simbólicos, muitas vezes, hostis as visões de mundos não ocidentalizados.

Os pés não cabem no sapato de salto, eles não se adaptam.
 O terço não cabe no peito.
 O canto gregoriano desafina em sua boca, adapta ao canto da lavadeira (Isabel canta... solfeja).
 O cabelo não cabe na touca, o pensamento não cabe na cabeça.
 O corpo tentando encaixar-se na caixa branca, perde a mobilidade.
 A língua não cabe na língua, mas cabe na boca.
 O anel não cabe no dedo, mas a mão cabe no afago, ao corpo em seus quadris largos.
 A mão cabe perfeitamente no vão entre os seios, no contorno da barriga saliente. As mãos cabem perfeitamente na vagina, que pariu toda a produção de tecnologias do mundo, e nela nasce... o mundo.
 E ela molda o barro, e o barro molda à mão.
 Os pés moldam o barro, o sapato e a cabeça.
 Quantos sapatos cabem em meus pés?
 Mesmo quando o melhor é estar com eles apoiados sobre o solo, fazendo o caminho que eu quizer fazer. (ROSÁRIO, 2022)

O sujeito negro, a partir da consciência das estruturas raciais que o impelem a sentir-se sempre em falta, necessita encontrar, inventar, imaginar, reelaborar outras maneiras para encontrar-se livre com sua própria corporeidade. Diante da constatação de que o branco não lhe serve como marco referencial, necessita “construir um novo ideal de ego” (SOUZA, 1983, p.44) e arrisco afirmar que, esse

projeto torna-se mais orgânico e possível no contato com o seu semelhante, também negro, como em um espelho refletido.

Em “Aduke”, o terceiro solo dessa trilogia, com a atriz Flávia Imirene Sabino, o que experimentamos foi o diálogo estético entre os tempos: presente, passado, futuro em um movimento espiralar, conforme denomina Martins(2001, p. 79):

o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados.

A obra narra, de forma onírica, a jornada de personagem Aduke e seu encontro ainda na infância com aquele que se tornará seu grande amigo e fiel escudeiro: Bem – um camaleão. Um encontro mágico que leva Aduke a viver momentos de grandes descobertas sobre amizade, afeto, da relação com a família, inquietações e anseios. O solo celebra a possibilidade de sonhar. A personagem realiza uma viagem pelo tempo, reconhecendo a conexão com aquilo que se é, e com a própria ancestralidade presente em todas as mulheres que, em dado momento, ela vê refletida nas águas de um rio:

Quando chegou na beira do rio de frente para cachoeira, olhou para dentro d'água cristalina e viu o reflexo do seu rosto ali, sentou e colocou seus pés dentro, encheu suas mãos com água e molhou seu rosto, quando foi repetir a ação, levou um susto, pois olhando pra dentro do rio viu refletida ali a imagem de outras mulheres a sua volta, eram seis. Seis mulheres negras, com suas presenças impactantes. Nessa hora um misto de sentimentos povoava a cabeça de Aduke, surpresa, medo, curiosidade, como se ao mesmo tempo esperasse a muito por aquele encontro. Olhou para trás e não viu ninguém à sua volta, retornou seu olhar em direção ao rio e as mulheres estavam ali sendo refletidas pela água. Dançavam, em um balanço fluído. Cada uma, era em si mesma uma imensidão, um caminho, um desafio, com suas particularidades, que juntas potencializam as forças femininas da realização, magia, encanto, divindades da reinvenção do tempo, transmutação das forças da natureza em pleno renascimento e expansão. Seria uma miragem, um sonho? (ADUKE, 2022)

A percepção cósmica de que nas águas onde a personagem se vê refletida junto às mulheres que compõem a Coletiva nesse momento e, em todas as camadas ancestrais que compõe a experiência de cada uma de nós, é a compreensão de que o aquilombamento é a maneira de traçarmos novas maneiras de existência e possibilidades de futuro. A escolha pela narrativa – na maior parte desse trabalho, acompanhamos as imagens com o áudio em off – visa despertar os

ouvidos para a importância da palavra, “concebida como uma energia capaz de gerar coisas” (OLIVEIRA, 2006, p. 47)

Assim, a elaboração dramática dos textos e a escolha das imagens contaram com as explicações que surgiram em cada um dos encontros. Cada um dos solos apresentados em áudio visual é atravessado por todas as experiências sinestésicas que foram vivenciadas ao longo dos encontros semanais.

Após três meses, com encontros de duas horas semanais, muitas trocas, muito material levantado, registrado em vídeo via plataforma zoom, vislumbramos a possibilidade de organizar esse material para a participação do primeiro edital de ações afirmativas lançado pela Fundação Cultural de Curitiba. E, escrevendo-o a sete mãos, fomos contempladas com a verba de R\$9.000,00, para a realização do projeto *Parteiras de Interior*²³.

A aprovação do projeto nos impulsionou a gerar três solos em áudio visual, com três atrizes da coletiva atuando diretamente na cena e as demais, na produção do material. Assim, as atrizes Geyisa Costa, Sol do Rosário e Flavia Imerene Sabino, ocuparam o espaço da representação, Patrícia Saravy assumiu a orientação dramática, eu (Isabel Oliveira) assumi a codireção junto com Sabino, a Sabrina Marques atuou na produção do projeto e Aildes Silva assumiu a direção de fotografia, uma vez que tinha acesso aos recursos e parceiros do áudio visual.

Vale ressaltar que todas nós assumimos o compromisso de, mesmo sem domínio pleno das áreas assumidas, encontrar parceiros que nos auxiliassem nessa produção e aproveitar a proposição do projeto, como estratégia de investir em nossas próprias formações nas áreas que envolviam a produção do áudio visual. Era imprescindível apostar em nosso desejo e potencial para a realização da obra e para isso, todas nós assumimos a colaboração em todas as funções.

Não sem grandes desafios, iniciamos a elaboração dos solos baseados nas *escrevivências* – histórias vividas e ficcionalizadas – das agentes dessa coletiva com muita pesquisa a partir da revisitação do material. Em cena, imagens carregadas do pensamento sankofiano, ancestralidade, presenças, sonhos e projetos de futuro, misturavam as narrativas das sete mulheres do elenco.

Para a produção, utilizamos nossas casas como locação, figurinos e roupas de amigos e familiares, produzimos os adereços e materiais de cena com nossas

²³ Disponível no Youtube da Coletiva Preta de Teatro ÊmíWá no período de 01 a 30 de maio de 2022 – período de vigência do projeto.

próprias mãos. Contamos com o apoio de dois homens brancos²⁴, Paulo Silveira e Fulton Noguera, inclinados em contribuir com o fomento das produções, que generosamente disponibilizaram seus equipamentos e conhecimentos para a captação de imagem e som dos solos. Tivemos o prazer de inserir nossos familiares na composição das cenas: filhos, sobrinhos, mães e envolvê-los nos sonhos que estávamos gestando.

Ademais, promovemos o encontro com os agentes de Teatros Negros (conceito a ser trabalhado no próximo capítulo) que nos antecederam nesse município e com artistas negros da cena curitibana, discutindo temas que nos são caros, com a realização de quatro *lives* no Instagram. Foram temas: 1) A presença do negro no teatro curitibano: com a presença de João Carlos (Grupo Arte Negra), Luciene Soares (Grupo Nuspartus) e Kamyllla dos Santos (Grupo Baquetá); 2) Dramaturgia negrocênica; com a atriz e escritora Cléo Cavalcantty, o ator e pesquisador Marcel Malê e o ator e dramaturgo Carlos Canarin. 3) Arte negra como tecnologia ancestral: com a parteira tradicional e artista da dança Raquel Ire Okan e a atriz/terapeuta holística Geyisa Costa; 4) Processo Cênico Criativo: com a presença das sete mulheres envolvidas na produção do projeto.

Essas *lives* nos serviram de espaço para o conhecimento e reconhecimento de outros fazedores negros das artes cênicas no nosso município. Uma vez que, somente eu, estive debruçada na investigação acadêmica de outros grupos que vem fomentando a presença do negro na cena curitibana, foi uma oportunidade de apresentar alguns desses agentes as demais mulheres da Coletiva.

Falar sobre as forças mágicas que nos acompanharam e possibilitaram a execução desses três solos, daria escopo para uma outra dissertação, no entanto sabemos, que todo esse trabalho só se concretizou pela força do *asè* (energia vital) e da consciência da importância do *èmi* (estado de presença) de cada uma das integrantes.

²⁴ Aqui, faço questão de frisar que são homens brancos, porque ambos se entregaram ao projeto, no desejo de colocar em prática as palavras da filósofa e militante Ângela Davis “Não basta não ser racista. É preciso ser antirracista.” Por diversas vezes agradeceram à coletiva pela oportunidade de contribuir com o fomento das artes negras. Principalmente, com esse projeto político-artístico impulsionado e coordenado por mulheres negras.

2. 2º ATO COLETIVOS DE TEATRO NEGRO EM CURITIBA - AO PÉ DO BAOBÁ

A Coletiva Preta de Teatro “Èmí Wá” desde a sua criação tem como premissa o pensamento contracolonial de negritar o espaço da cena com os nossos corpos, imaginários, memórias e denúncias, a partir de modos de criação que preceda a valorização os nossos saberes afrodiaspóricos. Simbolicamente sentamos juntas ao pé do Baobá nos conectando com as raízes da ancestralidade para pensarmos o presente a partir da herança dos que vieram antes de nós, e assim, evocar e conceber possibilidades para os nossos futuros artísticos e sociais.

O Baobá ou embondeiro, essa árvore nativa da região árida da África, com longevidade de séculos ou milênios carrega a simbologia da experiência ancestral e representa a ideia de conectividade entre os povos da diáspora africana no mundo, e a íntima relação entre cada pessoa à memória coletiva que se dá a partir da herança cultural e/ou biológica que remete à África. Seu tronco oco, de formato muito particular, pode chegar a ter sete metros de diâmetro e até trinta metros de altura, podendo armazenar até 120.000 litros de água, garantindo a sobrevivência dos moradores dessas regiões em tempos de seca.²⁵

Essa planta testemunha de tempos imemoriais é símbolo de fertilidade, resistência, fartura e cura, pois traz em si vários elementos nutritivos à sobrevivência humana. Suas sementes podem ser comidas cruas como castanhas ou torradas, moídas podem ser usadas no preparo de sopas e delas se extrai o óleo vegetal rico em vitaminas. Seu tronco, além do seu poder de armazenamento de água, possui propriedades medicinais e as fibras são usadas para fazer fios, cordas, cordas para instrumentos musicais, linhas de pesca, cestas, redes e armadilhas.

Além disso, a madeira pode ser usada na construção de bancos, cadeiras, mesas, canoas e carros alegóricos. As folhas ricas em vitaminas podem ser cozidas em molhos e no tratamento de diarréias, doenças urinárias e no combate da febre. Suas flores, grandes e solitárias e o cheiro azedo que exala, se abrem durante a noite atraindo seus polinizadores. Seu fruto, o mukua, é adocicado com uma ligeira acidez (similar ao sabor da tamarindo), possui um miolo seco comestível podendo

²⁵ Informação disponível retiradas do site <https://www.infoescola.com/plantas/baoba/> .Acesso em 27-09-2022.

ser usada para fazer mingau, pirão, engrossar caldos, é rico em vitaminas, fibra, ferro e minerais.

Para alguns povos africanos tradicionais o Baobá é considerado a árvore da vida: suas raízes representam os ancestrais e as memórias da comunidade; seu tronco, as crianças e os jovens em desenvolvimento; sob sua copa o espírito do baobá os ajudaria a tomar decisões importantes para a comunidade. Considerada uma árvore sagrada pelos praticantes do candomblé é um dos símbolos fundamentais das culturas africanas tradicionais e traz em sua cosmologia, o princípio de conexão entre o mundo material e o mundo sobrenatural.

Para Waldman (2012, p. 225):

marcoidentitário, os Baobás confirmam um mandato repassado por gerações que habitam o reino dos antepassados, ciosamente resguardado em nome da tradição. Assim, bem mais do que uma árvore, o Baobá é, por excelência, o guardião de sentidos e significados endossados pelos povos da África, pelas suas sociedades e culturas, seus modos de ser, suas aspirações, expectativas de vida e religiosidade.

Sob a sombra desta árvore milenar reúnem-se os contadores de histórias, os conselhos dos anciãos, os acertos e desacertos de várias aldeias do continente, para a sua sombra compartilhar conhecimento e a memória com sua diversidade e pluralidade, reconstruída e reconfigurada a cada geração a partir da tradição oral. Os encontros da Coletiva, com a presença dessas sete mulheres negras na cena curitibana, estão atravessados por esses signos: a escuta, o autocuidado, o diálogo sobre os prazeres e problemas sociais e artísticos que abarcam nossos corpos negros femininos como espaço onde os saberes se tramam e se alimentam uns dos outros, na compreensão de si, do outro e do próprio fazer artístico.

Visamos demarcar a derrota do projeto de apagamento das nossas memórias da narrativa que apresenta essa planta como a árvore do esquecimento, que diz que quando acorrentados, sob chibatadas e no aguardo do embarque nos navios negreiros, os africanos eram obrigados a dar dezenas de voltas em torno de um imenso baobá, enquanto depositavam suas crenças, suas origens, seu território, para em seguida, serem batizados com uma identidade cristã-ocidental. Nossas memórias, encarnadas em nossa pele negra, em nossos corpos que gingam, e lutam, e dançam carregando a herança do vínculo com nossas origens, crenças, sabores e saberes.

Nesse sentido, o Baobá simboliza o que garante o sentido de africanidade assumida na existência da população negra e as instituições onde sua cultura constitui movimentos dos modos próprios de ser e estar no mundo, como os percebidos nos terreiros de candomblé, nas rodas de capoeira, nas congadas, etc. Reconhecer e ressignificar as sementes desta herança cultural que transborda essas instituições e se apresenta na organização das comunidades que estão à margem, trazendo à luz aspectos da cultura dos povos negros da précolonialidade e seus agentes invisibilizados e/ou criminalizados ao longo da história proporcionada pelo e para o colonialismo eurocêntrico, vem se apresentando como caminho para a nossa luta contra o racismo.

Como o tronco do Baobá, que em tempos de seca em solos áridos, garante a sobrevivência daqueles que necessitam se hidratar, oferecendo sua sombra para evocar as vozes dos ancestrais, ao o referenciarmos, rompemos com o projeto de morte dos nossos corpos e saberes, que foram e são submetidos às diversas tentativas de apagamento. Desde “Notas de escurecimento”, buscamos elaborar uma poética que ecoe nossos modos afrodiaspóricos de apreender o mundo, absorvendo em nossas narrativas textos de autores negros e/ou elaborados pelos próprios atores. Buscamos na coletiva, resgatar e recriar valores, conhecimentos, sabores, tanto subvertendo a linguagem, quanto a hierarquia dos papéis dentro do fazer teatral, em processos de aprendizagem/ensino/aprendizagem.

Alimentamos-nos da acidez adocicada do mukua ao evocar nossas vivências de sujeitas sociais negras em território curitibano, para nutrir nossos saberes que se tramam, na compreensão de si, do outro e do próprio fazer artístico. Os aromas das dramaturgias que lançamos em cena são como as histórias de Evaristo (2007) que não podem ser apreciados “como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”

O teatro, como elemento de uma cultura, possibilita o efeito de olhar, criar, modificar o presente e entender o passado. Sendo uma das manifestações artísticas mais antigas da humanidade, sempre serviu ao encontro do homem, com a natureza, com os deuses, com os mistérios que envolvem a existência com a sua necessidade de explorar suas capacidades criativas de representação de mundos reais ou ficcionais. No território brasileiro, foi instrumento pedagógico de dominação na educação de indígenas e dos negros escravizados como modo de apreensão da alma e das subjetividades desses grupos, como explica Lima (2015, p. 96):

O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram, ao mesmo tempo, público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica.

Assim, o processo escravagista atuou inicialmente no controle dos corpos, na supressão dos conhecimentos culturais, na delimitação dos imaginários, na tentativa de controle das consciências dos grupos dominados. A sociedade capitalista inicia o domínio sobre os indivíduos “no corpo, com o corpo... no biológico, no somático, no corporal” (FOUCAULT, 1979, p. 80). Contudo, a cultura dos povos sequestrados na África, se manteve viva, justamente pela sua capacidade de se metamorfosear, se reinventar, se camuflar diante dos olhos do colonizador.

Conforme afirma Aza Njeri (2020, p.208): “os africanos sequestrados chegaram à Amérikkka²⁶ portando a Palavra, o Corpo e seus Valores Civilizatórios” assim, as manifestações espetaculares negras na diáspora envolvem os aspectos da religiosidade, entendendo o corpo como integrante e integrador da natureza e seus elementos. O trabalho da Coletiva vem desatando os nossos nós, tramando novas rotas criativas para o exercício efetivo de nossa cidadania e para o nosso fazer teatral, ao tecer nos experimentos, nas performances e nos espetáculos uma estética que incorpora em sua ação, a força semiótica da palavra, da poesia, da sonoridade, do movimento, da corporeidade negra e os valores da ancestralidade.

Vimos erigindo nossos troncos com a certeza de que a nossa malemolência, em um jogo desesperado pela existência, garante aos nossos corpos as gingas para a sobrevivência das nossas subjetividades, sendo a relação com a religiosidade, com a musicalidade, com os signos elaborados nas tranças-mapas-de-fuga, táticas de manutenção e ressignificação das visões de mundo não ocidentalizado.

Os temas abordados nas produções da ËmíWá se hidratam nessas águas, antes mesmo de nos entendermos como um grupo de Teatro Negro, uma vez que, os espaços de atuação e reflexão sobre as artes pouco contemplam nossos anseios e humanidades. Basta olhar para os currículos acadêmicos e para as produções

²⁶Em sua tese Aza Njeri explica o uso da grafia tripa da letra K em Amérikkka fazendo referência ao arquétipo da supremacia branca imposta pela KluKluxKlan, em diálogo com orientação pan-africanista apresentada por AssataShakur.

teatrais em cartaz nas grandes cidades para termos essa certeza da força do racismo epistêmico na linguagem teatral dominante.

Diante do racismo epistêmico - esse “conjunto de dispositivos, práticas e estratégias que recusam a validade das justificativas feitas a partir de referenciais filosóficos, históricos, científicos e culturais que não sejam ocidentais” (NOGUERA, 2020, P.27) - o que se apresenta é a invisibilização da relevância da população negra para a elaboração das subjetividades e formação cultural do país.

Nesse sentido, o posicionamento crítico sobre o espaço da cena reservado às presenças negras é o que nos embarga do desejo de visitar e gerar novas narrativas sob a sombra desse Baobá, passando assim, a integrar o que entendemos como Teatro Negro Brasileiro, na capital mais negra do sul do país. Afinal, “falar em teatro negro é falar sobre ruptura e insurgência. Lutas anticolonialistas e antirracistas que inspiram e exortam os descendentes dos colonizados a reconstruir para si um lugar no mundo.” (SILVA; CARLOS, 2018, p.33) com narrativas azeviches que nos reformem como sujeitos da ação, como sujeitos políticos em uma militância negrocênica, conforme explica Freitas (2020, p.89):

um projeto político-cultural antirracista que através do Teatro Negro leva aos palcos de maneira idiossincrática e contundente os binômios poder-saber e reflexão-ação, engendrando liames culturais, educacionais, políticos e sociais através de suas insurreições cênicas.

Muitas foram as estratégias de resistência do povo negro, contra o sistema de colonização que vão desde o suicídio, o banzo, os abortos, os assassinatos, as fugas individuais e coletivas, até a formação dos quilombos e dos movimentos que culminaram nas fraternidades e nas organizações negras do início do século XX – como a imprensa negra²⁷, a FNB (Frente Negra Brasileira)²⁸, o MNU (Movimento

²⁷Gomes (2019, p. 29) afirma que desde os primeiros anos do século XX até meados dos anos 60, a imprensa negra, com os seus “jornais informavam e politizavam a população negra sobre os seus próprios destinos rumo a construção de uma integração na sociedade da época”. Dentre os jornais estavam: *O Xauster* (1916), *A Voz da Raça* (1933-1937), *Cruzada Cultural* (1950-1966), dentre outros.

