



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

A IMINÊNCIA DO SAMBA:

análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido

Luiz Augusto Barbosa (Luiz de Abreu)

Uberlândia – MG
Outubro 2016

Luiz Augusto Barbosa (Luiz de Abreu)

A IMINÊNCIA DO SAMBA:

análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientadora: Prof^a Dra. Mara Lucia Leal.

Uberlândia – MG
Outubro 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A162i
2016 Abreu, Luiz de (Luiz Augusto Barbosa), 1963-
A iminência do samba [recurso eletrônico] : análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido / Luiz de (Luiz Augusto Barbosa) Abreu. - 2016.

Orientadora: Mara Lúcia Leal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.3>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes. 2. Dança. 3. Samba. 4. Coreografia. I. Leal, Mara Lúcia (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



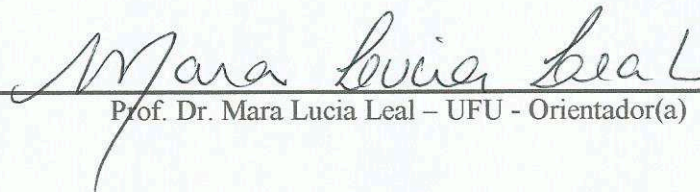
UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

A IMINÊNCIA DO SAMBA: análise do processo de criação da coreografia. O Samba do Criolo Doido.

Dissertação defendida em 22 de novembro de 2016.


Prof. Dr. Mara Lucia Leal – UFU - Orientador(a)

Participou por meio de web conferência

Prof.^a. Dr.^a. Helena Tania Katz – PUC-SP


Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva – UFU

À minha mãe, Dalva de Abreu Barbosa
(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

Obrigado,

Michael Sommers, Sônia Maria Silveira, Paulo Fonseca, Wlamira Albuquerque, Décio Filho, Geraldo Fernandes, Cristina de Cassia, Mariana de Abreu, Isabela de Abreu, Ana Catarina, Ângelo Madureira, Sonia Sobral, Helena Katz, Mara Leal, Narciso Telles, Juliana Maltos, Vilma Campos, Lina do Carmo, Bruna Freitas, Cleuzon Giuviti Marques, Paola Fonseca, João Rafael Neto, Ana Carneiro.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta e analisa o processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido, de Luiz de Abreu, seu contexto e desdobramentos. O processo da escrita utilizou o método da bricolagem, a partir de procedimentos cartográficos e autoetnográficos, já que o corpo do artista é o campo em relação a outros campos, ou seja, o observador que se observa num sentido transversal onde não há separação de sujeito e objeto, prática e teoria, conhecimento e política. Outro procedimento utilizado foi a desmontagem e sua reescrita, para compartilhar uma reflexão ativa sobre o processo de criação em seu caráter ético e estético. Além dos elementos que compõem a cena, segue uma análise do corpo negro, como campo de pesquisa, como dispositivo de profanação, um corpo político, um corpo em transformação. Tais elementos são impregnados de importância e simbologia histórica e cultural na construção da imagem do negro no Brasil.

Palavras-chave: Brasil; Corpo Negro; Dança Contemporânea; Desmontagem Cênica; O Samba do Criolo do Doido.

ABSTRACT

This research offers a presentation and analysis of Luiz de Abreu's dance performance O Samba do Criolo Doido ("The Samba of the Crazy Nigger"), examining the choreographer's creative process as well as the creative contexts and the work's evolutions and offshoots. The writing process is based upon the method of "bricolage," using as a point of departure cartographic and autoethnographic procedures in which the artist's body is viewed as a field, in relation to other fields, i.e. the observer who observes himself in a transversal sense in which there is no separation between subject and object, practice and theory, knowledge and politics. Further procedures adopted involve the disassembly and rewriting of the "text" with the aim of sharing an active reflection on the creative process in terms of ethics and aesthetics. In addition to the scenic elements, the black body is analyzed as a field of study, as well as a device of profanation, a political territory, and a body in transformation. Impregnated with historical and cultural importance and symbolism, such elements contribute to the construction of the image of black men and women in Brazil.

Key Words: Brazil; Black Body; Contemporary Dance; Scenic Disassembly; The Samba of the Crazy Nigger.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Dalva de Abreu Barbosa. Arquivo pessoal.
- Figura 2 – Esboço de uma saia. Autor: Luiz de Abreu.
- Figura 3 – Esboço de homenzinhos caindo do céu. Autor: Luiz de Abreu.
- Figura 4 – Luiz Augusto Barbosa (Zoga). Arquivo pessoal.
- Figura 5 – Luiz Augusto. Uberlândia – Anos 1970 - Balé O Corsário. Arquivo pessoal.
- Figura 6 – *Screenshot* da gravação do espetáculo História Infantil, 1995.
- Figura 7 – *Screenshot* da gravação do espetáculo História Infantil, 1995.
- Figura 8 – *Screenshot* da gravação do espetáculo História Infantil, 1995.
- Figura 9 – *Screenshot* da gravação do espetáculo História Infantil, 1995.
- Figura 10 – *Screenshot* da gravação do espetáculo História Infantil, 1995.
- Figura 11 – História Infantil, 1995. Estudo de movimento.
- Figura 12 – Colocando a máscara. Foto: Flavio Rocha
- Figuras 13 a 18 - Atos performáticos na cidade: ensaio visual. Fotos: Flavio Rocha
- Figura 19 – Travestis de papelão para estudo de criação. Foto: Patrícia Werneck
- Figura 20 – *Screenshot* da gravação do espetáculo do espetáculo Travesti.
- Figura 21 – *Screenshot* da gravação do espetáculo do espetáculo Travesti.
- Figura 22 - A Bandeira tá na rua.
- Figura 23: Retrato de babá brincando com criança (1899). In: ERMAKOFF, 2004.
- Imagem 24 – *Screenshot* da gravação do espetáculo O Samba do Criolo Doido, desfile com a bandeira no ânus, 2004.
- Figura 25 – Recordação escolar. Arquivo pessoal.
- Imagem 26 – Matéria sobre o espetáculo que inclui texto sobre o uso da bandeira.
- Imagem 27 – *Screenshot* da gravação do espetáculo O Samba do Criolo Doido, bandeira no ânus, 2004.
- Imagem 28 – Recordação escolar. Arquivo pessoal
- Imagem 29 – Descolonização do corpo negro. Autor: Luiz de Abreu
- Imagem 30 - Self com bandeira do Brasil refletida no vítreo do globo ocular. Foto usada para o programa da estreia do “Samba”, 2004.
- Imagem 31 – *Screenshot* da gravação do espetáculo O Samba do Criolo Doido, Botas usadas na coreografia, 2004.
- Figura 32 - Loja de Sapateiro, de Jean Batist Debret.

Figura 33 - Senhor de engenho calçado e os seus escravos descalços (séc. XIX.)

Figura 34 - Jogador de basquete calçado com tênis Nick (2014). Um símbolo contemporâneo de elevação social.

Figura 35 - Ana Menarezzi caracterizada como Sabina. Disponível em:

<http://bonavides75.blogspot.com.br/2010/11/as-laranjas-da-sabina.html> Acesso em: 06/05/2016

Figura 36 - Eros Volusia, década de 1930 - Luiz de Abreu, 2004. Bricolagem de Luiz de Abreu.

Figura 37 - A Árvore do Esquecimento, de Jessé Oliveira, Luiz de Abreu e Greice Passó. Atrizes: Junia Bertolino (embaixo) e Jennifer Giacomini (em cima). Arquivo Pessoal.

Figura 38 – Cena ao som do Guarani. Foto: Gil Grossi

Figura 39 – *Screenshot* da gravação do espetáculo O Samba do Criolo Doido, cena ao som de Ave Maria, 2004.

Figura 40 – Boletim de ocorrência de 30/04/1998.

Figura 41 – Boletim de ocorrência de 13/01/1998.

Figura 42 – Juliana Maltos – ensaio do espetáculo Camugere.

ABREM-SE AS CORTINAS p. 09

PARTE 1

ESQUENTANDO OS TAMBORINS: Um pouco da história do artista e seu contexto antes da construção da coreografia O Samba do Criolo Doido p.

15

1.1. Araguari p. 17

1.2. Uberlândia p. 25

1.3. Belo Horizonte p. 27

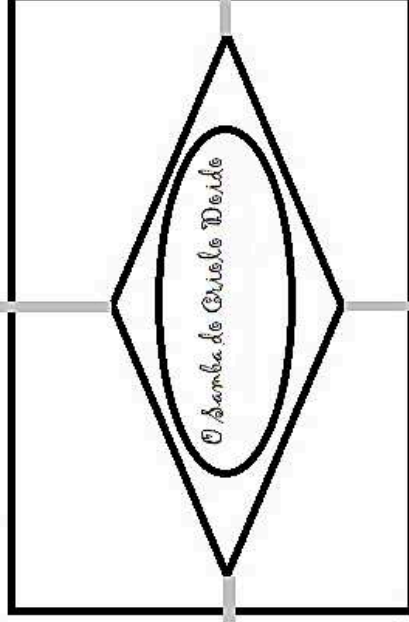
1.4. São Paulo p.30

1.4.1. A linguagem pessoal: História Infantil p. 31

1.4.2. Travesti: atos performáticos na cidade p. 37

1.4.3. Atos performáticos invisíveis na cidade: metodologia de sobrevivência do corpo negro na cidade p. 45

1.4.4. Linguagem pessoal: Travesti p. 48



AS CORTINAS CONTINUAM ABERTAS p. 128

FONTES E REFERÊNCIAS p. 131

PARTE 2

TIRANDO A SANDÁLIA DE PRATA:
desmontando o samba p. 61

2.1. Desmontando o Samba p. 62

2.2. Cenário e Vestuário p. 72

2.3 A Movimentação p. 83

2.4. As Botas p.90

2.5. A Música p. 99

2.6. O Figurino: A Memória está na Pele p.
104

PARTE 3

PIAUI: O Samba explode a estrutura
arquitetônica do teatro e pede passagem na
avenida p. 116

ABREM-SE AS CORTINAS

Palco escuro. Ouve-se uma gota, duas gotas de água que aos poucos criam um ritmo. Vê-se pontos de luzes que vão de um lado ao outro do palco. Vê-se cores pálidas. Uma imagem negra começa a se desenhar. Ouve-se som do mar, ondas. Os sons das gotas são substituídos por um instrumento musical: o surdo. Os pontos de luzes se intensificam. As cores começam a se revelar: verde, azul, amarelo, branco. As cores da bandeira do Brasil. As cores vibram mais intensamente, deixando a imagem negra do corpo se definir.

As gotas são substituídas por um instrumento musical, o surdo. As luzes brilhantes iluminam um grande telão estampado por bandeiras do Brasil.

Ouve-se a voz estridente e urgente da cantora Elza Soares gritando:

- A carne...
- A carne mais barata...
- A carne mais barata do mercado...
- A carne mais barata do mercado é a carne negra...

O corpo rabisca pequenos movimentos onde pode se reconhecer movimentos do samba, da dança do ventre, dança indiana, danças populares de rua.

Este corpo não tem sexo porque não se pode ver as genitálias. E este corpo não tem cor, porque está na frente da luz. Uma silhueta.

A música para e a cena inteira estoura de luz.

O bailarino se revela.

O bailarino é preto.

O bailarino é masculino.

O bailarino está nu.

O bailarino está calçado com botas prateadas com um salto de 15 centímetros.

O bailarino preto nu calçado com botas começa a fazer respirações no diafragma, ondulações com os músculos abdominais, deslocamentos das articulações dos ombros, movimentações com as omoplatas, balanço dos

músculos glúteos, torções dos braços, deslocamentos de quadris e rotações com o pênis.

O bailarino coloca lábios postiços exageradamente grossos. Começa a executar os passos de uma dança de salão, ao som de um samba-bossa nova cantado em francês, que descreve uma receita de feijoada.

Enquanto a música é substituída por um trecho da ópera “O Guarani” do Carlos Gomes, o bailarino pega um tecido cujas estampas de bandeiras do Brasil são as mesmas do telão. Ele desfila com a bandeira como se fosse numa passarela de moda.

As bandeiras estão recortadas com vários buracos pelos quais o bailarino pode entrar e sair com braços, pernas, cabeça, pênis e nádegas.

O bailarino introduz a bandeira no ânus.

Entra a música sacra “Ave Maria” de Gounod, na versão samba de Jorge Aragão.

O bailarino volta para a cena inicial onde é uma silhueta.

A movimentação é diferente agora. O bailarino está com um pedaço da bandeira dentro de si.

Volta a luz inicial. Pontos de luzes. Várias bandeiras do Brasil. Imagem negra de um corpo. Rodopiando com uma bandeira, saltando com a bandeira no ar, batendo a bandeira no chão. E ao final a imagem negra do corpo volta para o centro do palco, coloca a bandeira como uma capa apoiada no braço esquerdo, e sai sambando... até sair do palco.

Esse é o roteiro da coreografia “O Samba do Criolo Doido”, criada por mim/Luiz de Abreu, em 2004, para o projeto Rumos Itaú Cultural 2003|2004. O que me leva a transformar um espetáculo cênico que constitui a minha linguagem primeira como artista, numa escrita acadêmica?

Nos seus dez anos de carreira, o Samba viajou pelo Brasil e pelo mundo, provocando reações ferozes e divergentes de vários públicos, indo da identificação e admiração ao repúdio e censura, extrapolando os limites convencionais do palco e rompendo com as fronteiras raciais, nacionais, e aquelas invisíveis que separam o artista/performer do seu público.

Fora dos palcos, o Samba também suscitou vários trabalhos teóricos como teses, dissertações e monografias, além de artigos e críticas, no Brasil e no exterior. Alimentado por diversas reações e discussões, o Samba ampliou, cresceu e se transformou, tanto que eu percebi que a minha relação com o Samba ultrapassa o lugar exclusivo da cena. Por isso, decidi então me arriscar numa nova encenação do Samba – mas desta vez usando a coreografia das palavras. Parto do meu lugar de discurso – de artista negro – e pretendo me jogar no meio da polifonia, num processo de pesquisa autoetnográfico, trazendo o Samba para outra cena – só que esta vez a cena acadêmica.

Em seu texto, “As contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística”, Fortin discursa bastante sobre a construção de obras através da autoetnografia:

Destacando uma pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência, eles - Ellis et Bochner (2000) - definem o caráter de resistência e de empowerment que pode oferecer uma narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular. De fato, a auto-etnografia, nós vimos, se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. (FORTIN, 2009, p.83)

Dez anos depois, sinto que agora é mais possível dividir, através do contexto acadêmico, a experiência de um artista negro da dança com outros artistas seja negros ou não. Acaba sendo uma estratégia para compartilhar um conhecimento acumulado através da prática da dança.

As transformações políticas e sociais que estão atravessando o Brasil nos últimos anos tem impactado tantos segmentos da sociedade, inclusive o campo educacional. O ensino e a pesquisa no Brasil tem promovido novos agentes que criam novos discursos, inclusive sobre o lugar do negro em todas as cenas – tanto no palco quanto fora do palco.

Esta nova encenação do Samba vai ter três partes, cada uma se guia em torno de uma questão central.

Parte 1, Esquentando os Tamborins, gira em torno da História e das Histórias. Histórias autobiográficas, autoetnográficas. História da dança e do Brasil

contemporâneo. A partir da minha própria história pessoal, pretendo descrever o contexto no qual eu fui me construindo como negro e profissional da dança. Vou me basear sobre Sylvie Fortin (2009) que trabalha os conceitos de autobiografia e autoetnografia. Com a autoetnografia, além de me aproximar de mim mesmo através da memória, consigo construir uma história pessoal e política e contribuir para o desenvolvimento de uma estética livre de modelos pré-existentes e hegemônicos.

Parte 2, Tirando a Sandália de Prata: Desmontando o Samba, explora Identidades. Identidade étnica, nacional e de gênero. Esta parte foi estruturada a partir da reelaboração escrita de uma performance, uma desmontagem do “Samba” como forma de reflexão ativa sobre a coreografia. O conceito de desmontagem foi desenvolvido por grupos teatrais latinos americanos, e estudado por Ileana Diéguez (2009), a partir do conceito de desconstrução de Jacques Derrida, dentro de uma perspectiva de desconstruir mitos, modelos e sistemas duros.

Parte 3: Piauí: “O Samba” Explode a Estrutura Arquitetônica do Teatro e Pede Passagem na Avenida descreve e analisa os bastidores e a recepção da apresentação do “Samba” durante o Festival Interartes que aconteceu em São Raimundo, Piauí. Diante do cenário composto pelas cavernas paleolíticas onde nasceram os primeiros seres humanos do continente americano, eu – como artista, bailarino, brasileiro, e corpo negro criador e dançador do “Samba” – fiquei frente a frente com críticos de dança, equipes de filmagens, políticos, o exército, a polícia militar, a religião, os patrocinadores, os produtores, o público e estadistas defensores da bandeira brasileira que compunha meu figurino. Rompendo a fronteira entre a cena e a realidade, experimentei de uma forma dramática, uma situação de vida e morte onde o que estava em jogo era meu corpo, corpo nu, corpo de um artista negro brasileiro. Todos os elementos e discussões dos capítulos precedentes entram em cena – e o leitor – igual a plateia – pode conferir, ouvir, e analisar a multiplicidade de vozes que surgiram ao redor, e em consequência, deste espetáculo de dança, o Samba do Criolo Doido.

Vou conversando com alguns pensadores de arte, ligando teorias com elementos que usei na construção do Samba, por exemplo, a bandeira do Brasil,

botas prateadas, o corpo negro nu, músicas como “O Guarani” de Carlos Gomes, que funcionou como trilha sonora para o período da Ditadura Militar. Tais elementos são impregnados de importância e simbologia histórica e cultural na construção da imagem do negro no Brasil, cujos significados serão analisados a partir de textos de pensadores como Luiz Mott, João José Reis, Michel Foucault, Padre Vieira, Stuart Hall, Victor Turner. Além dos elementos da cena, segue uma análise do corpo – o corpo negro, o corpo (des)colonizado, o corpo como campo de pesquisa (Antônio Araújo e o Teatro Vertigem em São Paulo) , o corpo como dispositivo de profanação (a partir da ideia da profanação desenvolvida por Giorgio Agamben), o corpo objetificado (com leituras da pensadora da dança, Sandra Meyer) e o corpo em movimentação.

Neste trabalho estou utilizando o conceito de “bricolage méthodologique” de Sylvie Fortin (2009). Segundo Fortin, a bricolagem está longe de ser um sincretismo de métodos ou uma colagem de procedimentos, mas é antes uma integração dos elementos que já fazem parte da prática artística.

O Samba do Criolo Doido já nasceu como bricolagem começando pelo próprio título, se referindo à uma música homônima de Sérgio Porto (codinome Stanislaw Ponte Preta), de 1968, que faz uma paródia do samba enredo. A música faz deslocamentos da história do Brasil. Ele faz encontros de fatos e personagens da história brasileira díspares que nunca se encontraram, mas que se atravessam ao longo do tempo. Acontecimentos, personagens e períodos históricos aleatórios criam uma estrutura desorganizada sem nexos, não linear, evolutiva. Mas é a partir da junção de elementos desconectados que a estrutura da música é construída.

O Samba do Criolo Doido é uma expressão que para mim traduz em seus contextos algo semelhante. Uma expressão que se aproxima aos conceitos de artesanato e de *handmade*. E para melhor me aproximar da “bricolagem metodológica”, faço esse jogo de tradução, abasileirando o termo original francês *bricolage*.

“A Iminência do Samba” é a desmontagem do Samba do Criolo Doido. É algo a ser vivido e experienciado. É a busca do samba pessoal, um samba não como símbolo oficial da pátria, mas como um lugar de pertencimento onde eu e qualquer outro artista negro ou branco, brasileiro ou estrangeiro, vestido ou nu,

tem autonomia para criar novas identidades e assim inventar e reinventar uma história brasileira e pessoal.

PARTE 1

ESQUENTANDO OS TAMBORINS: Um pouco da história do artista e seu contexto antes da construção da coreografia O Samba do Criolo Doido.

Falo aqui de dois níveis sobre o meu contexto, a construção da identidade e a construção como profissional de dança e como estas construções vão entrando em uma zona fronteira, onde vida e arte ao longo do tempo passam a ser uma experiência que não se pode definir em que momento uma começa e a outra acaba, mas que se retroalimentam. Neste sentido é um processo aberto, tanto na construção da identidade quanto na construção como artista. É um “vir a ser”. Uma “iminência”, algo que está para acontecer, “em busca de”, “tornar se”:

O carbono não nasce ser humano, torna-se o centro do discurso na dança humana.

Escrever não é uma coisa que vem de deus. E desde que a mulher e a homem foram capturados pela linguagem se tornaram, elas e eles, homem. É hominização nos estilos de linguagem e por linguagem vos digo que em verdade, não há.

Torna-se.

Eu sou dono de quê?

Eu não nasci dono. Eu me torno dono.

O direito de uso da terra é um bem comum.

Devolver ao bem comum o direito de todos.

Acredito em deus pai todo poderoso criador do céu e da terra.

Acredito.

Juro por deus

Juro

O pão nosso de cada dia perdoai as nossas dividas assim como perdoamos os nossos devedores

Devo.

O homem não nasce homem ou mulher, torna-se

O homem e a mulher não nascem com voz, criam-se

O homem e a mulher não nascem homem e mulher, tornam-se

Estes seres não nascem com voz, criam-se.

A mulher e o homem não nascem capturados pela linguagem, tornam-se.

A voz de deus não nasce voz de deus cria se

Voz de deus e voz de seres viventes criam-se já que tanto deus e seres viventes são ação e práxis, ser e pensar. Imanência sacralizada e definitivamente até então separada fraturada entre atos e palavras. Transcendência e ação.

Deus não nasce pai filho espírito santo-----

A forma de governo republicano no Brasil não nasce república, torna-se.

A Dilma Yvana Rossef, a presidenta não nasce presidenta, nem ela como sujeita nem a palavra em português como gênero para definir governo, nem os treze quilos a menos nem a e loirice, tornam-se.

Pátria educadora não nasce como possibilidade de gênero feminino, torna-se.

A bandeira nas cores verde, amarelo, azul e branca não nasce multicolor, torna-se.

O homem diante do imponderável se torna indivíduo no divino da potência humana criada dentro de relações de forças e de poder capturado socialmente distante de sua animalidade.

O ser vivo não é dono de nada, torna-se dono.

O planeta terra não é propriedade de ninguém, torna-se propriedade.

A escrita barroca não nasce moderna, torna-se moderna no mundo contemporâneo. Cheio de sombra e luz, iluminada recém-nascida na idade contemporânea, cheia de sombra e luz. Ou cheia da luz da vela ou da luz do led.

A vida como um bem controlado pelo Estado moderno não nasceu como uma salvação para vida humana, na África a vida era colocada ou se relacionava num contexto de obediência e de quem devia se obedecer. A negociação entre quem manda e é comandado, o soberano africano já tinha o poder soberano sobre o sagrado.

O ser humano não nasce com raça, torna se.

Quem subjuga e quem é subjugado não é um horizonte divino, torna se.

A paz não nasce branca. Paz de cu é rola.

“A mulher não nasce mulher, torna-se”. Simone de Beauvoir.

O indivíduo não nasce indivíduo, torna-se. Foucault.

“O negro não nasce negro, torna-se”. Luiz de Abreu (inspirado em Frantz Fanon)

“Prefiro o barulho da democracia ao silêncio da ditadura”. Dilma Rousseff

O africano não nasce africano, torna-se.

Michael Jackson não nasce branco, torna-se.

Munra não nasce Munra, torna-se.

1.1. Araguari

Nasci em Araguari-MG no ano de 1963, filho de Dalva de Abreu Barbosa e Wilson Barbosa e irmão de Sandra Barbosa. Venho de uma família mestiça, minha mãe tem uma pele branca e meu pai uma pele preta, minha irmã tem uma pele entre meu pai e minha mãe e eu tenho uma pele preta.

A Dança

As minhas primeiras experiências estéticas foram: o nascer do sol de um âmbar inimitável, A última estrela da madrugada de um brilho incomparável, Um céu azul dos anos 60, Homenzinhos vestidos de verde caindo de paraquedas do céu azul num sol amarelo, desaparecendo no planalto de Araguari.

A Representação

O meu primeiro contato com a representação cênica foi no terreiro de Umbanda, em ritual afro brasileiro, levado pela mão da minha avó paterna, Maria Enedina. Ali as crianças aprendiam as danças dos caboclos, pretos velhos, ciganos, baianos, boiadeiros e Cosme-Damião, pombas gira, exus, entidades da Umbanda.

O povo Ndembo, do noroeste de Zâmbia (...) é matrilinear, têm ritos complexos de iniciação, com longos períodos de reclusão na floresta, para treinamento de novatos em costumes esotéricos, frequentemente associado á presença de dançarinos mascarados, que retratam espíritos dos ancestrais ou deidades. (TURNER, 1974, p. 117)

Assim, neste momento existia uma unidade, esta unidade era formada de danças para saudar as entidades espirituais, o figurino que traduzia aquelas entidades, a música dos atabaques, os cantos, a evolução do corpo no espaço, os movimentos, o cheiro dos charutos, o cheiro da arruda e do guiné, luz e sombra, os mestres em círculo em torno de nós e um público assistindo e participando com palmas e cantos. São alguns elementos dessa unidade sem cor e sem fronteiras. Sem a separação entre dança, representação, verdade, cotidiano, espírito e corpo. Era uma unidade. Era um ser, era uma identidade, uma entidade.

O figurino

A primeira noção de figurino foi quando nessas festas dos caboclos, ajudávamos na feitura de nossas próprias roupas, feitas de penas e corda tingida. Além de apreender a dança também estávamos apreendendo a trabalhar com a corda. Pegávamos a corda, desfazíamos até separar fio por fio. Então, uma estrutura chamada corda era desmontada, tornando-se fios soltos. Assim era descoberto não só os elementos, fios, que compõe a estrutura corda, mas também no processo de desfazer descobre-se o caminho ou a estratégia da qual esta estrutura foi construída. Neste caso, a trança. Estes fios eram tingidos com as cores referentes a sua entidade, cada entidade tem sua própria cor. Estes fios tingidos eram transformados em roupas para nos vestir e assim representar a entidade, representar porque éramos crianças e estávamos apreendendo a vivenciar uma história, estávamos revivificando um passado, atualizando os ancestrais através da memória a partir da representação.

Derrida (1967) diz que desconstruir não é destruir mas localizar as unidades internas de uma certa estrutura e reconfigurá-la. Essa entidade se chamava Zoga, corruptela de Luiz Augusto Barbosa, nome de batismo católico e civil.

Aprendendo a dançar

Mestres:

- Faça.

A dança era o produto de todo os elementos, os pontos de saudação, o som dos atabaques, a indumentária das entidades feitas dos fios de cordas e o cotidiano de encontros para se dançar, onde se apreendia os movimentos dentro dos ritmos e vestidos com uma roupa específica. Assim, a dança era capturada por vários sentidos. Ela se fazia dança com todos estes elementos e não apenas com movimentos separados desse todo. Dançar se torna uma experiência do cotidiano, uma extensão da casa, da escola, do sentido de coletividade, mas também da individualidade no sentido de que cada um dança com suas possibilidades, seu jeito.

Em Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística, a teórica em dança, Sylvie Fortin (2009, p.83) fala que a criação de um discurso pessoal:

[...] próximo da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.

Penso que há certo engano de alguns pesquisadores-performers que usam das performances culturais para seus trabalhos artísticos, ao solucionarem o problema da separação entre corpo e pensamento, se voltando para os rituais onde encontram esta não dicotomia corpo-alma. Parece que tudo é espontâneo, que nasce do nada, parece que volta aquela ideia romântica do “bom selvagem” de Rousseau, onde o ser vive em estado natural, sem contradições e sem lutas. Esquece-se, portanto, do processo histórico de construção do ritual. Segundo Schechner e Turner rituais são produtos de acordos coletivos criados ao longo do tempo, que constroem saberes e que são ligados à outras áreas de conhecimento.

(...) a questão de que o comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Ele ressalta que “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER 2012, p. 49). A exemplo das sociedades pré-letradas, existem culturas onde não se separa arte, política e religião, onde tudo são manifestações do sagrado inerente ao homem. (COSTA, 2013)

Por exemplo, quando um médium pertencente a uma casa de umbanda deixa aquela casa por motivos diversos, por um desentendimento de disciplina ou por não concordar mais com as regras daquela casa. Ele sai, monta seu terreiro e coloca suas próprias regras, coordenado por seu guia espiritual e também pelos conselheiros que estiverem com ele. Então, as regras e os símbolos são ressignificados apesar de que pode permanecer algum traço da casa anterior. Assim, a naturalidade não existe, existe sim um embate de ideologias, de desejos e de poderes, tal qual em qualquer outro grupo seja ele ocidental ou oriental, seja ele branco ou preto ou índio.

Aprendi através da oralidade que:

- Este ritual não é apenas representação, faz parte do cotidiano, do seu cotidiano. Isto é você e você deve aprender muito bem as regras. Ileana Diéguez (2011, p. 39), ao reler Turner, aponta que “em qualquer tipo de performance cultural - o ritual, o carnaval, a poesia ou o teatro – ilumina-se algo que pertence às profundezas da vida sociocultural, explica-se algo da vida mesma.”

Minha dança começa aí...



Figura 1 – Dalva de Abreu Barbosa

Minha mãe - Dalva de Abreu Barbosa - foi costureira em algum momento de sua vida e, um pouquinho antes ou um pouquinho depois, eu estava apreendendo a estruturar roupas para as entidades da umbanda. Ela fazia um curso de costura no salão paroquial da igreja de Fátima, ela me levava para o curso já que não tinha com quem me deixar. Então ia com ela para o curso e ficava deitado debaixo da máquina de costura. Dalí eu só enxergava seus pés trabalhando na máquina manual. Eu pegava os restos de retalhos que caíam no chão e comecei a imitar aquela situação de estruturar roupas.

Me lembro do silêncio da música produzida pelos pés no pedal da máquina, passarinhos, silêncio. Lembro que minha primeira produção: foi uma saia feita de

napa marrom e essa saia tinha que ter uma estrutura na qual ela pudesse ter lógica, porque a saia pela saia não tinha significado, eu não ficava satisfeito com aquele pedaço de napa. Então criei com os retalhos duas pernas, um corpo, uma cabeça e dois braços e pus a saia, só aí a saia virou saia, eu fiquei satisfeito e mostrei para minha mãe.

Mãe:

- silêncio

Fomos para casa, minha mãe, eu e a saia estruturada num corpo. E só podia ser saia, na minha visão de criança, porque tinha uma estrutura de corpo.

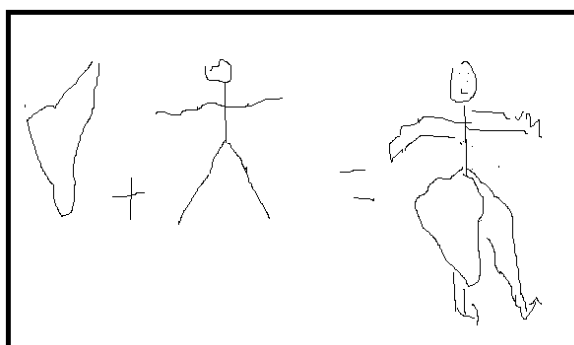


Figura 2 – esboço de uma saia.

Lembro de minha tia Etelvina - tia Tervina - que fazia bonecas de macela. Os olhos eram pontos de agulha com linha preta assim como o nariz e a boca. Eram bonecas muito maleáveis com roupa e tudo. Foi a primeira morte que presenciei: a morte de minha tia Tervina, ela me olhava, cagava e me olhava e morria na cama.

Essa minha tia era preta, da cor preta, ela fazia seu próprio fumo de fumar. Ela plantava, colhia a folha, picava, colocava mel e punha no telhado, depois de alguns dias ela pegava aquela mistura, enrolava e fumava e, às vezes, mascava. Então, ela tinha bonecas feitas de macelas, fumo e cachaça que tomava numa canequinha.

Um dia eu ouvi que:

- ela era puta em Paracatu. (alguém disse sussurrando)

Ela dizia:

- Em Paracatu se achava ouro nas ruas.

Ela estava deitada na cama, eu olhava para ela e ela me olhava muito fundo nos olhos, ela começou a soltar gases, defecar e a se remexer, mas não parava de me olhar.

Era ela e eu, ela estava morrendo.

A cenografia

O meu primeiro contato com a cenografia foi a última estrela da madrugada: Minha mãe levava minha irmã e eu para ver uma tal estrela na madrugada. Esta estrela tinha um brilho inimitável.

O pejí do terreiro. Um altar que misturava pretos velhos vestidos de branco, fumando cachimbo e sentados ou curvados, pomba giras, vermelhas seminuas com tridentes e cabelos longos, quadris largos e fumando, Jesus, caboclos em posição de braços em cruz na frente do peito demonstrando força, outros batendo no peito demonstrando força, ajoelhados saudando a natureza ou Oxóssi, caçando com arco e flecha, vestidos com saíotes de penas e na cabeça um cocar também de penas, Cosme e Damião, boiadeiros, exus vermelhos com seus chifre e tridente de cavanhaque e muito musculosos, seminus, anjos da guarda, iemanjá saindo do mar, a Iracema com sua flecha caçando na floresta, a lara sereia do mar sentada em uma pedra com longo rabo de peixe penteando os cabelos, Xangô é quem rola as pedras na pedreira, Ogum em seu cavalo branco e a sua espada reluz matando o dragão com sua espada, Nossa Senhora Aparecida dentro de sua casinha com uma luzinha vermelha.

O espetáculo

O primeiro espetáculo que assisti: homenzinhos vestidos de verde caindo do céu num sol amarelo, desaparecendo no planalto de Araguari dos anos 60, na ditadura militar. Os paraquedistas caíam do céu e todos em Araguari assistiam aquele espetáculo.

Araguari fica a 6 horas de Brasília.

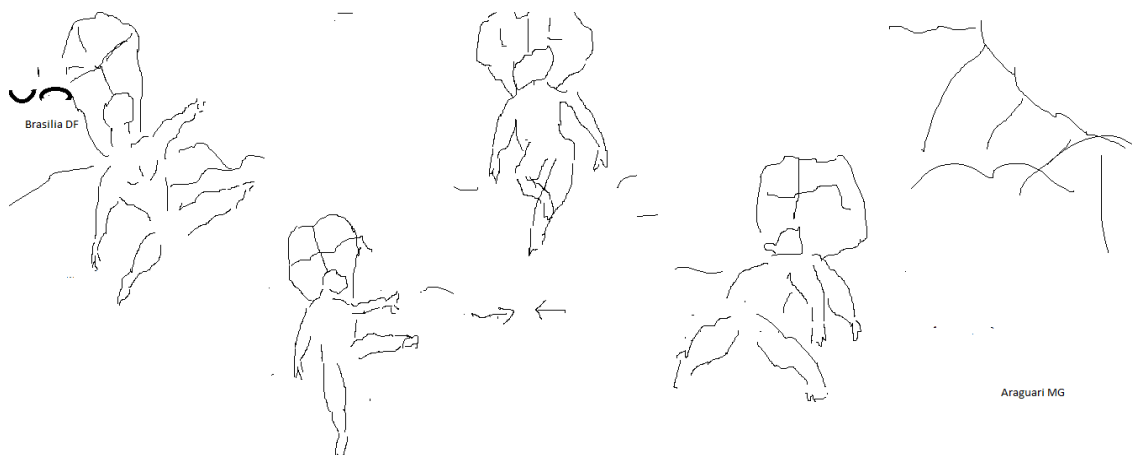


Figura 3 – Esboço de homenzinhos caindo do céu.

A iluminação

Meu contato com iluminação estava no âmbar da tarde de uma cor incomparável.

A direção e crítica

A experiência de direção coreográfica veio da saia da minha irmã nas festas de Cosme e Damião.

As roupas dos meninos, uma calça curta e uma camisa.

Das meninas, vestidos de chita enormes floridos com fitas de cetim.

E a nossa, uma calcinha curta e uma camisinha.

Das meninas, um vestido enorme cheio de saias com fitas coloridas que iam até pé e muitas flores.

A nossa uma calcinha pobrinha e uma camisinha pobrinha.

A delas vestidos com 72 saias de babados coloridos de chita de várias cores engomadas e muitos laços nos cabelos, laços enormes.

A nossa uma pequeniníssima calcinha bege e uma minúscula camisinha de manguinhas curtíssimas.

E elas gigantescas que nem cabiam juntas no terreno.

A gente...

Quando chegava em casa eu fazia uma crítica sobre como as meninas não sabiam dançar bem nem aproveitar do rodado da saia, aí eu vestia o vestido e era o meu maior desejo. Então, eu ficava horas ensinando minha irmã e criticando e dançando na sala da minha avó.

- Este ritual não é apenas representação, faz parte do cotidiano, do seu cotidiano. Isto é você e você deve aprender muito bem as regras.

Minha dança começa aí...

A cor

A minha noção de cor veio da minha mãe, quando eu perguntei qual era minha cor:

Eu

- um milhão é preto?

Mãe?

- silêncio

Eu

- a noite é preta?

Mãe

- silêncio

Eu

- aquela moça é verde?

Tia

- risos



Figura 4 – Luiz Augusto Barbosa (Zoga)

Eu

- Qual é a minha cor?

Mãe

- Você é fundo de cuia.

E fui fundo de cuia até os anos noventa.

A dança e A cor

Em 1979, pedi uma bolsa na academia de dança da minha cidade. Foi negada. Não sabia o porquê, mas tinha a noção da diferença do cheiro, das roupas, e lá só tinha meninas brancas.

Fui para Uberlândia. E lá consegui fazer aulas em uma academia. Fiquei dois anos.

1.2. Uberlândia

Cenário: porta de entrada de uma academia de dança em Uberlândia, Minas Gerais.

Luz: dia

Situação: eu e a dona, branca. Elisabete Machado Brito. Pedido de bolsa.

Diálogo:

- você me dá uma bolsa?

- sim

- 😂😂😂😂

- quando vou usar a sapatilha de ponta?

- meninos não usam pontas.

- risos

Cenário: sala de jantar da academia.



Figura 5 – Luiz Augusto
Uberlândia – Anos 1970 - Balé O Corsário

Luz: dia

Situação: a dona da academia e o seu marido, moreno claro. Tenente do exército. Almoço, a primeira vez usando garfo e faca e sentando em uma mesa para almoçar.

Diálogo:

- a faca é na mão esquerda ou na direita?

- normalmente na esquerda.

Desconforto.

Uberlândia passa a ser então a minha primeira experiência fora da família, fora da cidade, fora do terreiro. Começo a ter as primeiras noções de dança formal, o balé clássico, o jazz dance. Ao mesmo tempo que ia apreendendo técnicas de dança, ia também aprendendo noções de comportamento social, diferentes das que conhecia. Tudo era novo, tudo era uma grande brincadeira. Nessa época a cidade contava com três academias de dança que trabalhavam com balé: Skema, Forma e Regia's Academia. Eu fui da Forma de Elizabete Machado Brito, a Betinha. Trabalhávamos o ano todo para fazer um festival da academia no final do ano. Era como se fosse um grande concurso, as três academias faziam também seu festival. E o público torcia por uma ou por outra. Qual seria o melhor festival do ano? No final de dois anos eu comecei a dar aulas de jazz dance na academia Forma e de clássico para criança na Regia's, onde também passei a ser responsável por produzir uma parte do festival.

Morava e estudava o ensino fundamental em Araguari, por isso viajava três vezes na semana para Uberlândia; sempre depois das aulas de manhã, quando não estava na academia e nem no colégio, ficava em casa no quintal ou no quarto treinando as piruetas e os saltos. Usava óculos nesta época e quebrei vários piruetando. Tinha 16 para 17 anos e só queria fazer piruetas, saltos e plié. Até que a matemática, o português, a geografia, etc começam a não fazer sentido para mim. Então uso as técnicas da dança para pular os muros do colégio para chegar mais cedo na academia, abandono a escola e mudo pra Uberlândia, passando a ter a semana inteira de treinamento.

A academia Forma produzia, além de balés conhecidos, coreografias com música brasileira, a primeira coreografia que criamos foi a suíte dos pescadores de Dorival Caymmi, depois Construção de Chico Buarque e Estrela de 5 pontas

de Milton Nascimento. Betinha era uma grande incentivadora das danças brasileiras, assim ela começa a promover a vinda de companhias de dança profissional. Tive a possibilidade de ver e fazer aulas e conviver com o Balé Cisne Negro e o Balé Stagium. Estas experiências me influenciaram e comecei a querer conhecer mais sobre a dança profissional. Assim decido ir para Belo Horizonte com o desejo de me tornar um profissional de dança.

1.3. Belo Horizonte

A dança A cor A profissão

Então fui para Belo Horizonte.

Lá me profissionalizei trabalhando no Palácio das Artes, Grupo Camaleão e no Grupo Primeiro Ato de Dança onde fiquei durante 10 anos. Nestes grupos meus colegas eram sempre brancos. Tinha alguns homens negros e mulher negra nenhuma. Durante minha vida só tive um professor negro. Diretores, coreógrafos e donos de grupos, todos brancos.

Este corpo que dança agora nos teatros e não mais no terreiro. O Luiz Augusto Barbosa assiste espetáculos cênicos em salas de teatros e encenados por outros profissionais de dança e teatro e não mais por homenzinhos vestidos de verde caindo do céu e desaparecendo no planalto de Araguari.

Minha comunidade é de profissionais de dança e não mais das pessoas do terreiro, minha família também eram os profissionais de dança.

Meu ritual cotidiano eram as aulas, as apresentações e os espetáculos.

Na capital mineira tive contato com pessoas de outras áreas do conhecimento. Diferente de Uberlândia, muitas dessas pessoas eram negras e tinham como foco de pesquisa e estudo as questões negras ou indígenas. Encontro-me então neste ambiente de Belo Horizonte onde começo a observar certa visibilidade negra na cidade. Estes negros estavam nas ruas, no ambiente universitário, nos grupos de dança e nas relações mais próximas, íntimas.

Esta experiência começa a me fazer ver esta performance negra no cotidiano da cidade e que me leva a perceber uma hegemonia branca do ambiente anterior, em Uberlândia. Ambiente tanto na dança como na cidade.

A partir daí começo a ter consciência mais profunda de pessoas pretas e pessoas brancas e das tensões que se estabelecem daí.

Em Araguari, o ambiente era misturado quase numa proporção igual entre brancos e pretos, tanto na família e sociedade, quanto no terreiro, e eu não sentia este conflito, em Uberlândia o ambiente era quase exclusivamente branco, eu vivia 100 por cento do tempo na academia de dança onde eu era o único preto, mas ainda não sentia o conflito.

Assim, com este sentido do outro eu posso também me entender não só como tendo uma pele preta, mas fazendo parte integral de um contexto histórico sócio-econômico-político e cultural, sendo este o definidor de uma experiência negra no Brasil.

Neste contexto, começo a substituir a palavra “preto”, que até então designa uma pessoa de pele preta pela palavra NEGRO ou NEGRA.

E também começo a responder algumas perguntas feitas em Araguari:

Eu ia pouco a pouco me tornado preto e cada vez mais dançando em um mundo branco. Estava vivendo em dois mundos, a dança exclusivamente branca e a cidade onde podia ter uma experiência preta e pouco a pouco negra. Começo a problematizar na dança questões que agora são externas a ela. Questões e problemas que não existiam no terreiro? Separações que antes não existiam entre a comunidade e o terreiro? E ainda mais a forma de apreender a dança. Agora eu tenho que pensar- raciocinar para fazer e produzir um passo.

Assim, a meu irracional, opunham o racional. A meu racional, o “verdadeiro racional”. Eu sempre recomeçava um jogo previamente perdido. Experimentei minha hereditariedade. Fiz um balanço completo de minha doença. Queria ser tipicamente negro – mas isso não era mais possível. Queria ser branco – era melhor rir. E, quando tentava, no plano das idéias e da atividade intelectual, reivindicar minha negritude, arrancavam-na de mim. Demonstravam-me que minha iniciativa era apenas um pólo na dialética. (FANON, 2008, p. 120)

Os coreógrafos eram pessoas contratadas de São Paulo, da Argentina, da Alemanha, etc. e os temas eram alheios, ou seja, temas vindos de contextos diversos, e se tinha que produzir movimentos através do olhar, mas principalmente através do raciocínio lógico.

No terreiro este aprendizado era através da imitação, da convivência diária e dos impulsos anímicos dos cantos e dos tambores, era como uma grande brincadeira. Nesse sentido não havia separação entre pensar e fazer, apreender os passos de dança das entidades e reproduzi-las no corpo e no espaço, eram ações imediatas.

Agora eu tinha que parar e pensar, parar e ver, parar e reproduzir pensando. Então, acontecia a separação entre pensamento e corpo em movimento, mas movimento mecânico, matemático, movimento com números, onde cada movimento corresponde a um número e o próprio movimento era fragmentado e cada fragmento com seu número correspondente. Se o movimento de um braço que vai de baixo para cima tem 8 tempos, cada posição desse braço no espaço tem um número. Assim se aprende cada fragmento, e só depois integrá-lo no movimento completo, assim criando a REPRESENTAÇÃO do fluxo do movimento do braço no espaço. No terreiro este mesmo movimento seria apreendido como impulso e a forma de transmissão seria: Faça.

Aqui seria: pare veja pense conte e faça.

Assim, nesse momento há a separação entre apreender e reproduzir dança, separação entre cotidiano da cidade-comunidade e ambiente profissional-dança e eu não sou mais “fundo de cuia”. Agora eu sou PRETO. Preto que começa a problematizar no ambiente da dança a existência de um corpo preto. Percebi que o mundo da dança não dava mais conta de responder ou conversar com estas questões. Comecei a pensar estas coisas e também no que estava dançando, o que aquela dança tinha verdadeiramente a ver com minha vida. Tinha me tornado um bom profissional, mas sentia que aquela dança já não me respondia algumas questões que começava a colocar. Parece que eu era uma coisa no cotidiano da cidade e outra no ambiente de trabalho da dança. Sentia-me como um funcionário de qualquer repartição que faz as suas oito horas diárias e depois vai para casa tomar sua cervejinha e esquecer. Aquilo não me fazia bem. Então um abismo se abre aos meus pés.

Até que em uma reunião com o grupo Primeiro Ato de Dança, com o qual estava trabalhando, coloquei minhas inquietações e da vontade de trazer para os espetáculos estes assuntos.

Eu:

- Poderíamos colocar como tema de coreografia as questões raciais.

A direção:

- Para com isso Luiz, a gente nem lembra que você é preto.

- Percebi, então, que já não era mais fundo de cuia. Eu era agora muito preto. E muito preto fui para São Paulo: “Minha originalidade me foi extorquida. Chorei por muito tempo e depois recomecei a vida.” (FANON, 2008, p. 118)

1.4. São Paulo

A linguagem pessoal dura realidade aproximação com a universidade

A busca por uma linguagem pessoal

Em São Paulo, além de alguns grupos de dança moderna como a Cisne Negro Cia. de Dança, tive contato com o butô através de Min Tanaka, contato improvisação com a Companhia Nova Dança, com Ivaldo Bertazzo, fiz performances em bares para sobreviver, dancei pintado de prata em gaiolas na boate Lame Light da Monique Evans, fui garçom performático em bifes de casamento, fui O pensador de Rodin em uma performance do Grupo de Teatro de Bonecos Contadores de Histórias, fui...

Em São Paulo achei um ambiente profícuo para desenvolver solos. Eu já tinha começado em Belo Horizonte, mas em São Paulo encontrei pessoas que estavam criando suas danças pessoais, danças que não tinham padrões prontos, que procuravam dentro de si a sua dança própria. Então, eu me aprofundei mais nesta busca por uma dança pessoal, onde pudesse juntar o abismo que se abriu aos meus pés.

A dura realidade - identidade

Por outro lado, eu estava vivendo a dura realidade de São Paulo, e as questões de cor começam a ficar muito mais angustiantes. Acho que por São Paulo ser uma cidade que concentra mais gente, ter mais diversidade em todos os níveis, e exigir muito mais do cidadão para se estabelecer como sujeito, essas questões de cor, de gênero, de nível social e intelectual, ficam muito mais coladas à

pessoa. Para mim, de fato, estas questões tomaram conta da minha vida, não eram um tema fora de mim.

A situação ficou pesada. Eu saía de casa alegre e feliz. Um ser humano. E chegava no meu destino, um monstro. E nesse percurso as portas de bancos se fechando, os seguranças me seguindo nas lojas, a polícia me dando batida na rua, as pessoas mudando de calçada quando me viam, as mulheres segurando as bolsas, minhas longas esperas no comércio para ser atendido e a música diária das portas dos carros travando Tec... tec... tec...

A aproximação com a universidade

Também comecei a ter contato com estudantes e professores universitários de dança e o grande centro era a PUC. No início dos anos de 1990, estava se discutindo na PUC como se falar de dança, para fugir do senso comum, do eu gostei ou do eu não gostei, mas como criar uma linguagem para se ler dança.

Estava vivendo três níveis: a busca por uma linguagem pessoal, a dura realidade do cotidiano da cidade e a aproximação com a academia.

1.4.1. A linguagem pessoal: História Infantil

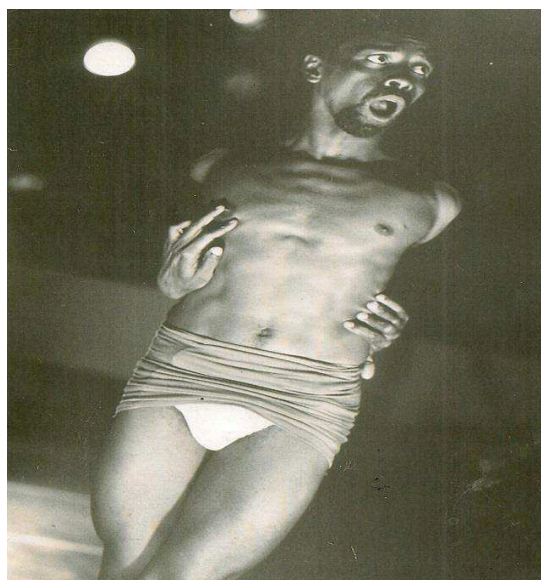


Figura 6 – História Infantil, 1995.

Lembro que o primeiro solo que fiz em São Paulo foi História Infantil, em 1995. Este solo teve como sujeito observado as travestis. Sai para as ruas e me

encontrava com elas, fiquei amigo de muitas delas. O meu interesse era nas travestis que utilizavam artefatos improvisados como tecnologia de transformação. Meias viravam fartos seios, várias meias uma por cima da outra criavam contornos nas coxas e quadris, perucas baratas de canecalon eram longos cabelos, muito pó no rosto e o pênis e o saco eram presos para trás com emplasto Sabiá, dando a impressão de uma vagina. Buscava também suas histórias pessoais, familiares, as histórias da rua e, sobretudo, sobre suas criações estéticas para se tornarem visíveis.

Pensava então sobre a espetacularização desses corpos masculinos transformados em femininos e neste feminino como um simulacro, simulacro porque a maioria não queria tirar o pênis, virar mulher de fato, mas viver este duplo.

A partir daí comecei a pensar sobre o travestimento humano, o meu próprio e a minha espetacularização pessoal.

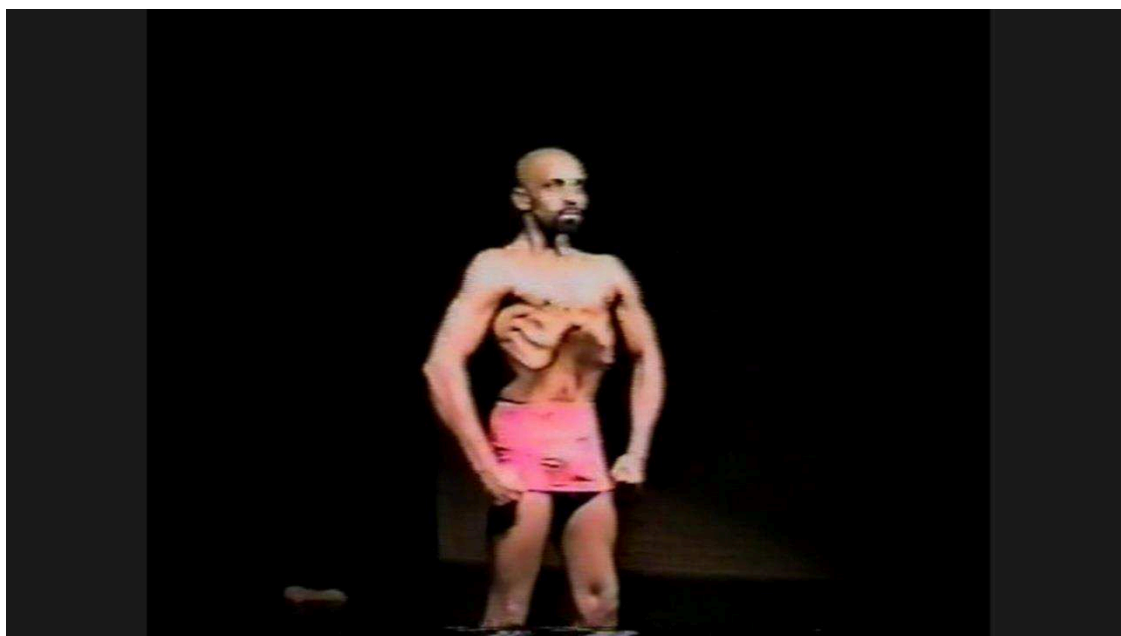


Figura 7 – História Infantil, 1995.

Dura realidade

Percebi que o incomodo da cidade era eu. Meu corpo negro incomodava a cidade. Então, resolvi me assumir como negro e me alienar da minha própria humanidade e gritar isso.

Comecei então a fazer alguns testes práticos para observar este olhar: saía para alguns bairros mais nobres e ficava circulando para perceber a reação das pessoas com a minha presença. Sim. Sempre de desconforto, estranheza e em alguns casos até era perigoso levar uma bala no meio da cara.

A linguagem pessoal

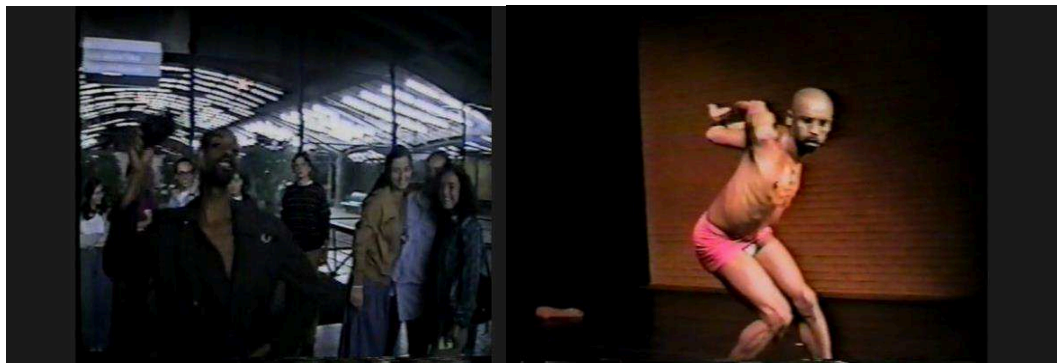


Figura 8 – História Infantil, 1995.

História Infantil começa do lado de fora do teatro, a personagem espera o público e enquanto eles esperam na fila ela simula tirar fotos. Na época, as condições tecnológicas não estavam tão democratizadas, mas a intenção era tirar fotos de verdade. Na segunda cena a personagem entra no palco, tira os sapatos, o casaco e o pênis de espuma, e constrói uma casa imaginária através de mímica. A personagem executa uma dança com base clássica. De quando em quando ela abre uma janela imaginária olha de um lado e de outro. Fecha a janela e volta a dançar. Em um momento ela abre a porta imaginária e sai. A porta se fecha e ela fica presa do lado de fora da casa. Vê-se diante do público. Desconcerta-se. Fica sem graça sem ter e onde por as mãos. Os membros, pés e mãos, começam a fazer movimentos involuntários como se criassem autonomia e atitudes independentes de sua vontade. Risos. A personagem começa a chorar como uma criança e a pedir colo para a plateia. Os membros aceleram em movimentos involuntários, dessa vez escapulas e ombros, os braços cruzam-se na frente do corpo e passam por cima da cabeça até se cruzarem atrás do corpo. A mão esquerda roça o mamilo direito enquanto a mão direita faz gestos que não, a personagem se horroriza diante da situação como que impedida de fazer qualquer coisa, o corpo começa a se contorcer, enquanto começa a música “Tu solo tu”. A personagem, aos poucos, ao som da música se desvencilha dos membros contorcidos e começa a dança com movimentos de

ballet clássico no ritmo da música que é uma valsa em espanhol. Percebe mais uma vez que está diante do público e fica novamente sem graça, para, pensa e começa uma sessão de arrotos. Calça os sapatos, recoloca o pênis de espuma, pega seu casaco e sai dando de ombros para o público. Volta para a cena vestida com um vestido feito de saquinhos de leite. Cada saquinho de leite virava um laçarote que depois eram amarrados uns aos outros com suas próprias pontas. Dependurados em lastex estavam monóculos com películas de filmes pornô dentro. Este artefato servia como extensão do seu corpo. A travesti vai para a plateia, e esta poderia olhar pelos monóculos as fotos pornô, como se fosse aquelas fotos tiradas no começo do espetáculo. A música neste momento é do Biquíni Cavado: “Se uma cadela passasse por aqui e me desse uma lambida na perna, eu soltava uma tapa na cabeça dela, eu não quero carinho de ninguém”.

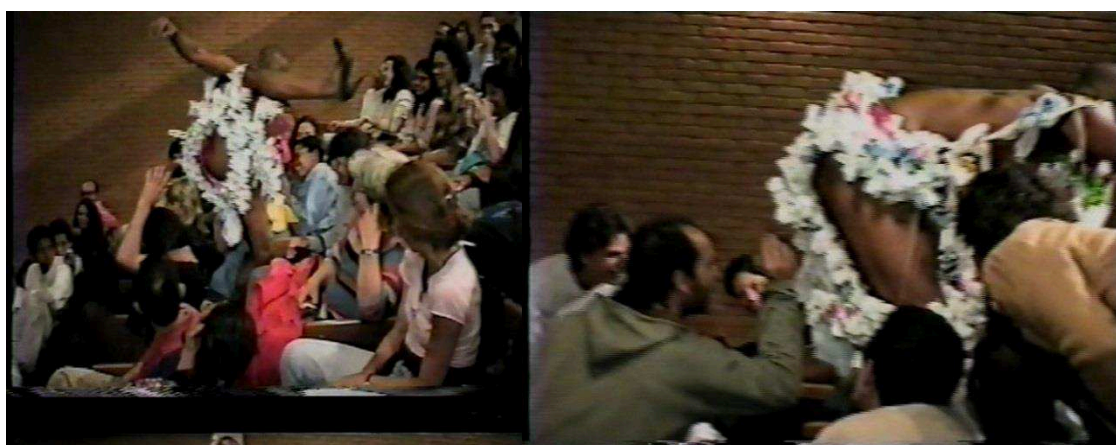


Figura 9 – História Infantil, 1995.

Em História infantil, assim como as travestis da rua, procurei usar o mínimo de tecnologia para transformar meu corpo. Os sapatos foram comprados por dois reais em uma banca de liquidação, assim como uma saia rosa também usada e muito barata. E o vestido feito de saquinhos de leite.



Figura 10 – História Infantil, 1995.

A movimentação criada no espetáculo, assim como as travestis, cria uma movimentação híbrida, onde se procura reforçar os gestos femininos. Um “chacoalhar” de ombros, jogar o cabelo que se chama bater cabelo, um andar inspirado em modelos como Naomi Campbell ou qualquer outra modelo inspiradora da época, deslocamento de pescoço como os negros norte-americanos. Existe um universo de códigos criados para completar o espetáculo do feminino. Este hibridismo aparece também nos nomes escolhidos. Elas elegem nomes de pessoas admiradas por elas e juntam dois ou três nomes de pessoas. Rihanna, Beyonce, Bündchen. Aí se cria uma entidade através de uma bricolagem-colcha de retalhos etc. Assim, nessa construção do feminino, História Infantil desconstrói esta entidade ao individualizar os elementos da personagem. O corpo é fragmentado e na maior parte do tempo, os movimentos também são.



Figura 11 – História Infantil, 1995. Estudo de movimento.

Dura realidade

Já que o meu corpo negro é o que incomoda a cidade, então, a partir das incursões por espaços que normalmente não se vê negras ou que não se quer ver, porque lá estão com uniformes de babá, doméstica com coroinha de rendinha na cabeça e saias plissadas azuis, ou uniformes de brim grosso para os homens, botas e luvas, quase sempre azuis ou verdes, as babás vão como enfermeiras toda de branco para demonstrar asseio, os cabelos sempre com lenços ou com a coroinha de renda ou presos e bem esticados para trás. Tem também os de terno que ficam por trás das guaritas de segurança e os com radinhos que quando a gente passa o radinho faz chischisssschiss, eles estão de terno também.

A linguagem pessoal

História infantil foi apresentada em um evento chamado O Masculino na Dança, no Centro Cultural Vergueiro. Na noite éramos eu, Sandro Borelli, um criador Paulistano e João Andreazzi, outro criador Paulistano. Depois teve uma mesa para se discutir os trabalhos com uma pensadora de dança, Christine Greiner, de São Paulo.

Discutiu-se sobre o trabalho do Sandro:

- O trabalho está preocupado com o espaço. Traça uma diagonal perfeita que vai da frente esquerda do palco passando pelo centro fazendo uma parada estratégica. Continuando sua longa caminhada rumo a ponta oposta da diagonal no fundo à direita palco.

Discutiu-se sobre o trabalho do João:

- É exímio quando coloca o corpo quase perpendicular ao chão. E sua preocupação com a fluidez e a textura dos movimentos nos remete a Laban.
- E Luiz, bom. Seu trabalho é um poço de pós-modernidade.

No outro dia eu fui pegar uma opinião informal da Helena Katz, uma importante crítica de São Paulo. Eu perguntei:

- e aí como foi o meu trabalho?

Helena:

- Você é muito esperto.

Eu virando monstro no meio da rua, criando métodos de sobrevivência, descobrindo que não era mais fundo de cuia e aquelas pessoas preocupadas com o traçado da diagonal. Você é muito esperto? Eu não poderia ser inteligente? Eu não poderia ter criado estratégias para aquela coreografia? Não tinha uma ideia ali? Não li nada como referência? Eu não fiz pesquisa de campo? Eu mesmo não fiz um recorte qualquer? Não. Você é muito esperto!

Então, eu estava vivendo em vários níveis: você é um poço de pós-modernidade, você é muito esperto, a busca por uma linguagem pessoal e a dura realidade que eu queria gritar como negro no cotidiano na cidade.

1.4.2 Travesti: atos performáticos na cidade

Então, esta travesti, nascida na História Infantil em 1995, explode o palco e rompe as fronteiras entre o teatro como espaço físico e cênico e a cidade como espaço de representação do cotidiano do sujeito.

Esta personagem, concebida na rua e gestada e nascida no teatro, agora é a máscara que dará lógica à nova realidade do artista em atos performáticos pela cidade. Essa máscara não é apenas um acessório, mas a sua mais real essência humana, porque através dela e por ela que o artista irá se relacionar com o mundo. Ela é loira, ela tem uma máscara maquiada, ela tem vestido branco e prata, ela tem sapatos de salto, ela é peituda, ela é negra. E a relação com o outro será construída a partir desse filtro, filtros.

Esta máscara também sustenta a dura realidade sentida pelo artista como negro no mundo, ao perceber que seu corpo incomoda a cidade, o seu sentimento de exclusão da academia, ao sentir que a academia não conseguia produzir argumentos para ler seus trabalhos artísticos, classificados como um poço de pós-modernidade que não usa de estratégias para construir os trabalhos, mas de espertezas. Venho me perguntando se esta falta de argumentos para ler o trabalho feito por um negro e as questões negras trazidas para a cena, que ainda incluía o tema da sexualidade excluída, acontecia por tentar se criar uma estética diferente, que pareceu inclassificável, pois não poderia ser classificada

dentro dos cânones vigentes para coisas de negro como folclore, hip hop, cultura popular, tradicional, primitivo-naïf, etc.



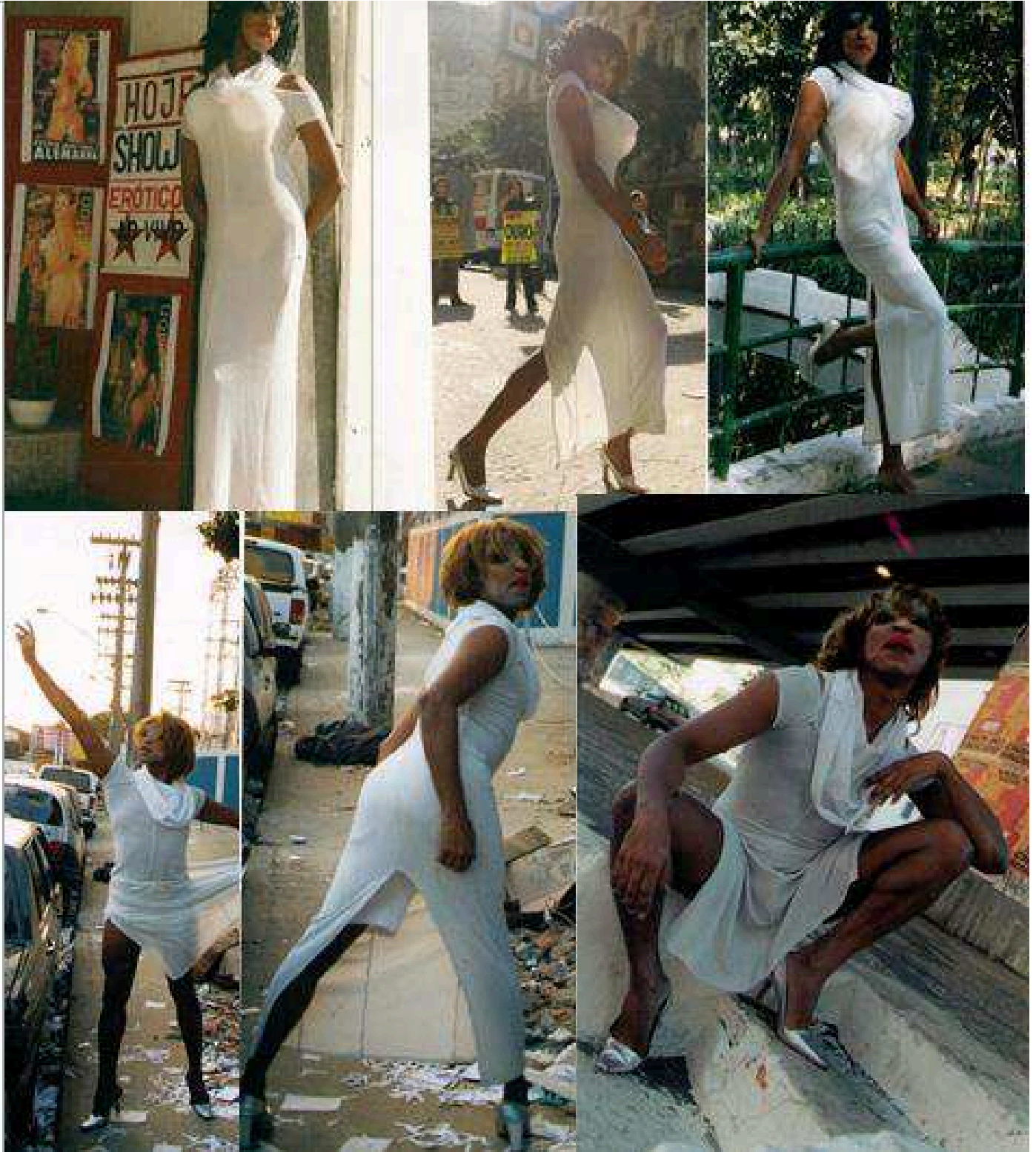
Figura 12 – Colocando a máscara.

Enfim, esta máscara toma para si estas problematizações e as transformam nos elementos da construção da sua própria identidade. Aí acontece a relação do artista com a máscara que é uma realidade em si, da máscara com os problemas do artista, que se transforma nos elementos constituintes de sua identidade e, assim, essas realidades se fundem e o que se apresenta é a lógica dessa nova subjetivação.

Esta experiência teve a duração de dois meses nas ruas de São Paulo e foi acompanhada de um fotógrafo que registrou alguns momentos. A intenção foi utilizar o material levantado em História Infantil, que tinha como interesse principal naquele momento a busca por uma linguagem pessoal em dança a partir da pesquisa de movimentos vindos da observação das travestis. Em Travesti, o interesse era a transformação da técnica em ação, expandindo assim o lugar do teatro, fazendo uma ponte com a realidade cotidiana. Esta travesti, ou essa nova subjetivação, ainda não existia, ela está justamente estava nesse momento em seu processo de subjetivação, ou seja, se construindo como indivíduo-personagem dentro da cidade.

Atos performáticos na cidade: ensaio visual (figuras 13 a 18)













1.4.3. Atos performáticos invisíveis na cidade: metodologia de sobrevivência do corpo negro na cidade.

Depois dessa experiência eu volto ao estúdio e termino o processo de sua construção e crio o espetáculo Travesti.

Sobre o espetáculo vou voltar a falar mais tarde porque aqui preciso dizer que esta experiência se desdobrou em outras ações dentro dessa mesma perspectiva de criar identidades outras ou subjetivações outras que são criadas na cidade e o seu cotidiano. Estas outras experiências passei a denominar de "Atos performáticos invisíveis pela cidade". Invisíveis porque decidi não registrar estas ações, mas tomá-las como experiências vivas para meu próprio exercício de humanidade. Portanto, não encarei como performance, mas como vida real, pelo fato de que meu interesse não era apenas de criar personagens espetacularizados, mas também uma reflexão sobre o corpo negro ou o eu Luiz corpo negro em seu cotidiano e suas múltiplas possibilidades de ser.

Eu estava no bairro Rossio em Lisboa e vi muitos negros juntos e quando fui ao Teatro São Luís, no qual estava me apresentando, nenhum. Andando pela avenida São João, em São Paulo, vi muitos negros juntos, mas nos teatros que me apresento, nenhum. No Rio de Janeiro pelas calçadas vejo muitos negros, mas na faculdade na qual me formei e nos teatros que me apresento, nenhum.

Em outro momento encontrei uma pessoa no bar da esquina da minha casa, em Santa Cecília-Barra Funda, São Paulo, que é o dono de uma lojinha, que depois descobri ser de doces e coisas mineiras. Eu disse a ele que não entrava ali porque o vendedor foi preconceituoso comigo, pois quando entrei na loja ele saiu e ficou olhando para um lado e para o outro da rua e não me atendeu, ficou lá fora morrendo de medo de mim.

Ele ouviu e disse:

- Você devia estar malvestido.

Eu respondi:

- Bom, se eu não estava vestido com roupas da Alemanha, França, Holanda ou Estados Unidos, no mínimo era de loja de departamento.

Quando eu vou ao SESC em um evento coquetel ou até em alguma estreia minha, as pessoas são finas, sinceras e elegantes, mas, quando saio para pegar taxi essas mesmas pessoas vão pedir guarida a um segurança porque tem alguém suspeito lá fora.

Então, este corpo negro no cotidiano tem que dar explicação o tempo todo: na farmácia, no supermercado onde sempre eu tenho um segurança particular que me segue, nos bancos, nas ruas as mulheres seguram as bolsas, os homens normalmente checam a carteira no bolso batendo com as mãos, algumas pessoas me dão um sorriso simpático como quem diz que não tem medo de mim, mas na maioria das vezes é apenas uma tática de simpatia. Uma vez, ao entrar num bar o segurança me perguntou aonde eu ia. Então, eu levei ele e o gerente para polícia. Um cara já acabou com a lateral do seu carro, pois quando ele entrava em uma garagem eu vinha pela calçada, ele se desesperou e enfiou o carro de qualquer jeito, pressionado toda a lateral na parede. Uma mulher quase foi atropelada ao fugir de mim, parecia que ela preferia a morte debaixo de um carro a cruzar comigo. Uma senhora armou sua sombrinha para me atacar. Um cara no Rio de Janeiro disse ao meu namorado, estrangeiro na época, que tinha um ladrão atrás dele, que tomasse cuidado, pois ele não tinha percebido que estávamos juntos.

Então, dentro desse cotidiano fica difícil falar de identidade não fixa, porque um negro vai ser sempre um negro. É aquela história, um judeu pode em algum momento não ser judeu, ele pode passar por outra pessoa, mas negro vai ser sempre negro, a não ser que você seja Michael Jackson, e Michael Jackson no Brasil, porque nos EUA mesmo trocando a cor da pele ele vai ser sempre o preto que trocou de cor. Mas, como diz Fanon citando Sartre:

Jean-Paul Sartre, em *Réflexions sur la question juive*, escreveu: “Eles (os judeus) deixaram-se envenenar por uma certa representação que os outros fizeram deles e vivem com receio de que seus atos correspondam a ela; assim poderíamos dizer que sua conduta é perpetuamente sobre determinada pelo interior... É um branco e, sem levar em consideração alguns traços discutíveis, chega a passar despercebido. (FANON, 2008, p. 107)

Lilian Schwartz (1993), no livro *O Espetáculo das Raças*, fala que a questão do racismo no Brasil é uma questão de pele, ou seja, de marca.

Para experimentar o corpo como performance no cotidiano, inventei três núcleos nos quais o corpo se colocava em situações e texturas diferentes na cidade que chamei de “métodos de sobrevivência para um corpo negro”, porque entendi que o problema no mundo era meu corpo negro.

1. O feio arrumadinho;
2. O gay perdido com cara de bobo;
3. O romântico.

O feio arrumadinho tinha um cabelo cortado no barbeiro com nuca e costeletas raspadas, camisas de listras horizontais de manga comprida e abotoada na gola. A calça de tergal e cinto combinado com sapatos mocassins. Na época eu não usei bíblia, mas hoje o feio arrumadinho usaria.

O gay perdido com cara de bobo vestia roupas de marca e estava pela cidade sempre procurando com muita fragilidade um endereço com gestos delicados.

O romântico usava calças de cetim de cores fortes e camisas também de cores fortes, cabelos alisados e sapatos brancos com uma flor no bolso da camisa e usava o perfume *tres brut de marchand* (almíscar).

Estes atos performáticos revelam as relações sociais e podem, segundo Jacques Derrida (1997), identificar as unidades que constituem um tecido social, colaborando para a reconfiguração dessa estrutura. A desconstrução, em Derrida, não tem o sentido de destruição, mas de novas elaborações vindas da relação das unidades que constitui um sistema. Portanto, o feio, gay e o romântico, são partes constitutivas dessa identidade negra que estou chamando de subjetivação, que estava em relação com outras partes que constituem esse tecido social que estou chamando de cidade. Por sua vez, esta cidade contém o outro, que é a alteridade, aquilo também que é estranho, assim como eu para o outro.

Neste caminho perigoso, para não falar que o problema do racismo no Brasil é uma questão social ou só de classe, e que só mudando de status e, conseqüentemente, de classe a gente vence o preconceito, existe aí pequenos

códigos de comunicação que informa quem sou eu. Por exemplo, se eu estou com uma bíblia eu sou religioso, se eu estou com gestos delicados e cara de perdido, eu sou gay inofensivo. Mas se um branco estiver de roupa rasgada, é estilo, se ele usar cabelo rasta, com certeza é filho de uma família rica, é rebelde. Mas se eu estou na minha Mercedes chegando a uma churrascaria junto com minha assistente branca, o valet vai perguntar: “o seu motorista vai ficar no carro ou você quer que a gente guarde o carro?”¹ Portanto, neste exemplo, se percebe que o preconceito perdura e ultrapassa a questão de classe e status social.

1.4.4. Linguagem pessoal: Travesti ²

“O palco é um lugar no mundo”

Maguy Marin

Uma travesti está em casa se arrumando para um show. Enquanto ela se maquia ouve rádio, trocando várias vezes o canal, este rádio está de fato ligado nas ondas das rádios locais. Em Caxias do Sul, as músicas foram das guarânias às músicas evangélicas como numa rádio chamada Mãe de Deus. Ou uma música típica que dizia: “sou meio louco bagaceiro bebo um pouco e ninguém vai me segurar, e se nesse eu quebro a tasca e faço o chinero chorar, não chora minha chinarreia não chora me desculpe se eu te esfolei com minhas esporas, não chora minha chinarreia não chora encosta sua cabeça no meu ombro e esse bagal véio te consola”. Outra rádio: “O salvador os filhos são todos seus...”

Ela tem como cenário um rádio três em um, que é toca disco, gravador de fitas cassete e rádio, na frente deste aparelho tem discos de Ella Fitzgerald, ao lado dos *long plays* existe uma esfera colorida que acende de quando em quando, quando a esfera gira também reflete luzes coloridas. Como pano de fundo está colocado vários quadros de santos.

Ela coloca uma máscara e faz de conta que está terminado a maquiagem, coloca peruca loira, ela está com um vestido prata com pequenos espelhos

¹ Esta história foi contada pela antropóloga Maria Lucia, assistente do Artista plástico Emanuel Araújo, baiano negro, criador do Museu da Memória Negra no Ibirapuera.

² O texto a seguir é construído a partir da transcrição do espetáculo gravado em vídeo.

pregados no tecido que quando ela se move refletem as luzes dos refletores, fazendo um efeito globo de espelho. Ela coloca o pênis entre as pernas simulando que esta colando com emplasto sabiá. O último adereço é um *boire* de penas amarelas. Ela desliga o rádio, o globinho de luzes coloridas e sai de casa, fazendo mímica de abrir e fechar a porta, este gesto é acompanhado por uma sonoplastia de abrir e fechar porta.

Ela para no ponto de ônibus, passam vários ônibus e não param. Então ela apela para a movimentação apreendida na História Infantil. Ela desce as mangas do vestido até deixar o colo à vista e começa a se balançar pelos ombros como uma boneca desarticulada, como se não bastasse porque mesmo assim não consegue parar o ônibus, ela sobe o vestido até os joelhos e, assim, balançando joelhos e ombros como um twist desconjuntado. Assim o ônibus para, ela entra e vai em pé dependurada no segurador de cima do ônibus, ela chega no ponto, ela desce. Ela abre uma porta e ao fechar já pega um microfone imaginário e a música começa, ela dubla na voz de Maysa Parole parole parole que é palavras palavras palavras....

Ela termina o show, pega o ônibus de volta, ela volta em pé dependurada, mas dessa vez ela dorme em pé. Chega no seu ponto, ela desce, ela abre e fecha uma porta, ela começa a andar, só se ouve seus passos toc toc toc, começa uma música que ela parece sentir saudade e sozinha, só se ouve seus passos na rua deserta na madrugada fria, toc toc toc, a música toma conta do ambiente, é uma música dos anos sessenta só com acordes de violão e sintetizador elétrico, ela sente mais saudade e se abraça como querendo se dar carinho, toc toc toc pela rua toc toc toc. Ela para, ela ouve outros passos que não o dela, ela continua andando e para novamente e ouve outros passos que acelera, ela acelera, ela não sente mais saudade e desespero, ela agora sente medo e medo de terror e acelera quando ouve sirenes de carro de polícia, ela para, ela não sabe de onde vem o barulho, ela para, coloca as mão para cima, as sirenes fazem lupem em torno dela, ela segue as sirenes com os olhos e com a cabeça fazendo uma volta que começa na frente vai para a diagonal para cima para a esquerda continua a volta atrás dos ombros olhando atrás de si chegando a cabeça no ombro direito e terminado a volta à sua frente, ela se agacha com as

mãos para cima. As sirenes param, ouve-se abrir e fechar de portas de carro, ela se levanta quando escuta uma voz masculina que é falada em off:

- Hei, hei Você, você mesmo.

Ela faz gesto apontando o dedo para si.

- Que fofa que você está.

Ela olha de um lado para o outro.

- Nossa, você vem sempre aqui?

Levanta os ombros confusa.

- Você é uma gracinha, bonitinha mesmo.

Olha de um lado para o outro.

- E que graça nos gestos.

Ela se olha.

- Parece até que é ensaiado.

Ela balança levemente a cabeça de um lado para outro em sinal de não.

- Que boca linda e que pele de pêssego.

Ela olha para sua pele como se nunca a tivesse visto.

- Fofura, conta teu segredo.

Ela faz pequeno gesto de ombro e cabeça como dizer, não ter segredo.

- Desculpe, mas suas pernas são como flamboaiãs no verão.

Ela puxa o vestido tampando os joelhos e se agacha comprimindo todo o corpo.

- E os cabelos como leite de rio límpido.

Ela passa a mão nos cabelos.

- Ah! Você é a própria deusa do amor e da beleza em um só corpo tão delicado.

Ela começa a andar agachada e deslocando o pescoço de um lado para o outro.

Ela está com a musculatura do rosto tensa.

- Aliás, se as deusas do Olimpo descessem na terra nesse momento elas morreriam de vergonha diante de tal grande e doce beleza.

Começa uma música tema de “Ghost”, o filme.

Ela se levanta com esta última frase e com a entrada da música, estica as duas pernas em paralelo uma a outra levantando também a parte de traz do vestido mostrando uma parte das nádegas. A coluna esta reta em noventa graus paralelo ao chão e ela olha para frente com a musculatura do rosto relaxada.

- Nossa que filet.

Ela sai da posição de total alongamento e relaxamento para uma posição de contração do centro do corpo se fechando totalmente em tensão muscular. Si andando para traz.

- Até parece que não anda. Parece que flutuuuuuua em nuvens de algodão.

Volta-se para frente com movimento de braços na segunda posição do balé clássico, braços abertos fazendo ondulações, que chegam em quinta posição do balé, braços formando um arco à cima da cabeça.

- Ah, e que cheiro de jasmim no ar.

Ela cheira as axilas e imediatamente desfaz a posição de arco abaixando e cruzando os braços, colocando o corpo novamente em uma situação de contração do eixo central do corpo.

- Um aroma tão doce e delicado que entra pelo nariz e vai bater direto no coração e este bate mais forte tum tum tum.

Ela segue as batidas com o osso do externo. Tum, externo para frente, tum, externo para traz em direção a coluna, tum, externo para frente.

- Seria um abuso dizer que a rosa é a mais bela e a mais cheirosa do jardim dentre todas você é amais bela e aromática.

Ela faz um gesto com a mão direita como dizendo- pare com isso e volta tímida a uma posição já meio relaxada, se balançando e transferindo levemente peso de um lado para outro.

- Fui no meio do jardim e o jardim escureceu e no meio das rosas brancas você apareceu.

Ela abre os braços como se pegasse algo de dentro de si e jogasse para fora fazendo com que ela se apareça, abrindo os braços e corpo, completamente em posição frontal.

- Ah, eu preciso do teu amor.

Ela faz gesto que não e sai dançando.

- Oh deus, fala pra ela que eu preciso do amor dela. Eu to sozinho no tempo.

Ela da de ombros, como diz não me importa.

- Que deusa é essa que abre os céus. E com seus lindos cabelos doirados nos prende em suas pontas de diamante e nos faz a todos de marionetes.

Ela dança.

- Ah, sobre a terra eu te venero mais que os altos dos céus.

- O que são estes altos valores?

Ela balança os ombros dizendo não sei.

- Oh! Venerável teteia asas força nobreza coragem dignidade.

- Tudo isso é você meu pitelzinho delicado.

- Oh, meu amor quem es tu? de onde vieste e para onde vais minha querida?

- Pare!

Ela para sua dança.

- Eu preciso refletir sobre o nosso idílio.

- Eu quero toca-la, minha flor de primavera.

Ela faz sinal que não.

- Oh, mistério cósmico capaz de entrar pra dentro e pra fora, pra dentro e pra fora, pra dento e pra fora.

Cada para dentro e para fora corresponde a uma contração com o tronco para frente e para traz acompanhado dos braços em ondulações.

- Pare, eu tô com fome.

Ela para.

- Pra dentro e pra fora pra dentro e pra fora.

Ela continua as contorções e ondulações.

- Fome de tocar você.

Ela faz gesto com a mão que não. E sai dançando como uma criança no jardim.

- Eu estou sozinho no tempo.

Gesto de ombros que se balançam. Não me importa.

- Oh deus, fala pra ela que eu preciso do amor dela.

Gesto. Não. E dança alucinadamente.

- Meu pitelzinho, meu xuxu beleza.

- Vem pra mim não me jogue no desterro.

- Sem você eu sou um vazio interminável e você parece ter vindo de uma viagem cósmica.

- Até quando eu terei que suportar esse seu desvario que só pensa em suas benesses e alegrias pessoais, desprezando-me e me jogando ao desterro

- Vem meu chuchu beleza, preciso-te tanto meu pitelzinho.

- Oh deusa da divina beleza vem preciso de você quero toca-la minha flor de primavera

- Meu lírio do paraíso dos deuses do amor e da bondade de um céu límpido e sem nuvens...

A música fica mais alta, as sirenes retornam e entram no ritmo da música, o texto continua e ela começa a girar com os braços abertos em tremendo êxtase.

Ouve-se tiros. Ela reage com pequenos saltos que são provocados por contrações do centro do corpo, para cada tiro uma parte da coluna reage em contração, um tiro, reação coluna lombar, outro tiro, reação coluna cervical, mais outro, externo se contrai etc.

Os tiros cessam e ela se coloca em posição de cristo na cruz, ouve-se o cantar de um galo três vezes, ouve-se o abrir e o fechar de uma porta. Ela cai.

A luz sobe e ilumina o cenário feito de quadro de santos católicos. O mesmo cenário da casa dela. Ela permanece no chão enquanto toca a música Flores horizontais, interpretada por Elsa Soares.

A música acaba.

Entra uma notícia de rádio em off:

Top de 5 segundos

- E atenção, atenção, foi baleado e morto agora a pouco um travesti de pele escura, ela vestia um vestido de espelho e um *boire* de penas amarelas no pescoço de muito mau gosto. Segundo as autoridades, essa individua trabalhava numa boate no centro da cidade e praticava pequenos furtos.

- Segundo as testemunhas o traveção levou tiros por todo o corpo, as balas além de atingirem o coração, o fígado, o baço e o pulmão, uma se alojou na coluna cervical da cidadã. As testemunhas afirmam que a traveca de pele escura ficou sem os movimentos das pernas vindo à óbito logo em seguida

- Gente, que loucura. O estranho disso tudo é que o corpo sumiu.

- Testemunhas afirmam ter visto facho de luzes coloridas em torno da travesti.

- Alguns acham que ela foi envolvida pelo manto de nossa senhora

- Testemunhas afirmam que ela está na nuvem de algodão de nosso senhor jesus cristo.

- Mas uma testemunha que não pode se identificar viu com certeza quando ela foi abduzida por uma nave espacial, bom gente, o fato é o seguinte: o traveção morreu, levou tiro por todo o corpo e o corpo não foi encontrado.

- Então, quer dizer, tem um corpo morto andando pela cidade e a cidade inteira está à procura desse corpo morto. Tem um mistério no ar. Tem um corpo morto se esgueirando pela nossa cidade gente.

Ouve-se barulho de sapatos correndo, ela se levanta, ouve-se o abrir e o fechar de uma porta. Nesse momento ela pega o *boire* e o transforma em tutu, pequena saia de balé, sai a luz geral branca e entra um foco. Começa a música *From in your hearts*. Os movimentos são como se fosse um manequim de vitrine,

mecânicos, robotizados, vazios. Terminada a dublagem, ela para em posição clássica do balé “A morte do cisne”.

Volta a notícia do rádio:

- Olha gente, ta chegando aí uma quentinha sobre a traveca que foi baleada no centro da cidade. Segundo as autoridades, suas vítimas preferidas são homens desacompanhados de 0 a 90 anos, homens acompanhados, meninas loiras, morenas, negras, amarelas, velhos e velhas de todas as idades, bom, animais e plantas, o sujeito não tem tipo, o sujeito tem pressa.

- Segundo as autoridades, um indivíduo que não pode se identificar disse que ele o forçou a fazer sexo sem a dentadura, gente que absurdo! Vamos lá ouvir:

- Bom, ele chegou e disse: feche os olhos e abra a boca e aí aconteceu.

- E esse tormento durou quanto tempo, meu senhor?

- Hoje, ontem e antes de ontem.

- E por que o senhor não reagiu ou chamou as autoridades?

- Ah! A gente fica sem forças né!

- Olha gente, o monstro também seria o amante, segundo retrato falado, de um homem com olhos de Jesus Cristo e feições de Shiva e os dois estariam envolvidos no atentado às torres gêmeas no 11 de setembro.

- Ah gente, que monstruosidade que isso. Teria gravado no disco rígido de alguns computadores o último sucesso da Gretchen, aí gente que absurdo olha só!

- Bom, tem um corpo morto andando pela cidade, tem um corpo morto se esgueirando pela cidade. Vamos todos procurar esse corpo!

Ouve-se o abrir e o fechar de porta. Ela segue o som fazendo um gesto de abrir, entrar e fechar a porta atrás de si. Ela entra em um foco no canto direito do palco e começa um novo show. Agora o vestido desce até o boire e ela constrói uma saia amarela e prata.

A música é latina como uma rumba. Os movimentos são fragmentados e frenéticos, com reboladas que vão até o chão, movimentos das escapulas, cada uma separadamente no ritmo da música como se cada frase musical

correspondesse a uma escapula como pergunta e resposta. Movimentos de ondulação da musculatura abdominal, que faz lembrar o movimento de uma cobra ao rastejar.

Música termina e entra notícia do rádio:

- E atenção, atenção, olha gente, o caso ta esquentando!

Ela muda de espaço, volta ao espaço da cidade se esgueirando por vielas e em cima de muros e escadas, sempre correndo com passos apressados nas pontas dos pés como um pequeno pássaro assustado. Sempre construindo este espaço com mimica.

- As autoridades teriam encontrado um documento que se presume ser o nome da traveca, ai desse traste que foi baleado, ai. O nome seria Mona Iscariotes, quer dizer, né gente, todo mundo já descobriu né? Mona Iscariotes, família de Judas né? uma traidora ai da raça humana, né?

- Então, gente, se ela morreu hoje, amanhã faz dois dias, não merece missa de sétimo dia, ta!

- Ela também foi vista ao lado de George W. Bush e Saddam Hussein.

- Ela transforma seus projetos artísticos em anseios mercadológicos, gente o que é isso?!!!

- Ela também estaria envolvida na morte do jornalista Tim Lopes. E também de Pedro Collor, sua mulher, o marido, o amante, o cozinheiro e o ladrão. Ah, gente assim não, também estaria lá no Paraiso com a Eva.

- Deixa a sua televisão no modo *zap* e você só vê imagens e não entende nada do que está sendo falado ali.

- Ah não, gente, tem que eliminar isso da nossa cid.....

A música fica mais alta e toma conta da notícia enquanto a suposta agora denominada Mona Iscariotes corre.

Ouve-se o abrir e o fechar de porta, ela abre a porta entra e fecha a porta atrás de si, ela está em sua casa. Ela acende o globo de luzes coloridas, põe um disco da Ella e dubla *Summer time*.

Ela arruma o vestido, coloca o *boire* em torno do pescoço, verifica a máscara e vai para o fundo do palco e se coloca entre as imagens de Jesus Cristo e Nossa Senhora da Aparecida.

Narração:

- Estava o travesti em seu lugar veio a mosca atrapalhar.
 - A mosca no travesti e o travesti em seu lugar.
 - Estava o travesti em seu lugar, veio a aranha atrapalhar.
 - Aranha na mosca a mosca no travesti e o travesti em seu lugar.
 - Estava o travesti em seu lugar veio o rato atrapalhar.
 - O rato na aranha a aranha na mosca a mosca no travesti e o travesti em seu lugar.
 - Estava o travesti em seu lugar, veio o gato atrapalhar.
 - O gato no rato o rato na aranha a aranha na mosca a mosca no travesti e o travesti em seu lugar
 - Estava o travesti em seu lugar veio o cachorro atrapalhar. O cachorro no gato o gato no rato o rato na aranha a aranha na mosca a mosca no travesti e o travesti em seu lugar.
 - Estava o travesti em seu lugar veio o homem atrapalhar. O homem no cachorro o cachorro no gato o gato no rato o rato na aranha a aranha na mosca a mosca no travesti e o travesti em seu lugar.
 - Estava o travesti em seu lugar, veio a morte atrapalhar. A morte no homem o homem no cachorro o cachorro no gato o gato no rato o rato na aranha a aranha na mosca a mosca no travesti que entrou por uma porta e saiu pela outra.
- A personagem sai de cena. A luz baixa, *black out*, o palco fica iluminado pelo globo de luzes coloridas enquanto Palavras Palavras Palavras toma conta do espaço sonoro.

Figura 19 – Travestis de papelão para estudo de criação.

Estas bonecas de papelão foram construídas como forma de estudos de movimentos para o trabalho. Usei o meu próprio corpo como modelo e o coloquei em diversas situações e posições. Este material além de servir para o processo de criação, também foi utilizado como ambientação do espaço nas salas de espera dos teatros. O público assim, começavam a criar relação com o universo travesti. Seguindo a proposta de Bricolagem, colcha de retalhos, marchetaria, jabaquara e armengue, a pesquisa de movimento se dá então, à partir de fontes e materiais diversos.





Figura 20 – Cenas do espetáculo Travesti



Figura 21 – Cenas do espetáculo Travesti

PARTE 2

TIRANDO A SANDÁLIA DE PRATA: desmontando o samba

A proposta aqui é analisar a coreografia O Samba do Criolo Doido em sua materialidade. Fazer um mapeamento da sua estrutura no sentido de descobrir as suas unidades internas, ou seja, os elementos que compõe esta estrutura.

Estes elementos serão tratados como fatos concretos, e também suas implicações no mundo. Por isso, procurarei contextualizar o corpo negro em alguns aspectos históricos no presente e no passado.

Este corpo negro que nasce em Araguari, que constrói sua subjetividade na família, no terreiro de umbanda, nas academias de dança, com amigos, com teóricos da dança, no cotidiano da cidade, nos palcos, rompe fronteiras entre arte e vida, entre personagem e a vida historicamente dada, para se multiplicar em possibilidades de identitárias, se inventar e se reinventar como ser humano.

Tentei até aqui experienciar uma escrita autobiográfica e autoetnográfica, no sentido de tomar em minhas mãos os desígnios da minha história. Pensando nisso, tentei discutir a construção dessa identidade, através da minha história pessoal. Pretendi que os próprios fatos, narrados a partir da memória pessoal e também da materialidade das fotos, dessem conta de referendar as questões dessa escrita.

Portanto, esta subjetivação, o eu até aqui colocado, falará a partir do filtro desse híbrido e seus atravessamentos. Politicamente o corpo negro, que é uma das tantas possibilidades dessa subjetivação, continuará empoderando o discurso, esperando que esta necessidade de se identificar como tal, seja apenas história no futuro.



Figura 22 - A Bandeira tá na rua

Achei esta foto perdida, ela faz parte do processo da travesti nas ruas. Ela apresenta uma pista do que viria a ser a coreografia O Samba do crioulo doido. A foto é de 2000 e o Samba nasceu três anos depois. Mas foi neste processo de escrita que achei a foto. Então, de alguma forma, isto ficou gravado na memória e intuitivamente o cenário e o figurino devem ter sido criados a partir dessa imagem latente na memória.

2.1. Desmontando o Samba

 luiz abreu
06/06/2015
Para: mara leal

Orientadora você é foda o artigo é massa!

Essas ideias estavam na cabeça e um começo de texto sobre a república. Mas esse texto³ realmente coloca de forma direta as ideias principais para uma nova leitura sobre abolição e

³ Artigo sobre o racismo no Brasil, de Gilberto Maringoni, História – o destino dos negros após a abolição – revista IPEIA - 2011. Ano 8. Edição 70 - 29/12/2011. A discussão sobre a questão do negro desenvolvida aqui foi em diálogo com este autor.

república. Pensar na importância desse capital humano ou desse humano negro transformado em capital nesse período da história do Brasil é de fundamental importância para se entender os preconceitos e mitos criados sobre a imagem do corpo preto no Brasil, preconceitos e mitos construídos através do acordo entre Estado soberano e as relações de poder da sociedade brasileira. Entendendo esta genealogia, pode se quebrar mitos, preconceitos, tradições secularizadas, sacralizadas e tornadas naturais como designo de deus. O negro escravo, como diz o texto, não é passivo nesta luta pela liberdade, torna-se através dos escritores da história.

Isto aqui ô ô
É um pouquinho de Brasil, laíá
Deste Brasil que canta e é feliz

Feliz, feliz
É também um pouco de uma raça
Que não tem medo de fumaça ai, ai
E não se entrega não

Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar
Olha só o remelexo que ela sabe dar
Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar

Morena boa que me faz penar
Bota a sandália de prata
E vem pro samba sambar
Morena boa que me faz penar
Bota a sandália de prata
E vem pro samba sambar”
(Ary Barroso)

Desmontar O Sambo do Criolo Doido implica em não botar mas tirar a sandália de prata. Como método analítico, desmontagem é mergulhar dentro dessa unidade chamada espetáculo para trazer à tona as questões – tanto pessoais quanto políticas – que me levaram a criá-lo.

Para pensar estas questões vou recorrer ao procedimento denominado “desmontagem”, desenvolvido pela pesquisadora Ileana Diéguez (2014, p. 8), que se inspirou nas ideias de Jacques Derrida sobre “desconstrução”:

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização

e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa.

Nesse sentido o interesse foi desmontar o “Samba”, que implica a desmontagem do tecido social brasileiro. Seria como entrar em uma tela plana e aos poucos perceber as muitas camadas de tinta em suas imbricadas sobreposições de cores.

Portanto, ao se usar a metáfora da pintura, sou tragado imediatamente para dentro de um quadro. E sinto uma inexorável necessidade de desvelar, revelar, atritar, me implicar e criar sobreposições como um artista negro nesta palheta de cores em novas composições pictóricas.

A história do negro brasileiro coincide com o início do Brasil colonial. Na verdade, pode se dizer que o Brasil foi construído – literalmente – por corpos negros, sob a “instituição” da escravidão e foi nesta época que começou também a construir o arquétipo do negro brasileiro.

Quando o negro chega no Brasil, lhe é arrancado sua família, sua língua, sua comida, seus deuses e seu passado, tornando-se também uma coisa, uma peça, um implemento agrícola.

Esta prática cotidiana e secular de desumanização do cativo criará todo um imaginário que se tem sobre o corpo negro. Este imaginário foi forjado à ferro e fogo, literalmente, como se verá a seguir em alguns trechos do texto “Terror na casa da Torre”, citado pelo antropólogo Luiz Mott ⁴:

Documento da Torre do Tombo. Denúncia ao Santo Ofício contra Garcia D’Ávila Pereira Aragão. Senhor Reverendo Vigário Antônio Gonçalves Fraga. 12. Meu Senhor: a Vossa Mercê deponho, como Comissário do Santo Ofício, as heresias ditas e feitas pelo Mestre de Campo Garcia D’Ávila Pereira Aragão, contra Deus Nosso Senhor e os Santos, desencarregando nesta parte a minha consciência com V. Mercê, como assim mandam e ordenam os Editais do Santo Ofício, e constam dos itens seguintes: I. Heresias que faz aos seus escravos

⁴ Fragmentos de Terror na Casa da Torre apud Luiz Mott. In: Reis, João José (Ed.), *Escravidão e Invenção da Liberdade*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.17-32. Esses fragmentos fizeram parte da coreografia *Oduduá* (1998), e também da coreografia *Bahia* (2009), de Luiz de Abreu. A ordem da citação aparece na forma como foram incluídos nos trabalhos.

Item 7. Que um menino de seis ou oito anos, chamado Manoel, filho de uma escrava chamada Rosaura, o mandou virar várias vezes, com o devido respeito, com a via de baixo para cima mandando o arreganhasse bem com as duas mãos nas nádegas, estando com a cabeça no chão e a bunda para o ar, estando neste mesmo tempo o dito Mestre de Campo Garcia D'Ávila Pereira Aragão com uma vela acesa nas mãos, e quando ajuntava bem cera derretida, a deitava e pingava dentro da via • 78 • (ânus) do dito menino que com a dor do fogo, dava aquele pulo para o ar, acompanhado com um grito pela dor que padecia dos ditos pingos de cera quente derretida na via, sendo esta bastante. E disto rindo-se o dito Mestre de Campo, ao mesmo tempo com aquele regalo e alegria de queimar aquele cristão, o mandava que se fosse embora, dizendo: Ides para dentro de casa.

Item 5. Que a um escravo chamado Caetano, mestiço de idade 30 anos, pouco mais ou menos, pelo apanhar tocando uma rabeça em sua casa não estando ele ali, o mandou pegar e amarrar em uma cama-de-vento, ficando-lhe o corpo no ar, com os braços e pernas abertas atadas com argolas com suas cordas, e o começaram a açoitar desde as dez horas do dia até às quatro horas para as cinco da tarde, por dois açoitadores. E cansados estes, entraram outros dois, tudo a um tempo, como lhe dirá o mesmo açoitado, e em todo este tempo dos açoites, desmaiava o pobre mestiço, ficando sem fala em cujo tempo lhes estava o dito Mestre de • 77 • Campo botando limão com sal nos olhos, com uma pena de galinha.

Item 8. Que uma menina de três ou quatro anos, pouco mais ou menos, chamada Leandra, filha de uma sua escrava chamada Maria Pai, a chamou e mandou se abaixasse e pondo a carinha da pobre menina declinada sobre um fogareiro de brasas acesas, e ele o dito Mestre de Campo Garcia D'Ávila Pereira Aragão pondo-lhe uma mão na cabeça, para que a menina com o calor não retirasse o rosto do fogo, em cujo tempo começou a abanar o fogareiro e a outra mão ocupada na cabeça da menina, sem ela a poder levantar, estando já a dita menina com o rosto defronte das brasas tão vermelhas e sapecado com as mesmas brasas.

Item 2. Que a uma escrava mestiça chamada Lauriana de idade de 25 anos, pouco mais ou menos, a castigava o dito Mestre de Campo muitas vezes, dando-lhe com uma palmatória de pau pela cara e queixadas do rosto, levantando a mão com a maior força que podia, e andava esta continuamente com o rosto inchado, procedido de semelhante castigo.

Item 6. Que mandou vir uma escada, mandando-a por de alto a baixo, e mandou amarrar a dita crioula na escada com a cabeça para baixo, pés para cima, mandando-lhe meter a cabeça por dentro do derradeiro degrau da escada, ficando-lhe a cabeça ou a testa tocando no chão, e o degrau bem em riba do toutiço (nuca), ficando com a cabeça arqueada, que quase morre afogada ou sufocada, com o degrau que lhe ficava no cangote e dois negros açoitando-a, que por milagre de Deus não morreu afogada ou arrenegada, com tão desastrado e horrendo castigo.

Item 10. Que manda as suas escravas deitarem-se com saias levantadas, e ao mesmo tempo, lhes vai botando ventosas com algodão e fogo nas suas partes pudendas, com a sua própria mão, dizendo: para chuparem as umidades - heresia tão ignorada entre a cristandade. • 79 •

Item 1. Que a um escravo crioulo chamado Hipólito, de idade de 16 anos, pouco mais ou menos, o mandou montar em um cavalo de pau, e mandou lhe amarrassem em cada pé uma arroba de bronze, ficando com os pés altos, e o mandou deitar sobre o cavalo, mandando dois negros açoitá-lo, que o fizeram por sua ordem rigorosamente, desde pela manhã 8 horas até as 11 horas do dia; que depois disto feito, o mandou amarrar com uma corda pelos pulsos dos braços juntos, e passada a outra parte da corda ao mourão da casa, o foram guindando até o porem com os pés altos fora do chão, braça e meia pouco mais ou menos; e mandou passar-lhe uma ponta da corda nos testículos ou grãos, bem apertada e na outra ponta lhe mandou pendurar meia arroba de bronze, ficando no • 75 • ar para lhes estar puxando os grãos para baixo; que o pobre miserável dava gritos que metia compaixão, e ao mesmo tempo, lhe mandou pôr uns anjinhos nos dedos dos pés ajuntando-os, que tal foi o aperto, que lhe fez o dito Mestre de Campo, que lhe ia cortando os dedos, e esteve com estes martírios obra de duas horas, que por Deus ser servido não morreu desesperado o arrenegado.

Item 11. Que a uma crioula chamada Teresa, sua escrava, casada, quando a apanhava dormindo, inda com a saia, antes de ser horas de dormir, ou de se deitar, levantando-lhe a saia, lhe metia uma luz acesa pelas suas partes venéreas, e toda a queimava, fazendo-lhe isto várias vezes, em ausência de seu marido.

O corpo negro era uma peça, mas uma peça valiosa que compunha a base da economia colonial. Mesmo tendo um papel chave na produção da riqueza canavieira da época, esse corpo desumanizado, torturado, submisso, violado deveria se sentir agradecido pela oportunidade de se aproximar do corpo sagrado de Jesus. Foi assim, em 1633, na Bahia, capital da colônia brasileira, que Padre Vieira já justificava a escravidão, numa visão teológica, ao comparar o sofrimento do escravo ao padecimento de Cristo:

Em um engenho sois imitadores de Cristo crucificado porque padeceis em um modo muito semelhante o que o mesmo Senhor padeceu na sua cruz e em toda a sua paixão. A sua cruz foi composta de dois madeiros, e a vossa em um engenho é de três. Também ali não faltaram as canas, porque duas vezes entraram na Paixão: uma vez servindo para o cetro de escárnio, e outra vez para a esponja em que lhe deram o fel. A Paixão de Cristo parte foi de noite sem dormir, parte foi de dia sem descansar, e tais são as vossas noites e os vossos dias. Cristo

despido, e vós despidos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo. Os ferros, as prisões, os açoites, as chagas, os nomes afrontosos, de tudo isto se compõe a vossa imitação, que, se for acompanhada de paciência, também terá merecimento de martírio. (VIEIRA, A. Sermões. Tomo XI. Porto: Lello & Irmão, 1951 (adaptado).

Padre Vieira reitera esse pensamento no Sermão XIV e transforma em milagre a condição de escravo, pois só dessa forma os negros poderiam ter contato com a palavra de Deus. E que no Brasil, eles, diferentemente dos que ficaram na África, teriam um melhor destino, já que os gentios não conheciam a fé cristã e por isso o destino depois da morte seria o inferno.

Oh! se a gente preta, tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conhecera bem quanto deve a Deus e a sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativo e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre? Dizei-me: vossos pais, que nasceram nas trevas da gentilidade, e nela vivem e acabam a vida sem lume da fé nem conhecimento de Deus. [...] Começando, pois, pelas obrigações que nascem do vosso novo e tão alto nascimento, a primeira e maior de todas é que deveis dar infinitas graças a Deus por vos ter dado conhecimento de si, e por vos ter tirado de vossas terras, onde vossos pais e vós vivíeis como gentios, e vos ter trazidos a esta, onde, instruídos na fé, vivais como cristãos, e vos salveis. Fez Deus tanto caso de vós, e disto mesmo que vos digo, que mil anos antes de vir ao mundo, o mandou escrever nos seus (...).(VI Sermão XIV de Padre Vieira)”

Entre 1500 e 1887, o Brasil recebeu mais escravos do que qualquer outro país do Novo Mundo. Também foi o último país nas Américas a abolir a escravidão. Em 1887, o Brasil vivia dentro de uma nova lógica mundial de mercado, onde escravidão se mostrara cada vez mais obsoleta pelo fato do encarecimento do escravo pelo fim do tráfico negreiro. O trabalho servil torna-se mais dispendioso do que o assalariado. Neste momento, o País expande suas fronteiras econômicas ao exportar café através de novas práticas de bancos, bolsa de valores, e construção de estradas de ferro, e importação de mão de obra estrangeira assalariada. Assim esse corpo negro escravo que até agora era um capital rentável, passa a ser uma coisa obsoleta, como qualquer peça ou objeto que se usa e dispensa.

A ideia da abolição, nesse contexto, toma conta de uma grande parte da mentalidade brasileira, e se coloca como agente que irá intervir no processo de

desagregação do negro na sociedade brasileira, ao colocar em sua pauta de prioridades a necessidades da implantação da justiça social. De fato, não é o que se verá. O grande projeto humanista de integração pelo fim das desigualdades sociais vai revelar na verdade as prioridades da burguesia cafeeira que se forma dentro de princípios republicanos. Estas prioridades eram a necessidade e a manutenção do latifúndio, da inclusão do Brasil na economia mundial, e a modernização do país.

Por outro lado, havia uma elite intelectual conhecida como os abolicionistas Joaquim Nabuco e José do Patrocínio. Estes abolicionistas pregavam o fim da escravidão e se colocavam como advogados e a voz dos fracos e ingênuos escravos. No entanto, faziam a ressalva de que este processo de libertação deveria ser conduzido pela elite branca, por ser mais preparada. O fato, pensavam eles, era que o escravo não tinha consciência e nem poder para fazer esta revolução por se tratarem de pessoas despreparadas e fracas, podendo ser esmagados facilmente pelos senhores e as forças de repressão do Estado. Enfim, seria uma revolução feita de cima para baixo, onde o escravo não teria voz no seu próprio processo de libertação.

Percebe-se dois níveis de exclusão do corpo negro: no primeiro nível está a ordem econômica, ao descartar o corpo negro cativo que se tornou peça cara dentro do jovem sistema capitalista em formação no país. No segundo nível, a exclusão está no plano psíquico-social. Ao se definirem como condutores e advogados do negro escravo no processo de libertação, os intelectuais brancos humanistas abolicionistas liderados por Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, o alienam de sua humanidade, ao retirar-lhe o poder de sua voz, tanto no plano físico ao ser impedido de se exprimir livremente quanto no plano ideológico ao ser impedido de exercer os seus direitos enquanto cidadãos brasileiros livres. Entendo esse processo como a dessubjetivação do negro, ao reduzirem este ser humano à condição de peça obsoleta e sem voz.

Neste sentido reatualiza-se nos fins do séc. XIX uma história que começa já no século XVI. Portanto, esse imaginário sobre o corpo negro criado com o início da colonização perpassa pelo anseio de modernização e pela busca de inserção do país no mercado mundial, e fomenta também o desejo das elites nacionais de idealizar uma raça brasileira.

Este ideal da raça brasileira parece ser possível através da mestiçagem, pela qual os três elementos constituintes da população brasileira - o branco, o negro e o indígena - entrariam em uma dinâmica de luta pela sobrevivência e adaptação biológica e cultural. Essa elite brasileira apostava em uma superioridade branca e, para tanto, era preciso investir na imigração, e que nesses primeiros tempos, será o investimento na importação dos europeus.

Estas ideias foram fomentadas por pensadores como o historiador Silvio Romero, de 1885:

Das três raças que constituíram a atual população brasileira a que um rastro mais profundo deixou foi por certo a branca segue-se a negra e depois a indígena. À medida, porém, que a ação direta das duas últimas tende a diminuir, com o internamento do selvagem e a extinção do tráfico de negros, a influência europeia tende a crescer com a imigração e pela natural tendência de prevalecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição dessa vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima. (Apud MARINGONI, 2011, p.10)

A partir da ideia de uma raça inferior, esse ser humano desumanizado é transformado em *persona non grata* na aquarela do Brasil. A sua condição como ser inferior é justificada nesse contexto pela noção de raça, pois se começa a racializar o discurso para justificar uma condição de marginalização e a exclusão do negro na sociedade brasileira.

Assim, esse negro agora é o corpo marginal, o corpo mendigo, o corpo vagabundo, o corpo prostituto, o corpo bêbado, o corpo criança abandonada, o corpo capoeira, o corpo valentões, os corpos causadores de conflitos sociais e os corpos perturbadores da ordem pública. Agora esse corpo negro incomoda a cidade.

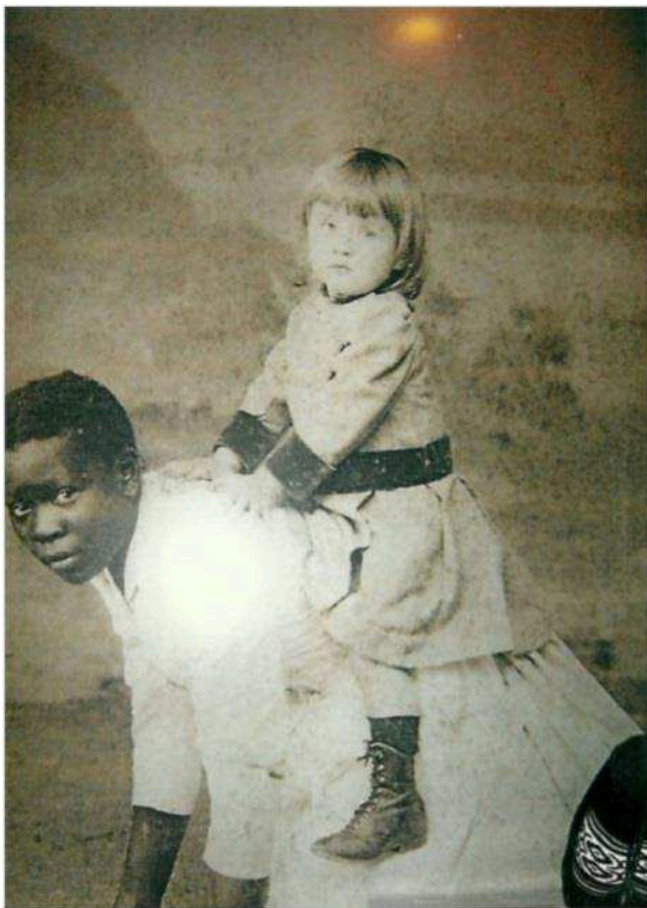
Esse imaginário atravessado por ideias racistas sobre o negro que está sendo gestado aí, toma corpo e legitimidade ao se apoiarem nas teorias sobre raça que estão circulando neste momento do séc. XIX.⁵ Estas teorias procuram justificar a existência natural de raças superiores e raças inferiores, uma vez que as

⁵ Ver Gobineau (1967) em *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Ver em: http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai_inegalite_races/essai_inegalite_races_1.pdf. Acesso em: 24/09/2016.

primeiras nasceram naturalmente para comandar e as segundas naturalmente para serem subordinadas.

Esse pensamento em termos biológicos justifica a servidão dos corpos negros a partir das ciências naturais. Essa naturalização da ideia de inferioridade racial justifica as estratificações sociais e as relações humanas.

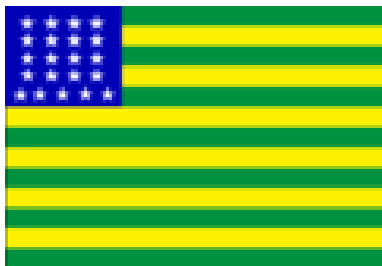
Foi nesse momento, que a imagem do negro como ser inferior se solidifica, literalmente, virando “fato comprovado” com o surgimento de uma nova tecnologia, veiculadora de imagens “reais” – a fotografia:



ESTE CORPO
EXTERIOTIPADO,
MARGINALIZADO,
DESUBJETIVADO
DESUMANIZADO,
ESTÁ BANIDO DA
REPÚBLICA BRASILEIRA.

Figura 23: Retrato de babá brincando com criança (1899). In: ERMAKOFF, 2004.

13 de maio de 1888, abolição da escravatura. 15 de novembro de 1889, proclamação da república.



A Bandeira Provisória da República vigorou de 15 a 19 de novembro de 1889. Esta bandeira foi criada provisoriamente, como substituição à bandeira imperial, assim que foi proclamada a república, em 15 de novembro. A bandeira republicana, que copiava a norte-americana, teve uma vida curtíssima: apenas quatro dias. Foi hasteada na redação do jornal “A Cidade do Rio”, após a proclamação da República, e no navio “Alagoas”, que conduziu a família imperial ao exílio.



Bandeira do Brasil, (1889 - 1960).

A Bandeira Nacional está em vigor desde 19 de novembro de 1889. Por este motivo, a data é comemorada com o Dia da Bandeira. A atual bandeira nacional foi projetada em 1889 por Raimundo Teixeira Mendes e Miguel Lemos, com desenho de Décio Vilares. No lugar da coroa imperial, eles colocaram a esfera azul-celeste e a frase “Ordem e Progresso”, escrita em verde, lema positivista do século XIX.⁶

⁶ “A Bandeira Nacional do Brasil, instituída em 19 de novembro de 1889, pelo decreto número 4, após a Proclamação da República. Os Estados da Federação são representados por estrelas. Foi projetada por Raimundo Teixeira Mendes e Miguel Lemos, com desenho de Décio Vilares. Inspirada na antiga Bandeira do Império que foi desenhada pelo pintor francês Jean Baptiste Debret, sendo que a esfera azul-celeste e a divisa com a inscrição “Ordem e Progresso” está no lugar da Coroa Imperial. Dentro da esfera, está representado o céu do Rio de Janeiro, com a constelação do Cruzeiro do Sul, às 8h30 de 15 de novembro de 1889, dia da Proclamação da República. O dia 19 de Novembro é comemorado como o Dia da Bandeira”. Mais informações na Lei Nº 5.700. Ver em <http://www.sohistoria.com.br/curiosidades/bandeira/>. Acesso em 26/04/2016



Março de 2004, estreia do espetáculo O Samba do Criolo doido. A bandeira é o pano de fundo onde se desenrolara a cena.

2.2. Cenário e Vestuário

Em 2003, o Itaú Cultural abriu inscrições para a edição da mostra Rumos Dança de 2004. É o momento de continuar meu processo de criação em dança. A essa altura eu estava fazendo trabalhos na televisão e também continuava a produzir coreografias em eventos de dança. Eu fiz a inscrição no edital do Rumos e passei na seleção. Este foi o primeiro dinheiro que ganhei, e que me possibilitou certa tranquilidade para imergir exclusivamente em um processo de criação.

Para a seleção eu mandei um vídeo de três minutos. No vídeo eu sambava em frente à bandeira do Brasil e meu corpo era recortado da cintura para baixo, eu vestia uma saia de papel. Eu trabalhava com três elementos: a bandeira, o samba e o corpo recortado.

Assim, eu tinha algumas pistas do que gostaria de desenvolver. Estes três elementos são para mim, nesse momento, sensações imediatas que traduzem contradições, conflitos.

Sabia intuitivamente que esses elementos materiais: a bandeira, o samba e o corpo negro recortado me causavam sensações contraditórias, inconscientes, estavam substituindo o acúmulo de conhecimentos que eu já vinha engendrando há muito no meu processo de construção da identidade, e também no meu processo de formação como profissional de dança.

Nesse momento eu estava imerso nessas questões. Percebi que estava começando a sedimentar a sensação de ódio ao cultivar rancores e magoas que aos poucos iam tomando em mim o espaço criativo no qual eu me constituía como sujeito. E eu não gostava disso. Poderia ter virado estatística e aumentar a lista de doentes mentais, loucos e marginais negros que andam pela cidade.

Fui tomado pelo ódio e pela revolta de não poder me realizar completamente como indivíduo negro e profissional de dança, porque era o estranho, o inclassificável, o esperto, o poço de pós-modernidade e o corpo que incomoda a cidade.

No seu livro, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o intelectual negro antilhano, Frantz Fanon (2008, p. 116), faz uma “interpretação psicanalítica do problema negro:”

Magia Negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal, tudo isso refluí para mim. Tudo isso caracteriza os povos que não acompanharam a evolução da humanidade. Trata-se, em outros termos, da humanidade vilipendiada. Chegando a este ponto, hesitei durante muito tempo antes de me engajar. As estrelas se tornaram agressivas. Precisava escolher. Que digo eu? Na verdade eu não tinha escolha.

Então, resolvi gritar toda minha angústia. O Samba do Criolo Doido poderia também se chamar o vômito ou o grito. Eu precisava gritar todo meu ódio, toda minha angústia, toda a dor da ferida aberta na carne preta.

E eu seria banido de vez da república da dança contemporânea.

Eu não iria me preocupar com fórmulas prontas de dança, eu não iria me preocupar em fazer algo reconhecível para agradar os meus pares. Eu não sabia o que iria fazer, eu só precisava gritar como negro.

E o destino vai se cumprir, o destino vai se cumprir porque eu vou me assumir como negro, eu vou assumir o olhar do outro. O olhar estereotipado sobre meu corpo, o olhar que marginaliza este corpo e, enfim, o olhar que aliena este corpo da sua humanidade. Ao ter que assumir este olhar, eu me alieno das minhas possibilidades como ser humano. Eu tomo como verdade a construção que o outro fez de mim. Esta é uma ideia colonialista. Quando o colonizador europeu chega à África, além de denominar o território como África, denomina também de africano aqueles que ali viviam.

Esta África construída, que irá ser a base das riquezas coloniais, precisava de justificativas para legitimar a subjugação daqueles seres humanos em capital humano. Esse africano inventado é concebido como uma criança em seu estado de pulsão. Ele é, portanto, um ser emocional, um ser instintivo, e um ser que é dominado pelos impulsos do corpo. Como fala Fanon (2008, p. 116-118), “a emoção é negra como a razão é grega.”

Nessa construção de alteridade, o colonizador se coloca como um ser dotado da razão universal, enquanto que o outro está no estado emocional infantil. Esse pensamento não aliena somente o africano da sua humanidade, ao se colocar somente como razão, o colonizador também se aliena, porque o ser humano é dotado tanto de emoção como de razão, independentemente de sua etnia: “Para os brancos, de certo modo, os negros asseguram a confiança na humanidade. Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos”. (FANON, 2008, p. 116-118)

Bom, eu pensei, são com estas reflexões e sentimentos misturados que eu vou criar esta coreografia, vou cumprir o destino, e vou ser banido de vez da república da dança contemporânea.

Toda república precisa de uma bandeira, eu já tinha uma. De fato, um dos primeiros elementos que apareceu no Samba foi o cenário. Eu precisava localizar onde se passa essa história, essa história se passa no Brasil. Eu já tinha fetiche com a bandeira desde os primeiros anos da escola, aquelas fotos de recordação escolar.

Então, o cenário era estático ali no fundo parado, o símbolo da pátria. Só que no processo de criação, eu me peguei com o cenário lá traz e comecei a me embolar nessa bandeira e foi...

Meu método era tomar caipirinha o dia inteiro. Caipirinha e samba, caipirinha e samba. Num certo momento eu me enrolei com isso e pronto..., até chegar o momento que tirei uma parte dessa bandeira, que era enorme, e comecei a vaza-la, então uma coisa que era enorme virou uma coisa que eu podia entrar, que eu podia sair, que ela podia entrar dentro de mim, que podia sair de mim, e aí eu pensei:

- uai! Parece que é uma coisa só.

Falei:

- Gente! Peraí, isso aqui não é um símbolo frio estático, isso aqui me devolve meu sentido de pertencimento, é nação, é outra coisa, é o que me faz comunicar, entendeu? É isso!

Então, essa bandeira é o pano de fundo dessa história e também cobre parcialmente o meu corpo. Começa a aparecer uma imagem que se assemelha a alguma coisa do real. Ou seja, um tecido verde com um retângulo amarelo contendo uma esfera azul com estrelas brancas e no meio escrito Ordem e Progresso, substitui a nossa ideia de Brasil por uma relação de semelhanças. Isso cria autonomia dentro do processo e começa a falar por si só. E me aliena. Porque começa a falar por si só.

A partir daí há um novo reconhecimento do elemento bandeira:

1. Que no início era uma relação no nível das sensações imediatas (de amor-ódio, estranheza, etc.).
2. E que depois de ter conseguido um distanciamento emocional, levou a um entendimento e apropriação dos vários aspetos da bandeira através de uma leitura semiótica dos seus elementos simbólicos; o verde representa as matas, o amarelo o ouro, o azul o céu, as estrelas os Estados, e “Ordem e Progresso” a ideologia nacional
3. Depois veio uma nova aproximação que se deu através de improvisações entre o corpo do artista e a bandeira. Esta relação física cotidiana com a bandeira decorreu no contexto de ensaios, nos quais foram exploradas as potencialidades do seu material plástico e simbólico.
4. Sendo parte integral do cotidiano da criação, esta relação entre o artista e a bandeira acabou estabelecendo regras e convenções que vão se constituindo ao longo do processo e que vão servir como a coluna e a carne da coreografia.

Na coreografia do Samba, a bandeira, representando o estado brasileiro e o corpo negro são reconfigurados, colocando as duas representações em relação

de equidade. São instâncias diferentes, mas que na coreografia estão sob um mesmo regimento, regras e convenções.

O poder é um conceito que não existe como autonomia ou privilégio de alguns. O poder se faz na relação. E nas relações das diferenças, sendo estas responsáveis pelas mudanças de posições de quem comanda e de quem é comandado. O contrário seria Estado de exceção. Nesse sentido, ao ressignificar esses dois símbolos não há na criação a ideia de vítima e algoz, pois somos todos implicados e responsáveis pelos nossos próprios desígnios.

Foucault irá colocar o poder como alguma coisa que não é passível de apropriação de privilegiados, porque o poder se dá na relação:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma 'apropriação', mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é 'privilégio' adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas - efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (FOUCAULT, 1975, p. 29)

Nesta relação de equidade e de responsabilidades compartilhadas, se dá um embate entre o corpo negro e a bandeira. Este embate é estimulado através de improvisações. A investigação tem o interesse de experimentar as possibilidades de composições de formas que o tecido estampado com bandeiras do Brasil poderia produzir no corpo. Surgem daí amarrações de nós, laços e dobraduras, criando estruturas que se assemelhavam a vestuário.

Até então estava improvisando com um tecido de oito metros. Tirei então uma parte do tecido de mais ou menos dois metros que me possibilitou uma exploração de forma mais controlada.

Este processo ajuda a definir o conceito do tecido como vestuário. A partir desse momento a relação passa a ser entre o corpo e o vestuário e o que viria daí. Aparece assim neste processo uma espécie de método. A movimentação que é produzida nas improvisações é subordinada ao limite material do tecido, mas o

corpo também imprime no tecido suas necessidades de romper os limites impostos pelo objeto.

Esse atrito me desperta a necessidade de romper as fronteiras entre o corpo e o tecido. Então eu abro buracos na bandeira onde eu posso atravessa-la. A sensação é de poder entrar por dentro das fibras do tecido e me perder entre suas tramas. Já não há mais aqui delimitações territoriais do corpo e do tecido. O território aqui é um bem comum.

Esta relação íntima do corpo e a bandeira, além de criar o vestuário, também começa a criar extensões no corpo. Nesse processo de exploração territorial, cheguei ao território anal. A bandeira foi introduzida no ânus, criando-se assim uma imagem de prolongamento estendido do corpo: “Na sua denúncia contra o preconceito, Luiz de Abreu faz da bandeira brasileira uma continuação da sua carne nua”. (KATZ, 2004, s/p)



Imagem 24 – Espetáculo Samba do Criolo Doido, desfile com a bandeira no ânus.

Portanto, assim como uma criança, eu ganho uma liberdade de criar sentidos quaisquer para esse objeto, essa bandeira. Porque na criança ainda não há o sentido secular que as coisas tomaram. Giorgio Agamben (2009) irá dizer que criar outros sentidos para coisas já cristalizadas secularmente em seus conceitos, seria um processo de “profanação”. Com a introdução da bandeira do Brasil no meu ânus, eu iria vivenciar, como a criança de Freud⁷, a potência física e simbólica de poder controlar e ressignificar, externa e internamente, tanto meu corpo quanto este tecido, emblema do Estado brasileiro.

Agamben irá buscar no direito e na religião argumentos para afirmar que só através da profanação será possível devolver para a esfera do direito humano as coisas que se tornaram sagradas, restituindo essas coisas ao livre uso dos homens:

[...] e gostaria agora de falar-lhes de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provem da esfera do direito e da religião romana (direito e religião estão, não somente em Roma, estreitamente conectados): profanação. Segundo o direito romano, sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses. Como tais, eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas, nem penhoradas, cedidas ao usufruto ou encarregadas de servidão. Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse esta especial indisponibilidade que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (e eram então chamadas propriamente de "sagradas") ou inferiores (neste caso, chamavam-se simplesmente "religiosas"). Esse consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava ao contrario restituir ao livre uso dos homens. "Profano", podia escrever assim o grande jurista Trebazio, "diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, e restituído ao uso e propriedade dos homens". É possível definir religião, nesta perspectiva, como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não ha religião sem separação, mas toda separação contem ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação e o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferentes segundo a variedade da cultura, que

⁷ Ver o conceito de libido em Freud. A fase anal é o momento em que a criança é impelida a controlar os esfíncteres. Ela começa a ter domínio do corpo. É aqui que ela experimenta a sensação do corpo como potência. O poder de dominar e de controlar seu próprio corpo, decidindo quando quer e quando não quer fazer cocô. Faz com que ela experimente também o poder de controlar o outro. Ex: quando minha mãe me repreende, eu seguro o cocô e só faço quando eu quiser. (S. Freud, Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade – Fases do desenvolvimento da organização Sexual - 1915 - 1924)

Hubert e Mauss pacientemente inventariaram, o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa profana para o sagrado, da esfera humana para aquela divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito a esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido. (AGAMBEN, 2009, p. 44 e 45)

Agamben constrói o seu discurso sobre a profanação a partir da religião. Eu faço, portanto, um deslocamento desta perspectiva religiosa e trago para a esfera da coreografia. Portanto, ressignificar o corpo negro e a bandeira dentro do contexto do “Samba” é olhar um cotidiano secularizado, à luz do presente, onde eu posso intervir na permanência aparente das coisas.

Agamben, em uma entrevista, dá outro exemplo de como é possível desativar o poder da perpetuação de conceitos sedimentados no tempo sobre as coisas, tornando-as intocáveis, imutáveis e separadas da realidade humana:

Uma criança que brinca com os objetos divinos, com algo que pertence a esfera do sagrado, há uma transformação total da experiência, a criança não seculariza nada, o transforma completamente em jogo e inventa um novo uso que tem a ver com a antiga figura de onde vem, mas é uma transformação radical que desativa e neutraliza, ao revés, o que a secularização conserva e mantém. E por isso, eu creio, que a profanação possa ser usada contra a secularização. É muito mais interessante, é muito mais útil que a secularização.⁸

A partir da fala de Agamben, vou recorrer à memória para contextualizar a experiência pessoal e imediata com a bandeira do Brasil e os vestígios das minhas primeiras impressões. Esta experiência está localizada no ano de 1971:



Figura 25 – Recordação escolar

⁸ Fala de Agamben no evento Conversaciones com filósofos. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=_lc3kcJzYbs Acesso em: 15/07/2015. Tradução nossa.

Nessa imagem vemos Luiz Augusto Barbosa, com mãos sobrepostas, um esboço de sorriso cordial e a bandeira do Brasil. Tem livros como suporte e um telefone como símbolo de desenvolvimento e de modernização do país. Esta imagem pode apenas ser um registro fotográfico de recordação escolar, mas também pode indicar o lugar das coisas ou a hierarquia das coisas. A educação que sustenta o país aponta para o desenvolvimento. E no meio está a criança, numa posição de docilidade, que está sendo literalmente inserida dentro de uma ideologia de uma nação e ao mesmo tempo aprendendo o seu lugar dentro dela.

A foto foi tirada no mesmo ano da lei que regulamenta o uso da bandeira, 1971, como se pode ver na matéria abaixo:

Fim de semana

Segundo Caderno

ZERO HORA - SEXTA-FEIRA, 17 DE SETEMBRO DE 2004





RENATO MENDONÇA

Em O Samba do Crioulo Doido, o bailarino e diretor Luiz de Abreu tem causado controvérsia ao dançar com a bandeira nacional entre as nédegas. A montagem paulista estará em cartaz até domingo no Teatro Bruno Kieff; às 21h. Ainda há ingressos para domingo. Acompanhe a entrevista que Abreu concedeu por e-mail a Zero Hora:

Zero Hora – No Piauí, *O Samba do Crioulo Doido* chocou o governador. Em Pernambuco, causou discussão. A exibição do vídeo do espetáculo no Condanga, aqui em Porto Alegre, já foi motivo para debate. Ao conceber as coreografias, você já imaginava a controvérsia que elas poderiam provocar?

Luiz de Abreu – Não imaginava e nem foi intencional. Penso que criar um trabalho com intenção de criar polémica já não é mais nada. A intenção foi me comunicar. O que assusta é a falta de subterfúgios ao falar do tema.

ZH – O fio condutor é o corpo do negro e o samba?

Abreu – A idéia é discutir este corpo que foi transformado em coisa através da história. Ou seja, fomos separados da nossa subjetividade, de nossas famílias, de nossos deuses, de nossa

culinária e de nossa palavra. E o que sobrou foi o corpo-coisa. E este corpo foi nossa desgraça e nossa resistência.

ZH – Quando você usa a bandeira brasileira como elemento de coreografia, cenário e adereço, existe a motivação de questionar a manipulação dos símbolos nacionais?

Abreu – Quero apenas dizer que esta história se passa aqui. Temos o direito e o dever de dar a ela outro significado.

ZH – Em algumas coreografias, a bandeira toca partes do corpo, o que pode parecer ofensivo para algumas pessoas.

Abreu – A bandeira é o prolongamento do meu próprio corpo. É a única coisa que me veste.

O Porto Alegre em Cena tem a nossa energia.

PETROBRAS
O DESAFIO É A NOSSA ENERGIA

É o meu país. Estou envolvido com o trabalho e não tenho a noção parcial do que causa em quem assiste.

ZH – Você não tem medo de que a discussão sobre cenas como essa obscureçam a qualidade artística do espetáculo?

Abreu – O que é qualidade artística?

ZH – Como tem sido a resposta do público diante de *O Samba do Crioulo Doido*? O espetáculo é desaconselhado para menores de 16 anos?

Abreu – O público vem me falar com carinho. Algumas pessoas se emocionam, outra riem. Não sei exatamente onde pega. Estreei em março de 2004 no Rumos Dança. Me apresentei em Belo Horizonte, Recife, Serra da Capivara e estou indo para o Rio e Berlim. Devo viajar para Paris em 2005. Atualmente, estou em Salvador montando este trabalho para 10 bailarinos baianos, com estréia marcada para outubro. Quanto ao desaconselhável, cada lugar decide como for melhor para sua comunidade.

Leia mais sobre o Em Cena na página 4

no palco

Ainda há ingressos para a sessão de domingo do espetáculo paulista do dança *O Samba do Crioulo Doido*, dirigido e estrelado por Luiz de Abreu

Lei de 1971 regula uso da bandeira

A relação do brasileiro com sua Bandeira Nacional é regulada pela Lei dos Símbolos Nacionais, a de número 5.700, elaborada durante o regime militar e publicada em 1971. Por esse documento, é qualificado como desrespeito à bandeira usá-la como vestuário, mantel, toalha de mesa ou cortina. Ou seja, muito do que o espetáculo *O Samba do Crioulo Doido* realiza. O desenho do pavilhão também não pode figurar em guardanapos, rótulos ou embalagens e nem ser estilizado de forma que as complicadas proporções constantes na legislação sejam alteradas.

Qualquer pessoa que se sinta ultrajada pelo que considera desrespeito à bandeira pode fazer uma denúncia no Ministério Público. Qualquer autoridade policial que entenda estar testemunhando um desrespeito ao símbolo nacional também pode intervir. A penalidade é de multa de um a quatro salários mínimos.

Na prática, essa lei quase não é mais aplicada porque ela tem intenção política. As restrições são mais cobradas durante eventos políticos, comícios ou manifestações. Em tempo de Copa do Mundo, por exemplo, a torcida se enrola na bandeira, senta em cima e não acontece nada – exemplifica Felipe Chianello Souza Pinto, professor de Direito na Universidade Mackenzie, em São Paulo, e autor do livro *Os Símbolos Nacionais e a Liberdade de Expressão*.

A polêmica dança em cena

Imagem 26 – Matéria sobre o espetáculo que inclui texto sobre o uso da bandeira

É qualificado como desrespeito à bandeira usá-la como vestuário, manto, toalha de mesa ou cortina. O desenho do pavilhão também não pode figurar em guardanapos, rótulos ou embalagens e nem ser estilizado de forma que as complicadas proporções constantes na legislação sejam alteradas. