

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Edilaine Ricardo Machado

NEGRITUDE E FORMAÇÃO TEATRAL:
vozes mulheres na cena de Porto Alegre - Brasil

Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Edilaine Ricardo Machado

NEGRITUDE E FORMAÇÃO TEATRAL:
***vozes mulheres* na cena de Porto Alegre - Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icicle

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

Porto Alegre

julho 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Machado, Edilaine Ricardo
Negritude e Formação Teatral: vozes mulheres na
cena de Porto Alegre - Brasil / Edilaine Ricardo
Machado. -- 2017.
98 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Teatro. 2. Educação. 3. Feminismo Negro. 4.
Teatro Negro. 5. Formação Teatral. I. Icle, Gilberto,
orient. II. Título.

Edilaine Ricardo Machado

NEGRITUDE E FORMAÇÃO TEATRAL:
vozes mulheres na cena de Porto Alegre - Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

Aprovada em 28 de julho de 2017

Prof. Dr. Gilberto Icle – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Carla Beatriz Meinerz – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Adriana Jorge Lopes Machado Ramos – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann – Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Ao João Francisco, meu filho lindo, que me elegeu sua mãe e me faz sentir o maior amor do mundo.

À minha mãe, Lourdes, por tudo o que ela é, pelo tanto que me oferece, que nem sei se, algum dia, terei agradecido o bastante.

Ao Ricardo, homem pavão leonino, parceiro na arte e na vida, que estimula meus sonhos, a quem eu amo e que me faz sentir amada.

Ao meu pai, Jair, que me legou o dom sagrado da perseverança.

À Celina Alcântara, Manuela Miranda, Pâmela Amaro, Rosa Lima e Vera Lopes, por compartilharem suas histórias de forma tão intensa e generosa.

Ao clã ao qual pertenço, a “casa das sete mulheres” negras, a começar pela alegre matriarca, minha mãe, minhas irmãs, Aline e Imara; minha sobrinha, Alessandra; minha doce tia-comadre, Niquinha, e minha prima, Katiúscia, por acolherem meu filho e me proporcionarem a certeza de que, durante o tempo me dediquei a este trabalho, não lhe faltou chamego, xodó, pipoca e cosquinhas.

Ao Gilberto Icle, meu caro amigo, meu distintíssimo orientador, por indicar caminhos da pesquisa e oferecer a possibilidade de explorá-la, sem oferecer mapas prontos, pelo olhar agudo, pela orientação cuidadosa e por sua produção teórica inspiradora.

Às professoras Adriana Jorge, Carla Meinerz e Luciana Hartmann, que compuseram a banca arguidora desta dissertação, por suas preciosas contribuições.

Ao Edson de Oliveira, pela sensibilidade com a qual realizou a tarefa de revisar este trabalho.

À minha nova amiga Luciana Paz, que, para me auxiliar, se dispôs a experimentar a sensação inversa à que nós negras conhecemos tão bem, de ser a única atriz branca, em um Encontro de atrizes negras.

Às colegas e aos colegas do grupo de orientação, Ana, Rossana, Maria, Marta, Tati, Mônica, Marcelino, Desirré, Franck, Guilherme e Luciana, pelos momentos de compartilhamento de dúvidas e ideias.

A todas as atrizes que estiveram presentes no Encontro de atrizes negras.

À Juliana Ferrari e à equipe do Espaço Almada, pela acolhida amorosa no Encontro de atrizes negras.

À querida amiga Sílvia Mara Abreu, pela disponibilidade de me prestar informações valiosas em um domingo à tarde.

À Irene Santos, pelo registro fotográfico do Encontro de atrizes negras.

Aos amigos artistas Hamilton Braga, Zé Adão Barbosa, Décio Antunes, Lurdes Elói, Mauro Soares e Sirmar Antunes, por me auxiliarem na localização de atrizes negras “das antigas”.

Ao PPGEDU – UFRGS, pela oportunidade de realizar um curso de excelência na área da Educação. À gentileza e à disponibilidade dos funcionários e funcionárias da secretaria do PPGEDU, aos quais escolho aqui representar pelo largo sorriso negro da Rose. E ao Guilherme, estagiário do laboratório de informática, pela pronta atenção às demandas dos alunos e professores.

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou esta empreitada.

Ao meu caríssimo professor de francês, Pascal Lelarge, por me apresentar a beleza da língua francesa.

Aos meus queridos sogros, Jandira e Rubens, pela disponibilidade de transportarem a mim e ao João Francisco por toda a cidade.

Ao coletivo Atinuké de mulheres negras, pela cumplicidade e as trocas entre aquelas que merecem carinho, muito especialmente à generosa amiga, historiadora, lacradora Fernanda Oliveira, meu pronto-socorro intelectual.

Aos colegas da Usina do Trabalho do Ator, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel, Gilberto Icle, Gisela Habeyche, Shirley Rosário e Thiago Pirajira, pela parceria criativa e prazerosa nos palcos, nas ruas, nos hotéis, nas festas e na vida afora.

À minha linda e louca amiga Anna Fuão, saudade que jamais caberá em mim, por ter feito de sua vida inspiração de amor e liberdade.

Às minhas mais velhas, mulheres negras que vieram antes de mim, pois estou certa que hoje desfruto das conquistas que derivam de suas lutas.

RESUMO

A dissertação trata sobre o modo como mulheres atrizes negras constituem a si mesmas a partir da formação teatral e do exercício profissional em teatro. A partir do depoimento de cinco atrizes negras de Porto Alegre, Brasil, o trabalho aborda o discurso do embranquecimento, engendrado pelo projeto colonizador como modo de subjetivação que frequentemente atua sobre as mulheres negras. Em um diálogo com questões apontadas pelo feminismo negro, demonstra a ocorrência de práticas sociais que revelam a influência de tal discurso sobre os corpos das atrizes e sobre a forma como elas se conduzem no mundo. Examina a reprodução de estereótipos relacionados à imagem das mulheres negras na dramaturgia como rastros do discurso do embranquecimento nessas áreas, que obstaculizam o desenvolvimento profissional das atrizes negras. Relaciona os elementos abordados pela formação teatral e pelas práticas teatrais contemporâneas com os estudos de Michel Foucault, à luz do conceito de cuidado de si e de uma prática ascética associada a ele, a escrita de si. Por meio dessa relação, a pesquisa apresenta alternativas para a elaboração da subjetividade das atrizes negras como resistência aos processos de embranquecimento, mostrando a formação como possibilidade de dizer de si no teatro.

Palavras-chave: **Teatro. Educação. Feminismo Negro. Teatro Negro. Formação Teatral. Embranquecimento. Michel Foucault.**

RÉSUMÉ

Cette dissertation traite de la manière selon laquelle les actrices noires se constituent elles-mêmes à partir de la formation théâtrale et de l'exercice professionnel au théâtre. À partir du témoignage de cinq actrices noires, de Porto Alegre au Brésil, ce travail aborde le discours du blanchiment, engendré par le projet colonisateur comme moyen de subjectivisation qui agit fréquemment sur les femmes noires. Il démontre l'occurrence de pratiques sociales qui révèlent l'influence d'un tel discours sur les corps des actrices et sur la manière dont elles se conduisent dans le monde. Il examine la reproduction de stéréotypes rapportés à l'image des femmes noires dans la dramaturgie en tant que vestiges du discours du blanchiment dans ces domaines, qui font obstacle au développement professionnel des actrices noires. Il établit une relation entre les éléments abordés par la formation théâtrale et par les pratiques théâtrales contemporaines et les études de Michel Foucault, à la lumière du concept d'attention à soi et d'une pratique ascétique à lui associée, l'écriture de soi. Grâce à cette relation, cette recherche présente des alternatives pour l'élaboration de la subjectivité des actrices noires comme résistance aux processus de blanchiment, montrant la formation comme possibilité de dire de soi au théâtre.

Mots-clés: **Théâtre. Éducation. Féminisme Noir. Théâtre Noir. Formation Théâtrale. Blanchiment. Michel Foucault.**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Chaves: simbologia da Umbanda que remete a mudanças, abertura de caminhos, prosperidade.....	14
Imagem 2 – Encontro atrizes negras.....	15
Imagem 3 – Edilaine (Dedy) Ricardo no Espetáculo <i>EU NÃO SOU MACACO!</i>	17
Imagem 4 – Rosa Lima em <i>A Guerra Civil de Gumerindo Saraiva</i>	21
Imagem 5 – Vera Lopes em <i>Hamlet Sincrético</i>	24
Imagem 6 – Pâmela Amaro	28
Imagem 7 – Manuela Miranda.....	33
Imagem 8 – Celina, ao centro, com seus irmãos, Paulo, Pedro, Vicente, Davi, Sérgio e Jorge	37
Imagem 9 – Leticia Alves.....	56
Imagem 10 – Adriana Rodrigues, Marcha dos Povos de Terreiro	57
Imagem 11 – Pâmela Amaro no espetáculo <i>Ayê</i>	62
Imagem 12 – Recital Poético Musical de Vera Lopes	70
Imagem 13 – Glau Barros.....	71
Imagem 14 – Sílvia Mara Abreu	72
Imagem 15 – Denizeli Cardoso	73
Imagem 16 – Vânia Tavares.....	74
Imagem 17 – Mislaine de Oliveira	75
Imagem 18 – Manuela Miranda, ao centro, com Bruno Cardoso e Silvana Rodrigues no espetáculo <i>Qual a diferença entre o Charme e o Funk?</i>	83
Imagem 19 – Kyky. Espetáculo <i>AfroMe</i>	85
Imagem 20 – Celina, Espetáculo <i>Mundéu o segredo da noite</i>	88

SUMÁRIO

	CARTA DE UMA MULHER ATRIZ NEGRA.....	10
	DAS PROVOCAÇÕES TEÓRICAS	11
	DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	13
	A ATRIZ DA DÉCADA DE 1990.....	16
	COMPOSIÇÃO POÉTICA DA PESQUISA	18
1	“O SILÊNCIO MORDIDO REBELA E REVELA OS NOSSOS AIS”.....	20
1.1	ROSA E A COR EM SILÊNCIO.....	20
1.2	VERA, A TIA DESBOCADA E O SILÊNCIO COMO HERANÇA	24
1.4	A VOZ CALADA DE MANUELA	32
1.5	CELINA – EU SEMPRE GOSTEI DE SER NEGRA.....	35
2	“O TEATRO DE REFERÊNCIA BRANCA”	41
2.1	“EU NÃO GANHEI NENHUM PERSONAGEM”	41
2.3	EU NUNCA SOU O PERFIL	54
3	QUANDO EU TIRO TODAS AS MORDAÇAS.....	59
3.1	UM PROCESSO CONSTANTE DE LIDAR COMIGO MESMA	60
3.2	A VIDA COMEÇOU A GANHAR OUTRO CONTORNO	66
3.3	NÃO HÁ MAIS QUEM MORDA NOSSA LÍNGUA	77
3.4	EU QUERO DIZER DETERMINADAS COISAS, COMO ATRIZ NEGRA.....	80
4	CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA INCONCLUSA.....	89
4.1	DA DESCOBERTA DE UMA NOVA VOZ.....	90
	REFERÊNCIAS	92
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	96
	APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO	98

CARTA DE UMA MULHER ATRIZ NEGRA

Caríssimas leitoras e leitores

Em primeiro lugar, creio que é necessário dizer-lhes do desejo de apresentar minha dissertação como uma carta, endereçada a vocês, que é fruto do meu encantamento com uma das ideias que atravessa esta pesquisa, presente no texto *A escrita de si* (2010a), de Michel Foucault¹. Tal leitura me fez recordar o hábito de escrever cartas, que cultivei na adolescência. Naquela época, correspondia-me com um amigo que vivia na Bélgica, escrevia cartas de amor – que jamais seriam enviadas – e também me utilizava das missivas para entender-me com minha mãe (que morava comigo), quase sempre para desculpar-me de algum malfeito. Embora não tenha a imodéstia de classificar minha correspondência juvenil, ou mesmo esta carta como um expoente da escrita de si, é por meio do exercício da correspondência que tenho encontrado um modo de ensaiar minha escrita, pois devo confessar que, o ato de escrever, no âmbito acadêmico, ainda me parece uma grande incógnita que procuro desvendar enquanto escrevo. E, se ousar confessar essa fragilidade, é também inspirada na ideia de escrita de si, de acordo com a qual “[...] escrever é, portanto, se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2010a, p. 156). Quero, então, apenas aproveitar a reminiscência do hábito e a inspiração do texto para exercitar essa “abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2010a, p. 157) de que nos fala Foucault. Também o livro *Carta de uma orientadora*, escrito pela professora Débora Diniz² (DINIZ, 2013) e endereçado às pesquisadoras que se interessem em jogar com ela como orientadora, por meio da leitura da obra, foi bastante inspirador para que eu ousasse me dirigir a vocês desta forma, hoje. Feita essa justificativa inicial, convido a todas e todos vocês para conhecerem os lugares e ideias que percorri na elaboração da minha dissertação.

Apresento-lhes, então, uma pesquisa de caráter empírico, para a qual tomei como materialidade o depoimento de atrizes negras formadas ou em processo de formação inicial, que estão em atividade na cena teatral de Porto Alegre. Entendo como *formadas* não apenas

¹ Michel Foucault foi professor no *Collège de France* desde 1971 até sua morte em 1984. Sua obra compreende estudos valiosos que dialogam com diversas áreas do conhecimento e frequentemente inauguram novos pontos de vista que enriquecem a discussão sobre os vários temas com que se relacionam. Detenho minha atenção, no entanto, para o desenvolvimento deste trabalho, no curso ministrado entre 1981 e 1982 – período em que o filósofo viveu seus últimos anos de vida – reunido sobre o título *A hermenêutica do sujeito* (2010b), no qual Foucault debruçou-se sobre textos da filosofia clássica greco-romana para pensar o conceito de cuidado de si como uma proposição de pensamento relevante para os dias de hoje.

² Debora Diniz é doutora em Antropologia e professora da Universidade de Brasília.

as atrizes que possuem titulação acadêmica, mas também aquelas que se constituíram como tal a partir de cursos e oficinas realizadas na área, bem como do exercício profissional propriamente dito. Os depoimentos das atrizes foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas³, realizadas presencialmente por mim, amparada por um caderno de registros de campo e pela descrição de cada momento de encontro com as atrizes.

DAS PROVOCAÇÕES TEÓRICAS

Uma das primeiras ideias que impulsionaram meus estudos de mestrado foi o conceito do embranquecimento. Esse conceito se caracteriza pela adesão aos padrões estéticos, culturais e morais eurocêntricos, aliada à supressão dos traços físicos característicos da negritude, bem como à negação da cultura de matriz africana. Ponderei, então, que as práticas de embranquecimento, herdadas da tradição colonialista, baseadas numa perspectiva que atribui uma posição hierárquica de superioridade aos povos europeus em relação aos afrodescendentes, frequentemente operam na maneira como as mulheres negras se constituem como sujeito.

Outra provocação teórica, esta também de inspiração foucaultiana, assim como a escrita de si, que me acompanhou ao longo do percurso destes dois anos de trabalho, foi o conceito de *Cuidado de si* (FOUCAULT, 2010b)⁴. Tal conceito também abarca a constituição de subjetividades, assim como o discurso do embranquecimento, porém numa perspectiva de transformação, na qual o sujeito examina-se, ocupa-se de si, age sobre si próprio com o objetivo de “praticar adequadamente a liberdade” (FOUCAULT, 2010b, p. 268). É à luz dessa perspectiva que interpelo a noção de formação teatral, ao considerar o trabalho de formação das atrizes para além da constituição de um aparato técnico e metodológico que as instrumentaliza para o exercício da profissão. No âmbito desta pesquisa, formação teatral diz respeito a um trabalho que remete ao *si* como aspecto significativo da transformação teatral, à “[...] criação de si no sentido de um modo ético e estético de formulação de si mesmo”

³ Minha escolha pela entrevista semiestruturada se justifica porque, de acordo com Valdete Boni e Sílvia Jurema Quaresma (2005, p. 75), esse procedimento, que se caracteriza pela elaboração de questões fechadas e abertas, proporciona à entrevistada liberdade para discorrer sobre o tema e, dessa forma, é mais efetivo quando se trata de uma coleta de dados mais subjetivos. O modelo da referida entrevista segue anexo a este texto (Apêndice A).

⁴ O pensamento foucaultiano está neste trabalho relacionado com a teoria feminista negra pelo fato de que não tenho a intenção de privar-me do diálogo com autoras e autores brancos, sob pena de desprezar os modos diversos de pensar a temática que me interessa para a composição desta dissertação.

(ALCÂNTARA⁵; ICLE⁶, 2014, p. 464), a um movimento que acontece, “[...] no corpo do sujeito, no cotidiano do indivíduo, no âmago da sua vida” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 464).

Por isso mesmo, distintas leitoras e leitores, a abordagem da formação teatral, para este trabalho, não está circunscrita ao espaço de aprendizagem formal desse fazer artístico, como os cursos de graduação em teatro, mas considera também as experiências formativas de caráter informal, como a participação em cursos e oficinas de atuação. Além disso, parece-me importante compreender a formação teatral de maneira mais ampla, para explorar os entrelaçamentos do trabalho de instrução em teatro com a participação das atrizes em grupos de militância, o caráter formativo do convívio das atrizes junto aos coletivos teatrais em que atuam e a própria atividade profissional como um movimento de formação continuada.

Motivada pela descoberta desses conceitos, a pergunta que me intrigava, e que se tornou a matéria crucial da minha pesquisa, era a seguinte: pode a formação teatral das atrizes negras configurar-se como um modo de contornar os processos de embranquecimento? E, implícitas nessa primeira questão, ainda outras orbitavam: que experiência as mulheres negras fazem de si a partir da formação teatral? Que relação pode haver entre o conceito de cuidado de si e a formação de atrizes negras? O processo de formação teatral e a prática profissional estão ligadas às formas como essas atrizes vivenciam sua negritude? A forma como as atrizes negras vivenciam sua negritude interfere na sua produção artística?

E assim, amigas e amigos, com muito afã, iniciei esta investigação à procura de apontamentos e percepções sobre autotransformação. Estava em busca de vozes que testemunhassem sobre a potência da formação teatral no enfrentamento da discriminação racial. Indagava-me no tocante à singularidade dos processos por meio dos quais cada uma das atrizes entrevistadas elabora sua subjetividade, sem deixar de considerar sua condição de gênero, seu pertencimento étnico-racial, além de suas experiências formativas. Ao mesmo tempo em que buscava essas particularidades, procurava saber também se haveriam pontos em que esses modos de subjetivação se aproximavam e de quais fontes comungavam. Vamos, então, à pesquisa.

⁵ Celina Nunes de Alcântara é atriz, diretora teatral e professora do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua contribuição para este trabalho se dá não apenas no nível do diálogo com a teoria produzida por ela, mas ela é também uma das atrizes negras entrevistadas para a elaboração desta pesquisa.

⁶ Gilberto Icle é ator, diretor teatral, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e orientador desta dissertação.

DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Entre os meses de julho e agosto de 2016, realizei o mapeamento das atrizes negras. Nessa tarefa, contei com a indicação dos profissionais mais antigos nos palcos da cidade, especialmente para a localização das atrizes mais velhas. Além disso, solicitei a recomendação de professores e professoras do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS). Dispunha também, naturalmente, das minhas próprias referências, provenientes da minha circulação no meio teatral porto-alegrense, que se apresenta como o campo de trabalho desta investigação, no qual acredito que a seriedade do meu trabalho seja reconhecida, fato que certamente facilitou a abordagem às atrizes. Entre os meses de setembro e novembro de 2016, realizei as entrevistas com as atrizes negras selecionadas, sempre de forma presencial. As entrevistas foram registradas com o gravador de meu aparelho de telefone celular.

O critério ao qual me ative para a seleção das atrizes entrevistadas individualmente foi a época em que elas iniciaram sua formação teatral e realizaram seus primeiros trabalhos artísticos. Rosa Lima iniciou sua carreira nos palcos em meados de 1960. Vera Lopes fez seu primeiro curso de teatro no final dos anos de 1970. Celina Alcântara ingressou no curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS) em 1988. Pâmela Amaro, por sua vez, iniciou seus estudos no curso de Licenciatura em Teatro na mesma Universidade em 2007. Finalmente, Manuela Miranda adentrou esse mesmo curso já na década corrente. A decisão de fazer constar os nomes das atrizes neste trabalho é de caráter político e tem por objetivo investir na visibilidade da contribuição de cada uma delas para a cena teatral porto-alegrense. A classificação temporal tinha por objetivo visualizar o modo como as experiências das atrizes seriam afetadas por um determinado contexto histórico. Contudo, no decorrer da pesquisa, percebi que, independente do período de início da carreira, as adversidades encontradas no percurso das atrizes eram muito semelhantes, como poderão atestar ao longo da leitura. Com efeito, por meio de diferentes estratégias, elas desbravaram a cena e abriram os caminhos para sua passagem (Imagem 1).

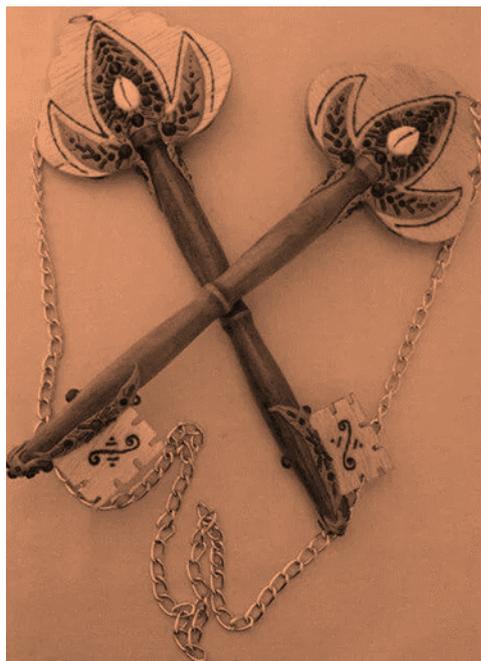


Imagem 1 – Chaves: simbologia da Umbanda que remete a mudanças, abertura de caminhos, prosperidade. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Além das entrevistas individuais, segui sua preciosa sugestão, professora Adriana, oferecida por ocasião da defesa do projeto que antecedeu a pesquisa. Realizei uma entrevista coletiva na qual compareceram vinte e duas convidadas⁷. Para a realização dessa entrevista, contei com o auxílio do meu amigo, o ator e produtor Thiago Pirajira. Juntos, criamos uma página alusiva a um evento fechado na rede social *Facebook*, ao qual denominei *Encontro de atrizes negras*. Por intermédio dessa página, convidamos as atrizes a participar da entrevista coletiva, exceto as que não possuíam perfil cadastrado na referida rede social, de forma que o convite se deu por meio de contato telefônico. A ideia desse encontro foi muito bem acolhida e celebrada por todas as atrizes. O encontro aconteceu no dia 27 de outubro de 2016, no Espaço Almada Sonhos, em Porto Alegre (Imagem 2). Para a realização da entrevista, as mesmas perguntas elaboradas para a entrevista individual foram sorteadas pelas atrizes, em uma brincadeira cantada. Feito o sorteio, cada atriz respondia à pergunta que lhe coubera e abríamos espaço para que a questão fosse discutida pelo grande grupo. O encontro se estendeu

⁷ Participaram da entrevista coletiva as atrizes Caroline Faleiro, Silvana Sílvia, Vânia Tavares, Rosa Lima, Denizeli Cardoso, Adriana Rodrigues, Vera Lopes, Celina Alcântara, Leticia Alves, Glau Barros, Mayura Mattos, Karitha Soares, Sílvia Duarte, Danielle Rosa, Kyky Rodrigues, Silvana Rodrigues, Sara Nina, Mislaine de Oliveira e Kaya Rodrigues. Se considerarmos que, de acordo com meu imperfeito levantamento, somos em torno de trinta e cinco atrizes negras em atividade na capital gaúcha, o número de atrizes que compareceram a essa reunião é bem apreciável. Além delas, participaram também a jornalista Sílvia Mara Abreu, a fotógrafa Irene Santos, o fotógrafo Diego Schimidt Jr, as diretoras Shirley Rosário (que fez o registro do encontro em vídeo) e Juliana Ferrari (coordenadora do espaço Almada) e a atriz Luciana Paz (que se ocupou do registro em áudio). Não posso deixar de registrar a presença de minha irmã, Imara Ricardo, que fez a gerência dos comes e bebes que foram oferecidos durante o encontro.

por cerca de quatro horas, nas quais discutimos temas relacionados com a pesquisa e deixou explícito o desejo de todas de criarmos novas oportunidades de troca, como essa, entre nós.



Imagem 2 – Encontro atrizes negras – Porto Alegre, outubro de 2016. Fonte: foto de Irene Santos.

No período compreendido entre janeiro e fevereiro, realizei pessoalmente a transcrição integral das entrevistas individuais e dos extratos da entrevista coletiva que considerei mais relevantes para a concretização da dissertação. No trabalho de transcrição das falas, procurei não efetuar alterações que comprometessem o clima de espontaneidade em que as entrevistas aconteceram e, com a mesma intenção de preservar a atmosfera calorosa de cada encontro, escolhi referir-me às atrizes entrevistadas pelo seu primeiro nome. Preservei minhas intervenções durante algumas falas, ao ponderar que essas contribuíam para o entendimento da colocação feita pela entrevistada ou para a sequência lógica da escrita do texto. Depois de transcrito, o material foi enviado integralmente para que as atrizes o analisassem e fizessem comentários ou mesmo restrições acerca do conteúdo das suas entrevistas.

Em seguida, procurei analisar os depoimentos a partir da elaboração de fichas de análise manuscritas com caneta hidrocor, nas quais encontrei diversos pontos em comum (e alguns pontos de divergência) entre os relatos das atrizes. Nesse trabalho, frisei as recorrências que apareciam em seus depoimentos sobre suas experiências com a discriminação e a autodiscriminação, suas dificuldades de inserção no mercado de trabalho derivadas do preconceito de cor, além da maneira como as atrizes abordam sua prática teatral e dos apontamentos de modificações pessoais que elas percebiam em si mesmas. Ao mesmo

tempo em que apontava as semelhanças em cada depoimento, indicava também aquelas que identifiquei como *vozes discordantes*, ou seja, os relatos que se constituíam como pontos fora da curva, que escapavam à unanimidade e causavam certa instabilidade ao rumo da pesquisa. E, entre essas sutilezas e semelhanças verificadas nas declarações das atrizes, busquei, então, aproximações com os conceitos de embranquecimento, formação teatral, cuidado de si e escrita de si.

Todas as atrizes que colaboraram com essa pesquisa assinaram o Termo de Consentimento Informado (Apêndice B), no qual autorizam a divulgação de seus nomes, sua voz e sua imagem na elaboração desta dissertação.

A ATRIZ DA DÉCADA DE 1990

Como vocês já devem ter percebido, não há nenhuma atriz entrevistada que tenha começado sua carreira na década de 1990. O fato é que eu mesma iniciei minha caminhada com o teatro em 1994, por intermédio de uma oficina gratuita, oferecida pelo projeto de Descentralização da Cultura, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, que, inspirado pela iniciativa do grupo *Ói nós aqui traveiz* de levar oficinas de teatro às comunidades periféricas da capital gaúcha, fez desse projeto uma política cultural. Muito antes disso, no entanto, eu alimentava o sonho de ser atriz, embora minhas referências em relação a esse trabalho estivessem muito mais ligadas ao trabalho de atrizes nas telenovelas do que ao teatro, com o qual eu não tinha familiaridade alguma, pois minha família, como tantas outras pertencentes a uma classe social desfavorecida, não cultivava o hábito de ir ao teatro.

Meus primeiros ensinamentos vieram de artistas que se utilizavam da rua como espaço de expressão artística e partilhavam suas experiências com seus oficinandos. A partir dessas oficinas, aproximei-me da classe teatral porto-alegrense, e, pouco depois, comecei a trabalhar profissionalmente como atriz, no grupo *Ói nós aqui traveiz*, com uma predileção especial pelo teatro de rua, que se inscrevera em mim como herança dos meus primeiros professores. Desde o ano 2000, sou atriz integrante da Usina do Trabalho do Ator (UTA), grupo que em 2017 celebra 25 anos de atividades ininterruptas na capital gaúcha, que me possibilita seguir a investigação sobre a exploração da rua como espaço de atuação, embora o grupo também dialogue com outras possibilidades de espaço para a cena. Se, no entanto, enfatizo a minha relação afetiva para com o teatro de rua, é porque vejo nele a oportunidade de oferecer uma contrapartida à cidade que me ofereceu a chance da iniciação teatral custeada pelos cofres

públicos, ao levar esse ensinamento de volta às praças, parques, bairros e vilas em forma de espetáculo (Imagem 3).

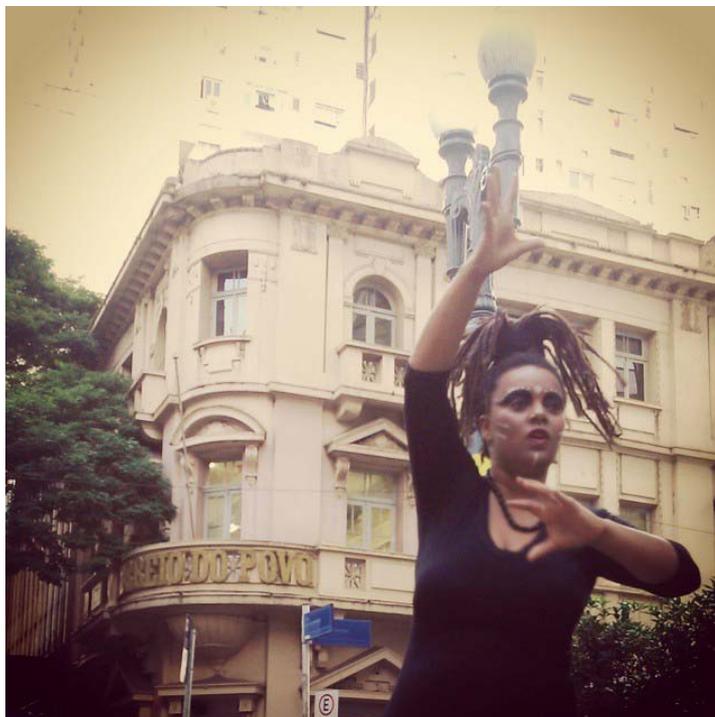


Imagem 3 – Edilaine (Dedy) Ricardo no Espetáculo *EU NÃO SOU MACACO!*, 2015. Fonte: foto de Vanessa Acosta.

Em 2003, ingressei no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Nesse mesmo ano, para minha imensa alegria, fui selecionada para ministrar oficinas no Projeto de Descentralização da Cultura, ao qual retornei, para uma deliciosa aventura criativa junto à Oficina de Teatro da Glória. Esse foi o início da minha atividade docente, que se desenvolveu sempre entrelaçada com minha prática artística. Contudo, até pouco tempo atrás, diversas vezes eu constatava que era a única, em vários espaços pelos quais circulava. A única menina negra a participar da oficina de teatro, a única atriz negra no elenco do comercial de televisão, a primeira atriz negra a figurar no elenco do grupo *Ói nós aqui traveiz* – que existe desde 1978. Era também a única aluna negra da minha turma na universidade, a única professora negra na escola, a únicaicineira negra na equipe de um projeto social. Essa mesma situação é relatada também pelas atrizes que participam desta pesquisa. A partir dessa circunstância, penso que a ideia de solidão da mulher negra, frequentemente denunciada pelo feminismo negro, está quase sempre associada às questões de ordem afetiva, que são importantes, certamente, mas não dão conta do caminho solitário que trilhamos em outros níveis de nossas vidas.

Em 1994, quando ingressei na carreira artística, era possível contar as atrizes negras nos dedos de uma só mão. Hoje, no entanto, quando estendo o olhar sobre o meio teatral que me circunda, percebo que o número de atrizes negras atuantes nos palcos da cidade, ou em processo de formação universitária, é muito maior hoje do que em meados da década de 1990. Também observo que seus trabalhos artísticos estão impregnados da consciência da negritude e do desejo de afirmação como artistas negras e cidadãs de direito. E foi essa percepção que despertou em mim o desejo de investigar a experiência de outras atrizes negras, conhecer suas histórias e compreender o modo como elas engendram suas práticas teatrais.

COMPOSIÇÃO POÉTICA DA PESQUISA

Procurei nomear os capítulos e subcapítulos da dissertação com a utilização de sentenças proferidas pelas entrevistadas, com o intuito de tornar suas vozes cada vez mais evidentes na dissertação. A exceção a essa regra fica por conta do primeiro capítulo, “O silêncio mordido rebelde e revela os nossos ais”, que está nomeado com o fragmento do poema *Da conjunção dos versos*, de Conceição Evaristo, que diz lindamente, sim, de uma condição de silêncio associada às mulheres negras, mas veja-se que se trata de um silêncio fecundo de inquietudes, e não da mudez da conformidade⁸. Os subtítulos que formam essa primeira parte trazem em seu arranjo os nomes das atrizes, como forma de apresentar as protagonistas deste trabalho à plateia leitora. Nesse mesmo capítulo, desenvolvo a ideia do silêncio ao tecer aproximações entre as narrativas das entrevistadas e os conceitos de colorismo e embranquecimento, pontuados por algumas ideias que permeiam o feminismo negro. É o momento em que nos deparamos com suas histórias mais ligadas à infância, às suas vivências familiares, suas relações com a escola, com a religiosidade e com a própria negritude em interação com essas instituições.

No segundo capítulo da dissertação, falo sobre a representação, ou melhor, sobre a ausência de representação negra na dramaturgia e na literatura brasileira, ao expor uma trajetória do negro em sua relação com o teatro, no Brasil. Assinalo algumas práticas de embranquecimento recorrentes na cena teatral, que se expandem para outros meios de circulação profissional das atrizes. Exponho os estereótipos relacionados à imagem das mulheres negras que tendem a colocá-las em um lugar subalterno e relaciono-os com os

⁸ É preciso ainda mencionar que o subtítulo desta dissertação, *vozes-mulheres*, remete não apenas ao processo de pesquisa empreendido, mas a uma homenagem ao poema de Conceição Evaristo, *Vozes-mulheres* (1990, online).

embaraços enfrentados pelas atrizes, motivados pela carência de reconhecimento de si na abordagem do teatro de referência branca.

Por fim, no terceiro capítulo, relaciono as percepções de autotransformação narradas pelas atrizes e os movimentos de ultrapassagem do discurso do embranquecimento, com suas experiências teatrais e suas vivências formativas em outras instâncias dinamizadas pelo trabalho de formação em teatro com o conceito de cuidado de si. Também componho um diálogo entre as práticas criativas engendradas pela abordagem do teatro contemporâneo e a prática da escrita de si, ao analisar as estratégias por meio das quais as atrizes escapam do lugar de subalternidade na cena e tornam-se protagonistas do seu próprio fazer artístico.

Assim, é com a alegria e a satisfação de uma mãe que apresenta seu rebento ao mundo, que convido a todas e todos para conhecerem o trabalho que me preencheu, me encantou, me inquietou e, de um modo que ainda não sei precisar, também me transformou, ao longo dos últimos dois anos.

Boa leitura!

1 “O SILÊNCIO MORDIDO REBELA E REVELA OS NOSSOS AIS”⁹

Este capítulo é sobre o silêncio. Não é sobre o silêncio daquela que contempla, nem sobre o silêncio daquela que se recolhe em si, para conhecer-se. Não é sobre um silêncio que medita sobre si. É sobre um silêncio mordido ou é sobre vozes caladas. É sobre um silêncio conjugado no feminino. É sobre um silêncio de cor. Não é o silêncio marcado pela impossibilidade da fala, mas que diz da incapacidade da escuta. É sobre o silêncio que amordaça mulheres negras e sobre mulheres negras que recusam a mordação. E pagam por isso. É escrito para que se possa ouvir o silêncio, ou ainda, para que se possa, sinestesticamente, ver o silêncio.

A seguir, prezadas leitoras e leitores, pretendo relacionar a influência do silêncio nas trajetórias das negras atrizes – seja na convivência familiar, no ambiente escolar ou religioso – com os estudos do feminismo negro, na intenção de apresentar-lhes a ideia do silêncio não como condição passiva, intrínseca e imutável das mulheres negras, mas como uma noção que emerge de suas relações sociais, que são frequentemente pautadas por pressupostos racistas e sexistas.

1.1 ROSA E A COR EM SILÊNCIO

Rosa Lima foi a primeira atriz a ser entrevistada (Imagem 4). Hesitei um pouco em agendar essa entrevista porque, como ainda não a conhecia, não tinha certeza se ela era negra ou não. As opiniões das pessoas que a conheciam a respeito de seu pertencimento racial eram controversas. Uma amiga afirmava categoricamente: “A Rosa não é negra”. Outro, a descrevia como *amulatada*. De posse do telefone da sua casa, eu não sabia como resolver essa questão, por meio de um telefonema, não sabia se ela mesma se via como uma mulher negra, e, por estranho que pareça, no correr do século XXI, abordar o pertencimento racial de alguém pode ser assunto muito delicado. Quando finalmente tive coragem para ligar, disse a ela que estava fazendo uma pesquisa sobre a trajetória de atrizes negras que atuam em Porto Alegre e que, ao consultar alguns artistas da cidade, seu nome foi indicado. Ela concordou em me receber, donde concluí que ela era negra e sabia disso, embora, como eu viria a descobrir depois, sua negritude tivesse, durante muito tempo, permanecido em silêncio.

⁹ Trecho do poema *Da conjugação dos versos*, de Conceição Evaristo.

Fiquei curiosa em conhecê-la. Pensava: como seria se, quando a visse, eu mesma não a reconhecesse como negra? Certamente, eu faria a entrevista, para evitar o constrangimento de ir embora sem fazer o que lhe havia proposto, mas como haveria de tratar os dados por ela concedidos, posteriormente, se eu os analisasse sob suspeita de que Rosa não se encaixava exatamente no perfil que eu imaginava, ou na ideia que eu faço do que vem a ser uma mulher negra? Pensei então que, mais importante do que a minha impressão sobre ela, deveria ser a forma como ela mesma se percebe, se autodeclara. E que, definitivamente, não havia para Rosa vantagem alguma em dizer-se negra, se assim não o fosse. Na ocasião em que nos encontramos, ao vê-la, lembrei de uma expressão que minha mãe costuma utilizar, para resolver dúvidas como essa: *passou das seis, é noite*, ou ainda, *passou de branco, negro é*.



Imagem 4 – Rosa Lima em *A Guerra Civil de Gumercindo Saraiva*, Porto Alegre, 2014.
Fonte: foto de Cristina Livramento.

Fui recebida em seu aconchegante apartamento no Centro Histórico de Porto Alegre, no qual havia uma bela imagem de São Francisco na sacada e uma bonita vista para o prédio do Centro Administrativo. Mais tarde, durante nossa conversa, Rosa me falou sobre sua constituição familiar, da qual resultaria a sua aparência e, a partir dela, as dúvidas pairavam sobre sua negritude. De acordo com ela,

Olha, eu sou filha de uma família negra. De um pai negro e uma mãe branca. E eu sempre fui assim: muito mais com uma característica índia do que branca, ou do que negra. Longos cabelos lisos como a minha filha tem, sabe? E a minha cor, assim. Então, as minhas amigas de infância, de juventude eram todas brancas e a gente frequentava clube branco. Eu, até então, *tava* muito bem acomodada numa morena-jambo (Rosa, 2016, entrevista).

Rosa concretiza, em sua pele, uma das faces do discurso do embranquecimento, que se caracteriza pela adesão aos padrões estéticos, culturais e morais eurocêntricos, aliada à supressão dos traços físicos característicos da negritude. Um dos aspetos de tal discurso, apontado por Petrônio José Domingues¹⁰ (2002) é o embranquecimento biológico (DOMINGUES, 2002, p. 581), que se concretizaria por intermédio da mestiçagem. A ideia era que as pessoas negras procurassem “curar a raça”, conforme as palavras da própria Rosa, casando-se com alguém de pele clara. Herdeira dos traços maternos, Rosa nasceu no meio do caminho, em cima do muro, ou na corda bamba, o que não se configura, no meu entendimento, como uma posição confortável, de forma alguma. Tampouco essa posição oferecia à Rosa a possibilidade de ignorar o modo preconceituoso como seu meio social se organizava. É certo que ela tinha como alternativa assumir o pertencimento racial de sua mãe, utilizar-se de eufemismos para se referir a cor da sua pele e, assim, ser admitida em espaços reservados a pessoas brancas e, ali, confundir-se com elas. No entanto, sua inserção nesse mundo branco parece-me estar diretamente condicionada ao silêncio e à recusa sobre sua ascendência africana. Dessa forma, Rosa sabia que, para a manutenção de sua aceitação social, deveria calar em si a cor negra indesejada. Ela diz:

[...] essa carga, de não querer, de não gostar muito do verão, porque eu ficava preta. Quando eu era criança, eu só tomava leite, porque o café podia me escurecer. Tinha toda uma história: o meu pai, mulato, mas meus tios, negros, bem negros [...] E eu não gostava disso, como as minhas irmãs não gostavam do cabelo crespo, sabe? Em casa, aquela coisa, era muito velado isso, *né?* (Rosa, 2016, entrevista).

A referência ao caráter velado com que a questão da negritude é tratada no meio familiar demonstra que o tema se constituía como uma espécie de tabu. Já a ingênua atitude de evitar o café e a prevenção da exposição ao sol para manter a pele tão clara quanto lhe fosse possível, remetem-me ao conceito de colorismo, termo introduzido por Alice Walker¹¹ no texto *If the presente looks like the past, what does the future look like*, de 1982 (apud Djokic, 2015). Também conhecido como pigmetoracia, ou preconceito de marca, em oposição ao preconceito de origem – o colorismo é uma das formas como o racismo se manifesta, no Brasil e em outras sociedades que se constituíram a partir de processos de colonização. O colorismo parece-me estar associado à prática do embranquecimento biológico, já que

¹⁰ Petrônio José Domingues é professor associado do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe.

¹¹ Alice Walker é uma escritora e ativista feminista estadunidense.

envolve as características fenotípicas derivadas da miscigenação. Segundo Aline Djokic (2015, n. p.)¹²,

[...] ao contrário do racismo, que se orienta na identificação do sujeito como pertencente a uma raça para poder exercer a discriminação, o colorismo se orienta somente na cor da pele da pessoa. Isso quer dizer que, ainda que uma pessoa seja reconhecida como negra ou afrodescendente, a tonalidade de sua pele será decisiva para o tratamento que a sociedade dará a ela.

Djokic vê a inserção do elemento miscigenado nos ambientes brancos como uma ilusão. Isso porque, em sua visão, tal inserção não se dá no nível da aceitação, mas sim no âmbito da tolerância. Para ela,

[o] colorismo funciona como um sistema de favores, no qual a branquitude permite a presença de sujeitos negros com identificação maior de traços físicos mais próximos do europeu, mas não os eleva ao mesmo patamar dos brancos. Ela tolera esses ‘intrusos’, nos quais ela pode reconhecer-se em parte, e em cujo ato de imitar ela pode também reconhecer o domínio do seu ideal humano no outro (DJOKIC, 2015, n. p.).

Ao abordar especificamente a situação da mulher negra, Djokic coloca que nossa sociedade machista atribui o valor de uma mulher à sua beleza, fato que localiza as mulheres negras em constante desvantagem em relação às mulheres brancas – já que o padrão celebrado como belo é o branco. Nesse sentido, Djokic salienta que o colorismo torna essa relação ainda mais desigual, ao definir que mulheres negras de pele clara são minimamente atraentes – e aqui se pode pensar no processo de erotização da beleza mestiça, considerada *exótica* – ao passo que as mulheres negras de pele escura não são sequer dignas de desejo. Diante disso, a autora cita a conhecida máxima que serve para evidenciar as diferenças intragênero, apesar de carregada de preconceitos de ordem racista e machista, segundo a qual as mulheres se dividem entre *brancas para casar, mulatas para fornicar e negras para trabalhar*.

Nesse contexto, é possível pensar que o conceito de colorismo e as práticas associadas a ele tenham exercido influência sobre a forma como Rosa constituiu a si mesma, de maneira que tenha pendido para sua vertente familiar branca, numa estratégia para evitar os padecimentos oriundos da discriminação de cor. Além disso, o reiterado silêncio sobre o pertencimento racial de sua família paterna não lhe prestava referência sobre sua ascendência africana. Durante nossa conversa, Rosa afirmou ter se dado conta de algo que ela jamais percebera antes: “Eu nunca ouvi meu pai dizer: eu sou negro” (LIMA, 2016, entrevista). Ao contrário, sua família frequentava um clube segregado, em que a entrada de negros era

¹² Aline Djokic é poetisa, professora de literatura e militante negra.

proibida, no qual seu pai, por ser considerado “mulato” e por contar com a estima (ou com a tolerância) dos outros associados, era admitido.

Contudo, desde muito cedo, Rosa percebeu que sua suposta aceitação nesse universo branco pelo qual ela transitava lhe cobrava um preço, que consistia em colaborar com a exclusão dos negros de pele mais escura. Aqui posso evocar novamente o trabalho de Djokic (2015), que aponta que a prática do colorismo não interfere apenas na forma como se relacionam negros e brancos, mas também pode estabelecer relações de rivalidade entre negros de diferentes tonalidades na paleta de cores que orienta o racismo. A atriz conta sobre a condição que suas amigas de infância impunham para aceitá-la em seu círculo de amizades.

Então, as (amigas) brancas diziam que era *pra* eu não brincar com elas (as crianças negras). Se eu brincasse com elas, não podia brincar com as outras. Então, no intervalo, nas escuras, eu ia brincar com as negras. Mas não dizia *pras* outras. E tudo isso vai ficando, sedimentando, dentro de nós, essa coisa que tu não sabe onde veio a baixa estima, né (Rosa, 2016, entrevista)?

É possível que, de seu lugar na corda bamba, do limite entre o preto e o branco, Rosa percebesse as crianças negras com as quais não deveria brincar, para que pudesse permanecer entre as brancas, como seus iguais, pois elas tinham a pele escura, como a dos seus tios, e os cabelos crespos, como os das suas irmãs. Talvez ela soubesse que, se o sol despertasse sua cor, ela estaria no mesmo lugar de discriminação que aquelas crianças ocupavam. Então, Rosa burlava a regra imposta pelas amigas para estar com elas, “nas escuras”. E, por reconhecer-se entre elas, de alguma forma, o preconceito dirigido a elas minava sua própria autoestima, como ela observa. E, assim, Rosa podia habitar o mundo branco, desde que aderisse às regras do jogo e se mantivesse em silêncio.

1.2 VERA, A TIA DESBOCADA E O SILÊNCIO COMO HERANÇA



Imagem 5 – Vera Lopes em *Hamlet Sincretico*, Porto Alegre, 2005. Fonte: foto de Vagner Carvalho.

O momento em que realizei a entrevista com Vera Lopes (Imagem 5), em seu apartamento, no bairro Petrópolis, em Porto Alegre, foi a primeira vez em que conversamos mais demoradamente, embora já nos conhecêssemos há alguns anos, de passagem. Antes disso, eu a tinha visto apenas em cena, nos espetáculos *Transegum*¹³ e *Hamlet Sincrético*¹⁴, ambos produzidos pelo grupo Caixa Preta, que se trata do primeiro coletivo teatral a inserir-se no meio artístico porto-alegrense com uma proposta de Teatro Negro, do qual Vera é uma das atrizes fundadoras. Mais recentemente, pude prestigiar sua atuação na leitura dramática do texto *Tenho medo de monólogo*, de autoria do escritor e dramaturgo negro Cuti¹⁵, apresentada no Sarau Sopapo Poético¹⁶. Meu interesse em entrevistar Vera manifestou-se tão logo se desenharam os primeiros esboços da pesquisa, pois percebia a chance de contar com o depoimento de uma atriz cuja trajetória profissional parecia-me intrinsecamente ligada à militância negra, de modo que eu poderia explorar os possíveis entrelaçamentos resultantes dessa relação.

Vera contou-me que a condição racial sempre esteve muito evidente, em seu ambiente familiar. Ela ficou órfã de sua mãe aos cinco anos, foi criada pelos avós paternos, com uma grande família negra, junto ao seu pai, seu irmão, além de seus tios e primos. Ela diz que,

Me saber uma pessoa negra, eu sempre soube, desde pequena. A gente, na minha casa, a gente não teve a possibilidade de não se saber negro. A gente podia não ter o discurso, esse discurso de negritude, que se tem hoje, mas a gente tinha a noção exata de que nós éramos negros (Vera, 2016, entrevista).

Parece-me, inclusive, que, no contexto familiar em que Vera vivia, enfatizar o pertencimento racial na educação das crianças constituía-se como uma preocupação em prepará-las para a vida em um ambiente hostil à presença negra. Saber-se negra, nessas circunstâncias, poderia apresentar-se como uma tática de sobrevivência.

A minha vó dizia que a gente não podia achar nada, assim: ‘tá na rua, tem dono: não pega. Quando vocês forem *pra* algum lugar, vocês vão ser sempre testados. Negro sempre é testado [...]. Eles vão botar um dinheiro ali, *pra* ver se vocês vão mexer, porque eles sempre acham que negro é ladrão’. Então, eu nunca tive dúvidas de que eu era negra, porque, dentro de casa, a gente não tinha espaço para ter essa dúvida (Vera, 2016, entrevista).

¹³ *Transegum*, de Cuti, foi a primeira produção de Grupo Caixa Preta, teve sua estreia em 2003, dirigido por Jessé Oliveira.

¹⁴ Inspirado no texto de William Shakespeare, *Hamlet Sincrético* estreou em 2005, também com direção de Jessé Oliveira.

¹⁵ Cuti é o pseudônimo de Luiz Silva, escritor, poeta e dramaturgo brasileiro, doutor em Literatura Brasileira pela Unicamp.

¹⁶ O Sopapo Poético é um evento realizado desde 2012 pela Associação Negra de Cultura em Porto Alegre/RS, entre março e novembro, sempre na última terça-feira do mês. A exemplo de outros saraus afro-brasileiros, o evento celebra o protagonismo negro, em uma roda de atuações, reflexões e de convivências afrocentradas.

Os conselhos da avó se atualizam nas recomendações de Vera a seu filho, quando ela insiste com veemência para que ele carregue consigo os documentos de identidade, quando sai para sua corrida matinal, para evitar maiores complicações, no caso de uma abordagem policial. Observem que, entre a infância de Vera e a idade adulta de seu filho, as relações raciais não evoluíram ao patamar da desconstrução do estereótipo do negro ladrão, do qual sua avó desejava proteger os netos.

Além da ciência da sua cor da sua pele e da discriminação a que estava exposta por conta dessa mesma cor, Vera também foi colocada, muito precocemente, diante da herança da historicidade negra no cenário da escravidão. Ela relata, num determinado momento da entrevista realizada para fins dessa pesquisa, uma breve história sobre sua tia-bisavó, nascida no início do século XX, ou seja, posteriormente à abolição da escravatura, criada nas redondezas da cidade de Rio Pardo, no interior do Rio Grande do Sul.

A tia Leca, ela é minha tia por parte do meu vô, mas ela era tia do meu avô. E eu conheci a tia Leca quando eu era muito pequenininha. E a tia Leca, ela tinha as costas todas marcadas, de surras que ela levou, na fazenda onde eles moravam, porque *diz* que a tia Leca era muito desbocada, né? Então, apanhava muito. E numa dessas surras, ela ficou muito marcada. E aí colocaram sal, *pra* secar [...] Muito mais tarde, eu fui entender, o que era, mas não tem como a gente não saber, que pertence a um determinado grupo (Vera, 2016, entrevista).

É possível relacionar os estudos de Angela Davis¹⁷, sobre a condição das mulheres negras durante o período da escravatura, nos Estados Unidos, com o episódio narrado por Vera. Segundo Davis (2013), a jornada de trabalho e as tarefas executadas eram iguais entre homens e mulheres escravizadas, assim como os castigos físicos que recebiam. Negras teriam sido utilizadas, inclusive, em veículos de tração animal, como “bestas de carga” (DAVIS, 2013, p. 15). Mesmo as mulheres grávidas, ou com crianças recém-nascidas, também cumpriam suas tarefas, sem qualquer reconhecimento ou cuidado para com a delicadeza de seu estado (DAVIS, 2013, p. 13). Pode-se concluir, com base nessas informações, que o sistema escravocrata garantia a equidade entre homens e mulheres no ambiente de trabalho, questão que viria a ser reivindicada pelo feminismo branco, tempos depois.

Com a proibição do tráfico de escravos em território estadunidense, as mulheres negras passaram a ser avaliadas pela sua capacidade reprodutiva, fato que, no entanto, não lhes conferiu maior respeitabilidade. A fertilidade dessas mulheres não estava ligada à condição da maternidade idealizada, mas com a procriação de força de trabalho para a

¹⁷ Angela Davis é uma professora e filósofa estadunidense, militante pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial, que adquiriu notoriedade na década de 1970, época em que foi integrante do grupo Panteras Negras.

lavoura. Como procriadoras, não tinham direito sobre os filhos que pariam, que eram considerados propriedade dos senhores e podiam ser comercializados, pois seus protestos eram totalmente ignorados (DAVIS, 2013, p. 12). Finalmente, as mulheres negras eram frequentemente violadas, sevícia engendrada especificamente por sua condição de gênero, afinal, se tal condição não se fazia visível na distribuição do trabalho na lavoura, tornava-se um imperativo no momento de aplicar-lhes a punição. Para Davis (2013, p. 13), o estupro era uma forma de dominação exercida sobre as mulheres pelos proprietários e, ao mesmo tempo, uma forma de controle, de manutenção da ordem, de que lançavam mão os capatazes.

Nas costas da tia Leca, percebo o desenho de várias marcas. A marca de uma mulher que vive em uma situação análoga à escravidão – muito embora a abolição da escravatura já tivesse se dado formalmente, na época em que ela viveu. Também a marca de uma mulher que, por sua condição de objetificação, de propriedade, que supõe um contrato de acesso irrestrito do proprietário ao seu corpo, pode ser submetida à violência extrema. Outra marca, a da intolerância a uma mulher que, por subverter o comportamento feminino ditado pela imagem de feminilidade vigente, por recusar o silêncio que lhe era imposto e a determinação do que lhe era permitido ou não falar, devia ser calada a força.

Ao contemplar as cicatrizes das costas de sua tia, Vera aponta, ainda, outra marca: a do pertencimento a um determinado grupo social, que ela reconhece como o grupo ao qual ela mesma pertence. Para Ochy Curiel¹⁸ (2005, p. 1) a subjetividade das mulheres negras, atravessada por fatos históricos como a colonização e a escravidão, não se desenvolve apenas individualmente, mas também de forma coletiva, pois a identificação de si mesmas se constrói tanto na relação com seus/as semelhantes, como na relação daqueles/as que delas se diferenciam em termos de raça, classe, gênero e sexualidade. Nas relações que estabelece com o mundo, Vera se constitui como uma mulher que se sabe negra, conhece e é herdeira dos estigmas do tratamento torpe destinado às mulheres que, como a tia Leca, ousam deslocar-se do lugar silenciado que lhes é destinado.

¹⁸ Ochy Curiel é a forma como Rosa Inés Curiel Pichardo é mais conhecida. É cantora, teórica feminista, e antropóloga social afro-dominicana.

1.3 PÂMELA AMARO E A ESCOLA COMO LUGAR DE SILÊNCIO

A entrevista com Pâmela (Imagem 6) aconteceu no espaço de ensaio da Usina do Trabalho do Ator (UTA), na Cia. de Artes. Nesse mesmo local, já havíamos nos encontrado algumas outras vezes, pois Pâmela faz uma participação como percussionista do espetáculo *Dança do Tempo*, produzido pela UTA, no qual eu atuo como atriz. Além de atriz e percussionista, Pâmela também é uma cantora e desenvolve um belíssimo trabalho autoral. Ela remete sua escolha profissional e mesmo à adoção de seu nome artístico à inspiração de sua avó, Amábília Amaro, como diz a letra do samba *Nunca canto só*, de sua autoria:

*Ceguei no samba agora,
Mas antes chegou vovó,
E por isso eu peço a bênção,
Porque eu nunca canto só.
Nunca canto só,
Eu sou neta de Dona Amábília
Que tocava violão
'Pra' sustentar sua família.*



Imagem 6 – Pâmela Amaro, Porto Alegre. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Além da figura inspiradora da avó, Pâmela conta também que faz parte de uma família “muito artística, muito ritualística”, e que seus tios são poetas, músicos e compositores. Para

ela, a influência do legado da sua linhagem estimula sua persistência na carreira artística, a despeito das dificuldades que lhe perpassam o caminho. Nas palavras dela:

Eu acho que eu sigo fazendo teatro, porque é a conexão que eu tenho com a minha família, sabe? Cada final de semana que a gente ia *pra* lá (para a casa da avó), aquela *muvuca*, que tinha. Tinha um samba, uma batucada, um samba, uma festa (Pâmela, 2016, entrevista).

Se, por um lado, no espaço de consolidação dos vínculos familiares, que se estreitavam na celebração da música negra, Pâmela movia-se com desenvoltura, o mesmo não acontecia na escola, na qual ela cursava o Ensino Fundamental. É nesse ambiente que a atriz descobre em si o silêncio, característica que a fazia sentir-se pouco integrada à escola. Ela percebe que tinha dificuldade de interação com suas colegas, dificuldade esta que a mantinha à parte das brincadeiras, na hora do recreio, embora desejasse agir de forma diferente.

Quando eu entrei *pra* escola, como era escola particular, hoje eu já tenho dúvida: se eu era tímida, ou se eu era uma criança negra silenciada [...] Porque, em casa, eu não era uma menina em silêncio. Eu cantava, desde pequenininha, meus tios já botavam microfone pra mim, já faziam: ‘agora, com vocês, a Pâmela!’ Meu pai já me incentivava a tocar, deixava os instrumentos, sempre me deixou tudo ali. Terminava o samba, eu ia lá e brincava. [...] E, quando eu chego na escola, eu *tô* mais quieta [...]. Aquela timidez, ou, talvez, essa coisa que... Talvez, a gente vai ficando quieto, quando entra nas instituições brancas (Pâmela, 2016, entrevista).

Nessa fala de Pâmela, percebo que as diferentes formas de se conduzir no meio familiar e na escola produzem, para ela, uma espécie de tensão. E não apenas na forma como ela própria se conduzia, mas parece-me haver uma tensão no modo particular como ambas as instituições – família e escola – operam em seus próprios contextos. Na convivência familiar, a atriz se sentia à vontade para se expressar, num ambiente que fazia referência à cultura de matriz africana, da qual ela se sentia e era, efetivamente, partícipe. Já a escola, tratava-se de uma instituição confessional católica, da rede privada, na qual – conforme o depoimento de Pâmela – ela era uma das poucas alunas negras. Como a maioria dos estabelecimentos de ensino, sua escola trabalha com referenciais eurocêntricos, que faziam calar as referências que a atriz trazia da sua experiência familiar. O silêncio no qual Pâmela se envolve, pode estar relacionado com a ausência de reconhecimento da experiência cultural que a constitui no meio escolar.

Eu sempre me senti negra, uma menina preta. No sentido de estar numa escola que... Eu escutava pagode, eu escutava *Soweto*, escutava Belo, escutava Claudinho e Buchecha... E os meus colegas estavam lá, escutando outras referências. [...] Do tempo da escola, são aquelas feridas de sempre, que eu acho que é aquela coisa de tu não *tá* no padrão, assim. Tu nunca *tá* acompanhando os teus colegas. Uma vez, eu até postei no *Facebook*, que eu *tava* sempre atrasada, em coisas que os meus colegas tinham. Eles já tinham *diskman*, e eu louca *pra* ter um *diskman*, e não tinha. Eles já tinham um tênis,

lá, que era de *skatista*, e eu louca *pra* ter aquele tênis de *skatista*. [...] Algumas piadas, né? As piadas, os colegas faziam piadas racistas, que eu não achava nenhuma graça (Pâmela, 2016, entrevista).

É instigante relacionar a percepção que Pâmela tem do colégio no qual era aluna, como uma “instituição branca”, com o ponto de vista de bell hooks¹⁹, que estudou em uma escola segregada – destinada à educação de crianças negras – e vivenciou o período da integração racial das escolas nos Estados Unidos, como estudante. Parece-me importante elucidar, desde o princípio, que as colocações a seguir não têm como objetivo defender a adoção de um sistema escolar segregado, em hipótese alguma. A intenção aqui é tão somente analisar a experiência narrada pela autora como demonstrativa de uma proposta de educação que considera o contexto sociocultural e político no qual as alunas estão inseridas, para evitar a exclusão em ambientes ditos não segregados.

bell hooks conta que, na escola para crianças negras, quase todos as suas professoras eram mulheres negras, francamente comprometidas com o desenvolvimento intelectual dos alunos. Essas professoras conheciam as famílias, as igrejas que frequentavam, os pais, as condições econômicas e, até mesmo, as casas dos estudantes. Segundo hooks, o interesse de suas professoras em conhecê-los (as) se revelava como uma estratégia para que se cumprisse a expectativa de que seus alunos se tornassem “acadêmicos, pensadores, trabalhadores do setor cultural – negros que usavam a cabeça” (hooks, 2013, p. 10). A autora diz que,

[p]ara os negros, o lecionar – o educar – era fundamentalmente político, pois tinha raízes na luta antirracista. Com efeito, foi nas escolas de ensino fundamental, frequentadas só por negros, que eu tive a experiência do aprendizado como revolução (hooks, 2013, p. 10).

A ideia de educação vinculada à luta contra o racismo se relaciona com a histórica contenda da população negra pelo próprio direito à educação, nos Estados Unidos. De acordo com Angela Davis (2013, p. 77), nesse país, quase todos os estados proibiam a educação de negros, pois o conhecimento estaria em descompasso com o sistema escravagista. Penso que restringir o acesso ao letramento era uma forma eficaz de manter a condição de conveniente silêncio que pesava sobre a população escravizada. Davis (2013, p. 76) salienta que, apesar das violentas perseguições às iniciativas de alfabetização de negras e negros, não era possível conter o anseio do povo negro pela educação, nem mesmo o desejo de partilhar o conhecimento que adquiria, clandestinamente, sob ameaça e como forma de resistência. Para

¹⁹ bell hooks é o pseudônimo de Glória Jean Watkins, professora, escritora e ativista social negra estadunidense. O pseudônimo é uma homenagem à sua bisavó materna Bell Blair Hooks e a grafia em letras minúsculas é forma que bell encontrou para distinguir-se da antepassada da qual adotou o nome.

a autora, embora o pensamento racista disseminasse a ideia de incapacidade intelectual do negro, o desejo de conhecimento que motivava o empenho das negras e dos negros em torno do direito de educarem-se, por si só, já contrariava essa perspectiva de inferioridade (DAVIS, 2013, p. 77).

Como herança dessas batalhas, parece-me que, no contexto escolar apresentado por hooks, engendrava-se uma prática pedagógica que era fruto de uma visão da educação como forma de transformar a realidade opressiva que envolvia a comunidade negra. De acordo com suas palavras,

[a]prendemos desde cedo que nossa devoção ao estudo, à vida do intelecto, era uma ato contra-hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista. Embora não definissem nem formulassem essas práticas em termos teóricos, minhas professoras praticavam uma pedagogia revolucionária de resistência, uma pedagogia profundamente anticolonial (hooks, 2013, p. 10).

Todavia, com a integração racial no sistema escolar, hooks (2013, p. 12) relata que o cuidado para com a educação escolar das crianças negras, assim como o caráter transgressor que a constituía, deixou de existir. A começar pelo fato de que eram os estudantes negros (as) que deviam adaptar-se às escolas brancas, nas quais os professores brancos reforçavam estereótipos e pressupostos racistas que apontavam para a inferioridade genética dos negros em relação aos brancos e para sua suposta incapacidade de aprender (hooks, 2013, p. 12). Ali, prevalecia uma abordagem do conhecimento que privilegiava a perspectiva eurocêntrica, a visão do colonizador, do senhor de escravos, que não esperava mais do que obediência dos alunos negros.

Nós é que tínhamos que viajar para fazer da dessegregação uma realidade. Tínhamos que renunciar ao que conhecíamos e entrar em um mundo que nos parecia frio e estranho. Não era o nosso mundo, não era a nossa escola. Não estávamos mais no centro, estávamos à margem, e isso doía [...] a escola dos brancos era dessegregada; mas, nas salas de aula na cantina e na maioria dos espaços sociais, prevalecia o *apartheid* (hooks, 2013, p. 38).

Enquanto a escola negra colocava a experiência da ancestralidade e os interesses da comunidade negra como elemento central para o desenvolvimento das potencialidades das crianças negras, a escola branca reafirmava a pretensa superioridade hierárquica do colonizador diante do colonizado, ao situar os estudantes à margem do seu próprio processo educativo. Nesse deslocamento do centro para a margem, de um mundo a outro, é possível pensar no privilégio epistemológico eurocêntrico diante de outras culturas, que acaba por ditar a normatividade, a regra que apresenta às crianças negras o conhecimento à moda branca, que

não procura se relacionar com a maneira como essas crianças se constituem nos meios em que circulam e produz uma ideia (ou será uma prática?) a qual Nelson Maldonado-Torres nomeia como “subordinação epistêmica”, que se relaciona com sua proposição de “racismo epistêmico”. Para o autor,

[t]al como acontece com todas as formas de racismo, o epistêmico está relacionado com a política e com a socialidade. O racismo epistêmico descarta a capacidade epistêmica de certos grupos de pessoas. Pode basear-se na metafísica ou na ontologia, mas os resultados acabam por ser os mesmos: evitar reconhecer os outros como seres inteiramente humanos (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 405).

Assim, caras amigas e amigos, ao efetuar o apagamento do ponto de vista do conhecimento e da cultura de matriz africana nas instituições escolares brancas, a educação nega à Pâmela e à bell hooks a possibilidade de reconhecimento de si mesmas no ambiente escolar e torna-se, também, uma forma de impor-lhes o silêncio.

1.4 A VOZ CALADA DE MANUELA

No momento em que se deu a entrevista com Manuela Miranda (Imagem 7), ela cursava o último semestre do curso de Licenciatura em Teatro, da UFRGS. Em janeiro deste ano de 2017, fui convidada a participar de sua cerimônia de formatura, convite este que me fez sentir muito honrada. Minha intenção, ao colher seu depoimento, era justamente contar com a percepção de uma atriz que estivesse passando por um processo de formação em teatro e se inserindo no mercado de trabalho nos dias atuais. Outro fator importante para sua inclusão na pesquisa é que Manuela integra o coletivo Pretagô, grupo de teatro fundado em 2014, cujo nome propõe uma brincadeira semântica na articulação das palavras *preta*, como uma referência à presença feminina – que é majoritária no grupo – e *agô*, saudação de boas-vindas, utilizada nas religiões de matriz africana. Tive a oportunidade de vê-la atuar no espetáculo *Qual a diferença entre o charme e o funk?*, produzido pelo seu grupo. Também fiz questão de acompanhar a defesa do seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Da sarrada ao rabiscado: o passinho como possibilidade de treinamento pré-expressivo*.

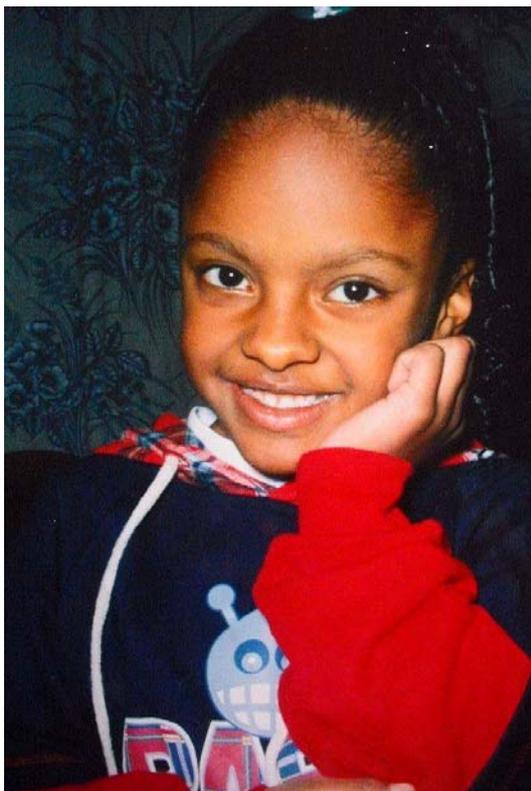


Imagem 7 – Manuela Miranda, Caxias do Sul. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Manuela recebeu-me no apartamento que dividia com outros quatro atores integrantes desse coletivo. Ela conta que começou a se experimentar artisticamente nos palcos da igreja evangélica que frequentava. Influenciada pelo exemplo de sua mãe e de sua avó, que participavam do coral, Manuela costumava cantar, em datas comemorativas e eventos promovidos pela igreja, desde muito jovem. É nesse mesmo espaço que, ainda criança, Manuela deparou-se, pela primeira vez, com uma realidade que a acompanharia e contra a qual ela deveria lutar, ao longo de sua vida: a discriminação racial. Segundo ela,

[...] teve uma vez, eu era bem pequena, tinha uns oito anos. Eu sempre cantava na igreja, em todas as datas. Teve um ano que o evento de Natal foi num teatro maior [...] e escolheram uma outra menina, *pra* cantar, uma menina branca, filha de um cabeleireiro bem famoso, lá em Caxias e tal. E aí, quando chegou na hora, menina *tava* cantando em cima do playback, ela nem cantou, E aí, eu... *Bah*, eu chorava muito. E dizia *pro* meu pai que eu tinha muito mais talento, e meu pai dizia que eu não podia ser soberba, porque era pecado, ser soberba (Manuela, 2016, entrevista).

Apesar de ter se sentido preterida, ao ver uma menina branca alçada ao lugar que ela costumava ocupar usualmente, num momento especial para a comunidade religiosa que frequentava, Manuela continuou a realizar apresentações de teatro e dança na igreja, até a adolescência. Ela conta que o trabalho de dança, desenvolvido pelo grupo da igreja, preservava uma boa qualidade técnica, pois várias meninas, inclusive ela mesma, possuíam

experiências em *ballet*. Essa experiência foi possibilitada por intermédio de um projeto financiado pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (EBCT), na cidade de Caxias do Sul, na serra gaúcha. O referido projeto, que inaugurou sua formação artística em dança, oferecia aulas de *ballet*, *jazz*, dança contemporânea e teatro gratuitamente para crianças de baixa renda, remunerava os professores, que, segundo Manuela, eram muito bem reputados na cidade, além de arcar com os custos do material necessário para as aulas e com o uniforme que as alunas utilizavam.

Manuela relata que suas apresentações artísticas na igreja tinham sempre o objetivo de evangelizar, ou seja, propagar a doutrina religiosa que professava por intermédio do objeto artístico. Nesse caso, não parece haver uma preocupação com a arte em si, ou com a formação em arte, mas uma expectativa de afetar, ou sensibilizar a plateia em relação a um determinado discurso religioso abordado pelo próprio espetáculo. Apesar disso, na experiência de Manuela, esse trabalho foi de crucial importância para sua escolha profissional.

Paradoxalmente, a igreja, que se apresentava como lugar de expressão artística para Manuela, é também o local que ela distingue como espaço de maior repressão da manifestação de sua negritude. Ela refere-se à época na qual participava dos cultos religiosos evangélicos como o período no qual

[t]udo que podiam ter podado da minha vida de negritude, durante um bom tempo da minha vida, foi podado. Meu cabelo era liso. Tudo que podia ser branqueado, acho que foi, sabe (Manuela, 2016, entrevista)?

Quando Manuela se refere ao alisamento dos seus cabelos, remete-me a outro aspecto do conceito de embranquecimento, como uma atualização desse discurso em seu corpo. Refiro-me ao enfoque estético do embranquecimento, que, segundo Domingues (2002, p. 578), que se refere a tal conceito como “branqueamento”, é um aspecto que traz a proposição de minimizar os traços fenotípicos negros por meio das mais diversas estratégias, com o objetivo de fazer com que se assemelhassem fisicamente cada vez mais aos brancos. De acordo com Domingues,

[a] ideologia do branqueamento foi um fetiche muito eficaz na alienação do negro. Oficializou a brancura como padrão de beleza e a negritude como padrão de fealdade. Representou um entrave para a formação da autoestima do negro, pois este passou a alimentar um certo autodesprezo. Ora, na ausência de modelos positivos em que pudesse se espelhar, o negro recusava sua própria natureza, desembocando, muitas vezes, em crise de identidade étnica, descaracterizando-se, na busca pela supressão dos traços raciais afro (DOMINGUES, 2002, p. 580).

Emaranhada no discurso do embranquecimento, Manuela passou a infância e a adolescência sentindo-se constrangida por suas características físicas. Em suas palavras,

[e]u lembro, quando eu era criança, eu tinha muita vergonha de depilar axila e mesmo assim continuar com a pele escura. Daí, eu via as minhas amigas brancas, sempre com a axila super clarinha, sem uma mancha, nem nada. Aí, eu pensava assim: *bah*, só porque eu sou uma mulher negra (corrija-se). Só porque eu sou negra. Falar essa coisa de ‘mulher negra’ é uma coisa que eu não tinha coragem de falar [...] É uma coisa muito pesada, sabe? Essa coisa de falar ‘negra’. Não tinha tanta coragem de pronunciar, isso porque não me reconhecia tanto, né (Manuela, 2016, entrevista)?

Contudo, o que me impressiona sobremaneira no depoimento de Manuela são as falas que apontam a demonização da religiosidade afrobrasileira. Evoco aqui o aspecto que Domingues chama de embranquecimento de ordem moral e/ou social, que apresenta uma dimensão política e tem características semelhantes ao que Kabengele Munanga descreve como “caráter psicológico da implantação europeia” (MUNANGA, 2015, p. 27) que, segundo ele, se utilizou, entre outros artifícios, do recurso da conversão dos africanos ao cristianismo, o que os levou a considerar primitiva a cultura de seus ancestrais (MUNANGA, 2015, p. 36). Sobre essa questão, Manuela (2016, entrevista) diz:

[...] tu não *tem* noção das coisas que eu já vi, que eu já ouvi da África. A minha mãe tinha um livro, do Edir Macedo, que tinha os orixás na capa. E eram todos quebrados, eu morria de medo daquele livro, eu não queria ver, não gostava de ouvir os nomes dos orixás, eu tinha medo, tudo muito assim: demônio, demônio, demônio. Uma carga tão negativa, em tudo que vinha da África.

Percebo que os processos de embranquecimento agem sobre as mulheres negras como uma forma de silenciá-las, por intermédio da autodiscriminação. Reparo que, ao envergonhar-se de si, ao aplicar sobre si as práticas que consolidam a subordinação a que está exposta como mulher negra, Manuela não lograva a coragem de afirmar-se como tal. E, dessa forma, meus caros e minhas caras, talvez fosse mais fácil calar sua bela voz, que animava a igreja como entretenimento trivial, mas que podia ser substituída por uma menina branca que usava *playback*, já que a cor de Manuela não merecia destaque na celebração do nascimento do menino Jesus.

1.5 CELINA – EU SEMPRE GOSTEI DE SER NEGRA

De todas as atrizes entrevistadas, Celina é, certamente, aquela com a qual possuo uma relação de maior proximidade. Somos parceiras de trabalho na Usina do Trabalho do Ator (UTA) desde 2000, quando ingressei no grupo, o qual ela ajudou a fundar, em 1992. Assim,

foram raras e estão distantes as oportunidades em que pude apreciar como espectadora o trabalho de Celina, pois já fazem dezessete anos que, normalmente, quando ela está em cena, também eu estou. Além disso, Celina e eu temos em comum a maternidade, a profissão de atrizes-professoras, o bairro da infância e até mesmo a igreja que frequentávamos, na adolescência, embora só tenhamos nos conhecido, de fato, quando começamos a trabalhar juntas. Celina foi também quem conduziu meu treinamento, por ocasião do meu ingresso na UTA, foi minha professora na graduação, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, e orientadora da monografia que apresentei para a conclusão do curso de Licenciatura em Teatro. Creio, assim, que a forma como desenvolvo meu trabalho de atriz é atravessada por sua generosa sabedoria. Nossa conversa aconteceu em seu apartamento, onde também já estivemos juntas tantas outras vezes, para reuniões de produção executiva e encontros sociais.

Por tratar-se de alguém a quem eu tão bem conhecia, cheguei a questionar-me: seria possível que eu descobrisse, na entrevista com Celina, algo que eu ainda não soubesse sobre suas experiências e impressões acerca das indagações que movem essa pesquisa? Digo isso porque diversas questões que circundam essa investigação já foram pautadas e examinadas, em nossa convivência, mesmo para a elaboração de nossos trabalhos artísticos, embora não estivessem direcionadas especificamente para esse fim. No entanto, os dados que eu já conhecia sobre a história de Celina, o fato de ela ser, possivelmente, a primeira mulher negra a obter o título de Bacharela em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – e, conseqüentemente, no Estado do Rio Grande do Sul – além de ter se tornado também a primeira professora negra do Departamento de Arte Dramática (DAD) dessa mesma universidade, apontavam-na como uma personagem que não poderia deixar de estar presente nessa escrita.

Oriunda de uma família pobre, filha de uma diarista e de um operário, Celina conta que tinha para si – por tratar-se da única filha mulher, numa família de sete filhos – a incumbência de assumir precocemente a lida doméstica e o cuidado com seus seis irmãos, durante a jornada de trabalho de seus pais (Imagem 8). Essa prática não é pouco comum em famílias negras, cujas mães saem para buscar o sustento da casa, cumprindo tarefas domésticas num domicílio que não é o seu, e acabam por transferir, ao menos em parte, esse encargo para alguém entre seus familiares, já que elas mesmas não possuem recursos financeiros para remunerar alguém que possa realizar esses afazeres. Celina nos fala sobre a forma como encarava essa situação, durante a infância. Ela diz que:

[...] bom, eu ficava cuidando dos meus irmãos e eu me lembro que não era uma coisa legal. Eu queria *tá* brincando, na rua. Aí, eu tinha que ficar em casa, eu tinha que lavar louça, tinha que dividir a comida, era certo um trauma, assim (Celina, 2016, entrevista).

No caso de Celina, em uma família numerosa, o fato de ser ela a eleita para tratar das ocupações da casa, na ausência de sua mãe, pode ter relação com o discurso sexista que associa imediatamente a figura feminina com o trabalho doméstico, conforme Davis (2013, p. 160), ou mesmo à maneira como as mulheres, negras ou brancas, de acordo com bell hooks (2013, p. 128) se auto atribuem os cuidados com a casa. Davis salienta o peso da extensa carga horária dispensada pelas mulheres a esse trabalho, que, segundo ela, pode chegar a quatro mil horas anuais (DAVIS, 2013, p. 159) dedicadas a atividades *do lar*, às quais a autora classifica como penosas, repetitivas, não criativas, invisíveis, improdutivas e exaustivas, além do fato de não serem remuneradas e de se articularem com o papel de cuidadora e com as funções relacionadas a este último. Assim, para Davis (2013, p. 165), o trabalho doméstico se constitui como o ponto central da opressão feminina. Com relação à fala de Celina, acredito que, se tais atributos já fazem do expediente doméstico algo tão pungente na vida de mulheres adultas, seus efeitos devem ser ainda mais sofridos quando esse trabalho for destinado a uma menina, que, para aplicar-se ao seu cumprimento, deverá abdicar das atividades próprias da infância. Além disso, sua colocação é também demonstrativa da maneira como a ocupação das mães de famílias negras interfere na manutenção de seu núcleo familiar.



Imagem 8 – Celina, ao centro, com seus irmãos, Paulo, Pedro, Vicente, Davi, Sérgio e Jorge. Fonte: foto de arquivo pessoal.

De acordo com bell hooks (2004), apesar de reconhecer o caráter opressivo inerente às funções domésticas e elevá-las como um dos principais pontos de pauta do discurso do feminismo tradicional, as feministas brancas estadunidenses, que reivindicavam uma carreira e uma posição no mercado de trabalho ao lado dos homens, não estavam atentas ao fato de que caberia às mulheres negras, ou às brancas pobres, então, encarregarem-se de tais funções, para que elas alcançassem seus objetivos (hooks, 2004, p. 33-34). Conforme hooks, o feminismo, nos Estados Unidos, não surgiu das mulheres que sofrem mais diretamente com a opressão sexista, às quais ela nomeia como “uma maioria silenciosa” (hooks, 2004, p. 33). Para hooks, a obra de Betty Friedan, *A mística da feminilidade*, que inaugura o movimento feminista contemporâneo, foi escrita como se essa maioria silenciosa não existisse (hooks, 2004, p. 33). A autora ainda coloca que as relações entre mulheres brancas e negras se constroem de forma conflitante, ao longo da história. Em sua visão, embora as normas sexistas colocassem ambos os grupos em condições semelhantes, as experiências comuns a todas as mulheres não eram suficientemente relevantes para mediar esse convívio. A diferença racial conferia às mulheres brancas uma posição de superioridade em relação às negras, de forma que “[...] o ponto de contato entre as negras e as brancas era a relação serva-senhora” (hooks, 2013, p. 128).

O pensamento de bell hooks facilita a compreensão da crítica que as mulheres negras, lésbicas e latinas fazem a um feminismo branco. Ochy Curiel (2005) comenta que, para essas mulheres, o pensamento feminista elaborado e defendido pelas feministas brancas, se coloca de forma excludente, ao reconhecer, legitimar e reivindicar as questões ligadas às insatisfações de mulheres brancas, heterossexuais, casadas e, geralmente, de classe social privilegiada, como se essas questões tivessem abrangência sobre as mulheres, de modo geral. Nessa perspectiva, Curiel salienta que a homogeneização da identidade feminina não permite a abordagem do racismo, da lesbofobia e da discriminação de classe como formas de exclusão e opressão que, apesar de afetarem a várias mulheres, manifestam-se mesmo dentro do próprio movimento feminista (CURIEL, 2005, p. 4).

Contudo, amigas e amigos, a entrevista com Celina não apenas me surpreende, como também desestabiliza o rumo da pesquisa, que, até então, vinha pautada pelo silêncio que, de alguma forma, se impunha diante das mulheres negras, por intermédio dos processos de embranquecimento, da herança da violência imposta pela escravidão, ou, ainda, pela ausência de reconhecimento nos meios sociais, conforme relataram as atrizes que aqui já foram citadas. Ainda que Celina tenha se deparado prematuramente com a responsabilidade da manutenção de uma casa e do cuidado dos irmãos, funções vistas pela sociedade como subalternas e de

caráter secundário, e que essas funções lhe tenham sido atribuídas em virtude da sua condição de classe, gênero e cor, ela não reconhece, em suas experiências primeiras, ligadas à infância e à adolescência, a ação do silenciamento sobre si mesma. De acordo com ela,

Eu sempre odiei que me chamassem de morena. Mesmo antes de ter essa relação com a negritude, de militância, eu sempre odiei essa coisa da morena, do ‘de cor’, sempre foi uma coisa que me irritou profundamente. [...] Eu existo eu e eu sou negra. Negra, não é, assim, moreninha [...] Os meus embates com os colegas, sempre tinham a ver com isso, com quererem me diminuir, por eu ser negra e de eu ficar irritada, de eu botar para quebrar, não no sentido que se se tem hoje, né? ‘Ah, porque tu é preconceituoso, porque tu é racista’. Não, é tipo assim: ‘Não, vai te *fuder*, tu é uma *bixa*, tu é uma *bixona*’, sabe? De até de partir *pro* outro lado, *pra* coisa preconceituosa, mas de fazer valer, assim, a minha... Não, tu não vai me diminuir, por eu ser negra (Celina, 2016, entrevista).

Celina acredita que essa sua postura em relação a si própria, em relação a sua negritude e sua forma de reagir à discriminação está associada à maneira como se desenvolveram suas relações familiares.

Eu sou a única mulher numa família de sete filhos. São seis filhos e eu sou a única menina, então isso já criou um diferencial, em relação a mim. Uma família, sim, que é machista. Uma família, sim, que tem essas coisas de referências racistas tomadas *pra* si, de maneira bem *porrada*. A gente ouvia muito, desde pequeno, que negro aparece muito, tem que andar sempre bem bonitinho, bem arrumadinho [...] Não é que o racismo não me afetasse, ele me afetava profundamente, mas a minha relação com ele sempre foi mais de embate (faz um gesto com a mão, como um soco no ar). Foi muito mais um confronto. Eu nunca me imaginei de outra maneira, que não sendo negra. Eu sempre gostei de ser negra (Celina, 2016, entrevista).

A atriz aponta que, se por um lado, as responsabilidades que assumiu em casa a fizeram amadurecer cedo demais, também a fizeram muito firme e convicta com relação a si própria. Parece-me que, apesar de seu descontentamento com as tarefas que lhe cabiam, ao assumir os encargos domésticos no lugar de sua mãe, ela investiu-se também da autoridade materna sobre os irmãos. Ela conta que,

Mas, ao mesmo tempo, isso foi me forjando, assim: é, mas sou eu que mando (risada minha). É ruim, aí, que *saco*, podia *tá* brincando, mas sou eu que mando, acima de tudo, sou eu que mando [...]. Acho que isso foi me forjando essa criatura, mais forte do que eu, né? Porque se pensa, enfim, mulher negra, num universo masculino que sempre me foi muito próximo, irmãos, amigos dos irmãos, pai. É uma família muito masculina, a minha, né? E era eu, ali, no meio dessas masculinidades. Então, ou é isso, ou eu sou ‘faca na bota’, ou eu seria aquela que eles fariam o que eles quisessem comigo, né (Celina, 2016, entrevista)?

Celina atribui sua afirmação como negra ao fato de, desde muito cedo, ter se afirmado como mulher, dentro de uma família na qual predominavam os homens, como um modo de impor-se diante deles. Assim, ela teria trilhado o caminho inverso ao que propõe Lélia

Gonzalez²⁰ (1988, p. 138-139), segundo a qual a tomada de consciência sobre os aspectos da opressão que agem sobre as mulheres negras se dá antes pelo caráter racial. Para Celina,

Cada um de nós vai se construindo de uma maneira. Assim como a gente não tem a cor da pele igual – nem os cabelos, nem nada igual – nós somos muitos negros, dentro dessa ideia de negros – a gente se constrói de muitas maneiras, a gente encara essas várias questões, de várias maneiras. Não existe um jeito único (Celina, 2016, entrevista).

Ao recusar o enquadramento no pensamento de Gonzalez, assim como recusa os vários aspectos do silenciamento sobre si mesma, que me parecia presente e inerente a forma como *todas* as mulheres negras constituíam a si mesmas, Celina me traz a um espaço de dúvida. Essa sua última colocação, porém, leva-me à percepção de que meu olhar deve recusar a generalização das experiências narradas pelas atrizes que colaboraram com este trabalho, sob o risco de que possa ser eu mesma, na minha condição de pesquisadora, mais uma figura a impor-lhes o silêncio.

²⁰ Lélia Gonzalez foi intelectual, política e antropóloga social brasileira.

2 “O TEATRO DE REFERÊNCIA BRANCA”

As mulheres que vejo, alguns dizem que são invisíveis. São mulheres que se confundem com a cor da noite e que reluzem à luz do sol. Na verdade, sempre pude vê-las. Elas são figurantes nas histórias brancas, mas atuam como protagonistas na minha existência. Minha mãe, minhas tias, irmãs, vizinhas, amigas, parceiras de trabalho, foram sempre visíveis, sempre únicas e diferentes entre si. Quero emprestar meus olhos para que outras e outros possam vê-las como eu as vejo. Posso ver, no seu movimento contra a correnteza, sua capacidade de ser para além do que lhes é previamente estabelecido, posso vê-las humanas, com todas as nuances que a humanidade lhes colore, além da cor que lhes colore a pele preta e que as faz invisíveis aos outros olhos, mas não aos meus.

Neste capítulo, caríssimas leitoras e leitores, falarei sobre a invisibilidade das mulheres negras no meio teatral, ao lançar um olhar para o percurso do negro no teatro, para a dramaturgia e a literatura brasileira, com o objetivo de relacionar o processo de invisibilização engendrado nesse âmbito com as dificuldades encontradas pelas atrizes entrevistadas desde o início da formação teatral, até o decorrer da atividade artística e também nas esferas de trabalho adjacentes à profissão de atriz. Embora nem todas as autoras aqui citadas se posicionem como feministas, sua contribuição teórica é crucial para a compreensão do modo como o sexismo e o racismo nesse campo constroem imagens negativas que envolvem as mulheres negras, e como tais imagens se perfazem como obstáculos para o pleno desenvolvimento profissional das negras atrizes.

2.1 “EU NÃO GANHEI NENHUM PERSONAGEM”

Quase todas as atrizes trazem em seus depoimentos experiências nas quais se sentiram limitadas em seu trabalho devido às suas características fenotípicas. A exceção, nesse caso, fica por conta de Rosa, que diz jamais ter sentido a interferência da cor de sua pele no ambiente profissional.

Rosa começou sua carreira de forma casual, em meados da década de 1960, na mesma época em que se deu a fundação do Teatro de Arena de Porto Alegre, que ela reputa como um núcleo de resistência ao regime ditatorial que se instalara por meio do golpe militar de 1964. Ela é casada com o ator e diretor Waldemar Pernambuco e costumava acompanhá-lo nos ensaios e apresentações, de maneira que acabava por conhecer os espetáculos e memorizar os

textos ditos em cena. Certa feita, Rosa foi surpreendida com o pedido urgente de seu marido para que ela substituísse uma atriz que não poderia participar de uma apresentação contratada. Mesmo assustada, sem saber se “tremia mais a voz ou o joelho”, conforme suas palavras, Rosa aceitou o desafio e, a partir de então, passou a atuar em parceria com Pernambuco, cujos trabalhos teatrais, de acordo com ela, estiveram sempre relacionados à cultura negra, de modo que não apresentariam impedimento para o trabalho de uma atriz negra. No entanto, Rosa atuou também com outros grupos e diretores, em espetáculos que abordavam temáticas diversas. Ela aponta que talvez o fato de ter começado a carreira nesse momento de repressão tenha sido importante para que não houvesse rejeição ao seu trabalho. Todavia, consideremos, também, que Rosa é a atriz na qual os traços físicos da negritude estão mais suavizados, ela é aquela que *passa* por branca, condição que pode ter favorecido sua circulação no meio teatral.

Para Vera Lopes, contudo, o preconceito de cor se fez realidade já em seu primeiro curso de formação teatral, no qual não lhe coube nenhum personagem na montagem elaborada para a conclusão do processo de aprendizagem. Para ela, restou o trabalho nos bastidores. Ela conta que,

No final desse curso, foi montado um espetáculo. E esse espetáculo tinha 12 personagens. Eu não ganhei nenhum personagem, eu fiquei no figurino, adereços, enfim, eu não tinha personagem. E na metade dos ensaios, uma das meninas, que fazia personagem de mãe, disse que não ia poder fazer. Eu tinha certeza absoluta que eu seria chamada para fazer aquela personagem. Eu tinha certeza, né? Aí, no próximo ensaio, depois desse que a menina disse que não ia fazer, o (professor/diretor) vem – e eu fui toda feliz *pro* ensaio, porque eu sabia que quem ia assumir aquela personagem era eu –, aí, o (professor/diretor) chega e diz que, em função da menina ter desistido, que a gente ia trocar de espetáculo [...]. Aí, ele resolve montar um espetáculo com três personagens. Gente, eu morri. Eu fui *pra* casa, eu chorei a noite inteira. Chorei, chorei, chorei, chorei. No outro dia, de manhã, eu não fui trabalhar. Fui direto *pro* (espaço onde acontecia o curso). Aí cheguei lá, na sala do (professor/diretor), nem deixei ele falar. Falei *pra* ele: ‘eu sei que tu não me colocou, porque eu sou negra’ [...] Aí, ele me disse: ‘não, o problema é que a personagem, que a menina desistiu de fazer, era a mãe. E não tem como eu colocar uma mulher negra *pra* ser a mãe’. E, na época, eu não tinha argumentos suficientes *pra* discutir com o (professor/diretor). Eu não tinha o domínio. Eu sabia, mas não tinha domínio da fala, né? [...] E ele me disse que um dos problemas sérios e graves é que existiam poucos textos para pessoas negras (Vera, 2016, entrevista).

Essa fala de Vera suscita-me, ao menos, dois questionamentos. O primeiro deles é: o que seriam “textos para pessoas negras”?

Na busca de uma resposta para essa indagação, por entender que o teatro se ocupava na época em que Vera iniciou sua formação teatral, no final da década de 1970 – e ainda por um longo tempo depois – do texto teatral como matéria de fundamental relevância para a elaboração dos espetáculos, e que a existência de poucos textos em que pessoas negras pudessem atuar resultava, conseqüentemente, em poucas oportunidades de trabalho para

atrizes negras, creio que seja necessário examinar a maneira como mulheres negras são representadas na dramaturgia brasileira. Contudo, essa tarefa não é tão simples, haja vista a escassez de produção acadêmica sobre a presença negra na cena brasileira, conforme aponta a atriz e pesquisadora Evani Tavares Lima²¹ (2015, p. 95), que se dedica a esse tema desde a sua graduação, quando buscava personagens que ela mesma pudesse interpretar, como atriz negra. A autora coloca que, no entanto, a partir da década de 1990, percebe que esse quadro inicia um processo de transformação, com o surgimento de vários parceiros e parceiras dispostas a empreender investigações acerca dessa temática. Contudo, percebo que, se a busca por referências em relação à presença negra no teatro brasileiro já é um encargo difícil, quando se coloca o interesse particular na contribuição e na representação negra feminina nessa área, mais árdua se torna a empreitada.

Lima situa as primeiras participações negras no teatro evangelizador produzido pelos jesuítas, no início do século XVI. Para ela,

[s]em adentrar em maiores julgamentos éticos em relação a essa estratégia jesuíta, já que não é esse o objetivo deste texto, podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no ‘plano ideal’ seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra. Esse plano ideal, ou seja, essa ideia primeira de explorar referências das nossas três matrizes raciais, como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser satisfatoriamente atingido pelo nosso teatro. O que esse pode observar, até então, na história do teatro brasileiro é que os referenciais negros e indígenas foram tratados ou com menosprezo, ou através de uma reinterpretação sob uma ótica branco-europeia (LIMA, 2015, p. 97).

Assim como a autora não se dispõe a dar espaço em seu texto ao que ela chama de “julgamentos éticos”, tampouco a mim cabe esse papel de julgadora, e não é desse lugar que problematizarei a participação negra no teatro elaborado pelos jesuítas, mas do lugar de quem analisa se, de algum modo, essa participação pode ter contribuído para a emancipação dos negros como indivíduos ou como artistas, naquele contexto. Ao considerar que essa produção teatral tinha como objetivo central a conversão de indígenas e africanos à religiosidade de matriz europeia, como forma de dominação intelectual dos colonizados, penso que sua participação servia explícita e majoritariamente aos interesses do projeto colonizador europeu. Nessa perspectiva, o teatro que se engendrava sob a égide da igreja colocava negros e indígenas a serviço da disseminação de um discurso que, além de não os favorecer, também os inferiorizava e os fazia partícipes da própria opressão.

²¹ Evani Tavares Lima é atriz e professora adjunta à Área de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia.

Lima aponta que, no século XVII, acontece uma mudança – a qual percebo como uma evolução – do teatro, para um caráter profano, que o desvincula da igreja e seus propósitos evangelizadores. Lima faz referências a algumas companhias de artistas negros de destaque, que trabalhavam com textos de Molière e Voltaire e que se notabilizavam pela magnificência dos elementos cênicos utilizados (2015, p. 97). Nessa época, a prática teatral era marginalizada, vista como “coisa de preto”, de forma que diversas companhias profissionais possuíam elencos formados por uma significativa quantidade de negros, que se apresentavam com o rosto e as mãos pintadas de branco (LIMA, 2015, p. 97), “de modo camuflado, usando maquiagem para encobrir a negrura” (LIMA, 2015, p. 96), atitude que demonstrava, em minha opinião, uma necessidade de embranquecer-se para ocupar um lugar de evidência. Ao longo do século XVIII, até as primeiras décadas do século XIX, Miriam Garcia Mendes (1982) assinala que a figura do negro é pouco notada pela embrionária dramaturgia brasileira. Segundo a autora,

[n]os primórdios da dramaturgia brasileira, o negro, geralmente escravo, e, como tal, considerado pela sociedade como simples instrumento de trabalho, não oferecia interesse dramático. Na verdade, apenas era usado como elemento característico da sociedade brasileira da época que, vez ou outra, possibilitava ao autor criticar costumes ou comportamentos sociais, como se vê nas comédias de Martins Pena e, assim mesmo, de maneira muito limitada (MENDES, 1982, p. 174).

A prática de pintar atores negros de branco seria, na opinião de Mara Lúcia Leal²² (2008), uma inversão do *blackface* norte-americano. Segundo ela, a prática do *blackface*, que consistia em maquiagem atores brancos para que eles parecessem negros foi bastante usual nos Estados Unidos, em shows humorísticos, entre o início do século XIX e o início do século XX. Tratava-se de comediantes brancos que pintavam o rosto com graxa, utilizavam perucas de lã e exageravam o tamanho dos lábios. Para a autora, “[...] essas performances desempenharam papel importante em consolidar e proliferar imagens, atitudes e percepções racistas no mundo. Era também uma forma de se apropriar, assimilar e explorar a cultura negra americana” (LEAL, 2008, n. p.). Leal coloca que essa prática também teve lugar no Brasil, a partir do final da década de 1830. Em consonância com os estudos de Leal, Lima (2015) observa que a busca de um “abrasileiramento” do teatro traz aos palcos discussões sobre abolição e suas consequências sociais, o que coloca o negro como mote para as peças produzidas (LIMA, 2015, p. 97-98). No entanto, nesse mesmo período, de acordo com Leal, o negro desaparece como profissional da cena, mas não como personagem, de maneira que os

²² Mara Lúcia Leal é atriz, performer, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Uberlândia.

personagens negros eram interpretados por atores brancos maquiados de preto (LEAL, 2008, n. p.). Sobre a presença negra no teatro da época, Lima comenta que,

[d]iga-se de passagem, que essa presença era quase obrigatória, na maioria dos textos da época. Entretanto, a visão distorcida e desumanizada das figuras trazidas à cena, denuncia logo a triste pintura: o negro sob o olhar do branco. A marca da ideologia da brancura que vê tudo que não é seu espelho como inferior, indigno e destituído de qualquer valor (LIMA, 2015, p. 98).

Com relação à prática do *blackface* – que foi empregada sem estranhamento ou reflexão crítica nos palcos brasileiros até meados do século XX – e à invisibilidade do negro no teatro, o dramaturgo Nelson Rodrigues²³ expõe sua opinião em entrevista concedida ao jornal *Quilombo*²⁴. Rodrigues coloca que:

Acho, isto é, tenho certeza de que é uma pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negros em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado – eis o negro do teatro nacional. Claro, não devemos contar uma ou outra exceção. Mas isto não constitui uma regra. É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros [...] Por que essa situação humilhante? Vejamos alguns dos motivos mais nítidos. Em primeiro lugar, subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo que ele possa ter de sentimento trágico [...] Mas tais preconceitos nada representam diante do maior e mais irredutível, que é o da cor (RODRIGUES apud SANTOS, 2014, p. 172).

De acordo com Leal (2008, n. p.), o personagem central de *Anjo negro*, o médico negro Ismael, foi escrito por Nelson Rodrigues para ser interpretado por seu amigo, o negro ator Abdias do Nascimento²⁵. No entanto, por tratar-se de um tema tabu, qual seja, a relação erotizada entre um homem negro e uma mulher branca, a censura brasileira impediu que tal personagem fosse representado por um ator negro, ao justificar que não se tratava de um espetáculo folclórico e que não cabiam as cenas entre o “crioulo” e a loira. A peça teve sua estreia em 1948, ao tornar-se mais um entre os incontáveis episódios de *blackface*, depois de Nelson ter sido convencido pelo próprio Abdias de que era melhor que o texto fosse assim encenado, do que não apresentá-lo de modo algum (LEAL, 2008, n. p.). A autora ainda coloca, sobre a atitude de pintar atores brancos de preto, que,

²³ Nelson Rodrigues foi jornalista, romancista, cronista e é reputado como o maior dramaturgo brasileiro.

²⁴ O jornal *Quilombo* foi uma das iniciativas desenvolvidas pelo Teatro Experimental do Negro, editado entre 1948 e 1950.

²⁵ Além de ter sido ator, diretor e fundador do Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento foi também autor de peças teatrais e dedicou sua vida às questões referentes ao negro na estrutura social brasileira.

[p]ara a naturalização dessa atitude dava-se muitas respostas, a principal era de que não existiriam atores negros capacitados para o palco. Assim, fazia-se necessário que um ator capacitado, ou seja, branco, representasse esses papéis. Entretanto, essa teoria cai por terra quando há um ator negro capacitado para o papel e este é impedido de representá-lo (LEAL, 2008, n. p.).

Embora a dramaturgia corrente rejeitasse a compleição negra, artistas negros encontraram outro espaço para sua expressão. Com a inauguração das primeiras salas de cinema, no início do século XX, Lima ressalta que a cena teatral brasileira procurou renovar-se, ao adotar um estilo ligeiro. O teatro buscou inspiração no cinema, nos musicais americanos e no *vaudeville* francês para melhor enfrentar a concorrência. Assim, o Teatro de Revista ganha força, pelo fato de congregar várias linguagens artísticas nos espetáculos, que se dividiam em quadros e se utilizavam de linguagem e tramas fáceis (LIMA, 2015, p. 101). Naquele momento, a presença negra fazia-se notória, devido a uma exploração da cultura afrodescendente como exótica, músicos e atores negros se tornaram evidentes, além das *black girls*, bailarinas negras que “eram um atrativo à parte para a plateia masculina” (LIMA, 2015, p. 101). Embora fosse profissionalmente positivo o espaço criado para as artistas negras e negros, Lima aponta que, nesse contexto, ainda se fazia muito presente na cena a ideia do branco sobre o negro, ideia esta que, fatalmente, o diminuía. Assim, essa presença do negro no teatro de revista estava muito mais vinculada a uma demanda comercial da época, do que à desejável democratização da cena (LIMA, 2015, p. 102).

Apesar de estar envolta na conotação sexualizada apontada por Lima, no parágrafo anterior, de acordo com a atriz, palhaça e pesquisadora Adriana Patrícia dos Santos²⁶ (2011), é na época das companhias revisteiras que principia a busca por espaço das atrizes negras na cena brasileira (SANTOS, 2011, p. 44). Nesse período, destacam-se nomes como Rosa Negra – que juntamente com o artista baiano *De Chocolat*²⁷ fundou a Companhia Negra de Revistas (CNR) –, Ascendina dos Santos – que atuou na CNR e em outras companhias, e Araci Cortes, que trabalhou na Companhia Grandes Espetáculos Modernos. Santos assinala que essas atrizes apresentavam principalmente danças populares, de grande influência africana, como o samba e o maxixe, de modo a proporcionar espaço para essas expressões nos palcos da época (SANTOS, 2014, p. 47). Para Santos, embora a crítica da época reconhecesse e exaltasse suas habilidades como cantoras, bailarinas e atrizes, a qualidade de seu desempenho, fator que não

²⁶ Adriana Patrícia dos Santos é atriz, palhaça, pesquisadora e professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

²⁷ *De Chocolat* era o nome artístico de João Cândido Ferreira, que foi cantor, compositor, produtor e poeta brasileiro.

despertava espanto, quando se tratava de atrizes brancas, era vista como grande surpresa por essa mesma crítica (SANTOS, 2011, p. 46).

Para Miriam Garcia Mendes (1993), a renovação da personagem negra na cena teatral brasileira se dará por intermédio da iniciativa dos próprios negros, a partir da segunda metade do século XX, com a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), por Abdias do Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro (MENDES, 1993, p. 47). Segundo Rafael dos Santos Nunes²⁸ (2012), a proposta do TEN era permeada por atividades formativas – como aulas de alfabetização e iniciação cultural, além das oficinas teatrais – que tinham como objetivo a formação de artistas que percebessem a importância da presença negra na cena teatral, e, para isso, se fazia necessária também a formação de uma consciência de negritude (NUNES, 2012, p. 32). Essa iniciativa oportunizou aos palcos e telas brasileiras o trabalho de atrizes como Ruth de Souza e Léa Garcia, que no TEN trilharam seus primeiros passos na carreira artística.

Para Abdias do Nascimento, os objetivos a serem alcançados pelas atividades do TEN eram:

a) Resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceitos à mera condição folclórica, pitoresca e insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante branca, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilhado de preto, norma tradicional quando o personagem exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar ator negro em papéis grotescos ou estereotipados, como moleques levando cascudos ou carregando bandeiras, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focaliza o negro, salvo com raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO apud NUNES, 2012, p. 34).

A ideia de promover a figura negra, não apenas diante da sociedade – que, nessa situação específica, está situada no lugar da plateia – como também diante de si mesma, está firmemente colocada nos propósitos apresentados por Nascimento, na citação acima. O TEN reivindica e efetiva, ao longo de sua história, outro lugar para o negro, um lugar de protagonismo. Não é à toa que Leda Maria Martins nos diz que o Teatro Experimental do Negro processa a “reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciator” (1995, p. 81)

²⁸ Rafael dos Santos Nunes é mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

no teatro brasileiro. Além dos espetáculos teatrais, o TEN publicava o jornal *O quilombo* (1948-1950), realizou a I e a II Convenção Nacional do Negro (1945 – 1946), a I Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso do Negro Brasileiro (1950), além de concursos que valorizavam a beleza da mulher negra (NUNES, 2012, p. 35).

E por falar nas mulheres, não posso deixar de mencionar seu protagonismo ao longo da história do TEN. Além das já citadas atrizes, Léa Garcia e Ruth de Souza, também é digno de referência o trabalho desenvolvido por Arinda Serafim na organização da Associação de Empregadas Domésticas e Maria de Lourdes Vale Nascimento, diretora do jornal *O quilombo*, que nesse periódico assinava a coluna *Fala mulher*, que, conforme o próprio nome sugere, proporcionava espaço para as questões referentes à mulher negra (NUNES, 2012, p. 39). Além delas, Marina Gonçalves foi fundadora do TEN, ao lado de Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo e Arinda Serafim. Para Rafael Nunes (2012, p. 40), o encontro dessas mulheres motivou a criação do Conselho Nacional de Mulheres Negras, em 1950, no intento de possibilitar melhores condições de vida às mulheres negras no Brasil.

Entretanto, Lima afirma que algumas companhias negras de teatro de revista já abordavam questões relativas à experiência negra e às relações étnico-raciais, pela via da comicidade, de forma que, para essa autora, seriam essas companhias as precursoras da colocação do negro e seus temas no âmbito teatral, e não o TEN (LIMA, 2015, p. 102).

Ainda de acordo com os estudos de Mendes (1993), no final da década de 1950, Gianfrancesco Guarnieri²⁹ escreve *Gimba*, cujo personagem-título trata-se de um homem negro. O dramaturgo Antônio Callado³⁰, por sua vez, apresenta, nesse mesmo período, dois textos cujos protagonistas são negros: *Pedro Mico* e *O tesouro de Chica da Silva*, uma das raras mulheres negras de relevância na dramaturgia, até aquele momento, descrita pelo autor como mulher “[...] de vibrante personalidade, mistura de primitivismo, inteligência, coragem para enfrentar situações difíceis e coragem de lutar para vencê-las” (MENDES, 1993, p. 62). No entanto, os personagens Pedro Mico e Gimba são retratados como o clichê da malandragem. Já em 1982, Antônio Callado escreve *A revolta da cachaça*, em homenagem ao ator Grande Otelo. Segundo Mendes, essa pequena peça problematiza o olhar paternalista do branco sobre o negro, revela a situação do negro na dramaturgia brasileira e condensa toda a problemática do ator negro (MENDES, 1993, p. 62).

²⁹ Gianfrancesco Guarnieri foi ator, diretor, dramaturgo e poeta italiano naturalizado brasileiro, de grande destaque no Teatro de Arena de São Paulo.

³⁰ Antônio Callado foi jornalista, romancista, biógrafo e dramaturgo brasileiro.

Antes disso, meus caros e minhas caras, o que vimos foram negros escravizados e indígenas atuarem em favor do sistema colonial, ou ainda, atores negros maquiados de branco interpretando textos europeus, num contexto em que o ofício teatral era visto socialmente de forma desprezível pelas classes sociais que se consideravam superiores (MENDES, 1982, p. 3). Passamos também por um período histórico no qual a personagem negra era colocada em cena de modo meramente ilustrativo, para construir a caracterização da época. Vimos também atores brancos travestidos de preto para interpretar personagens negras, quando o teatro procurou revestir-se de uma nacionalidade e tais personas adquiriram alguma relevância nos textos, prática que subtraiu oportunidades de trabalho aos artistas negros.

Há que se considerar, entretanto, a participação, ou melhor, o protagonismo negro nas manifestações espetaculares de rua, como o Maçambique, o Bumba Meu Boi, os Reisados e as Congadas. De acordo com Joel Rufino dos Santos³¹ (2014), ao analisar o Boi, especificamente, percebe-se que o negro cumpria as funções de autor, protagonista e anfitrião do índio e do branco (SANTOS, 2014, p. 86). Santos ainda nomina a Congada como “teatro popular negro” (SANTOS, 2014, p. 95), que é, segundo ele, a mais difundida manifestação depois do Boi. O autor coloca que o teatro “formal” ou “tradicional” foi desfavorável ao negro, de forma que, para ele, a rua constituiu-se como espaço de expressão, sobretudo na exploração do formato de cortejo (SANTOS, 2014, p. 98).

Por todas essas questões expostas, não é de espantar o desconhecimento do professor/diretor que conduzia o curso do qual Vera participava, em meados da década de 1970, acerca de uma produção dramatúrgica que pudesse oferecer visibilidade ao trabalho de artistas negros, ou mesmo a simples oportunidade de se experimentarem em cena, se levarmos em consideração que o contexto era o de um trabalho de formação inicial em teatro. Passaram-se três décadas desde a situação relatada por Vera até o momento do ingresso de Pâmela Amaro na universidade, no ano de 2007. Entretanto, Pâmela ainda se ressentia da invisibilidade das temáticas da negritude no âmbito teatral, ao longo de sua graduação. Sobre essa questão, Pâmela comenta que

[...] chegar na universidade e nunca, ou pouco... não vou dizer ‘nunca’, porque, nesses cinco anos, teve umas duas aulas em que se falou em Abdias do Nascimento, Teatro Experimental do Negro. Teve uma aula, e que nem foi uma aula inteira, na verdade, foi uma pincelada, numa aula sobre grandes companhias e foi citado o Teatro Experimental do Negro [...] isso, *pra* mim, era ruim (Pâmela, 2016, entrevista).

³¹ Joel Rufino dos Santos é historiador, escritor e professor brasileiro.

Cristiane Sobral³² cita algumas das razões pelas quais os representantes da dramaturgia negra, nomes como Cuti, Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Ubirajara Fidalgo – e aproveito para aqui incluir o nome de Hermes Mancilha, ator, diretor e dramaturgo gaúcho, citado várias vezes pelas atrizes que colaboraram com essa pesquisa – seguem desconhecidos no ensino superior de teatro. Segundo ela,

1) As bibliotecas das instituições normalmente não dispõem de referências sobre o assunto, sejam obras de dramaturgia, livros, revistas, artigos de estudiosos, sobre o assunto ou material audiovisual; 2) O currículo das referidas instituições normalmente não oferece disciplinas que abordem o conceito de dramaturgia negra brasileira; 3) As disciplinas de teatro brasileiro oferecidas por essas instituições não incluem o assunto em seus programas; 4) A formação de professores não inclui o aprendizado e a reflexão sobre a teatralidade negra (SOBRAL, 2010, p. 21).

Para Sobral, o meio acadêmico resiste em considerar tal dramaturgia como artística, ao situá-la exclusivamente no âmbito da militância e percebê-la como mera manifestação de descontentamento (SOBRAL, 2010, p. 21). A autora, porém, defende que a dramaturgia negra reflete os modos de criar e pensar a experiência negra reveladora da dinâmica das matrizes africanas no Brasil, além da memória e da ancestralidade negra estilhaçada pela diáspora. De acordo com Sobral, essa dramaturgia discute vários temas atuais, como a subjetividade negra e a presença dos estereótipos atribuídos à personagem negra na dramaturgia brasileira (SOBRAL, 2010, p. 22). Ela ainda salienta que a invisibilidade da dramaturgia negra está em desacordo com a presença expressiva de grupos comprometidos com um trabalho que explora as potencialidades da arte negra (SOBRAL, 2010, p. 22).

A referência aos estereótipos que circundam a personagem negra no universo da dramaturgia brasileira remete-me ao segundo questionamento suscitado pela fala de Vera Lopes, no início deste capítulo, quando ela conta que o professor/diretor disse a ela que não haveria como “colocar uma mulher negra *pra* ser a mãe”. Pergunto-me então, amigas e amigos: qual seria o impedimento para que uma atriz negra desempenhasse um papel de mãe? Encontro uma das possíveis respostas para esse questionamento no depoimento de Celina Alcântara que diz que, em determinados textos,

³² Cristiane Sobral é atriz, professora e colaboradora da Fundação Cultural Palmares, do Ministério da Cultura.

2.2 “A ÚNICA COISA QUE TU *PODE* FAZER, É A CRIADA”

De acordo com Conceição Evaristo³³, não apenas a dramaturgia, como a literatura brasileira, de modo geral, invisibiliza as mulheres negras por meio de diversos estereótipos. Para a escritora, a literatura nos retrata como expoentes de uma “animalidade”, como a da personagem Bertoleza, que morre “focinhando”, ou de uma sexualidade perigosa, como a de Rita Baiana, que desonra a exemplar família de origem portuguesa – ambas mulheres negras retratadas pelo romance *O cortiço* (1890) – de Aloísio Azevedo, ou ainda por um incauto comportamento sexual, como o de Gabriela, em *Gabriela cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, “mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas regras sociais” (EVARISTO, 2005a, p. 53). Na visão de Evaristo,

Uma leitura mais profunda da literatura brasileira, em suas diversas épocas e gêneros, nos revela uma imagem deturpada da mulher negra. Um aspecto a observar é a ausência da representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas, em geral. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra [...] Na ficção, quase sempre, as mulheres negras aparecem como infecundas e, portanto, perigosas [...] Embora a representação materna possa desagradar também às mulheres brancas em geral, o que se pretende argumentar aqui é: qual seria o significado da não representação materna para a mulher negra na literatura brasileira? Estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional? (EVARISTO, 2005a, p. 53-54).

Assim como aconteceu a Vera Lopes, logo no início da formação teatral, Celina Alcântara se deparou com as dificuldades de inserção profissional geradas pelo preconceito de cor, associadas aos estereótipos a que se refere Evaristo, na citação colocada anteriormente. Para Vera, essas limitações se apresentaram em uma situação de aprendizagem informal, e de forma a vetar sua presença no palco, devido ao fato de parecer inconcebível que uma mulher negra pudesse interpretar uma personagem que fugisse do lugar-comum e fosse, simplesmente, a mãe. Para Celina, entretantes, esses obstáculos se colocaram no ambiente acadêmico, em um espaço de formação de atrizes e atores em nível superior. Nessa conjuntura, não havia – e penso que nem poderia haver – impedimento para a aparição de Celina no palco, mas sim uma restrição imposta pelo tipo de relação que se estabelece entre brancos e negros na dramaturgia, que, na visão de Mendes, “é baseada no lugar específico e

³³ Conceição Evaristo é doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense, romancista, ensaísta e poetisa, atuante nas áreas de Literatura e Educação com ênfase em gênero e etnia.

estagnado do negro, situado pelo branco” (MENDES, 1993, p. 138). Sobre essa questão, Celina comenta que,

[...] em geral, as coisas que a gente fazia na faculdade era, eram coisas, digamos assim, entre aspas, ‘clássicos’, né? Eu me lembro, por exemplo, de um Lorca, que a gente fez com a Araci Esteves. E que era assim: bom, o Lorca, Lorca, a única coisa que pode tu fazer é a criada [...] **Era tácito, que eu tinha que fazer algumas coisas, que não outras.** [...] eu acho que, quando eu entrei na faculdade, tem ainda esse signo, do teatro mais coerente com a realidade, que era muito forte. E que eu ficava pensando nisso: bom, eu vou ficar o resto da vida fazendo empregadas, subalternas, porque é o que vai, vai ser possível (Celina, 2016, entrevista, destaque meu).

Depreendo, da expressão grifada no depoimento de Celina, que, diante de determinadas personagens, colegas, professores e até mesmo ela, consideravam, com base nas suas próprias relações sociais, que fosse natural, ou que se naturalizasse, o fato de que Celina, a única aluna negra do curso, as interpretasse, justamente pela primazia da verossimilhança da cena, também apontada em sua fala. Essa situação relaciona-se com a afirmação de Leda Maria Martins³⁴ (1995), de que os estereótipos que giram em torno das personagens negras são demonstrativos das relações raciais que se estabelecem no Brasil. Segundo Martins,

[a]través dessas marcas constantes na dramatização da persona negra, a convencionalização teatral repete um discurso do saber que se propõe como verdade. E é como saber e como verdade que esse discurso faz circular o poder estruturante e modelador das relações raciais no Brasil, legitimando, no estatuto das personagens, o estatuto mesmo das práticas de domínio social. Mimetizando as relações de poder que se preservam dentro e fora do palco, o teatro brasileiro reduz a personagem negra ao silêncio e à invisibilidade. Diante dos espectadores deslizam esqueletos de personagens, cujas imagens fragmentadas e distorcidas parecem fluir de uma imaginação perversa. Desse modo, caracteriza-se, na alegoria teatral, o discurso desejante da elite branca de negar ao elemento negro o estatuto do ser (MARTINS, 1995, p. 43).

Paradoxalmente, foi a necessidade do trabalho de uma atriz negra, ligada à lógica de um teatro que primava pela semelhança com a realidade, para representar uma dessas personagens, que proporcionou à Celina sua primeira oportunidade de trabalho no meio teatral profissional. Celina estreou nos palcos de Porto Alegre em 1988, interpretando a “crioula das vendas triunfais”, da peça *A serpente*, de Nelson Rodrigues. É interessante observar que, apesar de sua aparente compreensão da delicada situação do negro no teatro brasileiro, o modo particular como Rodrigues aborda essa personagem seja conivente com essa situação. A “crioula” é uma personagem que se utiliza de uma linguagem rude, que, de acordo com Mendes, era empregada por diversos autores com o intuito de criar empatia com a plateia, mas

³⁴ Leda Maria Martins é poeta, ensaísta e professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais, atuante nas áreas de Letras e Artes Cênicas.

acabava por fazer do uso dessa linguagem mais um instrumento de depreciação, que reafirmava a crença na estupidez congênita do negro (MENDES, 1993 p. 28). A personagem da “crioula” tem ainda sua importância na trama ligada aos seus atributos sexuais, além de ser, na relação de personagens que consta na introdução do texto, a única que não é apresentada por um nome próprio, mas é identificada por sua condição racial. Em uma análise dos contos escritos para a imprensa negra nas primeiras décadas do século XX, Domingues conclui que os personagens negros nesses contos, assim como a “crioula” de Nelson Rodrigues, raramente têm nome. Para Domingues essa ausência da identidade, que remete a toda a coletividade, é requisito básico para sustentar a invisibilidade do negro (DOMINGUES, 2002, p. 586).

Pâmela Amaro foi protagonista da sua própria formação inicial em teatro. Depois de uma breve experiência com uma oficina teatral em caráter extracurricular, durante o Ensino Fundamental, a atriz conta que passou a considerar as aulas extremamente monótonas e, a partir de então, começou a criar estratégias para se colocar em cena, ainda que no ambiente escolar. A insistência de Pâmela em trabalhar com teatro na elaboração dos trabalhos escolares das mais diversas disciplinas fez com que ela conquistasse um lugar diferenciado, dentro do colégio onde cursava o Ensino Médio. Pâmela, que já se havia descrito como “uma criança negra silenciada” dentro da escola, passou a ser reconhecida, entre colegas, professoras e professores como “a guria do teatro”. Nesse período, ela liderou a criação de um grupo teatral em sua escola, no qual escreveu textos, atuou e ainda pôde trazer a contribuição de suas habilidades musicais, cultivadas no espaço familiar. Por conta desse curto, porém significativo percurso, Pâmela conta ter sido surpreendida quando, ao ingressar na graduação, constatou o lugar que o racismo lhe reservava no que ela chama de “teatro de referência branca”. Para ela,

[...] a perversidade dessas coisas vem depois, quando tu *entra* no teatro mesmo, no sentido de querer outros papéis. Aí, nessa hora, tu *vê* o racismo mais... Tu *vê* ele mais cru (Eu – Fala mais sobre isso.) Acho que a gente *vê* mais cru, porque eu acho que... quando tu *quer* outros papéis. O fato de eu vir de uma trajetória ali, da escola, em que eu protagonizava as coisas, chegar no teatro de referência branca, que nos quer num papel calado, mudo, quieto... Depois de ter protagonizado tanto, é difícil tentar se encaixar nisso. **Tu vai, mas é... Eu acho complicado.** E é nessas horas que eu via que o racismo, ele era mais... Tipo: *bah*, então, é esse o papel que eu tenho que fazer aqui? É o que me cabe? Eu não me enxergava. E aí, quando eu chegava em alguns textos, eu não me enxergava nesses textos. Ou, se me enxergava, eram textos que eu *tava* num estereótipo que eu não gostava. Na época, eu não sabia o que que era um estereótipo, mas eu olhava, assim: não, eu não faria esse papel. Eu sei que esse papel é a mulher preta, na peça, **mas eu não faço** (Pâmela, 2016, entrevista, destaques meus).

Na fala de Pâmela, consigo distinguir um impasse que se encobre entre as expressões grifadas, qual seja, parafraseando William Shakespeare: fazer ou não fazer? Eis a questão.

Pergunto-me: como debruçar-se dedicadamente sobre uma personagem que, na visão da atriz, está em desacordo com a forma como ela se vê, que a fere em sua subjetividade? Esse questionamento não pretende remeter à ideia de que as atrizes necessitariam de uma identificação afetiva para com as personagens que interpretam, mas relaciona-se com uma postura política que nos faz hesitar diante da possibilidade de compactuar com a inferiorização do grupo social ao qual pertencemos, por meio do exercício do nosso ofício. Por outro lado, recusar-se a interpretar tais papéis pode significar, dentro dessa lógica de teatro textocentrista, abrir mão das raras oportunidades de trabalho que se apresentam. Para nós, atrizes negras, essa parece ser uma questão recorrente, ao longo da carreira, pois, conforme a percepção de Miriam Garcia Mendes, os estereótipos que circundam as mulheres negras na dramaturgia variam entre a “criadinha de fácil abordagem sexual”, a “mãe preta chorosa” (MENDES, 1993, p. 142), a “mulata hipersexualizada” (MENDES, 1993, p. 157) ou ainda a “negra rude e desajeitada” (MENDES, 1993, p. 177), ou seja, não parece haver, nesse contexto, uma alternativa de representação digna de nós mesmas, conforme nos concebemos, além de tratarem-se de personagens de pouca importância nas histórias, de pouca densidade dramática, que não se apresentam como desafios profissionais interessantes.

Esses estereótipos parecem-me estar intrinsecamente ligados à trajetória histórica das mulheres da diáspora africana e ao tratamento desumano reservado a elas pela condição de escravidão. Percebam que as agressões sexuais descritas por Angela Davis (2013) surgem distorcidas na dramaturgia e acabam por associar uma imagem de promiscuidade às mulheres negras. Com efeito, as mães pretas que, apartadas de seus próprios rebentos, serviam como amas de leite para os filhos dos senhores brancos, se convertem à figura romantizada conhecida como *bá*, caracterizada pela passividade e pela adesão conformada aos interesses de seus proprietários. A falta de acesso à educação se converte em rudeza na pele das personagens negras e faz delas objeto de zombaria. E assim, caras leitoras e leitores, com a contribuição desses chavões, o projeto de desumanização das mulheres negras, que tem seu início com a colonização, atravessa os tempos e segue seu impiedoso curso.

2.3 EU NUNCA SOU O PERFIL

As ideias pré-concebidas que cercam as personagens negras se estendem para além do teatro e se fazem presentes em outros campos de trabalho nos quais podemos nos inserir, mas que estão muito mais disponíveis para as atrizes brancas, tais como o cinema, a

teledramaturgia e o mercado publicitário. Manuela Miranda observa que, em relação aos seus colegas brancos na universidade, lhe são oferecidas muito menos oportunidades de trabalho em comerciais de televisão, por exemplo. A atriz se diz inconformada com o fato de

[...] ver as pessoas fazendo, sendo chamada para fazer comerciais, o tempo todo, sempre os mesmos rostos (Eu - Que rostos?) Ai, brancos, muito padrão, assim. Cabelo liso, sempre. De *tá* vendo, sempre, no grupo, essas coisas. Mesmo me chamando, eu nunca sou o perfil (Manuela, 2016, entrevista).

Em relação ao cinema, Vera Lopes, que participou de algumas produções cinematográficas, percebe que sua atuação ainda é limitada aos filmes de época, na condição de escrava, com raras exceções, mesmo depois de quarenta anos de carreira artística. Ela diz que

Gostaria, de verdade, de fazer muito mais cinema. Gostaria muito de fazer cinema, adoro cinema, mas a gente tem esse limite, limite de que, para alguns diretores e diretoras, se não for, se a personagem, se não estiver escrito na rubrica, lá, que tem que ser pessoa negra, eles não nos veem como possíveis de dar vida para aquele personagem. Então, tem sim. A gente tem limite, sim. Os limites são externos, né? Independentes da nossa capacidade, independentes da nossa condição de fazer (Vera, 2016, entrevista).

Tive a oportunidade de recolher também depoimentos de negras atrizes que evidenciam uma melhor aceitação em determinados segmentos do mercado de trabalho, como a publicidade, quando seus traços físicos estão suavizados, seja por meio das práticas de embranquecimento estético que essas atrizes perpetraram sobre si mesmas, ou ainda por intermédio de recursos alheios à sua vontade. Por ocasião da entrevista coletiva realizada para fins dessa pesquisa, a atriz Adriana Rodrigues (Imagem 10), que é uma negra de pele bem clara, afirmou que, quando costumava alisar seus cabelos, as oportunidades para trabalhar em anúncios publicitários eram muito mais recorrentes do que no momento atual, no qual ela ostenta uma volumosa cabeleira crespa. A atriz Leticia Alves (Imagem 9) – que possui uma tonalidade de pele bem escura – contou-nos, na mesma ocasião, que também atua como modelo fotográfico e surpreendeu-se ao perceber que suas fotos eram manipuladas por meio de um aplicativo de edição de imagens, com o objetivo de obter uma coloração mais clara para sua pele. Como se pode ver, a prática de ocultar a negrura, que teve lugar no século XVII, conforme os estudos de Lima (2015), se atualiza e ganha sofisticação tecnológica no racismo nosso de cada dia.



Imagem 9 – Leticia Alves - Porto Alegre, 2016. Fonte: foto de Diego Schmidt Jr.

E, nesse ponto, podemos pensar novamente no conceito de colorismo, com as práticas de embranquecimento, que se manifestam nos dizeres de Adriana e Leticia, vinculado às suas relações de trabalho, mas que também podem ser observados na dramaturgia brasileira. De acordo com Mendes,

[...] a mulher para ser dotada de atrativos sexuais é mulata, pois negras não possuem tais atrativos. Mesmo o Teatro Experimental do Negro repete essa regra. Mulheres negras são retratadas como rudes e desajeitadas. [...] O que se vê, então, é a continuação de uma prática que vem desde meados do século passado, quando a dramaturgia, a serviço de uma causa, acreditava, provavelmente sensibilizar mais o leitor/espectador se os sofrimentos e humilhações constantes dos textos fossem infligidos a uma personagem de pele não muito escura, apesar da origem africana. Enfim, uma mulata, pois a negra pura era malvista e tornada com os piores atributos aos olhos do senhor branco (MENDES, 1993, p. 177).



Imagem 10 – Adriana Rodrigues, Marcha dos Povos de Terreiro Porto Alegre, 2017. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Também é possível identificar a influência do colorismo e do embranquecimento na forma como se apresenta uma das mais famosas personagens da literatura brasileira, a escrava Isaura, que foi levada à telenovela na pele de Lucélia Santos, uma atriz branca. Na visão de Conceição Evaristo,

[s]ignificativo, sob o aspecto de negação uma personagem central que pudesse ser negra, é o romance abolicionista *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. A trama ficcional não traz uma heroína negra. Na narrativa, a senhora elogia a tez clara da escrava e mais, parece felicitar a moça por ter ‘tão pouco sangue africano’ (EVARISTO, 2005a, p. 53).

A contribuição da telenovela e do cinema brasileiro para a consolidação das práticas de embranquecimento também é alvo de denúncia da pesquisa e da obra cinematográfica do cineasta Joel Zito Araújo³⁵. No filme *As filhas do vento* (2003), Araújo retrata a situação das atrizes negras nas produções cinematográficas e nas telenovelas, quase sempre reproduzindo estereótipos negativos e dificultando o reconhecimento da sua participação na história do cinema e da televisão brasileira (ARAÚJO, 2008, p. 979).

A resistência aos processos de embranquecimento, bem como o reconhecimento e a insubordinação a esses estereótipos por parte das atrizes, resulta no firme combate aos mesmos. Essa atitude de combate aos estereótipos, de acordo com Patricia Hill Collins³⁶ (COLLINS apud BAIROS, 1995, p. 462), constitui um dos temas fundamentais que

³⁵ Joel Zito Araújo é um cineasta e pesquisador brasileiro.

³⁶ Patricia Hill Collins é professora de Sociologia da Universidade de Maryland.

caracterizam o ponto de vista feminista negro. Essa ação tem sido um imperativo na trajetória das mulheres atrizes negras. Parece-me que o caminho das atrizes entrevistadas aponta para a busca de um teatro no qual elas possam se colocar em cena da maneira como se veem, com as características com as quais percebem suas ancestrais, do modo como percebem suas colegas de profissão, que são também referências e – por que não dizer? – musas inspiradoras na luta pela desconstrução das imagens negativas que a dramaturgia, a teledramaturgia, a literatura sedimentam no imaginário social. Interessa-me, então, saber de quais estratégias essas atrizes se servem para ultrapassar os estereótipos de exotização, erotização e servilidade a que a dramaturgia que orienta o teatro convencional as prende? E, para além da expectativa de uma abordagem diferenciada da arte teatral, a partir do enfrentamento dessas estereotípias, pergunto-me também: que experiência as atrizes negras fazem de si mesmas, a partir da formação teatral? É sobre esses assuntos que trataremos no capítulo a seguir.

3 QUANDO EU TIRO TODAS AS MORDAÇAS

*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 na garganta.
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-liberdade³⁷.*

A ideia deste capítulo é propor uma relação entre as transformações que as atrizes apontam em si mesmas, por meio de ações que rechaçam as práticas vinculadas ao discurso do embranquecimento, com suas experiências teatrais e o conceito de cuidado de si. Proponho também uma associação entre as práticas teatrais da contemporaneidade e a proposta de escrita de si, como modo de autorrepresentação das atrizes negras na elaboração de seu trabalho artístico. Assim, estimadas leitoras e leitores, pretendo esmiuçar o conceito de *souci de soi* (cuidado de si), desde uma ótica foucaultiana, para investigar a possibilidade de elaboração da subjetividade das atrizes entrevistadas, a partir da formação teatral, que se coloca em resistência às práticas de embranquecimento e faz com que suas vozes soem fortes, seguras, afinadas e harmoniosas, de modo a tomar inapelavelmente a cena teatral porto-alegrense.

Acredito que as transformações que observaremos nos modos de ser das entrevistadas reflitam-se também no modo como elas pensam e produzem teatro. Creio que o trabalho

³⁷ Vozes-mulheres, de Conceição Evaristo (1990, online).

teatral das negras atrizes entrevistadas se coloca no cenário artístico porto-alegrense como foco de resistência ao embranquecimento da cena e à discriminação racial, de modo geral. Para explicitar essa ideia, procurarei descrever-lhes as diferentes estratégias de criação às quais essas mulheres de teatro dedicam-se para combater os estereótipos que as perseguem ao longo da história e trazer ao palco a expressão artística de uma experiência feminina negra.

3.1 UM PROCESSO CONSTANTE DE LIDAR COMIGO MESMA

As atrizes negras entrevistadas relatam transformações na forma como se conduzem no mundo a partir do contato com a formação teatral. Em seus relatos, a ocorrência dessas conversões aparece desde o início da formação e atinge os mais variados âmbitos de suas vidas. São essas narrativas que me sugerem a possibilidade de diálogo entre as experiências transformadoras vividas no processo de formação das atrizes, bem como no exercício da profissão – que também parece estar impregnado de um elemento formativo – e o conceito de cuidado de si.

Desde a sua primeira experiência com a pedagogia teatral, Pâmela Amaro acreditava que, ao participar de uma oficina de teatro, ela poderia superar as dificuldades de relacionamento que a enfadavam durante o Ensino Fundamental. Seu depoimento revela que, nessa oficina, oferecida em caráter informal pela escola que frequentava, Pâmela buscava a chance de modificar em si uma característica que a fazia sentir-se pouco integrada ao ambiente escolar. Ela nos conta que,

[...] Aí, *rolou* uma oficina de teatro, na escola [...], com o Terence Boeira, formado também pelo DAD³⁸. Ele foi meu primeiro professor de teatro, eu posso dizer que, dentro desse teatro, que a gente fala, que tu vai aprender, que tu vai fazer os jogos teatrais, tu vai brincar, sabe? O início é com ele, numa oficina que a gente fez, lá na escola. E que eu quis fazer a oficina, não foi minha mãe que me colocou, nem nada, eu disse: ah, eu vou fazer essa oficina [...] Me inscrevi, então, porque **eu queria encontrar uma forma de perder aquele silêncio, que eu tinha**. E passei toda a oficina não participando, praticamente, de nenhum jogo (risada nossa). Porque... Enfim, porque eu não me sentia à vontade [...] E eu, sempre, na minha cabeça, eu fazia. Eu me imaginava levantando, fazendo, mas nunca me propunha (Pâmela, 2016, entrevista, destaque meu).

Apesar de ressaltar a iniciativa própria, a necessidade e a razão pela qual se dispôs a frequentar a oficina de teatro, a primeira reação de Pâmela, diante do trabalho que envolve o aprendizado teatral, foi de imobilidade. No entanto, ao final dessa oficina, Pâmela, para ceder

³⁸ A atriz refere-se ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

a um desejo e a necessidade de envolver-se mais com o espetáculo, abdicou do personagem cômodo e discreto que lhe coubera – coerente com a sua tímida participação nas aulas –, e se desafiou a substituir um colega, que desistira de fazer um personagem *gay*, ao qual ela considerava importante demais para ser simplesmente suprimido da história, devido ao fato de que não houvesse alguém que se dispusesse a interpretá-lo. Penso que a supressão do personagem significaria, de algum modo, o silenciamento do mesmo. Todavia, Pâmela abandonou seu lugar de conforto e imobilidade, para lhe emprestar sua própria voz.

A partir dessa experiência teatral, Pâmela buscou transformar seu cotidiano dentro da escola, desde sua posição de aluna, ao convocar o teatro para compor seus processos de aprendizagem e atribuir um novo caráter à rotina colegial. Nessa procura, a “guria do teatro”, como ficou conhecida, acabou por envolver toda a comunidade escolar em seu insistente desejo de colocar-se em cena. Esse envolvimento ocorria quando Pâmela convidava seus colegas para atuarem como participantes dos espetáculos que ela mesma criava, ou ao tornar cúmplices de seus sonhos os professores e professoras, bem como os alunos e as alunas que a prestigiavam no lugar da plateia. Pâmela diz que, ao ingressar no Ensino Médio, depois de ter tido a oportunidade de aprender um pouco sobre fazer teatro, em sua primeira oficina,

[...] tudo *pra* mim, na escola, era monótono e era chato (risada minha). E o teatro era a possibilidade que eu tinha de quebrar com toda aquela *porra* chata. Eu achava todas aquelas apresentações (de trabalhos escolares), assim, eu olhava e... Ai... Eu queria... Sabe? E eu ficava, assim, todas as apresentações eram iguais, todos os trabalhos eram iguais, todas as formas eram iguais. E, um dia, o professor de sociologia propôs um trabalho sobre a ditadura e dividiu os grupos em décadas. E a gente podia apresentar sob qualquer forma, não precisava ser *power point*, nem cartaz com papel pardo, não precisava ser nada, podia ser o que tu *quisesse*. E foi aí que – depois eu não tinha feito mais nada de teatro, só tinha feito aquela oficina com o Terence, que durou um ano, depois nunca mais tinha feito [...] – Aí, quando foi esse trabalho, aí eu pensei: agora que eu vou apresentar uma peça! Desde esse momento, eu comecei a aproveitar tudo que era trabalho, *pra* fazer peça. Tudo, Dedy, tudo! [...] e os meus colegas começaram a sacar que fazer trabalho comigo era *pirar, tá ligado?* Era fazer alguma coisa que mexesse com... (como se buscasse a palavra mais adequada para completar a frase, porém desiste – Pâmela, 2016, entrevista).

É nessas reticências, ao final da fala de Pâmela, que me envolvo agora. Com o que, exatamente, Pâmela mexia, ou desejava mexer quando provocava situações em que pudesse explorar o teatro, ou melhor, explorar-se em teatro, experimentar-se em teatro? Talvez ela tivesse a percepção de que, com o trabalho realizado em sua primeira oficina, movera algo em si mesma, e que esse *algo* não deixava de mover-se. Algo que a **inquietava** e a tornava insatisfeita com os modos de aprendizagem que não se constituíssem como desafiadores ou transformadores para ela. Algo que fazia com que ela buscasse atribuir um novo caráter ao seu cotidiano escolar, a partir da sua posição de aluna. E, finalmente – ou em princípio, se

considerarmos que essa foi a primeira intenção de Pâmela em sua relação com a pedagogia teatral –, algo que **transformava** em voz o silêncio que a oprimia (Imagem 11).



Imagem 11 – Pâmela Amaro no espetáculo *Ayé*, Porto Alegre, 2012. Fonte: foto de Adriana Marchiori.

A partir dessa fala, evoco o conceito de cuidado de si, que traz em seu âmago particularidades que estão associadas às ideias de transformação e inquietude, grifadas nos verbos que as representam no parágrafo anterior. Segundo Gilberto Icle (2010), Foucault aponta que, no *Alcebiades*, de Platão, que é considerado como “o marco do surgimento dessa noção na reflexão filosófica” (ICLE, 2010, p. 36), existem três circunstâncias que definem a forma do cuidado de si. A primeira é de que devem ocupar-se de si os jovens aristocratas destinados ao exercício do poder. A segunda é que essa ocupação consigo tem por objetivo prepará-los para exercer o poder a que tais jovens estão destinados. E a terceira é de que ocupar-se de si é conhecer-se. Nesse contexto, “[...] a finalidade do exercício do cuidado de si era a cidade, enquanto o objeto do cuidado era o eu” (ICLE, 2010, p. 37).

Todavia, ainda de acordo com Icle (2010), Foucault revela, por meio de um extenso desenvolvimento progressivo, a ruptura gradual dessas três circunstâncias apontadas, mesmo na própria obra de Platão, na qual já se pode verificar uma evolução dessa compreensão do conceito de cuidado de si, em que a relação consigo, que era intermediada pela *pólis*, se transfaz. Para Icle (2010, p. 37),

[...] agora, como mostra a análise de Foucault, não é mais em função da cidade que o sujeito ocupa-se de si, mas ele deve ocupar-se de si como finalidade em si, por si e para si mesmo. Ocupar-se consigo tornou-se um princípio geral e incondicional. Não se trata mais de uma atividade bem particular para governar os outros. Não há mais a cidade como objeto, mas o eu, a própria existência como fim.

De acordo com Michel Foucault, o cuidado de si

[...] é o que se poderia chamar de uma prática ascética, dando ao ascetismo um sentido muito geral, ou seja, não o sentido de uma moral de renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo, através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser (FOUCAULT, 2004, p. 265).

Foucault ainda salienta a comparação que Sócrates – a quem classifica como aquele que “é o homem do cuidado de si e assim permanecerá” (FOUCAULT, 2010b, p. 9) – propõe entre tal conceito e o tãvão, um inseto cuja picada faz com que outros animais corram e se agitem. Sobre essa comparação o filósofo escreve:

O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência (FOUCAULT, 2010b, p. 9).

A ideia de ascese, isto é, de exercício do indivíduo sobre si mesmo, a que Foucault se refere na citação acima, convida a pensar sobre tal conceito não apenas como uma filosofia que se desenvolve no nível do pensamento, mas como a provocação de um arcabouço teórico que se manifesta por meio de práticas, por meio de ações efetivadas pelo sujeito, que pretendem transformar seu *êthos*, ou seja, sua maneira de agir para consigo mesmo e diante do mundo. Também me parece importante destacar a procura por atingir um certo modo de ser, que não se atinge através de uma moral de renúncia, mas por meio de

[...] procedimentos pelos quais o sujeito é induzido a observar-se a si mesmo, analisar-se, decifrar-se, reconhecer-se como um domínio de saber possível. Trata-se em suma, da história da subjetividade, se entendemos essa palavra como o modo no qual o sujeito faz a experiência de si em um jogo de verdade no qual está em relação consigo (FOUCAULT apud LARROSA, 1994, p. 55).

Tais procedimentos, aos quais o filósofo se refere na citação anterior, também são conhecidos com práticas de si. Rosa Maria Bueno Fischer³⁹ (2012, p. 63) coloca as práticas de si, discutidas por Michel Foucault nos textos da Antiguidade Clássica, como um apanhado de prescrições que deverão guiar as atitudes diárias dos cidadãos rumo a uma “arte da existência”. Fischer ressalta ainda que, para que essa trajetória seja exitosa, a relação consigo, apontada como “uma relação de aprendizado e reflexão em direção ao próprio interior”, é de fundamental importância. Para a autora,

[...] as *techniques de soi*⁴⁰, descritas por Foucault na análise dos textos clássicos, transformavam o imperativo socrático do ‘conhece-te a ti mesmo’ em algo mais

³⁹ Rosa Maria Bueno Fischer é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁴⁰ O termo pode ser traduzido como técnicas ou práticas de si.

prático, porém bem mais amplo: não só se conhecer mas se governar, aplicar ações a si próprio, tendo por certo que o objetivo maior somos nós mesmos e, ainda, que o instrumento de chegada ao que nos define somos nós mesmos também. A pergunta era: ‘Que fazer de si mesmo, para atingir uma vida esteticamente mais bela?’ (FISCHER, 2012, p. 66-67).

Observo que Pâmela reconhece em seu trabalho a incidência de características que dialogam com as peculiaridades referentes ao conhecimento e ao trabalho sobre si que Fischer atribui às práticas de si. Contudo, parece-me necessário elucidar o fato de que não tenho a pretensão de afirmar que as práticas teatrais se constituem como uma espécie de versão contemporânea das práticas ascéticas experienciadas pelos gregos e romanos da Antiguidade Clássica. Minha intenção é, tão somente, analisar os pontos de entrelaçamento entre ambas as práticas para, a partir desse ponto de vista epistemológico, interpelar uma possibilidade outra de pensar e gerar discussão sobre o trabalho que as entrevistadas desenvolvem como atrizes, como se pode observar na experiência narrada por Pâmela, a seguir. Em relação à formação e ao exercício do fazer teatral, a atriz comenta que, o teatro, para ela,

[...] é quando eu tiro todas as mordças. Eu falo através dele (com os olhos marejados, emocionada, talvez com as lembranças do início da carreira, que acabara de relatar). Se for pensar, nesse início, aquela timidez que eu tinha, aquele jeito de não interagir, quando eu entro, quando eu faço teatro, eu falei, eu falei *pra* muitas pessoas [...] e ele representa também um autoconhecimento, um processo constante de **lidar comigo mesma**, com as minhas... Com a Pâmela, que tá aqui (aponta para o próprio peito. Pâmela, 2016, entrevista).

O verbo “lidar”, utilizado nessa declaração de Pâmela, sugere-me uma proposição de labuta, de exercício, de atitudes que a atriz executa sobre si própria. Nesse sentido, Cesar Candiotto⁴¹ também contribui para a compreensão do *souci de soi* como uma filosofia que implica na ação de si sobre si. Segundo ele,

[o] cuidado de si diz respeito à atitude diferente consigo, com os outros, com o mundo; indica a conversão do olhar exterior para o próprio interior como modo de exercer a vigilância contínua do que acontece nos pensamentos; sugere ações exercidas de si para consigo mediante as quais alguém tenta modificar-se; designa maneiras de ser, formas de reflexão e de práticas que confrontam o núcleo da relação entre subjetividade e verdade (CANDIOTTO, 2008, p. 91).

Entretanto, distintas leitoras e leitores, resta ainda saber: quais seriam as aproximações possíveis entre o conceito de cuidado de si e os elementos que constituem a formação teatral e o exercício profissional das atrizes entrevistadas? É a partir dos estudos de Gilberto Icle (2010) que posso ensaiar uma resposta para essa indagação.

⁴¹ Cesar Candiotto é professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

No livro, *Pedagogia teatral como cuidado de Si* (2010), Icle traça um paralelo entre a formação de atores/atrizes e o conceito de cuidado de si. Para o autor, a formação teatral proposta pelos renovadores do teatro do século XX⁴² tem como princípio a renovação do humano por trás do profissional da cena, o trabalho do ator sobre si mesmo. Icle ainda aponta a necessidade do artista da cena de “[...] imergir sobre si mesmo na busca de uma expressão verdadeira do seu universo interior” (ICLE, 2014, p. 20) ou ainda uma “conversão do indivíduo ao seu próprio eu” (ICLE, 2014, p. 25) para constituir-se como ator/atriz. Segundo ele, “[...] poderíamos, então, pensar a Pedagogia Teatral como uma relação ética e estética de si para consigo na contemporaneidade e que encontra ecos na Antiguidade, tal qual descreve Foucault” (ICLE, 2010, p. 31).

O autor alude à pedagogia de Stanislavski como ponto central da emergência de um si, objeto da Pedagogia Teatral. Sobre a proposta de trabalho do ator sobre si mesmo, de Constantin Stanislavski⁴³, Icle escreve:

[o] si do qual se ocupa Stanislavski é o próprio ser humano, revelando-se para além do ator, para além da profissão, mas condizente com a prática do qual ele emerge, a prática teatral [...] eis a ética stanislavskiana: a atenção a si, ao corpo, ao universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implica uma transformação de si, contudo com a finalidade de melhor exercitar a função de ator (ICLE, 2010, p. 33-34).

Aqui se faz oportuno retomar o pensamento de Celina Alcântara (2012). No entanto, preciso evidenciar que não é com as declarações prestadas em sua entrevista que dialogo, neste momento, mas sim com sua produção acadêmica. Assim como Icle, Celina também alude às reformas propostas para a arte teatral que se deram a partir do início do século passado. Para ela, tais mudanças exigiram do ator uma relação com o ato criador que ia além das fronteiras da cena, estabelecendo “uma relação direta entre transformação pessoal e profundidade no ato de criação” (ALCÂNTARA, 2012, p. 44). Celina observa que,

⁴² Para Alcântara, a contribuição de tais renovadores, exemplificados por diretores como Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba foi fundamental para “[...] pensarmos o modo pelo qual o trabalho do ator sobre si mesmo foi se constituindo como ferramenta fundamental no campo teatral. Por isso mesmo, cabe lembrar a centralidade que tais diretores deram à constituição de si mesmo, como ser ético, conduta que era demandada dos atores” (ALCÂNTARA, 2012, p. 45).

⁴³ Constantin Stanislavski foi o ator e diretor russo que fundou o Teatro de Arte de Moscou, em 1898. De acordo com Icle, “[...] ao pensar o desenvolvimento dos exercícios capazes de desenvolver o trabalho do ator, Stanislavski, de algum modo, possibilitou pensar o processo teatral para além do espetáculo, mesmo não negando o espetáculo, ainda o tendo como objetivo primeiro e último” (ICLE, 2010, p. 71). Icle ainda comenta que, “[...] depois de Stanislavski, não há teatro, ou não podemos falar de teatro sem que, necessariamente, pensemos em como se aprende, como se ensina, como nos convertemos humanos ao sermos protagonistas de um processo criativo dessa natureza” (ICLE, 2010, p. 69).

[...] qualquer um que tenha passado por algum tipo de formação em teatro, no campo do trabalho do ator, pode atestar o quanto teve de transformar seu corpo, voz, lógica de movimentos, qualidade de atenção, capacidade de jogo, entre tantas outras mudanças para conseguir elaborar uma criação como ator, para atuar ou representar [...] Trata-se de um conhecimento instrumental necessário para constituir e para constituir-se, no universo da linguagem teatral. Para criar uma personagem, improvisar ações, elaborar uma cena, é preciso uma instrumentalização corporal e do pensamento, que tornam possível a experimentação dessa linguagem (ALCÂNTARA, 2012, p. 48).

Ao considerar o caráter prático que envolve o conceito de cuidado de si, Cassiano Sydow Quilici⁴⁴ também enfatiza a relação de tal ideia com a prática dos artistas teatrais. Para esse autor,

[...] seria fácil reconhecer que o cuidado de si estaria muito mais próximo hoje da atividade artística do que da filosofia. Sentimo-nos em casa com as noções de exercício, treinamentos, alterações do cotidiano, ou seja, de um saber prático capaz de desencadear uma experiência intensa, como se costuma dizer (QUILICI, 2012, p. 6).

Parece-me que essa experiência intensa, a que Quilici se refere, concebida pelo conhecimento exercitado no campo da produção e da formação artística, não se restringe ao âmbito profissional, mas espraia-se incontinentemente pela vida de quem a experimenta. Assim, torna-se imperativo como anteriormente nos disse Pâmela, “tirar as mordidas”, desacomodar os incômodos, ceder espaço para “[...] a transformação, a tomada de consciência ou a necessária conversão a si de que o processo teatral é protagonista” (ICLE, 2010, p. 75), pois

[c]uidar de si é inquietação contínua e não conversão e conformidade com o conhecido. Cuidar de si na Pedagogia Teatral implica pensar o teatro como porta, como fenda, como possibilidade de uma vida como obra de arte; de se fazer artista, não somente no palco, na cena, mas também, e, principalmente, na arena da vida cotidiana, na rotina humana do viver, por intermédio de uma atitude ética (ICLE, 2010, p. 86).

É sobre alguns modos que percebo como iniciativas das mulheres atrizes negras que contribuíram para esta pesquisa engendrem suas vidas como obra de arte que trataremos, a seguir.

3.2 A VIDA COMEÇOU A GANHAR OUTRO CONTORNO

Que coisa boa, o teatro vai fazendo com a gente, né? Vai virando a gente, vai fazendo descobrir, ler, buscar coisas, dentro e fora da gente [...] E é uma coisa interna. O que é mais importante, é que é uma

⁴⁴ Cassiano Sydow Quilici é professor do Instituto de Artes da UNICAMP, instituição na qual atua nas áreas de Teorias do Teatro e da Performance.

coisa interna. Não é o externo, não. É interno porque a gente constrói a partir de nós mesmos, né? (Rosa, 2016, entrevista).

O depoimento de Rosa Lima demonstra que ela reconhece em si um movimento de virada, que tem início em si mesma, e que é gerado por meio de sua experiência profissional. É preciso evidenciar, no entanto, que Rosa – assim como Vera Lopes – não possui formação acadêmica em teatro, o que não invalida, nem diminui, de maneira alguma, nem suas trajetórias como atrizes, tampouco as declarações que dialogam com esta dissertação. Entretanto, essa informação sobre sua formação convida-me a pensar, justamente, sobre o traço que remonta ao caráter prático associado à ideia de cuidado de si.

Apesar de Rosa não possuir instrução em nível superior e de ter realizado poucos cursos de atuação para teatro ao longo de sua carreira, acredito, assim como ela mesma, que o próprio ofício teatral e a convivência criativa com os coletivos com os quais ela trabalhou e ainda trabalha, promovem transformações na forma como ela conduz sua vida, ou seja, foram e são formadores. Rosa conta que sua aprendizagem como atriz se deu, principalmente, a partir do contato com os diretores e diretoras com as quais atuou. A experiência de Rosa, que não se reporta à pedagogia teatral, como um trabalho realizado num espaço especificamente instituído com o fim de aprender/ensinar, a fazer teatro, a ser atriz, mas que acontece objetivamente no meio profissional, me leva a crer que a situação pedagógica inerente aos processos de criação em teatro também pode ser fecunda da perspectiva de transformação de si – e, no caso de Rosa, posso ressaltar especialmente, a autonomia que ela desenvolveu em relação ao marido.

bell hooks (2013) observa que, sobre as relações conjugais entre homens e mulheres negras, reside uma das controvérsias entre o feminismo tradicional e o feminismo negro. Para hooks (2013), existe uma tendência entre as feministas brancas – assim como entre os homens negros – em não reconhecer a questão da dominação masculina que incide sobre a união entre homens e mulheres negras, pois atribuem às suas companheiras um status de liberdade, devido ao exercício do trabalho fora de casa, já que essa atividade, que é comum às mulheres negras, se estabelece como uma das mais evidentes reivindicações das feministas brancas (hooks, 2013, p. 166). Considero que, a partir desse equívoco, ignoram-se as múltiplas formas de como essa dominação pode acontecer em outros níveis do relacionamento entre homens e mulheres. No sentido de lançar luz sobre essas outras condutas repressoras que agem sobre as mulheres – sejam negras ou brancas – em seus relacionamentos, o depoimento de Rosa parece-me bastante exemplar. Ela conta que,

[...] como a gente casou numa outra época, há 54 anos, o teatro *pra* mim, me rompeu com coisas. Eu pude fazer coisas minhas, porque as pessoas das minhas relações, dentro do teatro, não têm nada a ver com o Pernambuco (refere-se ao marido pelo apelido pelo qual ele é conhecido), sabe? [...] eu pude criar um ambiente meu. Porque eu *tava*, tanto tempo, tão colada no Pernambuco, que eu só ia nos lugares que ele ia, só fazia as coisas que ele fazia, só fazia teatro com ele. [...] lembro que a primeira vez que me convidaram [...] um diretor, que eu não me lembro quem foi, chegou *pra* mim e disse: Rosa, eu *tô* montando um elenco e tu... Aí eu lembro que eu perguntei: Pernambuco vai? E, e ele disse: não, falei *pra* ti. Ah, então, não posso. Eu não perguntei *pra* ele (para o marido), e eu disse isso. Não posso, como é que vou sair sem o Pernambuco, me meter no teatro, imagina? Olha só, o que é toda uma época, uma cultura, um negócio em cima da gente. Aí, depois, eu fui, em função desse movimento da cidade, de *tá* junto com artista, com música, a cabeça foi tomando outro rumo, os ares vão se abrindo, as nossas atitudes feministas, que *tavam* ocultas, *pra* mim, vêm à tona (Rosa, 2016, entrevista).

A época que pesava sobre Rosa, conforme suas palavras, era o início da década de 1960, quando Pernambuco e ela se casaram, momento no qual as mulheres ainda se viam, frequentemente, sob a tutela e a serviço do bem-estar de seus maridos, como ainda hoje ocorre, com frequência maior do que se pode supor. Para Rosa, esse pensamento parecia estar tão bem alicerçado que, antes mesmo de *consultar* seu marido, ela se presumia impedida de realizar ações que não estivessem ligadas a ele. E, mesmo depois de autorizar-se, ainda se portava como se estivesse a fazer algo reprovável. Ela conta como chegava a sua casa, depois dos ensaios:

[...] eu chegava em casa, tipo, onze e meia, aí, ia na cozinha e preparava um cafezinho, *pra* ele, e chegava: ‘amor!’. Eu chegava e ele (Rosa faz cara emburrada, imitando Pernambuco e cochicha), brabo comigo. E eu fazia o cafezinho. Um dia desses, eu fui fazer o cafezinho, passei pela sala, aí eu parei e pensei comigo: que *tá* fazendo? Não *tá* fazendo nada de errado. Voltei lá (risada minha), voltei lá, sem o café, na cama e disse: ‘olha, tu *quer* ir atrás de mim? Tu *vai* lá, tu *sabe* que eu *tô* lá no ensaio, com o pessoal’. Dei um discurso e nunca mais levei café (risada minha), nunca mais. Aí, comecei a ir pros bares, tomar cerveja com eles, depois do ensaio (Rosa, 2016, entrevista).

Rosa aponta que, para ela, essa transformação foi bastante significativa, pois proporcionou a ela sua afirmação como mulher, ciente de seus direitos e responsável pelas suas escolhas. Além disso, ela crê que o modo como o casal passou a relacionar-se, a partir de então, reverbera na maneira como suas três filhas se constituíram como mulheres e no modo como estas estimularam a emancipação de suas netas.

Para Vera Lopes (Imagem 12), o início da sua formação teatral, que se dá em concomitância com o começo de sua aproximação da militância negra, é como “um divisor” de sua vida, no sentido de que promove mudanças na forma como ela agia para consigo mesma. No final da década de 1970, ao mesmo tempo em que realizava seu primeiro curso de teatro, ela já estava inserida no mercado de trabalho como recepcionista numa empresa fabricante de aparelhos de ar-condicionado. Ao lembrar dessa época, Vera se autodescreve da seguinte forma:

[...] tinha as meninas negras que trabalhavam com o Sargentelli, era o máximo de beleza para jovens negras, daquele tempo, e eu não ficava muito longe. Eu usava sapato de salto alto [...] magra, alta, cabelo alisado, toda ‘bonitosa’. Então, eu fazia parte desse imaginário, do que é uma negra bonita. E eu trabalhava como recepcionista, nessa empresa de ar condicionado, então era um retrato bonito, para a empresa (Vera, 2016, entrevista).

No entanto, depois do incidente em que Vera interpelou seu professor/diretor por ter sido excluída da apresentação que concluíra o curso do qual participara, o mesmo sugeriu a ela que se aproximasse de um grupo de jornalistas que editava a revista *Tiçãõ*, que circulou em Porto Alegre entre 1978 e 1982, e apresentou-a à namorada de um dos integrantes desse grupo. A referida publicação abordava temas relacionados ao racismo e à cultura negra e tinha como editora responsável a jornalista negra Vera Daisy Barcellos, a quem Vera Lopes se refere como uma espécie de tutora intelectual, além de cultivarem uma amizade que perdura até os dias de hoje. A Vera atriz, então, passou a frequentar as reuniões do coletivo que editava a revista e, com o apoio da Vera jornalista, inteirou-se das leituras e das pautas que circulavam nesse meio. A partir de então, passou a questionar a maneira como se apresentava fisicamente, até que decidiu optar por uma mudança, que gerou consequências em sua vida afetiva e profissional. Desse momento, ela lembra que:

[...] cortei os cabelos, parei de usar salto, comecei a mudar a forma de vestir. E a primeira consequência foi perder o emprego, fui demitida. Segunda consequência: perder o namorado (risada nossa). Um dia, esse namorado chegou e me disse: ‘te olha no espelho! Nem mulher, tu parece mais que é!’ Aí, perdi o namorado. Também, aí pintou um emprego bem melhor, pintou outro emprego bacana, pintaram outros namorados, muito bacanas, também (risada nossa), e a vida começou a ganhar um outro contorno (Vera, 2016, entrevista).

Para Vera, “[...] a imposição do cabelo liso não passa por uma questão de estética, não passa por uma questão de beleza, passa por uma questão de racismo” (Vera, 2016, entrevista). E, na experiência narrada acima, percebo que passa também por uma questão de machismo. Se o fato de Vera perder seu posto na empresa na qual trabalhava ao afastar-se dos padrões que faziam dela um “retrato bonito” na recepção evidencia a discriminação racial, a fala do namorado demonstra que ela deixa também de contemplar uma ideia pré-determinada sobre o que vem a ser e como deve parecer uma mulher, na visão dele. Observo, a partir desse relato, que a formação teatral não atua de forma isolada, mas catalisa o movimento de militância como um modo de parceria na promoção da afirmação de Vera sobre si.



Imagem 12 – Recital Poético Musical de Vera Lopes, 2008. Fonte: foto de Irene Santos.

Manuela Miranda, por sua vez, coloca que foi de grande importância a relação com um grupo de meninas negras na universidade, dentre elas as atrizes que atuam em parceria com ela no grupo Pretagô, para que ela optasse pela manutenção das características naturais de seus cabelos e, desde então, rompesse definitivamente com a congregação religiosa na qual se sentia oprimida. Nesse caso, parece-me que o trabalho de formação age em uma relação de cooperação mútua com a vivência no coletivo teatral e no movimento estudantil para promover a mudança a qual Manuela se refere como uma “libertação”. A atitude de rejeitar o alisamento dos cabelos possibilitou o que ela classifica como um marcante “reencontro com a negritude” que,

[...] começou pelo cabelo. Aí, foi quando eu conheci, no movimento estudantil, outras meninas negras. [...] eu cortei a química do cabelo, eu nem sabia que existia um procedimento, que as pessoas faziam isso, mas foi uma coisa tão forte... Uma vez, eu sei lá que período da minha vida, mas eu *tava* no DAD, já. Eu senti, eu cheguei em casa, um dia e: ‘eu não quero mais isso’. [...] é uma coisa que, realmente, é uma libertação. E aquilo significou não só uma libertação disso, mas também da igreja, totalmente. Hoje, *pra* mim, esse distanciamento da igreja é cada vez maior (Manuela, 2016, entrevista).

Se aqui me detenho sobre a questão que envolve os cabelos das atrizes, isso se deve ao fato de que esse é um tema bastante recorrente nos depoimentos das entrevistadas. Constatei, ao analisar os depoimentos individuais e a entrevista coletiva, que as atrizes fazem uma ligação imediata entre a maneira como interagem com seus cabelos e o modo como o conceito de embranquecimento se faz presente em suas vidas. Mesmo Pâmela e Celina, as únicas entrevistadas que aludem terem cultivado desde a infância uma relação harmoniosa com seus cachos, também associam essa harmonia ao discurso do embranquecimento, ainda que seja para negar a influência desse discurso sobre o modo como ambas se apresentam. Apesar de entender que essa associação quase sinonímia entre alisamento e embranquecimento reduz a abrangência desse conceito – que permeia as relações raciais no Brasil – ao seu aspecto estético, preciso considerar que essa mesma relação é demonstrativa da amplitude dos efeitos que a ação de alisar os cabelos exerce sobre essas mulheres. Por isso mesmo, o tema gerou uma longa discussão na entrevista coletiva realizada para esta pesquisa.



Imagem 13 – Glau Barros. Fonte: foto de Ana Skavanski.



Imagem 14 – Sílvia Mara Abreu. Fonte: foto de arquivo pessoal.

A atriz Glau Barros (Imagem 13) e a jornalista Sílvia Mara Abreu (Imagem 14)⁴⁵ relataram que, na infância, se sentiam constrangidas em expor seus cabelos diante dos colegas da escola, que, frequentemente, teciam comentários desagradáveis sobre eles. Denizeli Cardoso (Imagem 15) revela que tem uma cicatriz de queimadura na cabeça, causada pelo alisamento com a aplicação do famigerado *pente quente*⁴⁶. Adriana Rodrigues declara que se sentia, de certo modo, “violentada”, por se submeter ao alisamento dos cabelos para lograr espaço no mercado publicitário.

A atriz Vânia Tavares (Imagem 16), por sua vez, ao falar sobre sua decisão de manter os cabelos alisados, salienta que essa prática não tem intenção de negar sua condição de mulher negra. Todavia, entrevejo, em sua fala, um conflito relacionado à sua condição de professora/atriz negra. De acordo com suas palavras:

⁴⁵ A jornalista Sílvia Abreu, assim como a fotógrafa Irene dos Santos, foram convidadas a colaborar com a entrevista coletiva por se tratarem de duas profissionais que têm seu trabalho reconhecido na militância negra e na classe artística porto-alegrense.

⁴⁶ Trata-se de um pente de aço, com cabo de madeira, que era utilizado para o alisamento dos cabelos das mulheres negras. Para sua utilização, o pente era aquecido ao rubro, normalmente na chama do fogão a gás, para depois utilizá-lo para pentear, mecha por mecha do cabelo, aquecendo-o sempre, novamente, antes da aplicação sobre uma próxima mecha.

[...] não me sinto fazendo parte, do tipo: ‘fique com o cabelo liso para que você seja como uma pessoa branca’. É uma opção estética, sim. Acho legal, gosto da sensação de um cabelo comprido tocando no rosto. Mas isso tudo é *pra* dizer de como é delicado, no sentido de ser uma educadora, dentro de uma escola pública (Vânia, 2016, entrevista).

E percebi, lamentavelmente, ao analisar essa fala, que deixei escapar uma pergunta importante, acerca do depoimento de Vânia, qual seja: por que seria “delicado”, para ela, ser uma educadora negra que alisa os cabelos dentro de uma escola pública? Embora não tenha sua própria resposta para sanar essa questão, parece-me que, apesar de Vânia não se sentir embranquecida pela forma como trata seus cabelos, essa discussão não lhe é indiferente. Talvez, por essa razão, a atriz se sinta em uma posição delicada, ao se situar em um lugar de referência – o de professora da educação básica – em um ambiente no qual circulam, amiúde, centenas de meninas negras, sem corresponder à imagem que o discurso de negritude corrente contempla. Por isso mesmo, os cabelos de Vânia também se colocam em pauta, como demonstrativos de uma relação conflituosa com os meios sociais nos quais ela atua.

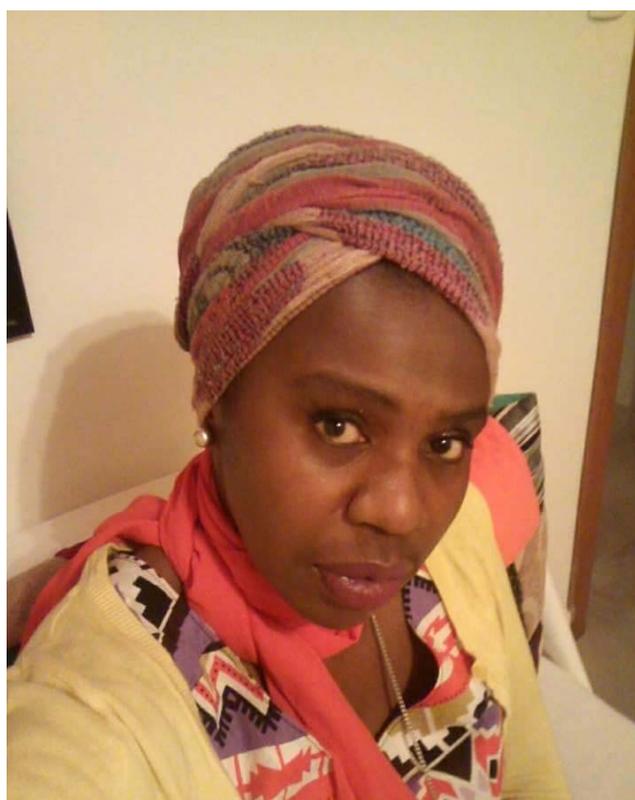


Imagem 15 – Denizeli Cardoso. Fonte: foto de arquivo pessoal.



Imagem 16 – Vânia Tavares, Porto Alegre, 2010. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Contudo, depreendo que, no entendimento da maioria das atrizes que colaboraram com esta pesquisa, deixar de interferir na sua própria textura capilar é uma atitude que põe fim aos conflitos que circundam seus cabelos. A jovem atriz Mislaine de Oliveira (Imagem 17), por exemplo, contou-nos que, no período em que aconteceu a entrevista coletiva, acabara de iniciar um processo de transição capilar, ou seja, cortou os cabelos que eram tratados com alisamento químico, para deixá-los crescerem naturalmente e que, por isso, a aceitação que sentia por si própria crescia a cada dia. Mislaine diz também que se sentiu motivada e encorajada a essa mudança ao ingressar no elenco do Coletivo Montigente⁴⁷. Em consonância com essa fala, Nilma Lino Gomes⁴⁸ (2003) assinala que o cabelo crespo, que costuma ser elemento de permanente insatisfação para as mulheres negras, pode adquirir um sentido inverso. De acordo com Gomes (2003, p. 2), o cabelo dos negros, considerado como um estigma de inferioridade, também pode ser encarado como um componente de revalorização.

⁴⁷ O Coletivo Montigente se insere na cena teatral de Porto Alegre em 2011, com uma proposta de teatro negro. De acordo com a atriz Silvana Sílvia, uma das fundadoras do grupo, ao lado do ator e diretor Gil Collares, um dos objetivos do grupo, atualmente, é descobrir novas “caras pretas” para levar ao palco, de forma que Mislaine é uma dessas descobertas.

⁴⁸ Nilma Lino Gomes é pedagoga, mestra em Educação e doutora em Antropologia Social e professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

Para a autora, “[...] essa revalorização extrapola o indivíduo e atinge o grupo étnico/racial a que se pertence” (GOMES, 2003, p. 2). Gomes (2003, p. 3) ainda coloca que:

[...] o cabelo do negro na sociedade brasileira expressa o conflito racial vivido por negros e brancos em nosso país. É um conflito coletivo, do qual todos participamos. Considerando a construção histórica do racismo brasileiro, no caso dos negros, o que difere é que a esse segmento étnico/racial foi relegado estar no polo daquele que sofre o processo de dominação, política, econômica e cultural e, ao branco, estar no polo dominante. Essa separação rígida não é aceita pacificamente pelos negros. Por isso, práticas políticas são construídas, práticas culturais são reinventadas. O cabelo do negro, visto como ‘ruim’, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como ‘ruim’ e do branco como ‘bom’, expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo.



Imagem 17 – Mislaine de Oliveira. Fonte: foto de arquivo pessoal.

Ao abandonar o hábito de alisar os cabelos, revelamos ao mundo, sem a utilização de artifícios estéticos atenuantes, nossa condição de negritude. Essa atitude exige coragem e ousadia para o enfrentamento do racismo, pois envolve consequências que, nas experiências citadas por Vera e Manuela, se expandiram para além do terreno estético, ao causar reverberações no âmbito afetivo, profissional e religioso de suas vidas. No entanto, a referência que Manuela faz a uma sensação de liberdade, bem como o apontamento de Vera sobre o “novo contorno” que sua vida ganhou a partir da mudança dos seus cabelos, levam-me a crer que, ao se afastarem dos padrões hegemônicos de beleza, elas empreenderam um

modo de afirmação de si próprias. Acredito que estejamos a tratar aqui de uma ação que as atrizes exercem sobre si mesmas e que gera transformação na maneira como se conduzem na vida e no mundo, aspectos que se relacionam, inapelavelmente, com o conceito de cuidado de si. Assim, o ato de revalorizar os próprios cabelos e romper com o alisamento, que percebo como uma prática social cotidiana que opera como um imperativo exterior na forma como as mulheres negras se constituem, parece-me uma maneira de ocupar-se de si mesma para “tornar a vida esteticamente mais bela” (FISCHER, 2012, p. 67). Contudo, é necessário enfatizar que não se trata de embelezar a vida somente em um sentido de beleza plástica. O ato de não alisar os cabelos tem a ver com uma vida esteticamente bela por tratar-se de uma atitude conscientemente ética de si para consigo, por conseguinte, uma atitude política.

Sobre o ponto particular, tocante à ideia de afirmação de si, durante a entrevista individual com Manuela, perguntei se ela acreditava que sua experiência teatral teria alguma coisa a ver com a forma como ela hoje se afirma como mulher negra. Sem titubear, ela respondeu:

[...] eu acho que muito, tudo. Até isso, de olhar o meu corpo e, hoje, eu reparo que essas coisas são todas naturais, e que eu não tenho vergonha de nada, no meu corpo. E coisas que eu fui, a partir dessa vivência no teatro, intensa, de *tá* convivendo com outras pessoas, com as mesmas histórias, como a Kyky⁴⁹, por exemplo. Ela falou de uma história, quando a gente *tava* montando *o charme e o funk*, de que ela chegava a se machucar, de raspar a pele da carne, porque ela não queria a cor. E eu pensava: gente, quantas experiências! [...] esse processo, principalmente, do *Charme e o funk*, que a gente trouxe todas as memórias [...], foi um processo intenso, para mim [...] Foi bem doído, também, mas **a gente se curou muito**. E eu vi, não só em mim, como em todos, tenho certeza que aquele processo foi transformador (Manuela, 2016, entrevista, destaque meu).

Preciso deter-me sobre a expressão “curar-se”, que relaciono agora, especialmente, à dolorosa experiência de autodiscriminação que Manuela narra sobre sua colega, Kyky Rodrigues, no trecho da entrevista transcrito acima. Tal expressão conduz-me às funções que Cesar Candiotta (2008) demonstra estarem relacionadas à arte de viver (*ténkhne toû bíou*), que seria, na visão dele, a razão de ser do cuidado de si. Para o autor, a arte de viver desdobra-se nas funções de luta, crítica e terapia (CANDIOTTO, 2008, p. 93). De acordo com ele, no cumprimento de sua função crítica, o cuidado de si “exerce papel de correção”, impondo-se “[...] sobre o fundo dos erros, dos maus hábitos das deformações e dependências incrustadas das quais é preciso livrar-se” (CANDIOTTO, 2008, p. 94). Sobre a função terapêutica do cuidado de si, Candiotta propõe uma comparação entre a medicina e a filosofia e coloca que,

⁴⁹ O fragmento da entrevista de Manuela Miranda que se refere à atriz Kyky Rodrigues foi enviado a ela, com autorização de Manuela, para que Kyky aprovasse a utilização do mesmo para a escrita desta dissertação.

se a função da primeira é curar o *páthos*⁵⁰ do corpo, a tarefa da segunda seria curar o *páthos* da alma (CANDIOTTO, 2008, p. 94). Quanto à função de luta, leiamos as palavras de Candiottto:

Função de luta porque o cuidado de si define-se como enfrentamento permanente diante dos acontecimentos e provações existenciais, para os quais é preciso dispor de armas adequadas (*paraskeuê*). Longe de inculcar no sujeito habilidades técnicas ou profissionais, trata-se de prepará-lo de modo a suportar eventuais acidentes, infelicidades e desgraças que lhe possam ocorrer (CANDIOTTO, 2008, p. 93).

Ora, prezadas amigas e amigos, se tomarmos a inferiorização que nós, mulheres negras, da mesma forma que Kyky, aprendemos a cultivar em nós mesmas – sentimento este que nos leva à autodiscriminação e à adesão às práticas de embranquecimento – como uma prova existencial diante da qual somos frequentemente colocadas, ou ainda como *páthos* da alma; e se, além disso, admitirmos que a conjugação da discriminação de raça, classe e gênero se coloca para nós como fonte de desgraças e infelicidades, creio que teremos no conceito de cuidado de si e nas práticas de autoexame que o constituem uma franca possibilidade de repensarmo-nos, articular o enfrentamento dessas adversidades e, conseqüentemente, de autotransformarmo-nos.

Sob esse ponto de vista, pensar na transformação de nós mesmas implica em resistência às formas de subordinação a que somos expostas. E o cenário que atualmente se apresenta no Brasil, no qual proliferam ataques contra as ditas *minorias* étnicas e de gênero, nas redes sociais e mesmo nas ruas, local onde a violência se desfaz de qualquer aspecto de sutileza, qualquer possibilidade de interpretação equivocada, para se traduzir em sangue negro derramado, me traz a convicção de que plantar sementes de resistência é preciso. Para esse cultivo, entendo que as atrizes entrevistadas têm feito da formação teatral e de sua produção artística o terreno de sua plantação. Pessoalmente, deposito plena confiança na fertilidade dessa terra e na potência da semente lançada sobre ela.

3.3 NÃO HÁ MAIS QUEM MORDA NOSSA LÍNGUA⁵¹

Em sua caminhada, Vera Lopes dedica-se à realização de recitais poético-musicais, nos quais ela elege trabalhar com a disseminação da obra de autoras negras. Para a elaboração

⁵⁰ Creio que a melhor definição para o termo *páthos*, no contexto desse parágrafo, é como sinônimo de sofrimento.

⁵¹ Trecho do poema *Da conjugação dos versos*, de Conceição Evaristo.

desse trabalho, Vera faz questão de cercar-se de profissionais negros e negras, em todas as instâncias da produção, como se a atriz trabalhasse com seu próprio “sistema de ações afirmativas”. De acordo com ela, “é preciso saber fazer o dinheiro circular entre nós” (Vera, 2016, entrevista). Essa postura está integrada à sua proposta de militância, pois, além de envolver a visibilidade da produção literária das autoras com as quais trabalha, Vera valoriza especialmente o trabalho de profissionais que frequentemente são desprezados pelo preconceito de cor e ainda investe na emancipação social de pessoas negras que, comumente, possuem poucos recursos financeiros. Percebo essa ação como uma forma que Vera construiu para conduzir-se profissionalmente em coerência com o discurso militante que ela própria professa.

Sobre a sua relação artística com a obra das autoras negras que costuma interpretar, Vera comenta que,

[...] há muito tempo, eu venho fazendo recitais poéticos musicais, né? [...] Então, duas autoras que me comovem profundamente, trabalhar com a obra delas – eu não crio personagens, eu trago a obra dessas duas – que são: Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. Trazer para a cena a obra, autoria poética dessas mulheres é algo que tem me emocionado profundamente. Tu pegar a obra de uma Carolina Maria de Jesus, que é da década de 1960, e trazer um poema que é totalmente atual, que tem tudo a ver com o momento político que nós estamos vivendo, é de uma grandiosidade [...] Eu fico profundamente emocionada, cada vez que eu leio a obra da Carolina, cada vez que eu vou falar o poema da Carolina. Da mesma forma que me toca a poesia da Conceição Evaristo. [...] Então, são coisas que eu sou profundamente apaixonada. Que me faz pulsar, que me faz querer dividir com as outras pessoas, que me faz querer dar vida. E vida de uma forma cênica, sabe? Trazer com as características da dramaturgia, trazer pra cena mesmo, com os elementos todos, cenário, figurino, tudo. Então, é o que eu tenho me dedicado a fazer, ultimamente. E tá sendo muito bacana, tô gostando imensamente de fazer isso (Vera, 2016, entrevista).

Na produção escrita de ambas as escritoras citadas na declaração de Vera, é possível encontrar um traço autobiográfico que lhes caracteriza o estilo literário. Carolina Maria de Jesus foi uma escritora negra nascida em 1914, em Sacramento, interior de Minas Gerais. Depois de mudar-se para a capital paulista, viveu e criou seus três filhos na favela do Canindé, com recursos obtidos na coleta de materiais recicláveis. Cultivava o hábito da leitura e da escrita por intermédio da utilização dos papéis que recolhia nas ruas. Em 1960, com o apoio do jornalista Audálio Dantas – que teve a oportunidade de ler seu diário e se impressionou com sua forma impactante de escrever – Carolina publicou *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, que se tornou um sucesso editorial, traduzido para diversas línguas e alcançou o status de *best-seller*. Ao descrever seu cotidiano nesse livro, a catadora revela ao público sua visão de mulher negra e pobre sobre a vida na favela, sobre a condição feminina, a maternidade, a fome, a miséria e a situação política do país, no contexto da época em que

vivia, com muita acuidade. Para a historiadora Fernanda Oliveira⁵² (2016, informação verbal), a abrangência crítica do pensamento de Carolina de Jesus sobre sua realidade faz com que ela figure na pauta das mulheres que compõem a intelectualidade brasileira, a despeito de sua baixa escolaridade.

Conceição Evaristo, a quem já fiz referência no segundo capítulo deste trabalho, assim como na frase poética que intitula o primeiro, nasceu em Belo Horizonte, em 1946, em uma família humilde, na qual sua mãe, assim como a maioria das mulheres que lhe antecederam, sustentavam as famílias por meio da ocupação de lavadeiras. Além de ser poetisa e autora de contos e romances como *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, que abordam a cultura negra no Brasil, Conceição é professora da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Em seu trabalho acadêmico, Evaristo formulou o conceito de “escrevivência [s]”, que se refere à “escrita de um corpo, de uma condição e de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO apud OLIVEIRA, 2009, p. 87), e que, de acordo com Luiz Henrique Silva de Oliveira (2009), “oferece rastros da inserção do sujeito autoral na narrativa” (OLIVEIRA, 2009, p. 85).

Ao fazer referência ao trabalho de escritoras negras que dialogam com o conceito de escrevivência[s], por protagonizarem “[...] um discurso que pretende rasurar os modos consagrados de representação da mulher negra na literatura” (EVARISTO, 2005a, p. 54), Evaristo aponta os nomes de Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Vieira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, Maria Firmina Reis e da própria Carolina de Jesus (EVARISTO, 2005a, p. 54). Conforme as palavras de Evaristo,

[a]ssenhorando-se da pena, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Criam, então uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo ‘do outro’, como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito mulher negra, que se descreve a partir de uma subjetividade própria, da experiência experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida (EVARISTO, 2005a, p. 54).

Assim, parece-me que o vínculo artístico que Vera estabelece com a escritura dessas mulheres autoras negras, ao tomá-las emprestadas para, por meio deles, trazer ao público questões que pontuam uma experiência de negritude nas quais a atriz reconhece a si mesma,

⁵² Fernanda Oliveira é doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora do Departamento de História do Centro Universitário Ritter dos Reis (Uniritter) e uma das fundadoras do coletivo Atinuké, que se dedica ao estudo do pensamento das mulheres negras, do qual sou integrante desde abril de 2017.

institui para ela uma nova possibilidade de dizer de si em teatro. Ao mesmo tempo, Vera também se coloca a serviço da poesia dessas escritoras, quando empresta sua voz e suas habilidades artísticas para interpretá-las, numa harmoniosa relação de troca e complementaridade entre mulheres artistas negras.

No intercâmbio entre a obra poética das escritoras negras e a obra teatral produzida por Vera Lopes, considero uma possibilidade de conexão com a ideia de escrita de si, que, na esteira do conceito de cuidado de si, se constitui uma prática ascética. De acordo com Foucault,

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ [...]. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e sangue [...]. Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional (FOUCAULT, 2010a, p. 152).

Entendo que, na elaboração de Vera sobre as leituras das escritoras negras autoras, ao debruçar-se sobre elas para conferir-lhes “vida de uma forma cênica” (Vera, 2016, entrevista), ocorre a “metáfora da digestão” apontada por Foucault (2010a, p. 152). Penso que, na obra teatral que Vera engendra a partir dessa escrita, está colocada a inscrição de seu corpo, sua própria verdade, suas forças e seu sangue.

3.4 EU QUERO DIZER DETERMINADAS COISAS, COMO ATRIZ NEGRA

O trabalho sobre a produção literária de autoras ou autores negros – seja no âmbito da poesia, da prosa ou da dramaturgia – não aparecem no depoimento das atrizes, como exclusiva possibilidade de expressão teatral da negritude. Se no contexto da literatura a expressão “assenhorando-se da pena”, utilizada por Evaristo (2005a, p. 54), evidencia uma posição ativa das escritoras negras sobre sua própria representação, creio que “assenhorar-se da cena” é a sentença que melhor descreve a ação das profissionais do teatro, no contexto que investigo. Senhoras da cena, atrizes negras recusam o espectro de servilidade e fazem dos palcos ou das ruas espaços de luta contra o racismo, locais de expressão da cultura afro-brasileira, ambientes de compartilhamento de forças e fragilidades que derivam do lugar de mulher atriz negra. Nas palavras de Pâmela Amaro:

[...] eu acho que, hoje, fazer teatro ele representa isso: é quando eu rompo todos os silêncios, que eu vou falar de uma forma poética, que eu vou falar de uma forma simbólica. E eu vou ferir, também, como me feriram, várias vezes. Eu acho que ele é a forma como eu encontrei *pra* matar muita coisa

que já me matou, também. Chegar, no palco, e trazer memórias, trazer denúncias, trazer afetos (Pâmela, 2016, entrevista).

No espetáculo *Ayé*⁵³, Pâmela relata ter trabalhado com lembranças de histórias acontecidas em sua própria família, fato que, na minha visão, aproxima esse processo de criação em teatro do caráter autobiográfico explorado na literatura de Carolina Maria de Jesus. Sobre a ideia de abrir uma ferida, ou de vingar-se das chagas sofridas a partir do dizer artístico, que está presente na declaração de Pâmela, é também partilhada por Conceição Evaristo, no que diz respeito ao ato de escrever. Para a autora,

[...] escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual acesso o mundo (EVARISTO, 2005b, p. 2).

Não é sem razão que reitero a afinidade entre a arte da escrita e a arte teatral, não apenas na experiência de Vera, mas também na forma como Pâmela, Celina e Manuela a concretizam. Assim como Evaristo aponta a escrita como “o movimento de dança-canto” que não se realiza em seu corpo, percebo uma movimentação distinta no trabalho criativo dessas atrizes. Nessa perspectiva, elas desenvolvem um trabalho que envolve o canto, a dança e até mesmo a criação de texto. Mas, em princípio, essa produção textual trata de uma escrita que não se escreve, ou que não se realiza no papel. Elas próprias criam oralmente os textos, durante as improvisações empreendidas para a criação de seus espetáculos. Desse modo, produzem textos que são ditos, mas nem sempre são escritos. São textos ditos em cena, trazidos ao público, compartilhados com nossa plateia por intermédio do espetáculo. E, por nem sempre estarem escritos⁵⁴, habitam o terreno da efemeridade da cena, trazem consigo essa característica do inapreensível, comum às artes da presença. Esses textos não escritos são fruto de um trabalho das atrizes em interação com suas parcerias de cena, em diálogo com os estímulos propostos pela direção. Nesse contexto, acabam por abordar temas que remetem à

⁵³ O espetáculo *Ayé* (2012), que foi produzido por um coletivo de artistas independentes, era livremente inspirado na história do Quilombo da Família Silva, situado em Porto Alegre, e foi o primeiro quilombo urbano a ser titulado no Brasil.

⁵⁴ O texto que compõe a peça *Ayé*, no qual atua a atriz Pâmela Amaro, assim como o texto que compõe a peça *Qual a diferença entre o charme e o funk?*, com a participação de Manuela Miranda, e *Nos meses da corticeira florir*, de Celina Alcântara, foram criados e memorizados pelas atrizes e seus parceiros e parceiras de cena, para, posteriormente à estreia dos espetáculos, serem escritos com uma finalidade de cunho burocrático bastante específico, qual seja, a exigência da apresentação dos textos dos espetáculos para a inscrição destes em projetos de fomento.

sua condição de mulheres negras, o que lhes proporciona uma oportunidade de afirmação de si mesmas, semelhante ao efeito que logram as autoras negras, desde sua escrita.

Assim, considero a possibilidade de uma analogia entre esse trabalho perpetrado pelas atrizes, que resulta na criação de um texto que não se escreve, mas que surge de uma relação intensa consigo mesma, com a ideia de escrita de si como prática ascética, uma vez que

[a] escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askésis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é operadora da transformação da verdade em *êthos* (FOUCAULT, 2010a, p. 147).

Acredito que o trabalho de afirmação de si, que se constitui por meio da escrita⁵⁵ engendrada pelos corpos relacionais das atrizes em seus processos criativos, possa ser visto como um “princípio racional de ação” (FOUCAULT, 2010a, p. 147), que reverbera no modo como elas se conduzem no mundo e se autoelaboram como sujeitos artistas. Trata-se de uma “[...] possibilidade de inscrever no corpo, para além de compreendê-lo apenas como substância, o exercício da verdade” (ICLE, 2010, p. 90). A partir dessa reflexão, destaco, mais uma vez, a aproximação entre os processos de criação teatral que são pautados pelos modos contemporâneos de abordar a cena e o conceito de cuidado de si, uma vez que

[...] a intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência, ou para utilizar uma expressão do autor, arte vista como um lugar em que se desencadeiam ‘processos de subjetivação’ (QUILICI, 2012, p. 1).

Essa partilha de experiências subjetivas por meio da arte, a que se refere Quilici, se associa à emergência do teatro contemporâneo, que oferece às atrizes a oportunidade de não mais adotar o texto teatral de um autor branco, mas de se trabalhar com a própria história na cena, de engendrar sua própria autoria, de “tomar a própria existência como ato de criação” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 467). O teatro contemporâneo propõe uma relação dialógica entre a vida e a arte. Ao contrário de uma proposta de teatro convencional, que, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, trabalha a partir da construção dos personagens com vistas à semelhança com a realidade, em muitas práticas teatrais que se apresentam na

⁵⁵ Estou ciente de que, ao abordar a escrita de si, Foucault se refere especificamente ao ato de escrever. No entanto, é pelo fato de que o filósofo aborda essa escrita como um modo de inscrever-se, de transformar-se, que acredito que tal conceito possa ser abordado no contexto deste trabalho.

contemporaneidade, esse é um marcador que não está colocado. O teatro dito *performativo*⁵⁶ vai possibilitar a abordagem do real na cena, mas em conformidade com a percepção que a própria atriz tem dessa realidade. Para Sílvia Fernandes,

[...] percebe-se que o desejo do real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980 (FERNANDES, 2013, p. 4).

Acerca das características que envolvem a noção de teatro performativo, Fernandes coloca ainda que esse tipo de teatro,

[p]or recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o *performer* apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em traços autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso (FERNANDES, 2011, p. 18).



Imagem 18 – Manuela Miranda, ao centro, com Bruno Cardoso e Silvana Rodrigues no espetáculo *Qual a diferença entre o Charme e o Funk?*, Porto Alegre, 2014. Fonte: foto de André Olmos.

⁵⁶ De acordo com Fernandes, Josette Féral “[...] cunhou o termo ‘teatro performativo’ para dar conta da aproximação, cada vez maior da cena contemporânea com o acontecimento único e os gestos de auto-representação do artista performático” (FERNANDES, 2013, p. 8).

O depoimento de Manuela sobre o processo de criação do espetáculo *Qual a diferença entre o charme e o funk?* (Imagem 18), nos coloca à disposição elementos para a compreensão do “desejo do real” (FERNANDES, 2013, p. 4) na composição da cena. Ademais, o modo como a peça aborda temas como racismo, autodiscriminação, sexualidade e cultura negra, com base nas experiências dos sete atores e atrizes negras que formam seu elenco, torna possível identificar também a postura de “sujeitos desejantes” (FERNANDES, 2013, p. 4) que a equipe assume na elaboração do trabalho e diante da plateia. Manuela nos conta que,

[...] aí, começou todo esse período de arqueologia pessoal, que a gente chama, todo esse trabalho de escavar memórias e trazer pra esse congá⁵⁷, que seria, então, esse nosso espaço de compartilhamento, muito sagrado, que se tornou, realmente, um elo muito grande entre nós. E, a partir disso, a gente foi construindo uma cena, outras coisas, de um sentimento, coisas que tinham sido compartilhadas... Foram muitos métodos de criação de cenas, cada uma, mas sempre permeando alguma memória, alguma relação, de alguma memória nossa. Às vezes, mais de uma memória, então, muitas histórias são misturadas, as histórias do outro, da outra e da outra, que montaram toda a cena. E a gente vai percebendo que, realmente, as nossas histórias eram muito parecidas. E, ao mesmo tempo, eram muito diferentes. Cada um vem de uma realidade completamente diferente, viveu coisas muito diferentes, mas que um sentimento e algumas situações específicas, a gente já tinha passado em comum [...] A cena do Bruno com a Laura⁵⁸, da tábua de passar, lá, do cabelo, é uma que foi muito marcante, *pra* todas nós. A gente na hora: ‘ah, eu já fiz isso, eu já passei ferro no cabelo! Ai, meu Deus!’ Então, todo aquele impacto que as pessoas têm, quando assistem à cena⁵⁹ – eu sempre ouço que as pessoas comentam, nessa hora, que a Laura *tá* fazendo a cena. E muitas meninas negras, já falaram do quanto, naquela cena, elas riram e ao mesmo tempo choraram, porque tem isso, de se reconhecer. A gente passou todas aquelas experiências, todas aquelas cenas, a gente sofreu antes, chorou, se emocionou, porque era muito nosso. Então, a gente já se acolheu muito antes [...] (Manuela, 2016, entrevista).

Nesse processo de “arqueologia pessoal” (Manuela, 2016, entrevista), atores e atrizes se colocam a desnudo, encontram espaço para o compartilhamento e a compreensão de emoções que lhes consumiam e convertem dor em matéria cênica, pois,

[...] em movimentos ambíguos e dispersos o teatro é lugar de confissão de si e lugar de falar de si. O tema da Pedagogia Teatral é com frequência uma biografia de seus participantes. A situação pedagógica teatral requer uma confissão de pensamentos e

⁵⁷ A palavra *congá*, de origem banto, define o altar sagrado situado nos terreiros, espaços de culto das religiões de matriz africana. A equipe de trabalho do espetáculo *Qual a diferença entre o charme e o funk?* nomeia dessa forma sua estrutura cenográfica, na qual estão depositados diversos objetos disparadores das cenas.

⁵⁸ Além de Manuela Miranda, o elenco de *Qual a diferença entre o charme e o funk?* é formado por Laura Lima, Silvana Rodrigues, Camila Falcão, Kyky Rodrigues, Bruno Cardoso, Bruno Fernandes. O grupo também conta com a direção artística de Thiago Pirajira.

⁵⁹ Devo assinalar, na declaração de Manuela, a referência que a atriz faz à reação da plateia, diante do espetáculo. Penso, a partir dessa observação, que, ao partilhar de uma experiência que permanecia silenciada, ao “expor algo escondido” (ICLE, 2010, p. 91) de um *eu* que traz a promessa de se tornar *nós*, no elo de cumplicidade que se firma entre o elenco e os espectadores, o grupo possibilita também à plateia negra o reconhecimento de si. Ao mesmo tempo, esse trabalho propicia à plateia branca a aproximação da expressão artística de uma vivência que não está ao seu alcance, o que pode (ou não) lhes suscitar empatia.

sentimentos escondidos, soterrados pelos automatismos do cotidiano, pelas máscaras sociais que nos acostumamos a portar. Assim, em complementaridade a essa confissão, falar de si é expor algo escondido do eu (ICLE, 2010, p. 91).

A ideia de confissão de si está presente na declaração de Kyky Rodrigues (Imagem 19), que também integra o elenco de *Qual a diferença entre o charme e o funk?* e participou da entrevista coletiva. Ela conta que é formada em psicologia e que se sentia tolhida para expressar suas aflições, ao longo da sua graduação e nos meios que envolvem a profissão de psicóloga, justamente pelo fato de que, nesses espaços, que ela classifica como “embranquecidos”, o modo como ela se constitui como mulher negra não era visto como algo importante. Em compensação, sobre o trabalho junto ao grupo Pretagô, Kyky afirma que,

[...] aquilo que eu não conseguia dizer na psicologia, eu encontrei espaço para dizer no teatro. E utilizei a minha potência *pra* falar sobre a minha negritude, *pra* poder dizer aquilo que não cabia dentro de mim [...] E a gente tem o Pretagô, que é esse espaço onde eu posso colocar *pra* fora toda essa minha negritude sem medo, sem ser policiada por ninguém, sem me sentir cobrada também, de ocupar esse lugar, de poder ser eu, negra, existindo (Kyky, 2016, entrevista).



Imagem 19 – Kyky. Espetáculo *AfroMe*. Fonte: foto de André Olmos.

Com efeito, no trabalho de Rosa Lima não são suas experiências subjetivas que tracejam a interpelação do real na cena. Nos dias que correm, Rosa atua em um espetáculo ao qual ela se refere como uma “aula show musicada” (Rosa, 2016, entrevista), intitulada *Contando a verdade e cantando a história*, produzida pelo Grupo Temático Pedagógico Ponto Z – “Z de Zumbi”, conforme diz a letra de uma das músicas do espetáculo –, também em

parceria com Pernambuco. Tive a oportunidade de assistir a esse trabalho, na semana seguinte à entrevista concedida por Rosa. De acordo com ela,

[...] esse espetáculo conta a chegada, a história dos negros, desde a África até agora, com músicas. Eu faço uma narrativa. A música, a letra da música é o texto da peça. Então, eles contam da vinda dos negros, eu digo ‘Navio negreiro’⁶⁰, sabe? E outros textos, que é dentro da lei... (interfiro, ao perceber que ela não consegue lembrar o número da lei a que deseja citar, e digo: 10639/03). É, e a gente já faz esse espetáculo há muitos anos [...] todo o texto, as letras todas são do Pernambuco, e as músicas também (Rosa, 2016, entrevista).

A partir da fala de Rosa, posso destacar uma característica que diferencia esse espetáculo dos trabalhos teatrais citados por Manuela e Pâmela: a questão da autoria do texto. Nesse caso, o espetáculo no qual Rosa atua não conta com um texto criado com a participação dela, em um processo colaborativo, mas foi escrito e está assinado por um autor negro – Waldemar Pernambuco Lima –, que, sensibilizado pela trajetória silenciada de seu próprio povo, decidiu contá-la em arte. No entanto, se no que diz respeito à autoria pode-se fazer essa distinção, o detalhamento de fatos históricos acerca da escravidão demonstra que essa também é uma obra que se constitui a partir do desejo de abordar a criação com base em dados que dialoguem com a verdade, em conformidade com o que sugere o título do espetáculo.

Paradoxalmente, na produção teatral de Celina Alcântara, que, como acontece nos trabalhos de Manuela e Pâmela, também se baseia em um trabalho de improvisação coletiva, os espetáculos que trazem à baila questões que referenciam a negritude não estão ligados à ideia de abordagem do real na cena. No âmbito do trabalho desenvolvido por Celina junto à Usina do Trabalho do Ator (UTA), o modo como a atriz afronta os estereótipos ligados à sua imagem reside na posição que ela atribui a si própria nos universos ficcionais que cria. Para ela, o tratamento dado à temática da negritude traça uma linha evolutiva, em sua carreira, que está intrinsecamente ligada ao grupo que integra, de maneira que a trajetória da UTA reflete essa mesma evolução. De acordo com Celina,

[...] com a Usina do Trabalho do Ator, eu acho que eu começo a fazer um pouco esse caminho, eu quero fazer, eu quero dizer determinadas coisas, como atriz negra [...] Então, começa lá, desde o *Klaxon*⁶¹, que é o primeiro espetáculo que a gente faz, que a gente trabalhou as figuras carnavalescas e que eu escolho, eu quero trabalhar, justamente, essa ideia, da mulata, que é ao mesmo tempo a mulher que trabalha, lavadeira, que entra em êxtase no carnaval [...] Então, aí eu começo a me colocar como atriz negra,

⁶⁰ Rosa faz referência ao poema romântico de cunho abolicionista escrito por Castro Alves, em 1869.

⁶¹ De acordo com os estudos de doutoramento de Ana Cecília de Carvalho Reckziegel, atriz integrante da UTA que desenvolveu sua tese sobre os processos de criação do referido grupo, *Klaxon* (1994) era uma peça que “abordava a ambiguidade do carnaval [...] a partir de personagens figuras como a *bailarina*, o *estrangeiro*, a *criola doida* (que era interpretada por Celina), o *sacerdote*, na tentativa de discutir elementos formadores da brasilidade” (RECKZIEGEL, 2014, p. 15).

dizendo: bom, eu quero falar de algumas coisas em relação a minha própria negritude. Começo a eleger temas pra eu falar e não mais falar porque outras pessoas me elegeram, pra me colocar, lá, naquele lugar. [...] Eu acho que isso vem permeando o trabalho da Usina do Trabalho do Ator, o meu trabalho dentro da Usina do Trabalho do Ator, que começa lá no *Klaxon* e que eu acho que, ali, no *Mundéu*⁶², a gente brinca um pouco com isso, mas ali, no *Mundéu*, por exemplo, é menos a temática da negritude e mais o lugar da negritude, entende? A visualidade da mulher negra. Ali, é uma história em que uma mulher negra tá no lugar de princesa, entende? É menos essa coisa temática, de um discurso, mas mais o lugar de visibilidade, que também discursa, de uma certa forma. [...] Depois, *Nos meses da corticeira florir*⁶³, acho que a gente dá um mergulho um pouco maior, porque aí a gente traz a discussão de maneira mais *porrada*, inclusive trazendo as questões de religiosidade (Eu - A questão da subserviência também, *né?* Eu acho super significativo, aquele momento em que as duas negras do espetáculo, as duas personagens negras, fazem a branca trabalhar). Fazem a branca ficar subserviente, trabalhar, enfim. Então, aí tem um acirramento também, no próprio tratamento do tema, que começa de maneira mais *light*, digamos assim, e chega aí, nesse momento, assim um momento mais *porrada* (Celina, 2016, entrevista).

Parece-me que Celina aponta um caminho ascendente sobre sua própria abordagem da temática da negritude na cena. Essa trilha inicia com o espetáculo *Klaxon* – no qual o nome que se dava à figura com a qual ela jogava, a *criola doida*, pode, inclusive, ser visto de forma pejorativa. Em *Mundéu* (Imagem 20), observo que há um deslocamento do lugar subalterno que o teatro convencional reserva às mulheres negras, quando Celina se apresenta como uma princesa. Em *Nos meses da corticeira florir*⁶⁴, a condição de negritude das atrizes que criam o espetáculo cobra um espaço de reparação, escava feridas e demonstra a força das personagens negras. Para Celina, o amadurecimento do modo como o assunto é interpelado em seu trabalho se relaciona com a sua própria maturidade, como mulher negra. Ela diz que,

⁶² O espetáculo *Mundéu - O segredo da noite* (1998) conta a história de amor entre um homem e uma mulher, a partir das *Lendas do sul*, de Simões Lopes Neto (RECKZIEGEL, 2014, p. 15). Nesse trabalho, Celina atua como a lendária princesa moura, a Salamanca do Jarau, também conhecida como Teiniaguá. No espetáculo, é sua personagem que promove o desenlace e o retorno à ordem.

⁶³ *Nos meses da corticeira florir* (2001), livremente inspirado no conto *Anaí*, de Barbosa Lessa, era um espetáculo que sublinhava o protagonismo da mulher negra e indígena em um episódio da disputa de terras entre portugueses e espanhóis, na fronteira entre Brasil e Argentina. Nas palavras de Reckziegel, o espetáculo “[...] narra a história de uma índia que se rebelou contra a guerra devido à morte dos meninos da tribo, que eram levados à força para as batalhas. Anaí cria um exército de índias e negras fugidas para combater a guerra” (RECKZIEGEL, 2014, p. 15). Na cena a que nos referimos neste trecho de entrevista, as personagens Traqueana (Celina Alcântara) e Anaí (Dedy Ricardo) revoltam-se contra o tratamento discriminatório da dona da casa, incorporam seus orixás, invertem o jogo de poder na cena e obrigam a patroa Anita (Leonor Mello) a trabalhar para elas.

⁶⁴ Ao falar sobre esse trabalho, especificamente, não posso me furtar da minha própria participação em sua concepção. Acredito que o “acirramento” da temática, a que Celina se refere, esteja um pouco relacionado à minha presença durante o processo, também. Esse foi o primeiro espetáculo que criei junto ao grupo e, a contar desse momento, tornamo-nos duas atrizes negras no grupo, a problematizar essas questões. Acredito também que, com o ingresso de outros dois artistas negros no grupo, o ator Thiago Pirajira e a assistente de direção Shirley Rosário, a pesquisa da UTA sobre a temática da negritude evoluiu mais um passo, com a brincadeira teatral *Dança do Tempo*. Trata-se de um trabalho no qual a performatividade das manifestações espetaculares afro-brasileiras inspira a partilha do acontecimento teatral com diferentes grupos convidados a cada apresentação, que ensaiam e apresentam a peça diante do público. Também devo salientar o acolhimento dos integrantes não negros da trupe – Ciça Reckziegel, Gilberto Icle, Gisela Habeyche e Anna Fuão – a essas temáticas, por reconhecerem, de seu lugar da branquidade, a importância de iniciativas artísticas antirracistas e de valorização da cultura negra.

[...] mas, além disso, essa própria ideia de uma relação política, de falar de negritude, de falar de racismo, falar de uma opressão, de uma mulher que não é só mulher, mas que é mulher negra, eu acho que isso foi se construindo, também, junto com os trabalhos e junto com a relação de formação teatral, entende? De me dar conta e de, ao mesmo tempo, de ir começando a abordar mais, até a gente chegar lá, no ‘*Nos meses*’, onde tinha uma maturidade, acho, de atriz, e de atriz no sentido da pessoa, do sujeito, que foi amadurecendo, que já tinha 30 anos, já não tinha mais 18, *né?* E já conseguia enxergar a sua própria relação, com a sua condição de atriz negra de outra maneira, diferente de quando eu entrei (Celina, 2016, entrevista).



Imagem 20 – Celina, Espetáculo *Mundéu o segredo da noite*. Fonte: foto de Fábio Zambom.

Esse vínculo entre a atividade artística e a formação teatral, identificado por Celina em sua trajetória, também está colocado no pensamento de Icle (2010). De acordo com o autor,

[a] Pedagogia Teatral supõe uma multiplicidade de situações nas quais os indivíduos preparam cenas e jogos e, ao prepará-las, preparam a si mesmos. Preparam o momento de se confrontar com o público, de gerar a situação última do teatro, de se fazer relação por intermédio da cena e, ao preparar isso, preparam a si próprios no jogo entre o verdadeiro e o falso de si mesmos (ICLE, 2010, p. 92).

Nos jogos entre a cena e a vida cotidiana, no desafio de confrontar a si mesmas e confrontar ao outro, negras atrizes mulheres transformam a si mesmas e transformam a cena porto-alegrense. Contudo, não há como estabelecer que esse, ou qualquer outro, seja um ponto de chegada, um ponto final para as possibilidades de transformação que emanam do trabalho de formação teatral e dos campos com os quais ele dialoga. Em sua relação com o cuidado de si, a formação teatral apresenta-se como detonadora de um processo no qual as atrizes se elaboram esteticamente por meio de suas práticas, mas que não exige o compromisso, nem tem a pretensão de uma conclusão. Possivelmente, aí reside um tanto significativo da magia que envolve a delícia de ser atriz: na perspectiva de produzir a si mesma e transformar-se de modo constante e infindo.

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA INCONCLUSA

Pois bem, estimadas leitoras e leitores, é chegada a hora de tecer as considerações finais acerca deste trabalho de pesquisa, momento no qual me percebo atravessada por sentimentos controversos. A primeira sensação é a de que estas considerações se dão sobre um trabalho inconcluso, pois foram tantos os caminhos apontados pela pesquisa que, o que logrei apresentar-lhes, foi apenas um dos tantos modos possíveis de olhar para a constituição da subjetividade das atrizes negras em diálogo com a formação teatral. Existe também, portanto, a sensação de luto pelas ideias que provocaram afetos, mas não se fizeram presentes na elaboração da dissertação, além da fadiga, da saudade dos fins de semana com o filho, do desejo de estar perto do marido. Acima de tudo, no entanto, está a alegria e a satisfação diante da realização de um sonho alimentado a cada dia, ao longo dos últimos dois anos. E é essa mesma alegria que me estimula o desejo de seguir na investigação sobre a temática das relações étnico-raciais e suas tantas possíveis relações com a área do teatro e os estudos da performance.

Minha dissertação procurou compreender as relações que as atrizes negras estabelecem consigo mesmas a partir da formação teatral e como essas relações reverberam em sua prática artística. Por meio dos depoimentos coletados em cinco entrevistas individuais e uma entrevista coletiva com atrizes negras, constatei que o discurso do embranquecimento interfere no modo como as atrizes participantes da pesquisa se autoelaboram, desde a mais tenra idade. Isso acontece devido à maneira como tal discurso constitui os diversos espaços formativos pelos quais circulam as atrizes. Particularmente, no âmbito do teatro convencional, o modo como o embranquecimento se apresenta na concepção da dramaturgia, ao fixá-las num lugar subalterno e negar-lhes a possibilidade de reconhecimento de si, representa um entrave para o seu pleno desenvolvimento profissional.

Assinalei pontos de entrelaçamento entre a produção literária de escritoras negras e as práticas teatrais performativas da contemporaneidade e a prática da escrita de si. Percebi como a abordagem contemporânea do teatro faculta o enfrentamento dos estereótipos marcados na dramaturgia e oferece às atrizes a chance de abordar a cena desde sua própria perspectiva da realidade. Assim, creio que seja possível que os elementos abordados pela prática profissional das atrizes negras possam armá-las adequadamente para o enfrentamento das adversidades da vida, se considerarmos a imagem deturpada que a cultura hegemônica lhes impõe, como uma dessas adversidades, além da violência, da discriminação e do difícil acesso às oportunidades.

Interpelei a formação teatral das atrizes negras como ambiente fecundo de possibilidades de transformações pessoais que se derramam para além da preparação para o exercício da profissão e inauguram novos modos de ser e estar na vida cotidiana. A mulher atriz negra forma-se profissionalmente para assumir um lugar social de evidência, para estar diante de uma plateia, sob o efeito mágico de luzes especialmente direcionadas para si, com pleno direito à livre expressão do seu ser. Acredito que essa seja uma forma potente de ultrapassar o espectro de servilidade que a sociedade insiste em lhes atribuir e colocar-se num modo outro diante do mundo e de si mesma.

No entanto, amigas e amigos, seria ingenuidade acreditar que, a partir da formação teatral, dar-se-ia uma milagrosa mudança que acarretaria na superação definitiva de todos os aspectos constitutivos do embranquecimento sobre a subjetividade das atrizes. Acreditar nessa ideia seria desconsiderar a amplitude desse discurso, que permeia e orienta as relações raciais no Brasil, e, além disso, que não incide somente sobre os processos de subjetivação de mulheres negras, mas também no modo como se constitui nosso imaginário social.

Deduzo, no entanto, ao considerar em suas singularidades e semelhanças cada uma das narrativas que compõem este trabalho, que no contínuo exercício de conhecerem e transformarem a si mesmas, por meio das estratégias que as formam e consolidam como profissionais, as atrizes descortinam algumas percepções acerca da ação de tal discurso sobre seu modo de ser. A partir desse discernimento, podem então opor resistência aos efeitos do embranquecimento que verificam em si mesmas e nos meios em que atuam.

Na sua labuta cotidiana, no trânsito entre os palcos, as salas de ensaio e as rodas do teatro de rua, atrizes negras acessam em si mesmas a negrura e aventuram-se a desbravá-la. Ao estabelecerem uma relação ética com esse aspecto particular de si, essas mulheres dão voz à experiência de seus corpos negros diante das plateias, que bebem de suas histórias cantadas e dançadas, histórias que antes viviam sob o jugo da mordaza.

4.1 DA DESCOBERTA DE UMA NOVA VOZ

Associei o tema do silêncio às experiências das atrizes entrevistadas e agora percebo o quanto sua influência se fez presente sobre mim mesma, enquanto elaborava minha dissertação. Falo agora de um silêncio envergonhado, diante de um país em ruínas, de injustiças tremendas, da usurpação de direitos adquiridos, e da imundície pós-golpe de 2016, porém, este foi um tempo de escolhas difíceis. Ao contemplar esse quadro, entristeço-me por

entender que era hora em que deveria gritar, mas eu silencieei, em favor desta tarefa. Estive ausente das manifestações pela renúncia do presidente ilegítimo, pela convocação das eleições diretas, das ocupações que resistiram às mudanças no Ensino Médio, e da manifestação de apoio às famílias que faziam parte da ocupação Lanceiros Negros. O grito que não fiz soar se fez nó na minha garganta e, nesse contexto, o meu silêncio era dor.

Porém, se havia por um lado o silêncio que oprimia, havia também o silêncio contemplativo, necessário para aguçar minha capacidade de escuta das vozes que compunham a escrita. As entrevistas, que constituem a matéria viva, singular e pulsante deste trabalho, me exigiram o refinamento dessa habilidade. Durante o período em que realizei as entrevistas, aprendi a escutar as atrizes atentamente, privilegiar esse espaço de fala para elas e situar-me no lugar de ouvinte. Ao realizar as transcrições de seus depoimentos, escutava suas vozes com a característica penetrante dos fones de ouvidos, retrocedia as gravações em determinados trechos, escutava e reescutava, escutava o silêncio, as pausas, as risadas, as hesitações e as entonações das vozes. Lembrava dos seus gestos e dos momentos em que elas se emocionaram. Eu também me emocionava, muitas vezes, por escutá-las de modo tão intenso.

Houve também um cuidado para que eu não me fizesse agente do silêncio sobre as entrevistadas. Em alguns momentos, senti-me na corda bamba, sem saber como lidar com uma fala que colocava em xeque ideias que me pareciam bem alicerçadas em relação à pesquisa, e, assim, afastavam-me de uma zona de conforto. Procurei, sempre que esses momentos ocorreram, assumir a contradição e fazer com que ela enriquecesse o trabalho.

Por fim, encontrei no silêncio também um campo fértil para a criação do ato de escrever. Nesse jogo que envolveu as ações de calar-me para escutar, escutar o silêncio, calar-me para escrever, escutar vozes caladas, conjugar vozes de tantos autores e autoras com as minhas reflexões e com as falas das atrizes, compus esta escrita. Assim como as atrizes negras se inscrevem na cena a partir da sua arte, procuro, por meio deste trabalho, inscrever-me como mulher atriz negra no mundo acadêmico. E, assim como entendo as vozes das negras atrizes em suas criações como uma escrita que não se escreve, gosto de pensar a minha escrita como uma voz que não se cala.

Ao despedir-me agora, caríssimas leitoras e leitores, manifesto meu sentimento de gratidão por seu interesse para com este trabalho, desejo-lhes muita sorte, saúde e sucesso nos caminhos.

Saravá! Axé! Evoé!

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Formação Teatral como Criação**: narrativas sobre modo de ficcionar a si mesmo. 2012. 163 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69931/000875305.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

ALCÂNTARA, Celina Nunes de; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 463- 470, set-dez 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/16600/12455>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

ALCÂNTARA, Celina. **Entrevista II**. Entrevistadora: Edilaine Ricardo Machado. Porto Alegre, 11 de outubro 2016. Não publicada.

AMARO, Pâmela. **Entrevista V**. Entrevistadora: Edilaine Ricardo Machado. Porto Alegre, 30 de novembro de 2016. Não publicada.

AS FILHAS DO VENTO. Direção: Joel Zito Araújo. Elenco: Taís Araújo, Léa Garcia, Milton Gonçalves. Brasil, 2003. 1 DVD. Obra audiovisual.

ARAÚJO, Joel Zito. O Negro na Dramaturgia: um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n3/16>>. Acesso em: 12 set. 2015.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese**, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>>. Acesso em: 31 maio 2016.

BRASIL. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 9 jan. 2003. P. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 01 jun. 2016.

CANDIOTTO, Cesar. Subjetividade e Verdade no Último Foucault. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 87-103, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a05.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

CURIEL, Ochy. Identidades Essencialistas o Construcción de Identidades Políticas. El dilema de las Feministas Negras. In: CANDELARIO, Ginetta. **Miradas Desencadenantes**. Los

Estudios de Género en la República Dominicana al inicio del tercer Milenio, Santo Domingo, INTEC, 2005.

DAVIS, Angela. **Mulher, Raça e Classe**. 2013. Disponível em: <<https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/angela-davis.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

DINIZ, Debora. **Carta de uma Orientadora**: o primeiro projeto de pesquisa. Brasília: LetrasLivres, 2013.

DJOKIC, Aline. Colorismo: o que é, como funciona? **GELEDÉS**: instituto de mulheres negras, 26 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/#gs.N7ydUNU>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? A ideologia do Branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1930-1915. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, ano 24, n. 3, p. 563-599, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eaa/v24n3/a06v24n3.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. **Cadernos Negros**, v. 13, São Paulo, 1990. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/prosaepoesia/0151.html>>. Acesso em: 11 maio 2017.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005a. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: BARROS, Nadilza Martins de; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no Mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005b. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>>. Acesso em: 26 maio 2017.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, p. 11-23, ano 14, n. 16, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>>. Acesso em: 10 maio 2017.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do Real no Teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518>>. Acesso em: 31 maio 2017.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FOUCAULT, Michel. A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense, 2010a. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e Cabelo como Símbolos da Identidade Negra. **Ação Educativa**, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2016.

GONZALEZ, Lélia. Por um Feminismo Afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

hooks, bell. Mujeres Negras. Dar forma a la teoría feminista. In: hooks, bell; BRAH, Avtar et al. **Otras Inapropiables**. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2004. p. 33-50.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como Cuidado de Si**. São Paulo: Hucitec, 2010.

ICLE, Gilberto. O Dizer Verdadeiro como Prática Discursiva na Pedagogia do Ator. **Revista Moringa** - artes do espetáculo, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v. 5, n. 1, p. 13-27, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/19619>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O Sujeito da Educação**: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 127-150.

LEAL, Mara Lúcia. Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Mara%20Lucia%20Leal%20%20Tirando%20a%20mascara%20a%20questao%20racial%20nas%20artes%20cenicass.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

LIMA, Evani Tavares. Por uma História Negra do Teatro Brasileiro. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

LIMA, Rosa. **Entrevista I**. Entrevistadora: Edilaine Ricardo Machado. Porto Alegre, 21 de setembro de 2016. Não publicada.

LOPES, Vera. **Entrevista III**. Entrevistadora: Edilaine Ricardo Machado. Porto Alegre, 26 de outubro de 2016. Não publicada.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, mar. 2008. Disponível em: <<http://kilombagem.org/wordpress/wpcontent/uploads/2015/07/MALDONADO-TORRES-Topologia-do-Ser.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MIRANDA, Manuela. **Entrevista IV**. Entrevistadora: Edilaine Ricardo Machado. Porto Alegre, 08 de novembro de 2016. Não publicada.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude Usos e Sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NUNES, Rafael dos Santos. **A Formação e Educação do Negro pelo Teatro Experimental do Negro (TEN): um estudo a partir das páginas do jornal Quilombo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Henrique da Silva de. Escrivências: Rastros biográficos em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Terra Roxa e Outras Terras** – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 17-B, p. 85-94, dez. 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. As técnicas de si e a criação artística. **ILINX - Revista do Lume**, Campinas, n. 2, p. 1-8, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **A Função Criação no Trabalho Coletivo Teatral: um estudo com a Usina do Trabalho do Ator**. 2014. 178 f. Tese (Doutorado em Educação) – Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/94740/000916420.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 01 out. 2015.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. **Atores e Atrizes Negras: das companhias ao teatro de grupo**. 2011. 217 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://argeu.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2011/adriana_santos.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A História do Negro no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SOBRAL, Cristiane. A dramaturgia Negra no contexto do ensino de teatro no Brasil. **Revista Matriz**, Porto Alegre, Grupo Caixa Preta, 2010.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

– Dados de identificação:

- 1) Nome
- 2) Nome profissional
- 3) Data de nascimento
- 4) Escolaridade
- 5) Como tu te declaras em relação ao teu pertencimento racial?
- 6) Em que classe social tu estás inserida?
- 7) Essa é a mesma classe social que tu dirias antes da tua formação teatral?

– Das recordações da formação:

- 1) Qual a lembrança mais antiga que tens da vontade de fazer teatro?
- 2) Que imagem tens dessa época? Como era ser negra e fazer teatro nessa época?
- 3) Como tu aprendeste a fazer teatro? Quais experiências pra ti foram as mais significativas e decisivas para te tornares uma atriz?

– Das dificuldades:

- 1) Que dificuldades encontraste para ser atriz?
- 2) O que mudou da época em que começaste e agora?
- 3) Tu achas que se fosses branca tua trajetória seria a mesma? O que teria mudado? O que teria sido diferente?
- 4) Como se deu esse processo de formação inicial? Como foi o acesso a essa formação? Em que local (ou locais) ela aconteceu?
- 5) Quando começaste a trabalhar profissionalmente como atriz?
- 6) Com que grupos (ou diretores) tu trabalhaste? Que espetáculos e que personagens fizeste? O que esses trabalhos te deixaram de herança?

– Do sentimento de negritude:

- 1) O que tu entendes por negritude?
- 2) Como tu vives a tua negritude?
- 3) Essa experiência da negritude da qual tu falas, foi sempre percebida dessa maneira?
- 4) Que referências tens a respeito do termo embranquecimento?
- 5) Tu tens alguma experiência em relação ao embranquecimento? Se sim, podes descrever essa experiência?

6) Tu achas que a tua formação teatral e mesmo o exercício da tua profissão têm alguma relação com as tuas experiências de negritude e embranquecimento? Se sim, podes falar um pouco sobre essa relação?

– Da produção artística:

1) Tu achas que o teu sentimento de negritude interfere na forma como tu desenvolves a tua produção artística?

2) O tema da negritude é ou foi temática de algum trabalho artístico teu? Qual? Por quê?

3) Tu achas necessário que atores e atrizes negros usem a negritude como temática de suas produções artísticas?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU
TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

A ideia central do projeto de pesquisa Negritude e formação teatral: um estudo com atrizes negras em Porto Alegre – Brasil é investigar os modos de subjetivação de mulheres negras a partir da formação teatral. Nesse intento, realizarei entrevistas com atrizes negras formadas ou em processo de formação inicial que estejam em atividade na cena cultural porto-alegrense, de forma a coletar informações sobre suas experiências formativas e profissionais, para relacioná-las à maneira como essas atrizes constituem a si mesmas e se conduzem no mundo.

Declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, bem como a transcrição das mesmas, acompanhada pelas observações do grupo de pesquisa (Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance - GETEPE – UFRGS) e do orientador (Prof. Dr. Gilberto Icle). Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito, que venha a ser publicado, a menos que a participante consinta expressamente a publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à entrevistada. Se no decorrer da pesquisa, a participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (51) 9192 7310 e (51) 3308 3428 (Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação).

_____, _____ de _____ de _____.

Edilaine Ricardo Machado – Atriz, professora e pesquisadora

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu _____, RG n.º _____, concordo em participar desta pesquisa. Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

_____, _____ de _____ de _____

Assinatura da atriz participante