²⁸Uma das primeiras organizações do século XX, a Frente Negra Brasileira foi criada em 1931 na cidade de São Paulo, com o intuito de exigir igualdade de direitos e a participação dos negros na sociedade brasileira. Liderada por Arlindo Veiga dos Santos a organização desenvolvia atividades de caráter político, cultural e educacional para os seus associados. Realizava palestras, seminários, cursos de alfabetização, oficinas de costura e promovia festivais de música. A entidade teve filiais em diversas cidades paulistas e nos estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Estima-se que a Frente Negra Brasileira tenha chegado a aproximadamente cem mil integrantes em todo o país. Em 1937, se caracterizando como partido político, deixa de existir, após o golpe militar do Estado Novo de Getúlio Vargas. Dentre seus adeptos estiveram Abdias Nascimento e

Negro Unificado)²⁹ e tantas outras ações que visaram e visam a emancipação da população negra nessa nação (GOMES, 2019). E isso contradiz o discurso caucasiano: disseminar a crença de que o seu projeto de produção de esquecimentos se concretizou, pois mesmo ao morrer nossos corpos baobás seguem servindo de abrigo às memórias azeviches.

Diante do conjunto de violências à qual nós, a população negra, vimos sendo submetidas, presenciamos a eclosão de múltiplas manifestações em defesa da equidade de direitos, os embates políticos sobre os instrumentos reguladores dos corpos negros, o movimento de revisitação, questionamento e valorização da representação de produtores intelectuais negros, as indagações sobre a violência da polícia nas favelas e a crescente discussão sobre a valorização da estética negra. Conforme Gomes (2017, p.94):

No Brasil, o corpo negro ganha visibilidade social na tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma por erótico, exótico e violento. Essa superação se dá mediante a publicização da questão racial como um direito, via práticas, projetos, ações políticas, cobrança do Estado e do mundo privado da presença da população negra na mídia, nos cursos superiores, na política, nos lugares de poder e decisão, na moda, na arte, entre outros.

Nesse aspecto, a comunidade negra perfura o solo com suas raízes e, tenciona o sistema, se mobilizando e mobilizando a sociedade civil, com um conjunto de ações no campo político e social, através da promoção de protestos antirracistas, de movimentos literários, religiosos e artísticos, em busca de vivenciar a cidadania plena nesta diáspora. Nesse agenciamento os esforços teóricos e epistemológicos dos povos subalternizados/colonizados postulamos que a produção de conhecimentos historicamente invisibilizados pela estrutura colonial (apoiada no racismo, na repressão cultural e comportamental), rompa com a colonização do imaginário, passando a valorizar os conhecimentos e tecnologias produzidas por esses povos.

Solano Trindade. Personalidades que atuaram na criação de Companhias Negras de Teatro que serão discutidas nessa dissertação.

²⁹ Fundado em São Paulo, em 1978, em meio à ditadura militar, o Movimento Negro Unificado (MNU) é uma entidade nacional de caráter político, democrática e autônoma, que visa o combate ao racismo, ao preconceito de cor e as práticas de discriminação racial no país, em todas as suas manifestações. A entidade luta contra o mito da democracia racial no Brasil e segue reivindicando por ações e intervenções políticas de enfrentamento ao racismo e reestruturação da população negra.

À sombra do Baobá, ingerimos suas folhas de cura e nos nutrimos coletivamente. Compomos a complexa insurgência de coletivos de teatro, formados majoritariamente por atuantes negros que vem se articulando na contemporaneidade investindo em enegrecer nossas atuações e fazer florir as narrativas que nos integram à condição de sujeitos de conhecimento. Trançando as cordas de mukua com os ideais do Movimento Negro e dos agenciamentos provocados pelas companhias do início século passado “incorporam as suas negras vivências e negros anseios, envoltos em conhecimento histórico, político e artístico” (FELINTO, 2014, p.27).

No Paraná, outros grupos nos antecederam nesse solo pedregoso, alimentando-se e regando a árvore da vida mesmo diante de uma narrativa que nega a presença negra em sua capital. Sabemos que muitos grupos, atuando nas frestas do sistema cultural hegemônico (e porque não dizer branco) se perdem no anonimato. Ao nos limitarmos ao estado do paranaense com um olhar um pouco mais aproximado sobre esse território, identifico outros grupos que atuam e atuaram compartilhando conhecimento e a memória reconstruída, reconfigurada à sombra do Baobá, com sua diversidade e pluralidade, evocando em suas cenas imaginários afrodiaspóricos.

Martins (1997, p.25) afirma que:

Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.

Do lançar dessas sementes que levam décadas para germinar sob o solo, encontro o despontar do tronco, as folhas, as flores e os frutos dos TeatrosNegros Curitibano. Sem a pretensão de dar conta de todas as experiências de aquilombamento de artistas negros que se reuniram à sombra do Baobá neste município, trago a seguir, grupos queentendo como símbolo de resistência, cura e fertilidade do povo negro nessa capital.

2.1 GRUPO CULTURAL ARTE NEGRA (1983-2002)

No tronco desse Baobá, o Grupo Cultural Arte Negra (1983-2002), fundado e dirigido por João Carlos da Silva, nasce com o objetivo de visibilizar a população

negra na construção da história do Brasil. A conversa foi realizada com o diretor e com sua esposa Ivani Silva (2022) que também fizera parte do grupo desde a sua fundação.

O idealizador do grupo conta que seu desejo de escrever já se manifestava e por volta dos seus 15 anos, enquanto assistia a filmes antigos com sua mãe nas madrugadas, se imaginava cantando como o artista pop negro Michael Jackson, ou escrevendo roteiros para o cinema ou ainda atuando em alguma área artística: “não tinha um canal que queria seguir, mas eu tava tentando várias coisas” (SILVA, 2022). Escrevia textos de vários gêneros e, embora nunca tivesse tido a oportunidade de sentar-se na plateia de uma sala de espetáculos, resolveu tentar escrever um texto dramático para o teatro. Como parte da população negra e periférica a dificuldade se instaurava pela falta de recursos financeiros. Silva (2022) reflete:

Mas eu nunca tinha visto um teatro... um texto de teatro. Um menino negro, em Curitiba, naquela época... não tinha conhecimento de... não tinha acesso à quase nada, né!? Minha família de poucos recursos também... Embora a gente nunca passou necessidade, mas... é... minha família não tinha é... essa possibilidade de me levar num espetáculo de teatro como na maioria das pessoas hoje, de pouca posse...

Perante desse desejo um amigo do diretor o informou da existência de uma oficina de teatro que estaria ocorrendo na igreja católica do bairro onde residia e assim teve a oportunidade de ingressar no universo teatral. A partir dessa vivência Silva (2022) resolveu montar um grupo de teatro onde pode dar vida aos textos que escreveu posteriormente. A proposta inicial compreendia a montagem de um grupo de teatro – ainda sem o recorte étnico-racial, no entanto, após alguns encontros se deram conta de que só estavam ali, pessoas negras para a composição do elenco (entre elas Ivani Silva, hoje, sua esposa). Desse modo, resolveram trazer nas montagens questões relacionadas a representatividade e os laços com os saberes de seus ancestrais.

João Carlos (2022) revela que o grupo Arte Negra se interessava naquele momento em colocar seus atores interpretando papéis onde tratasse da “dificuldade que o artista negro tem, de estar em espetáculos, que não sejam como personagem negro”. O incômodo se deve as representações estereotipadas destinadas aos atores negros tanto naquele momento histórico quanto às reclamadas hoje por nós,

atores negros, 30 anos depois: o escravo sofrendo, a empregada doméstica, os papéis subalternos.

A dramaturgia era escrita pelo próprio João Carlos a partir de discussões com o grupo de atores e inspirados por temáticas de cunho político e personagens do universo da teledramaturgia. O diretor e dramaturgo relata que seu primeiro espetáculo chamado *Na evolução, já existia eleição. E quem disse que não?* (1980) era constituído de vários esquetes tratando dos 'vícios da política' a partir da figura de Odorico Paraguaçu em O Bem Amado de Dias Gomes, para tratar do surgimento da eleição de lideranças. Segundo o autor "Com vários vícios da política, o homem aprendendo várias coisas básicas da vida e também aprendendo sobre essa questão política..." (SILVA, 2022).

Com uma produção cada vez mais voltada para os espaços ocupados pela população negra na sociedade, em 1986 o grupo monta o espetáculo *Jesus Cristo Negro* que "contava uma história em que Jesus apareceu na terra, na contemporaneidade, agora, e a sua reação de aparecer como negro na terra." (SILVA, 2022). Ivani Silva (2022) revela que a associação entre a divindade e o corpo negro, gerou manifestações indigestas de algumas plateias que, ao final do espetáculo "na hora do debate, ele [uma pessoa da plateia] foi falar com aquela indignação 'onde já se viu, colocar um Jesus Cristo negro, naquela situação? '".

O Arte Negra ainda teve em seu repertório as peças: *Clara Crocodilo* (1987); o texto premiado em 1995 "Vamos Subir a Serra? Mas Vamos de Trem; o espetáculo "Recessão" (1990); e "O Emprego de Lixeiro" (1991).

Sem uma formação técnica, o trabalho no grupo apostava nas habilidades individuais e em uma elaboração própria do modo de realizar suas obras:

Eu dirigia o espetáculo. Aí... jogamos o cenário pra dois... a sonoplastia pra outro... a gente ia distribuindo as tarefas pra apresentar o espetáculo. E o pessoal... como a gente não tinha teórica... não tinha a formação profissional... a gente ia encontrando as nossas próprias soluções... (refletindo) mais ou menos como a história do teatro mundial! Daí, surgiram as grandes teorias sobre o teatro... Arranjando soluções né... pra contar histórias através do teatro!

Diante da necessidade de teorizar suas práticas e ampliar a formação técnica do grupo, João Carlos foi aluno da primeira turma do curso de artes da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Sobre essa experiência João Carlos (2022) revela que:

teve aulas dentro da universidade, no curso lá... que foi a aula inteira quase, com a discussão sobre o nosso grupo, sendo que só tava eu do grupo ali. Mas debatendo se era constitucional um grupo só de negros. Porque eles achavam inconstitucional... Achavam racismo aquilo de um grupo só ter negros, né?! Então, só pra você ter ideia da resistência.

Na universidade as indagações à cerca de uma organização que zele pela presença de uma maioria negra ocupando espaços de poder, são recorrentes em várias instancias da sociedade.

Foi também na PUC que Silva (2022) compreendeu melhor a linguagem que vinham empreendendo no trabalho do grupo ao se deparar com o estudo de várias estéticas. Observou que suas cenas carregavam elementos do expressionismo e assim, verticalizaram ainda mais na linguagem:

E eu não conhecia a Pina Bausch, não conhecia expressionismo no teatro, não conhecia nada... Mas, nós já tínhamos uma pegada expressionista e não sabíamos o que era. Eu não sabia o que era... aquilo que eu dirigia, que eu colocava – que no caso era eu que dava aquelas pinceladas... Lá, o Goethe é muito bonito, eu achava muito luxuoso – “nossa! Que lugar bonito, né!? Se a gente tivesse um lugar desse pra ensaiar... com esse acervo ainda... mas é teatro alemão... acho que não vai ser uma pegada pra nós, né?!” (riso) Aí cheguei lá e, quando começou o espetáculo (é até falecida já... a Pina Bausch), o “Café Müller”... Nossa... eu cheguei a chorar no cinema! Pô... nosso trabalho ta todo aí... Tudo o que a gente faz, a linguagem... tudota aí! Tava escritinho ali! A gente nunca tinha visto aquele negócio. Nunca tinha visto o expressionismo... tava todo ali... na minha frente! Durante uma hora e meia eu fiquei vendo aquilo e... nossa... totalmente emocionado, né!?. Pensei: pô, acho que a gente ta no caminho certo! Não estamos fazendo bobeira... Alguém já faz isso, e ta sendo considerado por isso e a gente ta fazendo igual, mesmo sem estar copiando de nada, né... porque a gente não sabia... E alí que eu vi que a nossa pegada era expressionista. Mas é expressionista, pela situação que a gente tava vivendo. Que gente via à nossa volta, a situação do país, das coisas, as pessoas do nosso povo, né! E nosso povo se misturava com o outro, né... porque a opressão, a miséria, as dificuldades, a inconsciência e a consciência, sofrida, torturada... Quando você toma aquela pílula de saber a verdade, você sofre ainda mais! De saber da verdade...

Assim, o teatro abriu espaço para a possibilidade de inspiração a partir de um corpo que promove a alteridade, o reconhecimento de si como sujeito da ação, dentro e fora da ficcionalização cênica ao levar à cena suas próprias criações e histórias. A premissa de edificar o espaço de fortalecimento psíquico do negro diante da *negação do Brasil*³⁰, da negação da existência da população preta em suas diversas dimensões (epistemológicas, políticas, sociais e culturais),

³⁰ Aqui uso o termo de forma literal e faço uma referência ao documentário dirigido por Joelzito Araújo “A negação do Brasil”

fomentando a “pesquisa, crítica e reflexão constantes sobre o passado e o presente das condições de vida da população de origem africana no Brasil” (NASCIMENTO, 2019, p.308).

Segundo Ivani Silva (2022) preocupados em nutrir o público com a sua seiva de arte política, o grupo tinha como público-alvo as pessoas das periferias de Curitiba e região metropolitana buscando levar a esse público a sensibilidade e a reflexão. Assim:

O teatro, ele tem esse poder... de fazer com que todas as ações emocionem alguém quando ela é representada [...]Toda vez que a gente fazia o espetáculo, a gente abria pra debate... fosse nesses lugares alternativos ou fosse teatro mesmo, fosse no festival – era nossa proposta abrir o debate com o tema do espetáculo. Porque a gente achava: não adianta a gente fazer o espetáculo sobre o tema e, a pessoa ir pra casa mecanizando aquilo pra casa... Se já é bom! Porque você não pode entrar do mesmo jeito que você saiu! Nosso teatro, não era a arte pela arte. É arte política mesmo! Você tinha que colocar aquela cisma na cabeça do cara que assistiu aquele espetáculo e, aí o tema ia trabalhando pra casa. (IVANI SILVA, 2022)

Em paralelo, foram vinculados a ações dentro da igreja católica, junto aos Agentes de Pastoral Negros (os APNs) e posteriormente ao movimento negro organizado. O diretor narra que, por ter iniciado com ações dentro da igreja, houve uma grande confusão na época porque, embora tenham realizado várias ações dentro desse espaço, alguns anseios já não dialogavam com a proposição dessa organização, conforme narra:

Pra nós, isso também foi uma confusão na época... assim... “o que que nós somos nesse universo?” Porque a gente não queria mudar o nosso caráter teatral, um grupo de arte. Para mudar pro caráter deles, que era político. A nossa também era política, mas era uma política diferente da deles. E assim, a saída que a gente encontrou foi: eu e a Ivani éramos integrantes do ACNAP³¹ [referindo-se à Pastoral] mas, não o Arte Negra. A gente tentou fazer essa divisão, mas, isso causou confusão em muita gente. E daí, diante de algumas ações nossas pra elucidar isso, muita gente não gostou. Achou que a gente tava traindo... que tava desconsiderando o ACNAP... Tipo assim... Isso foi uma grande confusão na época. (grifo meu)

A partir de década de 90, com o ingresso de artistas voltados à música – uma vez que em suas montagens o grupo quase sempre utilizava a música ao vivo – o Arte Negra passou a verticalizar seus trabalhos para referenciais da

³¹Associação Cultural de Negritude e Ação Popular (ACNAP), uma entidade constituída como sociedade civil ligada ao Quilombo Central dos Agentes de Pastoral Negros sediada em Curitiba.

musicalidad negra e vários atuantes que passaram pelo grupo, se especializaram em áreas vinculadas às artes: músicos, bonequeiros e professores de artes.

FIGURA 4- IMAGEM CEDIDA DO ACERVO PESSOAL DE JULIA THOMAS - INTEGRANTE DO ARTE NEGRA NA DÉCADA DE 90.



Fonte: Acervo pessoal de Julia Thomas

O grupo se manteve em atividade até o ano de 2002. Conforme lamenta Ivani Silva (2022), as atividades do grupo eram mantidas com recursos próprios dos membros do grupo e isso levou ao encerramento das atividades. Para ela:

Infelizmente, essa pegada teatral assim, ela não te assegura financeiramente, né!? Então, foi esse um dos motivos que a gente acabou indo pra outros caminhos, assim. Acho que a maioria... Porque é uma coisa prazerosa, você representar, você contar fatos é... pegar todos esses contos e transformar em ação, né! O teatro, ele tem esse poder, né. De fazer com que todas as ações emocionem alguém quando ela é representada. Mas... ela não dá dinheiro, ela não te sustenta! Então, por conta disso, cada um foi pra um caminho.

O fundador do grupo endossa a colocação de Ivani revelando que em dado momento, necessitou se afastar da coordenação geral do grupo para tocar sua

formação e seus projetos pessoais. Com isso “o grupo foi esmorecendo” (SILVA, 2022).

2.2 GRUPO AFRO CULTURAL KA-NAOMBO (1991...)

Nas folhas desse Baobá, o grupo Ka-Naombo - que significa ‘coisa de negro’³² no idioma Kimbundu (da região de Angola Conguense – África) foi fundado por Vera Paixão, em 1991 vinculado a um projeto da ACNAP (Associação Cultural de Negritude e Ação Popular). Com o objetivo de nutrir a população negra em sua auto-estima, o grupo investe na construção da visibilidade do negro em Curitiba, estimulando a inclusão social e tecnológica através da educação, saúde, mercado de trabalho, geração de renda e da valorização cultural.

O grupo desenvolve sua ação a partir do uso das linguagens artísticas - música, dança e teatro – transformando a arte em instrumento de resgate e valorização da população negra. Ao longo de três décadas, essas folhas, em formato e tamanho de uma mão que se estende à comunidade, busca atuar como antídoto para a cura das mazelas sociais que acometem as vivências negras nessa sociedade, no entanto, frequentemente sofrem com o abandono político que o lança à infame *secura*.

Conforme Paixão (2022) o disparador desse movimento foi se ver refletida na vivência de outras mulheres negras da sociedade:

Como eu fui vítima de violência doméstica, eu queria contar tudo o que eu passei, através do teatro. E também... Tina Turner, é uma mulher que me inspira, na história dela. Então eu queria contar a história dela através do teatro. Como eu amo ela e adoro fazer ela, então eu comecei a fazer ela. Daí nós ficamos no Teatro Guaira, aí fizemos Da África ao Brasil, daí nós voltamos e fizemos a Tina, Branca de Neve e começamos a fazer, né... Era um grupo muito grande, de bebê até 70 anos. Pra que outra mulher possa ver que ela não está sozinha!

³² Essa explicação sobre o significado do nome do grupo está presente em vários materiais que foram disponibilizados por Paixão. Dentre eles o livro de sua autoria: Dança Negra: história & letra – Curitiba, PR: Marianas Edições, 2018.

O grupo carrega em sua gênese a relação com esse princípio religioso que logo se distancia para referendar a cultura negra na cena, tornando a arte um instrumento de luta desse grupo. Certamente, o desejo de poder ocupar

representações que considerem uma “fala com o corpo todo” (COBRA, 2014, p. 12) na cena é o que impulsiona o investimento em outras narrativas, nesse aquilombamento.

Com sede na região do Sítio Cercado - periferia de Curitiba – em área doada pela Associação dos Moradores Nossa Luta - o Projeto Ka-Naombo, realiza há mais de 30 anos, um trabalho sócio-artístico-cultural voltado a comunidades carentes. Oferecendo vivências artísticas para crianças, jovens e adultos, com apresentações em CMEIs (Centros Municipais de Educação Infantil), escolas das redes municipais e estaduais, unidades de saúde e hospitais, o grupo já se apresentou em várias cidades do Paraná, com destaque para Curitiba e região metropolitana e em São Paulo. Outra ação do Ka-naombo é o Grupo de Mulheres Solidárias com atividades voltadas ao fortalecimento das mulheres da comunidade do Xapinhá.

Embebidos dos ideais de Abdias do Nascimento (2019, p. 296), que afirma a importância de cuidar de organizar a nossa luta por nós mesmos, ampliando a nossa frente de luta para a transformação “radical das estruturas socioeconômicas e culturais da sociedade brasileira”, o Ka-naombo traz para a cena a discussão de temas referentes à população negra e capilarizam suas ações no fomento de sua arte e na produção de seus trabalhos em diversas frentes. Paixão (2022):

Quando eu conheci o ACNAP, que aí eu comecei a entender, eu mergulhei de cabeça! E eu adoro fazer isso, eu adoro trabalhar, eu adoro fazer teatro, eu adoro criar... Eu crio teatro, assim ó (estala os dedos) estamos aqui conversando eu já crio. É uma coisa de louco! Pra dizer, pra gritar, pra dizer: olha aqui gente, racismo não dá, violência não dá! Qualquer tipo de violência não dá!

As produções da companhia colocam o corpo negro na condição de sujeito e reflete com sua corporeidade, aspectos políticos de forma que saúda e resgata a cultura africana, ressignifica a história caucasiana que escraviza ainda hoje, física e simbolicamente a população negra no estado brasileiro. Suas intervenções poéticas extrapolam o espaço da cena e o grupo, se coloca ativo em escolas públicas e espaços culturais principalmente nas periferias de Curitiba.

Se diante da violência, ser feliz é um ato político, a cena negra alcança por si só o afeto em quem acessa tal estética, uma vez que esse corpo carrega consigo códigos, textualidades sociais, expectativas - mesmo quando não verbaliza um discurso político. Paixão (2022) assevera a importância do teatro em sua trajetória:

ah... o teatro é tudo, né?! É uma coisa que eu consigo me expressar! Falar dessa coisa tão cruel que a gente passa. Cruel. Eu sofria violência doméstica, não entendia porque eu era muito novinha, né... então... Eu fui vítima de racismo várias vezes, não entendia. Fui várias vezes... Não entendia na igreja - porque eu nasci na Igreja do Sétimo Dia - então não entendia toda aquela coisa de eu ser discriminada. Desde que eu vinha trabalhando como empregada doméstica, não entendia porque que eu tinha que comer depois. Eu não entendia... Eu não entendia várias coisas! Só depois que eu vim descobri que era a questão da minha cor.

Com ampla participação no mês da Consciência Negra, o grupo Afro Cultural Ka-Naombo, vem atuando como um espaço de disseminação das artes negras aproximando a população periférica, das discussões acerca de temas relevantes à negritude e às diversas formas de opressão. **Denegrindo** os solos curitibanos com suas artes Paixão (2022) explica:

Curitiba trata a gente como se a gente não fosse importante... E aí eles criam um monte de coisas pra gente não nos unir... E a gente tem que estar em todos os segmentos. Em todo segmento a gente tem que estar. Em todo lugar pra que aquela criancinha que não entende o preconceito, que não entende que aquilo que está acontecendo com ela é porque ela é negra, porque ela tem a pele escura, pra que ela aprenda e comece a fazer a diferença. Porque se a gente não conseguiu que as crianças façam a diferença, nós vamos continuar na mesma. A questão do cabelo, a questão de se respeitar, se amar, que a gente é lindo... Se ver, né? Se ver! Estar emponderada para enfrentar o racismo, o machismo e não aceitar que ninguém faça com a gente o que a gente não queira. Tem que estar falando, tem que estar gritando... e JUNTO! É necessário! Falar pra Curitiba 'olha, nós estamos aqui!' Porque eles acham que não tem preto aqui. E Nós somos de Curitiba mesmo!

Entre suas produções regadas com muita música, dança afro e estão os espetáculos "Da África ao Brasil" (2007), "Branca de Neve" (2009); e "A volta dos Orixás" (2012). Paixão (2022) explica que o processo de criação das cenas que são apresentadas, de modo geral, são montagens breves com improvisações a partir dos relatos de opressão compartilhados pelos participantes. Sem formação no campo das artes, a criadora do grupo explica que arquitetou sua prática investigando nos espetáculos que assistia, quais eram os elementos que deveriam integrar uma cena teatral e é assim que segue criando os esquetes do grupo. Não há o texto

escrito regendo a obra. O grupo roteiriza a encenação e segue como amador (aquele que ama) revelando corpos e vozes na denúncia social.

É na presença e consciência do que esse corpo político, que se apresentou e se apresenta o principal veículo de resistência, ginga e transgressão, que possibilita a elaboração “de uma complexa rede de resistência” (MUNANGA; GOMES, 2006, p 153).

Nesse ímpeto de valorizar a estética da população negra, o grupo realiza o Concurso Beleza de Palmares, evento que além de promover a autoestima da mulher e do homem negro a partir da valorização do seu fenótipo, auxilia na arrecadação de fundos para a manutenção do projeto.

Junto a ACNAP, no ano de 2002, estabeleceu uma parceria com a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e a Fundação Ford para a realização do primeiro Curso Pré Vestibular para Negras e Negros, possibilitando a formação e o preparo de alunos do ensino médio para o ingresso tanto à Universidade Federal do Paraná (UFPR), quanto aos vestibulares em instituições privadas. A parceria de dois anos (2002 e 2003) resultou no acesso de 150 jovens afro-descendentes à Universidade.

Com o findar do subsídio que era recebido dessas entidades para a manutenção do mesmo, a instituição passou a contar com o apoio da Eletrosul, da Associação dos Professores do Paraná (APP Sindicato) e a Pró Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná (Proec/UFPR), para o fornecimento de recursos para a preparação de fotocópias de apostilas, o que permitiu a cobrança de valor simbólico do seu público-alvo relativos ao material didático, teste de orientação vocacional e aulas de cidadania.

Segundo Paixão (2022), por questões de ordem política, de 2013 a 2019 a sede do grupo, sem recursos para se manter precisou manter suas portas fechadas. Nesse intervalo a artista lançou o livro *Dança Negra: história & letra* registrando a trajetória do grupo, principalmente no que tange ao trabalho que realizam a partir da dança.

No dia 07 de maio de 2020 o espaço do Grupo Afro Cultural Kanaombo reabriu suas portas após uma grande reforma que foi realizada com o apoio da comunidade local.

FIGURA 5 - IMAGEM RETIRADA DO DOSSIÊ COM AS ATIVIDADES DO GRUPO PRODUZIDO PELA FUNDADORA E COORDENADORA VERA PAIXÃO. MATERIAL DO GRUPO.



Fonte: Dossie de Vera Paixão

2.3 ISIDORO DINIZ PRODUÇÕES

A produtora foi fundada em 1980 pelo ator, bailarino, diretor e produtor cultural negro Isidoro Diniz.

Embora não tenha sido fundada com a inclinação sobre as perspectivas negras – inclusive com muitas produções com o referencial eurocêntrico, a Isidoro Diniz Produções é apresentada aqui, por sua relevância na produção de espetáculos com presença majoritária negra na cena curitibana, com produção de um homem negro.

O ator, bailarino e produtor Isidoro Diniz (2022) com 40 anos de atuação nas artes, relata que, sendo do interior do Paraná, desde muito cedo já intuía a arte como uma possibilidade e que, mesmo diante das poucas referências negras que se apresentavam pra ele “tinha uma esperança que eu podia ser artista.”

Chegando nesta capital em 1979, logo se viu com a oportunidade de ocupar espaços relevantes no teatro amador curitibano.

Eu não tive o impacto de ver o negro que tá fazendo papel de subalterno. Eu já cheguei e já fui direto fazendo papel de protagonista e em toda a companhia eu era protagonista da... no amador eu não tive isso de “você vai fazer lá... vai fazer o fenótipo e tal... Na época nem se discutia essa questão do fenótipo, né!? Porque não tinha essa coisa. esse estudo, esse trabalho todo de inserção de políticas afirmativas, cotas... não tinha nada disso. (ISIDORO DINIZ, 2022)

Entretanto, Diniz (2022) afirma que, naquele momento ainda não carregava explicitamente as questões que envolvem o corpo negro na cena:

fiz algumas coisas por minha livre iniciativa e, até que intuitiva do ponto de vista da questão da consciência negra. E nem só da consciência negra. Consciência negra a gente sempre tem, porque a gente sabe da onde veio, com quem você viveu [...] A diferença é a consciência quando você tem consciência negra já é uma parte da sua intelectualidade que já está sendo alimentada, instruída, né... para você buscar um caminho. E eu não tive essa orientação de consciência.

Ocupando um espaço privilegiado na comunidade artística da capital do Paraná, Diniz floresce solitário na cena do que afirma ser a primeira montagem no estado, com presença negra ocupando as grandes salas da cidade foi a montagem do espetáculo infantil “Chuva de Cores” (1987) texto e direção de Onivaldo Dultra, com sua atuação e produção.

A encenação que já apresentava uma preocupação com um teatro de presença negra, onde o ator representava uma criança negra com camadas de profundidade em sua construção dramaturgica.

Diante desta constatação, o artista reflete que, olhando para trás, já tinha referências no teatro e na televisão que foram importantes para a sua formação: a atriz Odela Rodrigues, as atrizes Cleonice Queiroz e Geyisa Costa, o ator Ronald Pinheiro e alguns artistas que despontavam nas telenovelas brasileiras como Canarinho e a atriz Cléo Simões.

Desse modo, explica “eu não percebia o racismo [...] ali nos 10 anos do início da minha carreira, eu ainda estava no ambiente me descobrindo e me formando. Mas não vinha nada de informação para mim sobre teatro negro, sobre Abdias Nascimento.” (DINIZ, 2022)

Relata ainda que se deu conta do racismo em sua trajetória “quando eu comecei a despontar, quando eu comecei a ser protagonista da minha história, eu aí, tive problemas profissionais.” Conforme nos alerta hooks (2019, p.58):

O artista negro, ao tornar-se sujeito de sua própria história se depara com a hostilidade que segue a lógica supremacista branca que se perpetua seduzindo “as pessoas negras com a promessa do sucesso dominante, mas apenas se estiverem dispostas a negar o valor da negritude”.

Preocupado com a estética de suas produções, em 1988, a partir de uma pesquisa realizada no calçadão na Rua João Negrão/Marechal Deodoro (onde os adolescentes em sua maioria pretas e periféricas, encenavam suas performances e batalhas de *Freestyle*) traz para sua montagem elementos da cultura urbana com a presença do hip-hop e do break na peça “Os Saltimbancos” de Chico Buarque.

Sob sua direção, em 2005, em homenagem a Glauco Souza Lobo (figura importante do movimento negro e na defesa da cultura negra na cidade), leva à cena a “Opera Pop Negra”.³³ Ópera inspirada na saga do povo africano e que, misturava o erudito e o popular em uma narrativa musicada.

Interpretado por atrizes negras, a obra resgatava a história dos africanos através de canções populares brasileiras e norte-americanas que compuseram o repertório. Com a participação especial do coral de Meninos Cantores de Angola, formado por jovens cegos cantando canções de autoria deles e outras do repertório.

Em 2010, celebrando seus 30 anos de carreira, Diniz produz “Pixaim” título inspirado no conto de Cristiane Sobral, com direção de Rafael Camargo e Kátia Drumond. O espetáculo procurou valorizar a palavra e a imagem, entrecortadas por fotográficas, vídeo e música, a partir de contos contemporâneos de autores de origem africana, *Terra de Palavras*, organizado por Fernanda Felisberto.

Com a presença de cinco atores negros em cena, a montagem borrifou o cheiro azedo da política de invisibilidade do povo afrodescendente, abordando situações cotidianas de violência da vida de negros e negras no Brasil.

³³ Informações coletadas em entrevista com o artista e retiradas do serviço da peça Opera Pop Negra em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica-e-historia-estao-na-montagem-opera-pop-negra-9mjq8j8sa12fsfclmo5byo66m/> Acesso em 25-07--2022

FIGURA 6 - ESPETÁCULO "PIXAIM" (2009) DA ESQUERDA PRA DIREITA: MARCEL SZYMANSKI, SIMONE MAGALHÃES, CÁSSIA DAMASCENO, CÁSSIA GOMES, ADRIANO CARVALHÃES. IMAGEM RETIRADA DO SITE GAZETA DO POVO



Fonte: Gazeta do Povo

Em parceria com Katia Drumond, em 2020 dirige a peça em formato online “Solo dos Mares e a Revolta dos Meninos Homens de uma Nação Suspensa” com dramaturgia de Salloma Salomão e Ione Jovino, marcando seus 40 anos de carreira. O espetáculo conta a história de vida e luta de João Cândido Felisberto, líder negro da Revolta da Chibata traçando paralelas com as trajetórias de tantas outras personagens negras vítimas do racismo estrutural no Brasil.

Cada vez mais debruçado sobre as invisibilizações provocadas pelo racismo institucional, em 2021, Isidoro Diniz promoveu o evento intitulado “1º Mostra de Teatro Negro de Curitiba” em formato virtual (seguindo as medidas de distanciamento social devido à Covid 19) em homenagem à atriz Odelair Rodrigues.

Na programação do evento, investiu em uma agenda que contou palestras, debates, oficina e apresentação de espetáculos de artistas negros da cidade e convidados do estado de São Paulo.

2.4 GRUPO NUSPARTUS (1994...)

O grupo Nuspartus, surgiu a partir do contato com o movimento religioso das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) em 1994, pautado na teologia da libertação que teria foco na politização, na participação social e na busca da transformação social.

Soares (2022), afirma que começou a fazer teatro na igreja católica, onde participava grupo de jovens da Comunidade Eclesial de Base (CEBs) – parte da teologia da libertação na igreja católica. Esse movimento dentro da igreja tinha como mote “não só a opção pelo pobre, mas, a politização, a participação social e a busca da transformação. Então a gente montou um grupo de teatro, dentro do PT.”

Quando a gente começou aqui... é uma região periférica de Curitiba e a gente não tinha acesso a assistir teatro. Então, a gente começou no teatro, sem conhecer outras possibilidades. A gente começou no teatro a conhecer o teatro. E a partir daí, a gente começa a ler, a gente começa a entrar em contato com outros grupos também...

A artista entende que o teatro entra na sua vida como “liberdade, libertação e empoderamento.” (LUCILENE, 2022). Menina negra, filha única de uma família pobre na periferia de Curitiba, como frisa “no Sul do país”, foi no teatro que encontrou as armas contra a timidez e encontrou a sua própria voz: “E aí, eu comecei a escrever poesias, esquetes... e não parei mais!” (LUCILENE, 2022).

Lucilene Soares (2022), conta que nessa experiência, o grupo Nuspartus atuou por um longo período com o foco do trabalho ligado aos temas sociais sem, no entanto, considerar o recorte étnico-racial.

Somente a partir de 2007, passa a produzir espetáculos autorais, tratando da valorização da presença negra no Brasil. Discutindo o campo teórico da pesquisa antirracista (trazido por Lucilene Soares) com os elementos da linguagem cênica que, nesse ano, o grupo monta a peça *Nós em África, África em nós* que celebra as Yabás – os orixás femininos – em diálogo com a luta anti-racista. “A ideia era: trabalhar um momento com a formação teórica e, aí no segundo momento era a peça.” (SOARES, 2022). Ocupando a agenda do maior teatro do município – o teatro Guaíra, a peça foi apresentada na semana da Consciência Negra em única sessão.

Em 2008, o grupo homenageia os 100 anos do ator, poeta, folclorista negro Solano Trindade, com o espetáculo *Cem Solanos*, no entanto, também teve uma

única oportunidade de apresentar-se para o grande público: a semana de 20 de novembro. A peça musical *"Randakpalôbaobá: A busca da semente"*, 2009 foi o trabalho de maior visibilidade do grupo e ocupou muitos espaços. O grupo se apresentou em escolas, em sindicatos, nas ruas e até dentro do espaço do terreiro (o terreiro da Ayá).

FIGURA 7- IMAGEM DO LIVRO A AFRICA ESTÁ EM NÓS - AFRICANIDADES PARANAENSES (P.43) REFERENTE AO ESPETÁCULO "RANDAKPALÔBAOBÁ: A BUSCA DA SEMENTE", 2009. FOTO DE SOCORRO ARAÚJO.



Fonte: Livro A África está em nós

Em todas as suas peças, o Nuspartus trazia em sua estética muito colorido, uma preocupação com o uso da voz cantada, a presença dos tambores, a musicalidade e o trabalho com o fortalecimento dos valores civilizatórios afro-brasileiros “valores que foram levantados pela Prof^a Azoilda Loretto da Trindade, a questão da oralidade, da musicalidade, da corporeidade, da religiosidade.”

Formadora no projeto *A cor da Cultura*³⁴ Lucilene explica que o grupo fechava um ‘pacote’ com as instituições por onde se apresentavam e, antes dos espetáculos promoviam um momento de discussão sobre as relações étnico-raciais e seus desdobramentos na sociedade.

Conforme nos lembra Lucilene Soares (2022), a discussão de temáticas negras na cena curitibana é de extrema importância na medida em que oferece meios para:

construir o campo da possibilidade, o campo da diferença. Porque a diferença e a diversidade, elas são valorizadas aqui em Curitiba, mas, no contexto dos diferentes grupos europeus que vieram pra formação da cidade. Então quando a gente pensa na população negra, na população indígena, esses são raramente são citados... a gente está aqui, no campo da resistência, mas é uma resistência criativa. É uma resistência que, no ato de sobreviver produz arte, produz tradição e produz diversidade mesmo!

Para confirmar a afirmativa da atriz, basta observar os eventos e monumentos contemplados em homenagens aos grupos étnicos homenageados no município³⁵ no calendário oficial ou mesmo “perceber, quais são as discussões em cartaz nos teatros da cidade” (SOARES, 2022).

O grupo participou de vários eventos que discutiam as questões da busca pela igualdade racial, apresentaram-se em semanas pedagógicas junto à Secretaria de Estado da Educação e, também atuaram com seus espetáculos e discussões dentro de escolas públicas da região. Lucilene Soares (2022) ratifica:

Falar de arte, de resistência e de superação das desigualdades, pra mim, faz todo o sentido... já passou da hora da gente desmistificar isso de que tudo o que é artístico, surgiu na Grécia! A poesia, a música, o teatro – principalmente. Porque se a gente considera que é... as provas mais aceitas atualmente, quando a gente vai pro campo da história... que os nossos antepassados mais distantes surgiram na África, com certeza (riso) as primeiras formas de manifestação artística, também surgiram na África. (ri, sinalizando a obviedade da afirmativa) Eu acredito muito nisso! [...] E eu acho importante reconhecer e recuperar essa informação. Até porque, ela

³⁴ Projeto iniciado em 2004 para contribuir com a implementação da Lei 10.639/2003, que determina a inclusão do ensino da história e da cultura afro-brasileiras no currículo escolar, A Cor da Cultura é um programa de valorização da cultura negra. O material -com conteúdo audiovisual e pedagógico - aborda temas como a influência da escravidão na economia, o papel da população negra na política e sua participação na história das instituições brasileiras. A Cor da Cultura foi uma parceria entre Petrobras, Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN), Ministério da Educação, por meio do SECADI, Ministério da Cultura, por meio da Fundação Cultural Palmares, Fundação Roberto Marinho, via Canal Futura, e a TV Globo.

³⁵ No artigo “Invisibilidade, preconceito e violência racial” publicado na REVISTA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA Nº 13: 7-16 NOV. 1999, Moraes e Souza apresentam a questão com maior profundidade.

dialoga diretamente com a implementação da lei 10.639 que é de 2003 e, que sinceramente, a gente não conseguiu fazer “pegar” ainda, né? Nessa discussão, que no Brasil, meio que pega, meio que não pega, a gente ainda está lutando, pra ver se essa lei PEGA (ri). E quem faz isso são as diferentes entidades do movimento social negro, e também professoras e professores que têm essa discussão. Em grande parte das vezes, professoras e professores negros.

O Grupo Nuspartus, mesmo sem financiamento público, ocupou o espaço da cena até 2011 e após uma pausa nos seus processos criativos, tem promovido encontros formativos entre seus integrantes.

Como sinaliza Lucilene Soares (2022): “se não fosse o mês específico de novembro, a gente não tinha inserção em outros espaços. A dificuldade para a manutenção do grupo se deve, principalmente pela falta de políticas públicas para a viabilização financeira de seus elencos.

Desconsiderar que esses artistas precisam se manter durante todo o ano, é o que fragiliza e impede a permanência da atividade dos grupos negros nessa capital.

Desse grupo, nasce o grupo Baquetá em 2009, que vem desenvolvendo um trabalho que envolve música, teatro, canto e dança, atuando principalmente no litoral do Paraná.

2.5 GRUPO BAQUETÁ (2009...)

O Grupo Baquetá, nome que alude tanto aos baques do maracatu quanto à vara de madeira usada para tocar os tambores, foi criado por Kamylla dos Santos, em 2009 na cidade de Curitiba – PR, a partir da ramificação com o grupo Nuspartus. Com a pesquisa voltada às culturas populares do Brasil e o conceito de “teatro para todas as idades” o grupo desenvolve projetos para adultos e crianças, nas áreas de teatro, música, dança, literatura e artes visuais.

A atriz e musicista Kamylla dos Santos afirma que a música está em sua vida desde sua infância dentro da igreja evangélica Assembleia de Deus e, visando irromper com a timidez, teve contato com a expressão teatral na adolescência. Assim, para a fundadora teatro é sinônimo de libertação. Conforme explica:

eu fiz um curso de teatro na rua da cidadania, lá no Pinheirinho, onde eu morava, em Curitiba e, aí eu decidi... seguir nessa minha vida! Me identifiquei muito e aí eu saí da igreja. Essa vivência na igreja não

contemplava minha existência, minha negritude também, né. (SANTOS, 2022)

Formada em musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), a fundadora do grupo explica que, durante sua formação acadêmica o breve estudo das musicalidades negras tinha um caráter “folclorizado... A música negra sem nenhuma discussão de negritude. A música negra feita por brancos do Sul” (SANTOS, 2022). Aliás, como afirma Kilomba (2019) a academia está longe de ser o lugar da neutralidade.

Em busca de investigar o universo do jongo (dança brasileira de origem africana) participou de oficinas onde observava ser a única mulher negra, o que a fazia refletir sobre desconforto naqueles espaços majoritariamente brancos. Santos (2022) relembra:

o espaço me silenciava, o contexto majoritariamente branco me silenciava, e... Às vezes, você estar no espaço como a única negra, que você fica sendo exotizada e, usada como “Ah... a gente tem uma pessoa negra aqui”, e às vezes isso gera um incômodo sabe. Eu sentia um incômodo da minha presença ali. É... e aí eu sentia isso em outros espaços também: nos coletivos de música, dentro da FAP... E, eu não sei dizer isso assim, de forma muito consciente, mas a minha sensação era... que a minha presença incomodava. Mas eu não sei se realmente a minha presença incomodava, ou se, eu acabava me colocando nesse papel, sabe?

O desconforto da atriz ao se sentir exotizada se deve ao fato de representar aquilo que é estrangeiro. O não-lugar. Foi somente a partir da sua experiência junto ao grupo Nuspartus que passou a aprofundar-se nas concepções afrodiaspóricas na arte, refletindo sobre sua condição de mulher negra na sociedade. Santos (2022) assinala:

Quando você está junto com outras pretas e pretos, parece que você compartilha outras coisas, assim... É como se você tivesse indo pra casa da avó, dançar e rever os primos. E você começa a conversar coisas íntimas. E nesses espaços brancos, não. Parece até uma certa competição assim...

Diante de uma demanda para apresentar-se na colônia de férias na Associação dos Professores do Paraná (APP- Sindicatos), Kamylla foi provocada por Lucilene Soares a preparar um espetáculo para o evento, e assim, nasce o grupo Baquetá. Santos (2022) relata:

na época, eu namorava o Léo Cardoso, que é um percussionista, também negro, aí a gente decidiu criar algo que a gente estudava, de musicalidade. Sem muita discussão, porque a gente não tinha essa vivência. E aí o Baquetá surgiu nessa fase.

Assim, em 2009, o grupo monta o espetáculo *Um pouquinho de Brasil, Iaiá*, espetáculo show costurados por músicas do repertório negro, mas ainda com um olhar exotizante sobre a negritude.

No processo de enegrecer suas atuações como artistas negros, depois de uma pausa de dois anos, o grupo cria o *Baquetinhá*, um espetáculo musical, voltado às infâncias com ritmos negros, que passa a se dedicar mais às questões políticas. Com o ingresso do ator André Daniel, passa a realizar apresentações em escolas e aniversários.

Alimentando-se do mukua, debruçados sobre a necessidade da implementação efetiva do ensino da cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, de acordo com as leis 10.639/03 e 11.645/08³⁶, o grupo Baquetá desenvolve palestras de formação para professores, oficinas sobre cultura negra, danças afro-brasileiras e debates sobre relações étnico-raciais, bem como oficina de teatro, música, percussão corporal, danças afro-brasileiras e artes visuais para adultos e crianças.

Atualmente o grupo conta com seis espetáculos em seu repertório, "KaringanaUaKaringana!" que são histórias de Áfricas, peça teatral que apresenta canções, histórias e brincadeiras africanas e afro-brasileiras; "Nhanderecó" peça teatral que aborda a diversidade étnica brasileira, com músicas, contos e brincadeiras de diferentes povos indígenas; "Bailé com Kré" um show musical de carnaval, cujo repertório é composto por marchinhas, frevos, samba-reggae, funk e brincadeiras carnavalescas; "Arraiá do Baquetá" show musical que apresenta diferentes folguedos brincados no Brasil na época das festas juninas; "Bamberê" espetáculo musical inédito, que apresenta ritmos urbanos como funk e rap, tendo como base as brincadeiras de rua e "Baquetinhá" espetáculo musical voltado para o público infantil, que aborda brincadeiras de roda e jogos musicais por meio de composições dos integrantes do grupo.

³⁶ As Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 versam sobre a inserção da história e da cultura afro-brasileira e indígena nos currículos da Educação brasileira, reconhecendo e valorizando os aspectos herdados da história do negro africano e dos índios nativos em nossa cultura.

FIGURA 8 - IMAGEM DO ESPETÁCULO KARINGANA UA KARINGANA. DISPONÍVEL NO SITE DO GRUPO. [HTTPS://WWW.GRUPOBAQUETA.COM/ESPETACULOS](https://www.grupoBaqueta.com/espeticulos). FOTO: STAY FLOW



Fonte:Grupo Baquetá

Com o compromisso de promover a reflexão e o respeito às diversidades, o grupo dedica-se a construir coletivamente, em todos os locais que atua, contextos que instiguem a mudança através das artes. Com relevante representação no terreno do Teatro Negro para a infância, o Baquetá leva seus sabores à vários estados do país, como Belo Horizonte e São Paulo.

Kamylla dos Santos (2022) aponta que a principal relevância do trabalho que tem realizado com o Baquetá é fazer com que Curitiba conceba sua negritude. Para ela, a cidade:

tem ainda, esse imaginário que (ri)... essa visão paranista de uma Curitiba branca, só com essa... presença polonesa, ucraniana, italiana, né?! E aí vão jogando essas negritudicidades pras beiras, pra que não seja não seja conhecido mesmo. Então, é... primeiro mostrar que a gente tem uma

população negra e uma história também de presença negra na cidade, no estado.

Voltados à formação de “crianças de todas as idades” (KAMYLLA, 2022) os grupos Baquetá, ao longo de suas trajetórias desempenham uma profunda investigação em torno dos valores civilizatórios e da cultura afro-brasileira promovendo assim, palestras de formação para professores, debates sobre relações étnico-raciais, oficinas de teatro, música, percussão corporal, danças afro-brasileiras, danças populares e artes visuais para adultos e crianças. Ruindo, desde as crianças, os pilares que estruturam o racismo na sociedade curitibana.

2.6 NEGRO NÃO NEGO (2018...)

O grupo “Negro não Nego” se faz a partir de uma demanda do hoje diretor Glayson Cintra – na época aluno da disciplina de concepção cênica para a direção em uma escola de teatro do município – para a montagem de algo que o afetasse. Diante da percepção do desconforto com os olhares da sociedade sobre a sua presença nos espaços públicos e privados da cidade, Glayson decide convidar sete atrizes/atores negros(os) para falar sobre o como entendiam suas condições na cidade. Unindo notícias de jornal, textos de alguns autores negros, suas experiências individuais, música e dança, nasce a performance tornada posteriormente espetáculo teatral.

O diretor, filho de mestre sala e porta bandeira do carnaval de Mogi Morim – São Paulo, sempre esteve em solos férteis das manifestações artísticas negras em sua cidade. Assim no grupo, as performatividades do corpo (que sempre foram arquivos mantenedores da vida e da cultura africana e afrodiaspóricas e uma das formas marcantes nas contestações do movimento negro) atravessam a estética desse teatro que vem produzido pelo coletivo, sendo também ferramenta que visa enegrecer os palcos curitibanos a fim: “ver, rever, pensar e repensar suas realidades históricas a partir de si e de seus semelhantes”. (FELINTO, 2014 p.24).

O espetáculo *Negro Não Nego* é pautado na denúncia sobre o genocídio do povo negro no Brasil. Percorre do poema da artista peruana Victória Santa Cruz “Me gritaram negra”, até as violências sofridas pelos atores e as narrativas de assassinatos de jovens nas favelas das cidades, pela força do estado. No processo de concepção da peça, o diretor conta que em uma das cenas, ao delatar que a

cada “23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil” os atores gestaram a cena juntos. Assim, Cintra (2022) rememora que em cena:

andando e contando pela plateia: um, dois, três... aí tem alguém batendo a alfaia (instrumento percussivo) e os meninos vão dando as notícias de jornal, e isso vai ficando cada vez mais tenso, mais tenso... E a primeira vez que a gente fez, ficou todo mundo assim... com muita raiva! (narra sussurrando um grito e levando as mãos ao rosto) Porque jogou tudo aquilo pra fora... Meu Deus do céu, gente! Como assim? Que desespero!

Nesse espaço de representação e expurgo a peça é um grito de resistência em meio ao caos, que vem levando centenas de pessoas negras às plateias curitubanas. Saboreando a adocicada acidez do mukua, o grupo - um dos mais recentes grupos de Teatro Negro na região tem participado de diversos eventos artísticos e festivais com o espetáculo de mesmo nome “Negro não nego”. De lá pra cá tem mergulhado na compreensão sobre suas negritudes e promovido discussões com as plateias – presencial e online - tendo realizado algumas de suas apresentações financiadas pela instituição ou evento.

FIGURA 7 - IMAGEM RETIRADA DA DIVULGAÇÃO NO SITE
[HTTPS://WWW.CULTURA930.COM.BR/EVENTO/ESPETACULO-NEGRO-NAO-NEGO-2/](https://www.cultura930.com.br/evento/espetaculo-negro-nao-nego-2/)



Fonte: Espetáculo Negro não nego

Corroboro assim, com o conceito sobre as manifestações cênicas negras enquanto ação sociocultural em Curitiba conforme define Freitas (2019, p.50):

lastreado pela tríade Ler (kawe) – Dizer (wéfun) – Transformar (yépada), com o escopo de transformar o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades artísticas de uma plêiade negra.

Assim, os grupos aqui revelados, emergem da necessidade de compreender a realidade imposta aos seus corpos nesse território dito caucasiano, e com os seus corpos artísticos germinam denúncias, a fim de “gestar uma terapêutica capaz de exorcizar a introjeção do racismo antinegro na população negra em geral e na intelectualidade negra em específico”(SILVA; CARLOS, 2018, p.28).

Embora o Baobá seja resistente a terrenos áridos, sua semente depende de polinizadores. Assim, ao falar de Teatro Negro no Brasil é necessário lembrar-se das asas que ventilaram esse pólen por todo o território nacional. Falo aqui de Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro (TEN). Abdias foi o precursor do Teatro Negro no Brasil³⁷, e é considerado o elemento fundante dessa sombra que acolhe e alimenta os artistas da cena negra contemporânea para a reconstrução de imaginários através da presença do negro em cena, visando romper com os papéis estereotipados destinados aos negros nos palcos brasileiros.

Criado no Rio de Janeiro em 1944, o TEN inaugura um teatro engajado em criar um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro na cena teatral, por meio de atividades de educação, cultura e arte, assim como da criação de uma nova dramaturgia nacional, que objetivou englobar a realidade negra do país, em defesa de uma verdade cultural do Brasil, que rompesse com a imagem folclorizada, caricaturizada, desumanizada ou violentamente abstraída do cenário cultural da nação. Nascimento (2004, p. 210) afirma como propósito dessa ação:

resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

A semente do TEN germina mais de vinte anos após o movimento da

³⁷ Vale ressaltar que na década de 20 o ator e dançarino João Cândido Ferreira, também conhecido como “Monsieur De Chocolat”, fundou as Companhias Negra de Revistas e a Teatral Ba-Ta-Clan Preta no Rio de Janeiro. O grupo composto de artistas e músicos negros e negras, adaptou as estruturas do teatro ligeiro de revistas aos elementos da cultura afro-brasileira e afro-americana. No entanto, o movimento artístico cultural voltado para as abordagens sociais na perspectiva do negro na cena é preconizada por Abdias Nascimento.

Semana da Arte Moderna de 1922 que, segundo Nascimento (2004) mesmo tendo como mote um pensamento a respeito dos problemas brasileiros e da variedade cultural que se estendia por nosso território, negligenciou a existência da problemática das relações raciais entre negros e brancos no nosso país. O TEN (1944-1968) preconiza o momento histórico, onde há a efervescência de um movimento artístico-cultural em busca de valorizar no Brasil, uma cultura própria – que viria no final da década de 50, com a Era Juscelino e a industrialização do Brasil. Cantarolando um cordel Freitas (2019, p.91) o apresenta sob essa estrofe:

Abdias do Nascimento, em 1944, plantou uma árvore frondosa: o TEN
 O Teatro Experimental do Negro, um instrumento político-educativo
 Para o Movimento Negro, o potencial desse grupo foi bastante positivo
 Uma estratégia de resistência negra pela via teatral era ir mais além
 Até porque nessa época achavam que nem o ator negro valia um vintém
 Criando uma dramaturgia azeviche, os negros saíram da mera estereotipia
 Deixaram de ser os cômicos e subservientes para protagonizar com
 maestria
 Com formação pedagógica e especializada, criou-se um cenário de
 militância
 Esse grupo carioca, coadunando política e arte, combateu a afrointolerância
 Denunciando racismos sutis e ostensivos buscou a almejada negra
 cidadania

Inclinado em provocar a compreensão dos aspectos da existência e da convivência, promoveu debates de temas que interessavam ao grupo de homens e mulheres que integravam o grupo, em busca de resgatar o legado cultural e humano do homem africano no Brasil, que fosse além do folclórico. Para Abdias do Nascimento (2004, p. 212) “O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro.”

Em busca de uma dramaturgia que refletisse o homem negro em sua subjetividade existencial para firmar a identidade negra e, sem encontrar no território nacional textos que transpusessem a lógica racionalista da cultura branca, o TEN encontra na obra de O’Neill “O imperador Jones” a oportunidade de refletir sobre temas caros aos propósitos do grupo. Conforme Lima (2010, p. 46) “o teatro engajado negro... feito nos mesmos moldes do *status quo*, com elenco, dramaturgia e comando negro, busca afirmar a identidade negra”, mas que formava ao mesmo tempo o ator e o espectador consciente dos seus próprios dramas sociais, num movimento que reuniu teatro e ativismo.

Pautado nos aspectos políticos da necessidade de participação ativa, o Teatro Experimental do Negro manteve suas atividades até 1968, levando operários, empregadas domésticas, pessoas sem profissão definida e favelados, aos palcos e plateias do Rio de Janeiro. O TEN revelou grandes nomes para o teatro brasileiro como Ruth de Souza e Léa Garcia e foi o primeiro grupo de artistas negros a ocupar o palco do Teatro Municipal carioca.

Abdias Nascimento seguiu seu ativismo atuando como dramaturgo, professor, poeta, ativista social e ex-político, difundiu o conceito de quilombismo como proposta de síntese do saber ancestral africano, na busca de caminhos para a superação do racismo na sociedade brasileira, lutando pela liberdade, pela dignidade e pela emancipação dos negros da diáspora. Regando a vida e a história de nossa africanidade, Abdias simboliza o nosso semeador de baobás.

FIGURA 8 - TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO ENSAIANDO SORTILÉGIO, COM ABDIAS DO NASCIMENTO E LÉA GARCIA, 1957. ARQUIVO NACIONAL. DISPONÍVEL EM [HTTPS://WWW.PALMARES.GOV.BR/?P=40416](https://www.palmares.gov.br/?p=40416). ACESSO EM 17/06/2021.



Fonte: Teatro experimental do Negro (1957)

Vê-se um grande movimento de resgate dessas epistemes e desses atores sociais em terras Curitibaanas, com a cobrança dos movimentos negros acerca da

valorização da pessoa negra, seja no que tange suas presenças nos espaços de poder (em 2020 elegemos Carol Dartora, a primeira mulher negra para a câmara dos vereadores) ou nas mobilizações em torno de políticas públicas de inclusão e assistência à essas populações. E, não de forma passiva, a cidade inicia um processo de conceber nossas presenças e a considerar que nossos cabelos *blacks* também compõem a floresta da Luz dos Pinhais.

É certo que as tentativas de apagamento não foram capazes de impedir que atuássemos nas artes da cena coletivamente. Essa é a ginga que os grupos dançaram para se esquivar do silenciamento, para difundir as nossas lutas, nossas memórias e nossas estéticas. Nessa pesquisa que se apresenta encontro no recorte Curitiba, grupos que fizeram suas histórias, à margem da história oficial das artes cênicas local, atuando principalmente nas periferias - tanto no que se refere à território, quanto à margem dos investimentos públicos.

3. 3º ATO – ENRAIZAMENTO METODOLÓGICO

Vento vem me trazer boas novas
Que eu sempre esperei ouvir
Vento vem me contar os segredos
De chuva, raio e trovão
Vento que me venta da cabeça aos pés
E eu me rendo
Vento que me leva onde quero ir
E onde não quero
Para que te quero, asas?
Se eu tenho ventania dentro
Eu fiz até uma tempestade
Rodei no céu, na imensidão
Vento vem me mostrar qual a força
Que tenho para seguir
Ventania é senhora, eu sei
E foi lá bem alto que eu vi
Inunda que é da água que faz brotar
Inunda que a água lava
Para que te quero, asas?
Se eu tenho ventania dentro
Eu fiz até uma tempestade
Rodei no céu, na imensidão³⁸

³⁸ Canção Asas - Composição: Luedji Luna. Álbum: Um lugar no mundo, 2017

São as dúvidas que impulsionam uma pesquisa. Uma criança só aprende e apreende o mundo a partir das curiosidades que lhe são apresentadas aos sentidos. Do mesmo modo, a inquietação acerca da existência de um teatro negro no nosso país e o que o diferencia do teatro hegemônico me impulsionaram ao mergulho nesse trabalho acadêmico.

Interessava-me, inicialmente, transcorrer pelos fazeres de grupos majoritariamente negros que se dedicassem à produção artística e estética negra em algumas regiões do país, com suas produções já negritadas no cenário artístico: Cia Os Crespos (SP), Cia dos Comuns (RJ), Bando de Teatro Olodum (BA), entre outros grupos que há pouco suas produções tinham chegado ao meu conhecimento.

Procurando compreender as especificidades do teatro negro no âmbito estético, sua produção e suas lógicas organizativas de criação essa pesquisa foi se mutifacetando e me apresentando sua pluralidade. Necessário compreender também as especificidades impostas por cada território onde se realizam esses teatros. E mais, estaria eu interessada em tratar das teatralidades afrodiáspóricas ou da ocupação de pessoas negras na cena nos moldes do teatro hegemônico?

Curitiba se apresenta ao mundo como uma cidade com predominância de descendentes de italianos, alemães, poloneses – ideia que povoa o imaginário da formação do Estado do Paraná como fruto da imigração européia - promovendo com esse discurso o apagamento de quase 20% de sua população preta e parda (segundo dados do IBGE 2010).

Diante do esforço para invisibilizar essa realidade, não é surpreendente que um grande número de curitibanos afirme quase não conhecer pessoas negras e mais corriqueiro ainda, não encontrar essa parcela da população nos espaços centrais da cidade, nos restaurantes, em espetáculos teatrais, museus, shows, nas universidades... a não ser que esses corpos estejam em posições de subserviência dentro desses espaços.

Se não os encontramos ocupando os espaços públicos, o que dizer sobre o espaço da cena? Onde estariam os atores negros e pardos desse cenário que abriga o maior festival de teatro da América Latina?³⁹

³⁹ Trata-se do Festival de teatro de Curitiba, que tem sua primeira edição em 1992 e promove o maior evento das artes cênicas da América Latina onde, desde sua estréia vem recebendo companhias artísticas do Brasil e do mundo que vêm ao Festival em busca de visibilidade, audiência e crítica especializada. Ao longo de sua existência na capital do Paraná, vem ampliando o número de espetáculos e edições paralelas como o *Fringe*(mostra paralela sem curadoria), o *Risorama*(voltada

Ao iniciar esse processo investigativo, eu tinha conhecimento de apenas dois grupos que haviam se debruçado sobre levar narrativas relacionadas à população negra para os palcos curitibanos, com elenco majoritariamente negro: a Cia Transitória (2017) - formada sem inclinação exclusiva sobre as questões da negritude - e os grupos recém formados *Negro não Nego* (2017) e a Coletiva Preta de Teatro “Èmí Wá” (2019). Não haveria, na capital mais negra do sul do Brasil, nenhuma produção cênica que antecederesse esses trabalhos?

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie⁴⁰ (2009) nos alerta para o perigo de haver uma história única sendo contada e oficializada por um poder, como estas criam estereótipos e como esses estereótipos apresentados superficializam e negligenciam a complexidade dos sujeitos. Diante disso, compreender as especificidades do teatro negro em Curitiba é de extrema relevância social e acadêmica, na medida em que revela expressões artísticas e ativismos sociais que coexistem nas brechas da história hegemônica do teatro curitibano.

Diante dessa indagação abalizo como objetivo discorrer sobre os caminhos que a coletiva tem traçado em busca de afroperspectivar seu processo de criação artística, bem como dar visibilidade as presenças de Coletivos de Teatros Negros nesse território. Em busca de estabelecer um diálogo entre esses fazeres, com o trabalho da Coletiva Preta de Teatro Èmí Wá – da qual sou a idealizadora – essa pesquisa visa discutir os seus modos de criação, produção e escolhas estéticas, além de dar visibilidade para essas produções, entender como se consolida/ou a formação de tais grupos e os motivos que impulsionaram suas formações – tanto artística, quanto como sujeitos sociais.

Procuró revelar os pontos de consonância nos modos de entendimento e realização das obras desses grupos: O que representa um corpo negro nessa cena teatral curitibana? O que discursa? O que SULEia⁴¹ as escolhas estéticas e os

para a apresentação de stand-up), o *Gastronomix* (que mistura a música e a gastronomia), o programa *Guritiba* (que visa a formação de plateia em áreas de vulnerabilidade social e atua em pilares como educação, arte e apropriação de espaços culturais da cidade), o *MishMash* (voltado para as artes circenses) e, a partir de 2017, começam as *Interlocações*, onde oficinas, encontros críticos, palestras e outras atrações aprofundam os debates propostos pelos espetáculos do Festival.

⁴⁰ Em uma conferência no TED Talk em 2009, a autora Chimamanda Ngozi Adichie palestrou pela primeira vez O perigo de uma história única. Título que tornou livro posteriormente pela Editora Companhia das Letras. Palestra disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt Acesso em: 23 mar.2020

⁴¹ No artigo “Educação afrodiaspórica e transformações na prática universitária: o SULEar como uma perspectiva decolonial entre saberes”, Jair da Costa Júnior apresenta o conceito a partir do pensador

aquilombamentos desses coletivos que vêm se formando ao longo dos últimos anos? Como pensar em uma estrutura de processo criativo que desloque a lógica da Casa Grande? Como essas ações micropolíticas ativas estão acontecendo como experiência estética? Quais são as potências de corpos políticos que se constroem a partir de uma experiência social que aposta em invisibilizar nossas epistemologias? Onde está o negro nessas representações simbólicas? Essas são as questões que essa dissertação se propôs investigar.

Parto da hipótese de que as condições sociopolíticas em que os corpos negros são submetidos nessa capital demarcam diferenças para as decisões desses agrupamentos e são determinantes tanto no que refere às narrativas escolhidas quanto às escolhas estéticas nas produções desses grupos.

Sendo eu uma mulher negra, artista, residente nesse município e, portanto, sujeito e objeto dessa pesquisa de campo, que nasce das confluências entre a artista e a pesquisadora em um mergulho na construção identitária a partir da linguagem teatral, esse é um estudo autoetnográfico. Procuo aqui, compreender os fazeres teatrais negros a partir da investigação e da vivência no grupo do qual integro tanto no âmbito étnico quanto no fazer artístico: a Coletiva Preta de Teatro “ÈmíWá”. Para Fortin (2009, p. 84)

a auto-etnografia [...] se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito

Frente aos objetivos traçados a metodologia escolhida se trata de um estudo de caso, como estratégia da pesquisa científica que visa contribuir com a melhor compreensão dos fenômenos individuais, os processos organizacionais e políticos da sociedade (YIN, 2001 apud GIL, 2002). Assim, realizei a descrição in loco, dos encontros virtuais promovidos pela Coletiva Preta de Teatro ÈmíWá, para a elaboração dos solos criados, observando as informações comportamentais de rotinas e rituais da Coletiva durante ensaios e reuniões para criação. Foram 06 meses de

argentino, Mignolo (2010),” trata-se de um movimento de aprender a desaprender as retóricas coloniais modernas de pregação de uma suposta superioridade atribuída ao mundo ocidental. Um exercício prático, epistêmico e político de descolonizar o conhecimento aprendido das matrizes eurocêntricas, o qual esse autor nomeia de desobediência epistêmica.”
Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/elianefs-journal-manager-artigo-12-ds-jair-da-costajnior%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/elianefs-journal-manager-artigo-12-ds-jair-da-costajnior%20(2).pdf)

encontros virtuais entre discussões sobre nossas vivências de artistas negras nas artes da cena, nossos experimentos ritualísticos e improvisações cênicas que resultaram na realização de três curtas metragens do projeto “Parteiras de Interior”, a saber: Sabereta, Rosário e Eduke.

Alinhada à compreensão de que, sendo atos de criação, a ciência e a arte são maneiras de conhecimento sobre o mundo, recorro à afirmativa de Vieira (2011, p.01) na medida em que:

A arte ao explorar não somente a realidade mas suas *possibilidades*, trabalha alternativas quanto a realidades possíveis, o que – de uma forma menos otimizada que a científica – também garante a sobrevivência do sistema que cria.

Dessa maneira, ao investigar a perspectiva do teatro realizado por coletivos negros nesse território adverso e eurocêntrico observa-se que “a obra de Arte e o seu Artivista procuram pensar o novo, indagar o velho e plantar no hoje as raízes da permanência futura.” (NJERI, 2020, p.205). Do mesmo modo, essa pesquisa, trafega no campo científico e artístico como uma ciência social que compreende que “lida com seres humanos que, por razões culturais, de classe, de faixa etária, ou por qualquer outro motivo, têm um substrato comum de identidade com o investigador, tomando-os solidariamente imbricados e comprometidos...” (MINAYO, p.14).

Opto nessa jornada pela pesquisa exploratório-descritiva, uma vez que “estudos exploratório-descritivos combinados – são estudos exploratórios que tem por objetivo descrever completamente determinado fenômeno, como, por exemplo, o estudo de caso para o qual são realizadas análises empíricas e teóricas.” (LAKATOS, 2003, p. 188) Assim, me amparando no campo teórico realizei um vastolevanteamento teórico sobre os aspectos que envolvem o corpo negro na sociedade e na cena brasileira.

A revisão bibliográfica contou com o aporte negrorreferenciado de autores como Leda Maria Martins (1995), Marcos Antônio Alexandre (2017), Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2019), Abdias Nascimento (2002), Nilma Lino Gomes (2017), Frantz Fanon (2008), dentre outros, me apresentaram discussões que ainda não tinham encarnado em mim, dando início a um processo de letramento racial e descolonização do meu próprio pensamento.

Em um trabalho de garimpagem junto a artistas negros e as integrantes do Movimento de Mulheres Negras do Paraná, chego a seis grupos de teatro que se constituíram na cidade e, que atuaram principalmente nas periferias: o Grupo Afro Cultural Ka-Naombo” (1991...), o “Grupo Arte Negra” (1983-2002), o grupo “Nuspartus” (1994...), o Coletivo “Negro não Nego” (2017), o Grupo Baquetá (2008), e as produções pontuais do artista e produtor Isidoro Diniz.

É sobre olhar para trás e alimentar-se dos caminhos realizados por quem veio antes, arando a terra para o fortalecimento do nosso presente para projetar futuros sob os pés dos nossos baobás. Sob um paradigma sankofiano, sentei-me ao pé do baobá para ouvir as histórias desses guerreiros que enfrentam diariamente a dominação cultural dos discursos hegemônicos para o fortalecimento de nossas raízes e do poder- político-poético da arte. Para essa aproximação, não caberia a abordagem matemática no tratamento dos dados.

Assim, sob os dados empíricos lanço mão à análise qualitativa dos materiais coletados junto aos sujeitos informantes em conformidade com a abordagem de MELLUCI (2005, p.40) “os pontos de vistas qualitativos na pesquisa social se referem à ação social como capacidade dos atores de construir o sentido da ação no interior das redes de relações que permitem partilhar a produção de significados.” Na medida em que a discussão acerca dos teatros negros em Curitiba discorre de maneira ampla e complexa, esse estudo teve como fonte de informação a observação e a realização de entrevistas com os artistas negros que impulsionaram grupos e coletivos de artistas negros no município.

Para Lakatos (2003, p. 195) a entrevista “é um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional.” Com a vantagem de oferecer ao pesquisador a “oportunidade para a obtenção de dados que não se encontram em fontes documentais e que sejam relevantes e significativos.” (p.198)

Desse modo, a opção por este instrumento de pesquisa parte do entendimento de que a utilização da entrevista possibilita obter informações que levam a compreensão das subjetividades do sujeito por meio do seu depoimento, explicitando o modo como aquele sujeito vivencia, observa e analisa seu tempo, seu meio social, para pensarmos em dimensões coletivas (GIL, 2002). Do mesmo modo, a escolha por questões semiestruturadas, se deu por vislumbrar a espontaneidade dos

entrevistados para que estes pudessem discorrer às particularidades de suas vivências/processos no que tange ao teatro negro de maneira orgânica.

Para realizar esta investigação foram realizadas entrevistas semiestruturadas com atores criadores de coletivos, mobilizados pela identidade cênica negra: João Carlos da Silva e Ivani Silva fundadores do Grupo Arte Negra; Luciene Soares do Grupo Nuspartus; Vera Paixão fundadora do Grupo Afro Cultural Ka-naombo; Glayson Cintra criador e diretor do grupo Negro não Negro; Kamylla dos Santos, idealizadora do Grupo Baquetá; Isidoro Diniz ator e produtor dos espetáculos Ópera Pop Negra, Pixaim e Solo dos Mares. Representando as particularidades do trabalho junto à Coletiva Preta de Teatro ÊmíWá realizei entrevistas individuais e questões semiestruturadas com as atrizes que estiveram comigo na cena e na direção do projeto Parteiros de Interior: Geyisa Costa, Sabrina Marques, Sol do Rosário e Flávia Imirene Sabino.

A proposição no contato com os entrevistados foi posta como espaço para uma conversa que posteriormente ganharia contornos acadêmicos, uma vez que, as entrevistas também foram oportunidade de nos (re)conhecermos como atuantes na mesma inclinação: nos engajar no enegrecimento da cena curitibana. Território esse que, como na maioria dos estados brasileiros, nos invisibiliza como sujeitos sociais e principalmente como artistas relevantes para a cena artística.

Em todos os convites, os entrevistados se mostraram muito honrados em terem sido lembrados para esta pesquisa e fizeram questão de ter os seus nomes citados com a relevância que seus trabalhos tiveram no impulsionamento do pensar a cena negra em Curitiba. Após leitura e concordância com o TCLE⁴² (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) os participantes foram entrevistados e posteriormente realizaram a assinatura digital. As entrevistas ocorreram de forma remota em plataforma digital devido às medidas de distanciamento social impostas pelo período de pandemia da Covid 19, entre os meses de abril e junho de 2022. Exceto a conversa com Vera Paixão, que ocorreu na sede do grupo que acabara de ser reformada e recém-aberta, por preferência da entrevistada.

O material levantado nessas entrevistas também foi a base para discorrer sobre os grupos apresentados, uma vez que, na maioria dos casos, não há registro

⁴²Conforme apêndice no momento em que as entrevistas foram realizadas a pesquisa carregava o título provisório: “Coletiva ÊmíWá e o negro na cena curitibana: um estudo de caso acerca do Teatro negro em Curitiba.”

material (textos, fotografias, blogs) que tragam os trabalhos realizados por esses agentes. As imagens, em grande parte, foram recuperadas do acervo pessoal de integrantes desses grupos e de um único livro encontrado⁴³ que busca revelar a presença negra e suas contribuições ao território paranaense. Preciso negritar que, em alguns casos, nem mesmo os informantes tinham conhecimento do material.

Por conta do tempo destinado à realização dessa pesquisa e devido à minha própria formação em teatro, optei pelo recorte que considera as produções cênicas que foram erguidas em torno de um teatro que discuta as questões da negritude, com produção e atuação majoritária de pessoas negras, produzidas especificamente em Curitiba. Escolha nada fácil, devido à dificuldade de encontrar os registros materiais desses aquilombamentos artísticos em Curitiba, vide as histórias de descontinuidades desses grupos e do impedimento da manutenção da memória dos fazeres negros com suas relevâncias.

Nesse processo de tornar-nos sujeito como aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (KILOMBA, 2019, p. 28) nossos corpos negros assujeitados, ao aquilombar-se em busca de evocar a ancestralidade e a valorização de seus conhecimentos, apontam caminhos, para SULEar outras possibilidades de futuro.

A fim de rejeitar a manutenção da invisibilidade ou ilusória universalidade histórica assumo nessa pesquisa a descrição e a análise das vivências da/na Coletiva, considerando que é no fazer com, no fazer junto, que essa se instaura como um lugar de diálogo, escuta, experimentação e criação. Nesse sentido, a pesquisa é parte da afrobetização desses corpos diaspóricos, que investiga suas identidades no cruzo da compreensão de sujeitos artistas

Esta pesquisa se dá num trajeto metodológico que se apoia na interseção do fazer artístico e acadêmico, atualizando as perguntas inicialmente feitas e acolhendo o estado inquieto do corpo da autora destas linhas que, ao mesmo tempo, vivencia suas criações estéticas junto à Coletiva Preta de Teatro Èmí Wá, aproximando prática e teoria.

⁴³Me refiro ao livro “A África em nós: Africanidades paranaenses”. SOUZA, Marcilene Garcia de (coord.). João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2011. 200p.

4. 4º ATO – ÈMÌ WÁ NO TEATRO NEGRO CURITIBANO

O mito da democracia racial e o discurso da meritocracia sustentam a negação do racismo e nos aliena da percepção de que, de modo geral, as produções teatrais apresentam um teatro branco. Dificilmente questionamos ao nos deparar com elencos formados exclusivamente por pessoas brancas, ou com a inserção pontual de artistas negros na cena. Contudo, ao presenciar grupos majoritariamente negros na cena sempre se é impelido a justificar tal formação que imediatamente comunica ao imaginário do espectador um “corpo tematizado via folclorização, exotismo ou negação.” (GOMES, 2017, p. 79). Esse é um grande desafio também em terras paranaenses.

Convocar a reunião de sujeitos negros em torno da criação artística é um desafio que envolve uma série de sentimentos que tocam o medo e a euforia. Quem são? O que querem? Como poderia eu contribuir com um projeto que solicita a presença do meu corpo político na construção de uma lógica que ainda não se definiu? Como não se limitar a reproduzir os conceitos e valores das culturas europeias, não somente no que se refere aos conteúdos abordados, mas, também, às formas de elaboração da obra? Esses foram os receios que me inquietaram e cismaram as mulheres que compõe a Coletiva de Teatro Preto Èmí Wá, como fiquei sabendo posteriormente.

Mobilizar a criação desse grupo foi um desafio, na medida em que a proposição do convite não apontava respostas às convidadas. A única coisa que eu poderia oferecer era o meu desejo de aquilombar em um espaço de criação que contemplasse o acolhimento dos nossos “eus” com suas narrativas e modos de produzir que inventaríamos juntas. Romper com a produção de não existência do nosso corpo - literal e simbolicamente, para elaborar um teatro que traga “outras imagens também possíveis, com outras figurações, com novas práticas e concepções na elaboração das personagens, fazendo aflorar, não apenas outros sentidos para as imagens que movimenta, mas realçando, sobretudo, o próprio plural do sentido.” (MARTINS, p.194).

Apesar de imaginarmos que o espaço das artes é um espaço aberto, despojado de preconceitos, o teatro (junto a companhias brancas) em Curitiba, insiste em nos manter em posições estereotipadas: “a empregada, a personagem boazinha que sempre serve de ponte para a realização do branco, a escrava sendo

açoitada... mas a minha vontade era tão grande de estar ali...” (ROSARIO, 2022). Ser sempre a única mulher preta, em todos os lugares que a gente atua “às vezes dá a ilusão de que somos especiais... ‘olha como eu sou boa, cheguei lá!’, mas a gente sente que tem alguma coisa estranha no ar. Eles estão sempre pedindo pra gente diminuir”.

Tentando nos encaixar nas expectativas do mundo branco, que promove nossa invisibilidade, somos provocadas a tentar diminuir. Diminuir volume de voz, dos cabelos, de presença (èmi). Nos preparamos, estudamos, tentamos nos adequar à lógica caucasiana, negando as nossas corporeidades e nos deparamos com “dificuldades na elaboração de [nosso] esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação... Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p. 104)

Nos encontros junto à Coletiva Preta de Teatro ÈmíWá, sempre nos atentamos às pressões do mundo branco sobre as nossas escolhas e o quanto parte destas, estão alicerçadas nessas expectativas. A atriz Flavia Imirene Sabino (2022) reflete o quanto “nesse percurso nos sentimos inseguras, contrariadas, com a sensação de que falta alguma coisa, de que não se é bom o bastante, de que não estamos prontas o suficiente.” Para Geyisa Costa (2021) “somos combatentes de uma guerra que nos é imposta e acabamos por aceitar a perda dos referenciais, com a pressa de cumprir a vontade do outro, o fazer do outro, a atender a expectativa que o outro, despejada em nós.”

Dessa maneira os nossos saberes estético-corpóreos que, no contexto do racismo cotidiano à que fomos e somos submetidos, “produzem saberes[...] sistematizados, organizados e socializados [que] dizem respeito não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo” (GOMES, 2017, p. 79). Nossos discursos corporais revelam-se reconfigurados “como experiências históricas, princípios filosóficos, saberes ancestrais” (PAIXÃO, 2018, p. 61), mesmo quando são preteridos tanto pelo sistema que os invisibiliza, quanto pelo direcionamento que o colonialismo impõe aos nossos olhares como irrelevantes.

Ao teatro branco eurocêntrico, em sua história, não interessa o diálogo com esses saberes e, de modo geral, sempre relegou a presença negra e sua experiência à condição abjeta.

Empoderar-se dessa potência é um exercício de ver desvelar um universo cheio de possibilidades e fantasmas. É valorizar esse corpo que, apesar de combatente, “age, move, contesta, vibra, goza, sonha, reage, resiste e luta” (GOMES, 2017) gingando nas encruzilhadas e afetando o mundo com códigos diferentes do apresentado pelo mundo eurocêntrico.

Essa percepção, não está dada pela academia, mas pelas vivências possibilitadas no encontro com o seu semelhante. Afinal, “O homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante.” (FANON, P. 53). A atriz e produtora Sabrina Marques (2021) questiona: “E Eu? Quem sou eu nisso tudo?” E no desenrolar da improvisação, outra voz ecoa:

Eu vejo a árvore, os galhos, a mulher com suas raízes, seus rituais, a ancestralidade das nossas raízes, das nossas rezas... Que o nosso coração possa ser abrandado... Que a gente possa aprender uma com as outras... Buscando alinhamento neste aquilombamento.

Nossos cabelos também foram disparadores em muitos encontros. Desde a primeira formação dessa coletiva, tratávamos dos nós em nossos cabelos – símbolo importante da identidade negra (em *Onde está o nosso quilombo*, o ator Pedro Ramires, trazia a frase “Pinga um nó na minha cabeça”) sob três paradigmas: os nós que embaraçam nossos finos fios encaracolados do topo da cabeça; os nós que nos agridem e embaraçam nossas presenças nos ambientes; e, nós, pronome da primeira pessoa do plural, aquilo que nos une em experiência social e estético-artística.

Em vivência on-line promovida com a sensibilização a partir da relação com os cabelos, buscando reverberar nos nossos corpos movimentos que trouxessem a sinestesia da textura, do cheiro e das sensações em relação à esse elemento tão simbólico no corpo negro, relatos de afeto foram revelados. “Eu tinha vergonha do meu cabelo. Aceitar o meu cabelo não foi fácil...porque entrar no ônibus e perceber todo mundo me olhando, não é fácil. (SOL DO ROSÁRIO, 2021). Aceitar esse elemento – o cabelo – como meio de emancipação do corpo negro, através da valorização de sua estética é um ato político em oposição ao processo de regulação desse corpo tornado público – uma vez que qualquer pessoa se sente no direito de opinar sobre a melhor forma de mantê-lo ou domesticá-lo.

Essa constatação não é o ‘descobrimto da roda’ da Coletiva. Enaltecer os cabelos, como elemento de resistência já fora fomentada no movimento *Black Power* (poder negro) desde o grupo Panteras Negras, nos Estados Unidos, nos anos 60, como símbolo de luta, resistência e valorização da estética negra. Movimento esse, que eclode no Brasil a partir da década de 70. Muitos grupos e artistas negros têm trabalhado sob esse signo, seja na elaboração de seus trabalhos, seja na nomeação de seus grupos - como é o caso do grupo de São Paulo – Os Crespos, desde os anos 2000.

Relatos como o da atriz Flávia Imirene Sabino (2021), demonstram o quanto os cabelos crespos, ainda carregam em si dramaturgias e afetos não expostos ou resolvidos “pois se esta fosse uma questão resolvida em nossa sociedade, certamente não estaria ainda sendo discutida” (ALEXANDRE, 2017, p. 72). O que revela que em mais de meio século a tensão sobre a regulação do corpo negro - representada pelos cabelos, ainda se faz presente

O Nohan [seu filho de 9 anos] tinha o cabelo *black*, teve um surto de piolho e a médica - uma cubana, colocou a caneta assim no cabelo dele [mostra a expressão de nojo] e perguntou: “quando é que você vai raspar esse cabelo? Só vou te dar o atestado de liberação se você raspar o cabelo!” Eu tive que brigar com ela.

Ser mãe de uma criança negra, ressignificando sua relação com seus traços negróides (cor, cabelos, nariz) e com uma nova compreensão de beleza, ainda é um desafio diário para as famílias. Trago para a coletiva um desabafo que meu filho de 13 anos me apresentou certa tarde “mãe, se eu pudesse, eu não queria ser negro, porque tem muito racismo, né?” Ora, quais são as abordagens que temos realizado junto às nossas crianças, para que, mesmo inclinada sobre enaltecer nossos traços, não ter construído ainda uma visão positiva sobre ser um sujeito negro?

Vendo e ouvindo diuturnamente as notícias de extermínio da população negra, seu encarceramento em massa e uma história pautada pela dor, como construir um imaginário que promova a ruptura com essa única forma em que o negro é apresentado pelas mídias? O espaço dentro da Coletiva Ëmí Wá, na experiência artística que vínhamos desenvolvendo, trouxe à baila que seria nossa missão tratar daquilo que vivemos e realizamos para além das dores que nos acometem: nossos modos afetivos de viver, sonhar, amar. Nossa multiplicidade e nossas contradições. Nossa humanidade.

Nos solos que construímos em coletiva (que ganharam o formato de curtas metragens) procuramos negritar esses paradigmas. Em *Rosário*(2021) a personagem brada “Eu posso tudo!”; Em *Sabereta*(2022): “Eu sou a cidade toda!” E em *Aduke*(2022), entoado quase como uma oração:

Que possamos estar, que possamos sentir, ser, paciência, estar e sentir, afeto, cuidado, afago, sorriso. Que possamos ser, que tenhamos paciência, que tenhamos cuidado, afeto, afeto. Olho no olho, que possamos sorrir, que possamos ser, ser, que possamos sentir, que possamos viver, que possamos ser plenas, que possamos apenas estar, que possamos descansar. Que possamos descansar. Que possamos ter, que tenhamos paciência. Que possamos realizar os nossos sonhos, que possamos sorrir, que possamos ver os nossos filhos crescerem. Que possamos ter, que possamos sorrir, que possamos ser, que possamos chorar, chorar de alegria, chorar de emoção, possamos sorrir, que possamos estar, que possamos ser.

Djamila Ribeiro (2019, p.44) ressalta a importância do uso criativo da posição de marginalidade ocupada pelas mulheres negras na sociedade “a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas”, assim, o que as passagens enunciadas nesse processo conclamam é o direito de ser-existir com todas as complexidades que o sujeito apresenta.

É uma tentativa de ir além da militância – não ignorando as questões políticas que arremetem seus corpos, mas trazer na poética da cena, um corpo político que milite e revele as nossas humanidades que, apesar da dor, vive e cria a força do asè (a potência de vida), o encantamento dos ritos recriados na tradição, o poder da palavra, a força e a graça dos ancestrais que permanecem em nós e que ficará aos que virão.

Entendendo que a preservação dos saberes africanos se deu no e pelo corpo, mantidos principalmente pelos terreiros, buscamos refletir as maneiras que vivenciamos os ritos dentro dos espaços familiares de cada uma das atrizes. Como explica Santos (2008, p. 02):

Para se pensar na tradição africana brasileira, não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão, buscando o seu conhecimento e o respeito. É importante perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa [...].

No que tange aos ritos experimentados nesse processo criativo, buscamos atualizar essa tradição, que não dicotomiza o sagrado e o profano, a intuição e a razão, entendendo tradição a partir do apresentado por Oliveira (2006), não como algo fossilizado no passado, mas como fundamento da atualização e da novidade inspiradas pela preservação da memória dos nossos antepassados presentes nos conhecimentos sobre as ervas, os benzimentos, o preparo das comidas, nos modos de viver. Sob essa lógica nos alimentamos da compreensão de que “A magia que inicia no momento do preparo do nosso encontro já era um sonho dos nossos ancestrais” (COSTA, 2021); “Estamos aqui pela pedra que exu lançou lá atrás!” (SABINO, 2021); e da sensação de “Suspensão do tempo para o comprometimento de nos permitirmos estarmos juntas.”

A atriz Sabrina Marques (2021) observa que através da vivência desses ritos acordamos para a necessidade de equilibrarmos corpo, alma e mente dentro do entendimento de que o tempo todo estamos sendo lapidados, e que há muita coisa a ser curada nas nossas existências pretas. “É só o que a gente tem, e é muita coisa” (SABRINA MARQUES, 2021). E é nos voltando para o passado que encontramos respostas para o presente para projetarmos nossos futuros (sankofa).

E voltando nossas cabeças para trás eu trouxe para o grupo a proposição da realização de entrevistas individuais com as artistas que estiveram imediatamente envolvidas na realização dos curtas metragens nas funções da direção e na atuação, a saber: Flávia Imirene Sabino, Geyisa Costa, Sabrina Marques e Sol do Rosário. Desse modo, trago as vozes dessas mulheres para a análise dos dados empíricos desta pesquisa.

Diante do questionamento sobre o significado do teatro para as atrizes, as entrevistadas revelam que a compreensão sobre o significado do teatro para suas existências, encontra uma profundidade que transborda o significado literal do termo, tanto no que tange o espaço cênico, quanto o que trata do sentido concreto dessa prática. A relação com o fazer teatral nasce do desejo de vivenciar essa linguagem capaz de comunicar, expressar e promover o encontro com o outro e consigo mesmo. Outros encontraram no teatro o espaço para a manifestação de suas indagações sociais e indignações conforme aponta Sabrina Marques (2022):

o teatro para mim é a minha salvação... Foi no teatro onde eu comecei a refletir, a questionar: ‘Quem sou Eu?’. E no teatro foi onde eu encontrei esse lugar. De que esse questionamento não era visto como uma coisa ruim.

Porque... quando a gente começa a trabalhar construção de uma personagem a gente começa a questionar tudo, inclusive a nossa existência. Quem sou eu? Quem é a Sabrina? Quem é a Sabrina para dar vida a personagem tal, né!? Então o teatro para mim é esse lugar. É o lugar de salvação diária. Todos os dias: quem sou eu? Quem sou eu? Quem sou eu? E quem é o outro?... Que personas são essas? Teatro é vida! É fuga e é encontro!

Foi em busca de se entender como potência artística que Rosário (2022) afirma que “de alguma forma no meu dia-a-dia e na minha vida, eu vi que o teatro me ajudou muito. E é um lugar sagrado pra mim”. A atriz reflete que responder essa questão a faz lembrar-se da “forma inesperada” que o fazer teatral chegou em sua vida.

Entretanto, verbalizar o que significa teatro está mais relacionado aos reflexos dessa vivência em seu jeito de ver o mundo do que um sentido literal da atividade.

Com muita objetividade Flavia Imirene Sabino (2022) assegura que o teatro é “uma possibilidade de comunicação. Para mim teatro é a possibilidade de expressão através de elementos artísticos e poéticos que você consiga dialogar com o público contando uma história.” No entanto, Geyisa Costa (2022) traz em sua reflexão o que, de alguma maneira retém o sentido dessa arte para todos que se inclinam sobre essa arte: “Pra mim é o que me alimenta, é o que me salva, o que me impulsiona e o que me motiva a ser o que eu sou no mundo e para o mundo através da minha expressão.

Como parte desse processo junto à coletiva, eu também enfrento dificuldades para definir essa arte que habita a minha existência. Embora eu não tenha assumido a carreira artística como sustento, sou teatro em todas as minhas ações: criando mundos reais e ficcionais na vida e na educação, indagando a existência, misturando formas corporais e cores para a composição de possibilidades de existências. Como ofício, o teatro pra mim é um espaço de encontros e afetos. É a possibilidade de gestar mundos possíveis e impossíveis, utopias e distopias em um jogo sincero com o público, lançando luz sobre as ‘normalidades’ da vida.

Sobre a aproximação com o teatro parte das entrevistadas afirmam que, apesar de não ter acessado a linguagem teatral anteriormente, identificavam em si, o desejo de viver o teatro e o talento para o ofício desde criança. Poucas de nós tivemos contato com a linguagem teatral ao mergulhar nesse universo sensível.

Nossas referências sobrevivem do contato com as telenovelas e das poucas presenças negras da prática do tokenismo⁴⁴: Taís Araújo, Lázaro Ramos, a atriz paranaense Odelaire Rodrigues, as personagens de novelas infantis apresentadas em rede nacional.

A descoberta de seus talentos, a ousadia de se imaginar na tela de uma televisão (visto que essa é a maior referência de representação na realidade de quem está na margem da sociedade), de modo geral é o que impulsionou o desejo desses artistas para se declinarem sobre essa profissão tão importante para a sociedade e cruel para os artistas, principalmente em se tratando de artistas negros.

O ponto de partida: nem sempre foi o teatro. A presença ancestral da atriz Geyisa Costa (2022) revela:

eu acho que eu sempre quis ser artista não sei de onde veio porque a gente não tinha nenhuma referência né não tinha cinema a luz era a lamparina a querosene é a única referência que a gente tinha era aqueles bichinhos bem pequenininhos que vinham fazer espetáculo e enche os olhos.

A presença da manifestação teatral no universo infantil também é relatada na afirmativa de Sabrina (2022):

a minha aproximação com ser, criar, existir teatro vem quando eu sou criança no sítio onde eu crio um universo. Então assim: quando era criança, eu sou uma criança extremamente imaginativa. Brincava mesmo muito sozinha - que eu morei no sítio e não tinha muitos amigos. Então o que eu fazia? Eu pegava espiga de milho, por exemplo, eu criava: a essa aqui se chama fulaninha, Aninha, Beltraninha... elas são amigas. Daí eu criava um universo a partir disso... Eu acho que o teatro acontece aí! Essa imaginação, essa mente existindo em outras realidades.

A atriz segue contando que a interpretação de papéis diante de uma plateia se deu primeiramente no espaço da igreja representando passagens bíblicas e em seguida em apresentações na escola. Desse modo, o espaço escolar foi o lugar de acesso à linguagem. Sabino (2022) conta que já na infância, estudando em uma escola particular de Curitiba que ofertava atividades extracurriculares, teve a oportunidade de vivenciar a prática teatral:

⁴⁴ O conceito de tokenismo (token que em inglês significa símbolo) surge nos Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1960, em meio à luta pelos direitos civis da população negra. O Tokenismo é compreendido como um esforço superficial de atingir a inclusão de um grupo significativo em sociedade por meio de *apenas* alguns poucos representantes.

Eu, sem saber muito aquilo me despertou assim 'ó teatro!' Por alguma razão, a gente sempre tem alguma ideia sobre aquilo. Mesmo que você sendo pequeno... que não seja muito claro, né? Eu tinha nove anos de idade. [...] A minha madrinha - que me criou, sempre teve esse apreço, por exemplo: pela leitura, por você ir visitar museus... mas eu não me lembro de ir muitas vezes ao teatro. Mas tinha esse lugar da importância de você ser culto, né... de você saber apreciar arte e tudo. Mas, eu penso que a minha referência nessa época era muito televisiva é... muito de televisão eu era cria da televisão. De você assistir muita novela... essas coisas. Então na verdade, quando eu comecei a fazer teatro, não era essa ideia de que eu quero ser atriz. (SABINO, 2022)

Para Rosário (2022) sendo uma mulher de pele retinta a experiência aponta para outras percepções. A atriz rememora que aos 09 anos de idade tinha sido escalada para fazer a tia Anastácia em um evento da escola e não teve o que a fizesse se apresentar “Acredito que era medo, timidez, de todos estarem me olhando ali, enfim... talvez o figurino que de alguma forma me incomodasse.” Apesar da vontade de ir pra cena, só teve coragem de encarar o palco no magistério, quando, ao ler o texto *O Navio Negreiro* de Castro Alves, encantou-se com o texto e com a possibilidade de estar em cena.

Porém, o desejo de ocupar o lugar “de onde se vê e, se é visto” carrega a dicotomia: o que é que eu vejo, e o que está estabelecido sobre a maneira como posso me apresentar? Romper com estereótipos, em uma sociedade que nega ao negro sua humanidade é o que impulsiona artisticamente. Indignada Rosário (2022) lamenta: “a gente estava lendo e ia ser feito uma peça de encerramento do magistério, do terceiro de ano. Eu fui a escrava que era chicoteada...”.

Como analisado por Fanon (2008, p. 47) encontramos o negro sempre sendo “apresentado de certa maneira... o mesmo estereótipo” e, assim, diante disso, essa memória de representar sempre um corpo em situação de sofrimento e subalternidade é recorrente na história do negro na dramaturgia e nas artes cênicas.

E é justamente aí que a questão acerca da existência do preconceito racial na inserção do negro na cena curitibana começa a despontar parecendo irônica às entrevistadas. A pergunta parece tão óbvia que as respostas vieram acompanhadas de expressões afirmativas que mobilizavam todo o corpo das atrizes: mãos lançadas, inclinação da cabeça para traz, contorcer de troncos e um riso nervoso em descrédito.

Rosário (2022) gargalha: “Ah! Com certeza, né?” E narra que demorou para compreender que algumas situações pelas quais havia passado na cena, estavam diretamente relacionadas à tonalidade de sua pele. Sol do Rosário (2022) afirma que

por muito tempo, não entendeu as reprovações em testes ou as atitudes de perseguição com a sua presença na cena. Narra que, por diversas vezes, foi silenciada, designada a papéis menores ou fora solicitada a “fazer menos”.

Para Kilomba (2019) a surpresa e choque são recriadas diante da violência e a intensidade do racismo e, isso se confirma quando a entrevistada conta que certa vez, em um *set* de filmagem, depois de repetidas interrupções do diretor em sua cena, foi alertada pelo elenco sobre o racismo que estava sendo submetida:

Teve um tempo da minha vida que eu não sentia entendia... não via preconceito racista. Pra mim não era. Até o ponto de me falarem: Ó, estão sendo racistas com você. Tá sendo preconceito. Estava eu sozinha..., mas eu tinha que me impor. É colocado como se fosse um problema só seu: Ah, você tem de lidar com isso. (Rosário, 2022)

A atriz reitera que enquanto esperava o ônibus para o retorno para sua casa o diretor a acompanhou para coagi-la. Rosário (2022) relembra:

E sobrou só pra mim. Tanto que o cara pegou e sabia que eu ia descer naquele tubo [ponto de ônibus] e falou: “Você mude essa sua maneira de pensar.” Porque ele queria que eu falasse que o que as pessoas falaram que era racismo, e que não estava sendo. Que eu fosse contra aquilo. Falasse ao contrário. E que ele tinha o poder aqui em Curitiba em questão de ser uma pessoa conhecida, e branco. Então as pessoas iam acreditar em quem?

Esse episódio narrado carrega a experiência de muitas de nós. O mesmo espaço de libertação aberto pela representação teatral torna-se um espaço hostil, quando o sujeito social se volta a uma prática artística que desvele as questões que envolvem a presença do corpo negro. Assim, o contato das pessoas negras com as artes é regado por muitos desafios e sujeita essas artistas a muitas violências em suas histórias.

Marques (2022) afirma com veemência que sabemos o quanto a cidade é racista, mas demorou pra compreender os motivos pelos quais sempre com papéis coadjuvantes ou na condição de *stand-by*. A atriz lembra: “eu peguei um trabalho assim que era para eu ser a Capitu – logo que eu cheguei em Curitiba. Na minha cabeça ‘Ah é assim mesmo! Quem sou eu nessa cidade? Então tem que ser assim mesmo?’” Diante de inúmeras situações onde percebeu que sempre teria que aguardar para ser incluída em algum espetáculo, a artista passou a se dedicar à produção de seus próprios trabalhos.

Sem a ingenuidade de achar que o racismo antinegro é uma exclusividade desse território, é preciso enegrecer que embora negada, a constituição histórica oficial do sul do Brasil - Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul - recebeu a população negra na condição de escravizada. No entanto, assim como todas as outras regiões do Brasil, a negação ao caráter de humanidade dessa parcela da população na formação da nação é constantemente suprimida.

A atriz Geyisa Costa narra que embora tenha iniciado seu primeiro contato com teatro em Londrina, fez a sua primeira atuação junto ao grupo Delta (grupo amador de grande relevância no cenário Paranaense) que representou o Brasil no Festival Latino em Nova York. Assim, quando chegou à Curitiba em 1994, com uma história sólida. Costa (2022):

Quando cheguei aqui todos já conheciam minha trajetória. E de cara eu já sofri todo o cancelamento e a gente sabe que o racismo estrutural ele é muito presente ainda. Tanto no teatro brasileiro como na sociedade a sociedade como um todo. Mas em Curitiba isso é muito forte ainda! É muito forte! Embora agora nesse momento a temática negra é mais discutida é nós temos aí vários grupos a presença negra é mais vista. Por que quando eu cheguei aqui parecia que só tinha eu, meus turbantes, minhas tranças... Todo mundo olhava como se fosse como se fosse um E.T. O racismo estrutural é muito gritante é muito presente. Penso que pelo tempo que eu tô aqui era para não me faltar trabalho. Cancelamento a invisibilidade.

Sobre esse aspecto Sabino (2022) delata:

Eu penso que, esses nichos, no qual a gente vai sendo inserido, são um reflexo menor do que a representação da sociedade. Em uma sociedade racista, você achar que a classe artística, só porque são artistas, não é racista é uma bobagem! Você vai ter as mesmas configurações dentro desse espaço - que você entende que as pessoas seriam mais desconstruídas, mais evoluídas, enfim, né... porque os artistas tem a cabeça mais aberta - tudo balela! A gente vive socialmente numa cidade onde a gente - a presença do negro - é o tempo todo (inclusive até hoje) invisibilizada, apagada, como se a gente não existisse. Existe um esforço governamental, e institucional, e estrutural para manter essa imagem da capital europeia. Você cresce em espaços aonde você não se vê!

A percepção de ser sempre “a única” demanda desse grupo de atores a sobrecarga de responder como se fosse a voz de um coletivo tão diverso e plural em suas experiências quanto complexo. No entanto, tal experiência aponta dois caminhos: 1- a sensação de ser uma figura extraordinária e, portanto, ocupar esse espaço meritocraticamente; 2- o isolamento e desconforto diante da invisibilidade de sua “diferença”: a cor da pele.

Para hooks (2019) a lógica da supremacia branca seduz as pessoas negras com a promessa do sucesso dominante, desde que estas, neguem o valor de sua negritude e enquanto assim for, continuaremos personificando os estereótipos racistas. Nesse sentido, trazer as temáticas negras sendo abordadas por artistas negros no teatro curitibano é de extrema relevância enquanto espaço para dar voz a assuntos e temáticas possibilitando o germinar de pontos de vistas descolonizados, a partir da visibilização das nossas existências singulares. Costa (2022) reforça:

Então existe essa invisibilização e sempre tudo aglomera em torno de uma elite artística. Mas agora, com o surgimento das discussões, com o surgimento de vários grupos artísticos tratando essa temática, as pessoas vão se acostumando a ver mais. Somos mais pessoas juntas, falando sobre a mesma coisa. Então, isso fortalece..fortalece. E aos poucos a gente vai se inserindo na cena. Porque nós não somos convidados ou colocados na cena.Muito pelo contrário!A gente vai se inserindo.

Essa opinião é endossada por Rosário (2022), ao afirmar com a formação de coletivos negros na cidade, encontramos a possibilidade de mudar um cenário onde somos sempre“a única negra” nas montagens. Aliás, fora dos nossos aquilombamentos, os papéis destinados aos atores negros, parecem sempre necessitar da orientação da rubrica “personagem negro”. Rosário (2022) reflete que“é importante esses grupos, coletivos pretos. Acho que é importante ter, porque se não nos dão oportunidade, precisamos fazer com que essas oportunidades aconteçam entre nós.”

Marques (2022) completa que coletivos como a Êmí Wá são a garantia da nossa existência na cena nos colocando e ocupando esse espaço de supremacia branca. Exemplifica: “não faz muito tempo que nós fomos ao Novelas Curitibanas, aqui né! Se você olhar para as paredes daquele teatro, todas as fotos de artistas que estão ali pendurada, são de pessoas brancas”. E segue:

é a importância dos nossos grupos, dos nossos coletivos, da gente existir! Da gente atuar nos palcos de teatros que são totalmente brancos.Da gente ocupar esses lugares que são ocupados, mas, majoritariamente por grupos e coletivos de artistas brancos, né!Então simplesmente é isso: a nossa existência!E não só a gente existir enquanto coletivo, mas da gente marcar mesmo a nossa Resistência. (MARQUES, 2022)

Mais do que resistir e ocupar os espaços da branquitude, precisamos recuperar nossa memória histórica, nossa cultura e identidade política, para articular

o processo de consciência negra através da arte, construindo novos imaginários. Flávia Imirene Sabino (2022) alerta:

O que a história, o que a hegemonia faz é uma construção de memória: a memória deles. Nessa construção de memória eles vão fazendo de conta que certas coisas não existiram, ou não são importantes de serem ditas ou mencionadas. Então, penso... que cabe a nós, esse refazimento dessas memórias. E fazer com que elas sejam vistas. Hoje, eu tenho convicção que, é uma das nossas tarefas enquanto artistas negros (buscando uma consciência maior do que significa, porque eu acho que é um processo que ele não tem fim - a gente vai se reelaborando e aprofundando algumas camadas) é de refazer essas memórias e deixar elas vivas e fazer presentes, porque que eles não vão fazer!

A força do ajuntamento em torno desse tronco epistêmico nos ensina o quanto “é importante nós pretos não sermos uma andorinha só. Estarmos realmente juntos e termos essa força. Eu vejo o preto tem uma força muito grande que foi cortado e fizeram a gente acreditar que não tínhamos essa força.” (SOL DO ROSÁRIO, 2022). Nesse sentido, a importância das temáticas negras e da presença de coletivos negros em Curitiba é entendida como atividade capaz de romper com os estereótipos, de desvelar as nossas potências, presenças e histórias. É posicionamento político.

Diante das nossas múltiplas vivências invisibilizadas e/ou estereotipadas “a autoria se torna um instrumento importante [pois] sem invocar a responsabilidade dessa autoria fica-se à mercê de uma história torta que só vem refletir o que já está posto.” (LIMA, 2015 p. 103). Ao serem questionadas sobre suas experiências em grupos majoritariamente negros, os relatos apontam que poucas tiveram a oportunidade de contracenar com outros atores negros em espetáculos – exceto quando estiveram em grupos regidos pelo ato político de aquilombar-se. Sentido esse, regido pela movimentação política da escuta e pelo reconhecimento do trabalho coletivo.

A autoria da Êmí Wá, esse grupo majoritariamente feminino e negro, transborda o espaço da cena provocando essas sujeitas a assumir a responsabilidade de seu papel político na vida. Nossas experiências em grupo vêm abrindo espaço para repensar os nossos fazeres artísticos, nossas vivências e escolhas a partir das experiências afrodiaspóricas que habitam nossos corpos e compõem as nossas identidades. Juntas, nos reinventamos e nomeamos as nossas realidades a partir de nossa própria ótica. Conforme revela Rosário (2022):

Então, pra mim é, como se realmente estivesse... realizando um sonho, mesmo. Era algo que eu sempre estava em busca. De não me sentir diferente do outro. Não me sentir diminuída, em questão de ser preta ou ficar provando que eu posso. Que sou capaz. É um lugar de me sentir acolhida e me sentir bem. Por isso a importância de ter outros coletivos negros. Mas, é um lugar que to aprendendo muito, em relação a questionar, de estudar de buscar mais. E querer entender, de querer realmente vestir a camisa e dizer coisas que acontecem de preconceito. E eu poder de alguma forma argumentar e não ter medo de falar. Então pra mim ta sendo muito importante não só como atriz, mas como pessoa. Como mulher negra.

Essa experiência junto a Coletiva também tem revolvido outras percepções estéticas e a percepção de nossas potentes trajetórias.

Falar da coletiva é pensar também em todos esses caminhos que foram me trazendo até aqui. Sempre foi um anseio que eu alimentei: que você pudesse se reunir com o coletivo de pessoas pretas... aonde a gente pudesse pensar essas outras possibilidades ou estéticas. De a gente ser protagonista, ser sujeito criador. Pra mim é sonho! Sonho se tornando realidade. Sinto que juntas a gente pode muita coisa. Que a gente pode tudo. Mas é arregaçar as mangas porque ninguém vai fazer pela gente. É poder pensar o que que ele [o grupo] quer construir. Que que a gente quer deixar? Então somos mulheres. Mulheres artistas residentes aqui nessa cidade de Curitiba neste tempo espaço. Agora. (SABINO, 2022)

A percepção dessa importância está presente na colocação de Costa (2022) ao afirmar que, embora já tenha desenvolvido trabalhos diversos com outros artistas negros na cena, pensar a *ÊmíWá* distingue de sua experiência enquanto atriz porque vislumbramos o aquilombamento das experiências individuais para gestar arte. Costa (2022) reflete:

Esse aquilombamento uníssono onde a gente se juntou pra falar, pra se ouvir, pra pesquisar, pra participar dos editais... E acho que é uma coisa... acho que é um grupo, mas conjunto no objetivo. Então, eu acho que acho muito importante, nesse momento a gente - se fortalecendo, e se somando, e se colocando no cenário - ir ocupando os nossos espaços. Porque sozinhos a gente sabe que pode. Mas juntas, nós somos mais fortes.

Para Cristiane Sobral⁴⁵ (2020, s/p) “Produzir um teatro que reflita o ponto de vista da negritude diante da hegemonia estética, que ainda considera a branca como um cânone de beleza, exige um entendimento multidisciplinar da história brasileira.” E, de modo geral, os trabalhos realizados por esses coletivos estiveram cercados de ações que se debruçam sobre esse entendimento multidisciplinar das

⁴⁵ Artigo disponível em <https://temporaleditora.com.br/blog/historia-do-teatro/teatros-negros-no-brasil:-aquilombamentos-necessarios> <https://temporaleditora.com.br/blog/historia-do-teatro/teatros-negros-no-brasil:-aquilombamentos-necessarios>

nossas histórias. Essa produção reflete na relação do sujeito não somente com a obra, mas com o estado de *êmí* (presença). Sobre isso Marques (2022) celebra:

Eu estive, eu estou eu estou na *Êmí Wá*. Não é só um grupo majoritariamente negro, mas majoritariamente de mulheres negras!... Com vocês, mulheres estou revivendo as minhas raízes, as nossas raízes. Esse é o sentimento que eu tenho. A gente vive as nossas raízes! Eu não me sinto uma alienígena. Eu não me sinto uma atriz no canto, desesperada, tentando mostrar serviço para conseguir uma personagem. Eu existo aqui, com vocês. Nós existimos. Eu sinto que é se a diferença, sabe? A gente não é colocada em teste o tempo todo, porque a gente já está. Nós somos a coletiva.

Beatriz Nascimento (ORI,1989, s.p.) já afirmou que “É preciso a imagem para recuperar a identidade... tornar-se visível, porque o rosto de um, é o reflexo do outro; o corpo de um é reflexo do outro; e, cada um, o reflexo de todos os corpos.”⁴⁶ Assim aquilombar-se é um processo de entender-se e desvelar camadas na construção de nossas identidades muitas vezes forjadas pela sensação de deslocamento. O trabalho junto a pares nessa experiência estética proporciona a experiência do reconhecimento de nossas potencialidades “Essa é a diferença: Trazer uma música que minha avó cantava, uma dança da mãe da Geyisa, dançava trazer um texto...um pensamento, um ritual com ervas que as nossas avós faziam... Isso é Existir! (MARQUES, 2022).

Curitiba, cidade que carrega nome indígena do guarani “kurytyba quer dizer “grande quantidade de pinheiros, pinheiral”⁴⁷, negligencia no seu cotidiano, nas políticas públicas e nas celebrações na cidade (festa das etnias, referências em monumentos) as presenças indígenas e negras que constituíram a formação do povo curitibano. Não à toa, o Festival Folclórico das Etnias do Paraná, promovido a 54 anos na cidade e presente no calendário oficial do estado, conta com a representação de manifestações folclóricas da Polônia, Itália, Ucrânia, Alemanha, Japão, Espanha, dentre outros grupos que referenciam as culturas européias, mas não contempla as manifestações dos povos originários, tampouco, africanos e afrodescendentes.

⁴⁶ Do documentário “Ori” que trata do movimento negro entre os anos de 1977 a 1988 com enredo conduzido pelo conceito de quilombo, apresentado pela historiadora Beatriz Nascimento. Disponível em: **ORI**. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJYct4MGuYk> . Acesso em: 20 abril. 2020.

⁴⁷ Essa grafia da palavra e seu significado foi retirada do site oficial da cidade, em <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historia-fundacao-e-nome-da-cidade/207>

Diante disso, temos entendido de que é preciso elaborar um ambiente entre nós, artistas negras, onde nossa afrobetização seja fortalecida em espaços capazes de acolher a diversidade de nossas experiências. Mais do que provar ao mundo externo as nossas existências é entender-nos como seres potentes, sem o uso da *máscara branca*⁴⁸.

Ao serem questionados se havia algo que não tinha sido perguntado e, que elas gostariam de acrescentar, as artistas, afirmaram estar felizes com a possibilidade de contribuir com a escrita dessa dissertação e, principalmente, com esse movimento de dar visibilidade acadêmica às suas existências nesse cenário. Frisaram a importância do encontro promovido pela entrevista, para refletirmos e sobre nossa trajetória. Dialogando com hooks (2019, P. 127) “Transmitindo coletivamente nossos conhecimentos, nossos recursos, nossas habilidades e nossa sabedoria de uma para a outra, criamos um novo local onde a subjetividade negra radical pode ser nutrida e sustentada.”

Destarte, Rosário (2022) faz questão de registrar a importância de ser parte da Coletiva ËmíWá como espaço de empoderamento para colocar-se diante do mundo, com a validação de suas vivências e práticas da vida e na arte. Com os olhos vibrantes vocifera:

Porque a importância de dizer que hoje... antes eu tinha vergonha de dizer que eu era atriz, que eu era a cartomante e, até de... não me aceitava também. E hoje eu posso dizer que eu sou a Sol do Rosário, né! Que eu sou atriz. Sou cartomante, sou cantora, danço! (gargalha). Esse empoderamento, né!?... de realmente ser a mulher que eu sou. Da questão de ter o respeito, ser respeitada e... é isso! Assim... essa aceitação comigo mesmo! Não só comigo, mas com o que eu faço. Tudo uma história de preconceito, de racismo e... aonde também foi negado, foi tirado. Então, sempre foi retirado muitas coisas. Então, com o tempo eu também achei que eu não podia, também dizer que eu era atriz, que eu era cantora, que eu era cartomante... em questão do que vão dizer: que eu não sou capaz, que eu não posso. Mas são coisas que eu tenho que... é eu que tenho que me empoderar, ter essa coragem e e aceitar e dizer eu Sol do Rosário sou atriz, sou cartomante, sou cantora, sou negra... me aceito e sou feliz! Então olha a importância da representatividade! De ter uma pessoa negra no palco, no teatro, na TV? Então ela fez com que eu tivesse a audácia ou não... a coragem de dizer: eu sou atriz, eu amo ser atriz, essa é a minha profissão! É isso que eu quero para mim! Independente do que forem dizer, né! Eu quero respeito! Me respeitem! É isso!

A partir do reconhecimento do espaço que ocupamos e desse projeto de valorização de nossas experiências afrodiaspóricas, Sabino (2022) pondera:

⁴⁸ Alusão ao livro de Franz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Eu penso que esses espaços... eles são uma possibilidade de a gente despertar e pensar outras práticas do fazer, que está integrado à questão corporal com essa racionalidade e com essa questão da ordem espiritual. Quando a gente começa a adentrar um pouco esses espaços onde as manifestações negras, por exemplo, se manifestam, a gente começa a entender os processos de uma outra forma. Inclusive encontrar alternativas para o nosso fazer artístico e enquanto construção do nosso sujeito mesmo. Porque a gente não cabe nesses lugares hegemônicos que a gente passa ao longo da nossa vida. E quando a gente vai pra vivências, por exemplo, do norte africano, você vai pensar uma outra noção de ritmo, uma outra noção de tempo/espaço.

Afinal, o que somos capazes de produzir apesar dessa realidade epistemicida? Ou replicando a fala de Antônio Pitanga: Temos que apresentar a nossa própria história de pé! Que raça é essa que com centenas de chicotes ainda continua de pé, ereta?⁴⁹ A compreensão de ser resistência apareceu nas vozes de todas as entrevistadas e se confirma quando ao observarmos as estatísticas que nos localizam como o grupo social com a maior precariedade na formação, maior número de mortes precoces pelas mãos do estado por sua ausência. Enfim, em um país estruturado sobre o racismo, permanecer vivo e ainda criar condições para produzir arte diante de tantas adversidades é ser potência em todos os aspectos.

Muitas são as proposições de ruptura com a prática colonial de apagamento das nossas presenças e epistemologias nessa diáspora. Ações que partem desde a ocupação dos espaços de poder – executivo, legislativo, judiciário – até o reconhecimento de nossas potências criativas, como espaço de empoderamento e denúncia. Tais proposições me levam a compreender que, todo o movimento negro e que, todo negro em movimento é uma força motriz capaz de mover a sociedade no sentido de friccionar com a lógica imposta pela opressão da branquitude.

O enfrentamento de romper com os estigmas sobre o corpo feminino, sobre os lugares reservados ao sujeito negro e principalmente o preconceito em relação aos elementos da nossa cultura negra, ainda se depara com os muros do racismo, como justificativa para todo o tipo de violência. E se avançamos nessa pauta – mesmo com a certeza de que ainda temos muito caminho a trilhar - foi devido à resistência de muitas e muitos que nos antecederam. Com a compreensão da importância do teatro nessa luta, revisitando a história que não está nos livros que chegamos aqui.

⁴⁹ No lançamento do livro “Trilogia do Confinamento” de Aldri Anunciação, transmitido pelo canal do youtube no dia 22/09/2022, o ator Antônio Pitanga brada essa frase, anunciando que se estamos vivos é porque fomos salvos pela nossa cultura (2h03” 51’).

Da mesma maneira, para mim, criar a Coletiva Preta de Teatro ËmíWá em território curitibano, assumir essa frente poética, encontrar meios para trazer essas artistas para perto em um período onde a nossa única forma de encontro possível era o espaço digital, foi um grande desafio. No entanto, como canta o *rapper* Emicida⁵⁰ “é nóiz por nóiz” abrindo as trincheiras das artes e do ativismo sobre a perspectiva das nossas próprias existências, para dialogar com um público que ainda se vê pouco com a complexidade que todos nós carregamos.

As reflexões acerca da atuação da e na Coletiva Preta de Teatro“ËmíWá”, evocam a relação com o espelho. Não o espelho narcísico que reflete sua própria imagem, mas a imagem que é refletida a partir dos olhos do outro, que carrega em si uma memória coletiva – a memória do apagamento sendo restaurado no estado de presença (Ëmí).

⁵⁰ Canção “Nóiz” do primeiro álbum lançado em 2013 pelo rapper “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui”. Composição de Leandro Roque De Oliveira e Felipe Vassao. Produção: Laboratorio Fantasma Producoes, Laboratorio Fantasma ProducoesLtda Me.

5. EPÍLOGO

Nenhum corpo preso dança, canta e flui uma arte. Vivemos transitando entre liberdade e prisão. Experimentamos, ao longo de nossas vidas, momentos de liberdade, e é isso o que nos mantém vivos no processo de desumanização ao qual fomos e ainda estamos submetidos, desde a chegada dos nossos antepassados até os dias de hoje.

Quando nos expressamos artisticamente habitamos nosso próprio corpo, povoando-o de nossas memórias coletivas, ao mesmo tempo em que encontramos nossas subjetividades e singularidades.⁵¹

Débora Marçal

Ao lado de mulheres potentes e fortes, mas humanamente frágeis, a Coletiva Èmí Wá tem bailado entre passos firmes e quedas. Ao longo do processo de escrita dessa dissertação, viemos encontrando novas roupagens que abracem nossos corpos negros para finalmente tornar os palcos do teatro uma caixa preta.

Sob os pés dos Baobás, escondidos entre os pinheirais de Curitiba, seguimos resistindo e nos nutrindo com a poesia, a arte, o ativismo e a esperança de que nossos filhos e as plateias negras dessa cidade possam nos ver representados em nossos modos de ser e existir no mundo.

Èmí Wá! Sim! Estamos presentes! Estamos presentes com a força dos que nos antecederam. Esse é o nosso brasão!

Nossa expressão é Ka-naombo (coisa de preto) e está presente na dança e militância de Vera Paixão; Nosso verbo é a Arte Negra expressa nos textos de João Carlos Silva; É poesia concreta de Lucilene Soares em Nuspartus; Ecoa os sons de Baquetá convocando nossas crianças internas a descobrir e inventar novos mundos; Como Diniz, nosso Pixaim se mistura nos Solos dos Mares, atravessando oceanos de revoltas com afetividade e arte. E unidos repetimos a essa capital: sou Negro, Não Nego! Não o seu negro estereotipado que pretende dar conta dos anseios da branquitude.

⁵¹ Como olhar os corpos negros na cena paulista contemporânea? do livro CAPULANAS Cia de Arte Negra (org.). **Negras insurgências**: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

Aliadas para a ruptura com o racismo e abraçamos o tronco frondoso do Baobá para ouvir os sons das águas guardadas em suas entranhas e dançar seus ritmos com nossos quadris largos. Nossos lábios carnudos saboreiam os mukuas enquanto ouvimos as narrativas azeviches dos que nos antecederam, cientes da nossa missão de entender que os efeitos da escravidão e as políticas de embranquecimento do país nos distanciaram “de nossas origens, não apenas por meio do apagamento dos caminhos e de parte da história de nossos ancestrais, mas também por meio da criação de uma narrativa sobre nós...” (VEIGA, 2019, p. 247). Não queremos mais interlocutores.

Nesse sentido, resgatar as presenças de artistas negros curitibanos ou residentes aqui é revisitar, reconstruir e recontar essas narrativas a partir das nossas óticas de sujeitos sociais. É assumir a autoria dessas narrativas com corpo, voz e subjetividades negras. Pensar os fazeres teatrais negros é considerar a relevância da representatividade negra e a possibilidade de diferentes perspectivas e fazeres.

Diante das lacunas e apagamentos da humanidade negra da história oficial, a produção criativa através das artes podem ser espaços de reinvenção, de reelaboração, de ressignificação de signos e afetos elaborados a partir desses aquilombamentos. Há uma gama imensa de histórias a serem contadas sob as perspectivas de múltiplos olhares (sim, nós negros somos múltiplos!) com uma infinidade de tecnologias criadas na diáspora que muito pouco foram exploradas na cena brasileira. No entanto, percebemos um movimento de encontros e descontinuidades nesses fazeres – talvez pela própria deslegitimação do estado e da academia – engajados na pauta antirracista desses artistas na cidade.

No retorno simbólico ao Baobá, vejo nos Teatros Negros e seus fazedores como o pássaro mítico que representa o pensamento filosófico presente entre os símbolos Adinkras: o *Sankofa*. Os teatros negros na contemporaneidade, assim como no pensamento filosófico dos povos Ashantes, lançam um vôo para frente, tendo a cabeça voltada para trás, carregando no seu bico um ovo, o futuro. Indicam a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para potencializar a promoção da realização do eu, individual e coletivo. Reclama e busca, a redescoberta de histórias, vivências e modos de existências, que fora perdido, esquecido, renunciado ou privado. Não no intuito de repetição, mas em um movimento circular para a redefinição das identidades coletivas, fruto das experiências africanas e diaspóricas.

Diferente das narrativas coloniais, que apresentam o povo escravizado de maneira passiva, ao afrobetizar-nos revelamos que a força do opressor não se estabeleceu sem que ocorressem movimentos de revolta e a elaboração de táticas de sobrevivência. Apesar da sofisticação do racismo durante todo o período colonial e na atualidade, os povos escravizados e seus descendentes articularam-se em diversas formas de resistência fosse ela o suicídio, as fugas, as revoltas, as sabotagens, ou a criação de organizações sociais, como é o caso dos quilombos⁵².

Nesse solo escrevemos nossas histórias inclinadas na luta contra o racismo através da arte, os grupos de Teatro Negro são quilombos artísticos que, com sua ação sóciopolítica traz à baila a reflexão sobre as heranças e as condições da população negra e afrodiaspórica no Brasil. Aquilombados em torno desse baobá simbólico desvelamos o olhar sobre as condições que o racismo imprime em nossas existências, para lançar outros vósesem direção à nossa autonomia e cidadania.

Ecoamos em nossos corpos as vozes dissonantes do povo negro sabendo que é no e pelo corpo que foi e é possível a recodificação e emancipação sociorracional da perspectiva da população negra que, ao ser tratada como coisa, garantiu sua sobrevivência física e social. Corpos seqüestrados de África que em seu caráter lúdico-corporal, reteve suas epistemologias nas intervenções estéticas no corpo, por meio dos jogos, das festividades, das cerimônias religiosas, na música, na dança, no toque do tambor, nas mandingas⁵³.

Pensar os Teatros Negros é entendê-los como espaço de união das nossas subjetividades, de descoberta das nossas próprias histórias, dos nossos modos expressivos. Considerando que o corpo negro, em cena, traz em si uma

⁵² A palavra de origem quimbundo *kilombo* – “união” - designava-se à “acampamentos militares e também feiras e mercados nos antigos Congo e Angola” (LOPES, 2008, p. 66) e surge desde o século XVI se estruturando assim, em todo o território da sociedade brasileira como espaço de resistência, luta e também como sociedade diaspórica em cruzo. Porém, as explicações de Nascimento (2002) acerca do entendimento historiográfico sobre os quilombos instiga uma adjetivação que não se limita à ideia de reduto de negros fugidos, mas sim, como uma organização social paralela de homens “que procuram por si só estabelecer uma vida para si [...] que tinha relações próprias e que fundamentalmente era não só uma necessidade de resistência cultural, mas também de resistência racial.”

⁵³ Uso o termo mandinga tanto no âmbito da capoeira, quando o capoeira usa da malemolência do seu corpo para enganar que vai fazer o golpe de um lado, mas ataca do outro sem que o adversário esteja esperando; quanto em referência às feitiçarias atribuídas ao povo islamizado da África Ocidental, os maliquês. Muitos dos escravizados dessa nação dominavam a leitura e a escrita em árabe, além de conhecer a matemática melhor do que os brancos, seus senhores, e este estado superior de cultura de um determinado grupo negro fez com que fossem tidos como feiticeiros, passando a expressão mandinga a sinônimo de feitiço.

narrativa, comunica-se através de sua simples presença (que de forma alguma é simples em uma sociedade que o coloca sempre no lugar da animalidade, da subserviência, da dor), elaborar poéticas cênicas em um ambiente que não o coloque à prova da lógica da branquitude, é a possibilidade de vivenciar a alteridade de forma criativa.

No espaço político, ético e estético do teatro acolhemos e acendemos as luzes da nossa negritude, com a consciência do processo ideológico que gera essa estrutura de desconhecimento, em busca de nos libertar da imagem alienada e criar uma nova consciência que reafirme nossa dignidade. Descolonizar os nossos fazeres e os nossos pensares como negros nesse país é subverter a lógica do colonialismo assumindo nossas próprias narrativas e tornando nossos corpos cênicos, dramaturgias das vivências que nos atravessam a mais de cinco séculos, tanto no que tange às dores, quanto aos prazeres dessa existência.

Dessa maneira, a cena negra em Curitiba vem se articulando de modo a proporcionar, tanto aos seus fazedores, quanto às plateias que acessam suas obras, a reflexão sobre as especificidades de ser negro, para a elaboração de outras narrativas que sejam capazes de retratar tais complexidades, de modo a impulsionar a transformação social. O resgate e o reencontro com as manifestações artísticas advindas da cultura africana e afrodescendente passam a ser elementos ressignificados na cena, alimentando o trabalho com epistemes que fogem da lógica da hegemonia eurocêntrica.

Sentar-se em roda à sombra do Baobá com a sabença de Geyisa Costa, a mística de Sol do Rosário, a coragem de Aildes Silva, a confiança de Flávia Imirene Sabino, a fortaleza de Sabrina Marques e os ouvidos atentos de Patricia Saravina propõem elaborar novas narrativas na cena foi fertilizante para resgatar o nosso sentido de quilombo nas artes cênicas.

O processo de pesquisa, tanto como acadêmica quanto na atividade como atriz, implicou a reflexão sobre minha própria maneira de compreender o teatro e minha relação com o mundo. Ressuscitar minhas próprias vivências, compartilhá-las na escrita e na performance cênica e, nessa inclinação me afrobetizar⁵⁴ com a leitura de autores negros para compreender as manobras do racismo na formação

⁵⁴Inspirado no título do projeto educacional desenvolvido pela psicóloga Vanessa Andrade, na favela do Cantagalo (RJ) o termo Afrobetizar, tem por objetivo principal levar as pessoas ao reconhecimento e autoconhecimento de si a partir do que lhe é próprio, para se inserirem socialmente diante de uma condição de empoderamento de sua condição de cidadão (JUSTINO; ROBERTO, 2014, p.100).

de minha composição artística e social. Nesse caminho, aquilombar-me tem sido essencial como forma de resgate e compreensão da minha negritude.

Finalizo essa investigação, certa de não reter aqui, toda a água acumulada nos troncos desse baobá. Muitas passagens de grupos de Teatros Negros – que talvez não tenham se intitulado desta maneira - podem ter sido ocultados nessa pesquisa sombreados pelo tempo que pude me declinar sobre essas raízes. A Coletiva ÈmíWá segue abrindo as trincheiras na sociedade curitibana para demarcar nossa èmí (presença). Em movimento, compartilhamos os mukuas para que novas sementes sejam lançadas nesse solo árido a fim de alimentar-se e nutrir artisticamente os que se dispuserem a regar essa luta antirracista.

FIGURA 9 - SET DO PROJETO "PARTEIRAS DE INTERIOR". DA ESQUERDA PRA DIREITA: AILDES SILVA, FULTON NOGUERA, GEYISA COSTA, PAUO SILVEIRA, SABRINA MARQUES, FLÁVIA IMIRENE SABINO, ISABEL OLIVEIRA (AYODELÊ BEBÊ) E SOL DO ROSÁRIO. FOTOGRAFIA: LELO SASSO. CURITIBA, 2022.



Fonte: Partejas do Interior

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Ed. Jandaia, 2021.

ASANTE, Molefi K. **Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar**. In: NASCIMENTO, Elisa L.(Org.). **Afrocentricidade- uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

AZA NJERI, Viviane M. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. 2020. In:<https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/31895> acesso em 05/01/2021.

BACELAR, J. Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 50, n. 1, p. 437-443, 2007. DOI: 10.1590/S0034-77012007000100012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27267>. Acesso em: 2 fev. 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexualidade e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FELINTO, R. A cena preta do teatro contemporâneo no Brasil. **Legítima Defesa – uma revista de Teatro Negro**. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, Mabel. Teatro Negro Brasileiro: insurreições cênicas de artistas militantes. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-09. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48470>. Acesso em: 3 jul. 2020. Disponível em: <www.seer.ufu.br > rascunhos > article > download>.

FREITAS, Régia Mabel da S.A **orquestra Afropercussiva de Notas Negro-dramatúrgicas do Bando de Teatro Olodum sob Regência do Maestro Erê**. Salvador, 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo : Atlas, 2002.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, nº92/93, 1988b, p.69-82.

_____. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

GUATTARI, Felix. & ROUNICK, Suely. **Micropolíticas: Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural napós modernidade**. Trad. Thomas Tadeu &Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JR, Nabor. Ubirajara Fidalgo, lembranças afetivas. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUANZA, Sidney S. Luz e sombra: um breve esboço do teatro no Brasil. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ed. – São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

MARÇAL, Débora. Como olhar os corpos negros na cena paulista contemporânea? In: SILVA, Salloma Salomão Jovino da; CAPULANAS Cia de Arte Negra (org.). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. P. 89-94.

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

_____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001

MUNANGA, K. & GOMES, N. L. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. 2 ed. Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares; O.R. Editora, 2002.

_____. **Teatro experimental do Negro: trajetórias e reflexões**. Estudos Avançados, vol. 18, n. 50, 2004, p. 209-224 [São Paulo].

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>>. Acesso em: 24/03/2020.

_____. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3º ed. rev. São Paulo: Ed. Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira**. In: NASCIMENTO, E.L. Cultura em movimento – Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2008, p.71-91.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmvisão africana no Brasil: Elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

PAIXÃO, Adriana. Por uma sociologia do teatro negro feminino. In: SILVA, Salloma Salomão Jovino da; CAPULANAS Cia de Arte Negra (org.). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. P. 57-63.

PAIXÃO, Vera. **Dança Negra: história & letra** – Curitiba, PR: Marianas Edições, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro. Pólen, 2019.

ROSA, Allan da. Sobre os ouvidos na conversa com o espelho. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Inaicyr F. dos. Corpo e Ancestralidade; resignificação de uma herança cultural. 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1461>.

SILVA, S.S.J. da; CARLOS, Dione. A cena paulista contemporânea de teatro, dramaturgia negra e o racismo antineegro. In: SILVA, Salloma Salomão Jovino da;

CAPULANAS Cia de Arte Negra (org.). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. P. 21- 46.

SOUZA, Marcilene Garcia de (coord.). **A África está em nós: Africanidades paranaenses**. João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2011. 200p. (OLIVEIRA, 2011)

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VEIGA, Lucas Motta. Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta. **Fractal: Revista de Psicologia** - Dossiê Psicologia e epistemologias contra-hegemônicas, Niterói, v. 31, n. esp., p. 244-248, set. 2019. https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29000.

WALDMAN, M. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África**, [S. l.], n. esp, p. 223-235, 2012. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0iespp223-235. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/102638>. Acesso em: 12 jan. 2022.

APÊNDICES

APENDICE I

Questões semi-estruturadas para as entrevistas com as atrizes e atores.

Perfil:

Nome: _____

Grupo/Coletivo/Trabalho: _____ Período de atuação: _____

Questões:

01. O que significa teatro pra você?
02. Como se deu a sua aproximação com o teatro?
03. Quais foram as referências que te impulsionaram ao fazer teatral?
04. Você acredita que exista algum preconceito racial na inserção do negro na cena curitibana? Em caso afirmativo, de que maneira acontece?
05. Qual é a importância das temáticas e da presença dos Coletivos negros para a sociedade curitibana?
06. Você já esteve em algum grupo majoritariamente negro? Se sim, conte um pouco essa experiência, no que tange ao impulsionamento para o agrupamento, os modos de criação artística e seus modos de produção.
07. Tem algo do qual não tratamos aqui, que você gostaria de acrescentar?

APÊNDICE II

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA

Título do Projeto: Coletiva ÊmíWá e o negro na cena curitibana: um estudo de caso acerca do Teatro negro em Curitiba.

Instituição: Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Orientador: Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Pesquisadora Responsável: Isabel Cristina Oliveira Caldas

Eu,.....**nacio**
nalidade.....**idade**.....**estado**
civil.....**profissão**.....**endereço**
profissional....., **RG**.....

Descrição da pesquisa

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa acadêmico, como voluntário, sobre teatro negro em Curitiba. Para o desenvolvimento dessa investigação, eu Isabel Cristina Oliveira Caldas e meu professor orientador Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto, queremos entender como vêm se formando os grupos de teatro com elenco negro em sua maioria na cidade de Curitiba, como vêm se mantendo, as motivações para essas formações e como vêm se organizando em suas produções. Queremos entender também os reflexos nas próprias formações dos artistas negros como sujeitos de suas próprias histórias. Nosso objetivo é compreender os impactos da formação dos artistas da cena negros na capital do Paraná e, a partir da pesquisa, dar visibilidade a essas produções cênicas.

O convite é para participar de entrevista que ocorrerá em plataforma on-line (Zoom ou Meet), com agendamento prévio e duração media de 60 minutos – de acordo com a sua disponibilidade - respondendo às questões que serão transcritas e analisadas para o embasamento da escrita da dissertação, que está sendo realizada no Programa de Pós Graduação em Arte da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.

Serão realizadas entrevistas semi-estruturadas com 13 atores/sujeitos sociais, a saber: 06 atores componentes do elenco que atuaram em coletivos negros e as 07 atrizes negras que vem realizando suas vivências teatrais em torno das temáticas da negritude na cena da Coletiva ËmíWá. Além disso, serão observados, os comportamentos dos membros da Coletiva “ËmíWá”, nos seus encontros, no contexto das rotinas e rituais do grupo durante ensaios e reuniões de criação. Assim, este trabalho se fundamentará nas abordagens dos autores: Abdias Nascimento

(2004), a historiadora Beatriz Nascimento (1989), os sociólogos Eduardo Oliveira (2006) e Stuart Hall (2011), a filósofa Aza Njeri e Djamila Ribeiro (2020) e com os teóricos do teatro, Leda Maria Martins (1995).

Procedimentos

A) Descrição do processo criativo dentro da Coletiva Preta de Teatro ÊmíWá abordando as questões raciais que aparecem nos encontros da coletiva; B) Observação participativa nas reuniões e ensaios da Coletiva; C) Realização de entrevistas com atores negros de Curitiba com as abordagens acerca de suas realizações artísticas no município, com o objetivo de revelar suas compreensões à cerca do fazer teatral em montagens com grupos majoritariamente negros e as implicações desses fazeres, na sua formação e na apreciação pelo público curitibano.

Riscos

Na medida em que a pesquisa em andamento busca revelar artistas e coletivos negros da cidade de Curitiba e, na medida em que estes sujeitos e coletivos vivem um processo de apagamento de suas próprias histórias, as entrevistas e questionários podem suscitar moderado mal-estar com relação às suas próprias histórias e lugares no meio artístico e social da cidade. Para diminuir tais riscos, a pesquisadora deixará expresso que os/as participantes são livres para interromper a sua participação no processo a qualquer momento, podendo recusar-se em responder alguma questão ou silenciar-se quando sentir vontade, assim como o possível anonimato nas respostas. Além disso, se houver alguma situação de maior desconforto a pesquisadora se compromete a, junto ao pesquisador principal, fazer o acolhimento imediato desta entrevistada(o).

Benefícios

Dar visibilidade as práticas e as realizações teatrais de Coletivos e artistas negros de Curitiba, a partir das discussões apresentadas por autores negros sobre e na diáspora. Além disso, essa proposta de pesquisa consiste na busca de dados científicos sobre uma produção artística com matizes da herança da cultura africana, situação atual do negro brasileiro através de uma investigação que poderá contribuir

na diversidade científica, substanciando o seu acervo. Tal investigação pode redimensionar o olhar dos leitores e motivar novas investigações sobre essa temática.

Lembramos que sua participação é totalmente voluntária o que não prevê qualquer compensação financeira a receber ou a pagar. Lembramos que você tem total liberdade de retirar a autorização em qualquer fase do projeto de pesquisa mesmo depois de assinar o convite de participação, podendo recusar-se a participar, ou mesmo desistir a qualquer momento sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo.

Você está recebendo o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, preenchido em duas vias iguais, assinada e rubricada por mim pesquisadora e por você participante da pesquisa em todas as páginas, como garantia do acesso ao documento completo.

Caso você tenha qualquer dúvida sobre este estudo e suas consequências, pode nos contatar nos endereços abaixo ou procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da UNESPAR, cujo endereço consta deste documento. Qualquer dúvida com relação à pesquisa poderá ser esclarecida com o pesquisador responsável, conforme o endereço abaixo:

Nome do pesquisador(a) responsável: Francisco de Assis Gaspar Neto

Endereço: Rua Oliveira Viana, 939–Hauer, Curitiba

Telefone para Contato: (41) 99515-4196

E-mail: francisco.gaspar@unespar.edu.br

Ou com a mestrandia: Isabel Cristina Oliveira Caldas

Rua Rio Grande do Norte, 2481 – Vila Guaíra

Telefone para contato:(41) 99856-1150

E-mail: isabelliveira22@gmail.com

Horário de atendimento: dia todo.

Qualquer dúvida com relação aos aspectos éticos da pesquisa poderá ser esclarecida com o Comitê Permanente de Ética em Pesquisa (CEP) envolvendo Seres Humanos da UNESPAR, no endereço abaixo:

CEP UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná.

Avenida Rio Grande do Norte, 1.525 – Centro, Paranavaí-PR.

CEP: 87.701-020

Telefone: (44) 3482-3212

E-mail: cep@unespar.edu.br

Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar como sujeito da pesquisa **Coletiva ÊmíWá e o negro na cena curitibana: um estudo de caso acerca do Teatro negro em Curitiba**. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora responsável Isabel Cristina Oliveira Caldas sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, podendo me recusar em responder alguma questão ou silenciar-me quando sentir vontade, sem que isto leve a qualquer penalidade, e que o meu nome artístico constará na obra.

Curitiba, ____ de _____ de ____.

Assinatura do sujeito da pesquisa

Eu Isabel Cristina Oliveira Caldas afirmo que forneci todas as informações referentes ao projeto de pesquisa aqui mencionado.

Curitiba, _____ de _____ de 2022.

Isabel Cristina Oliveira Caldas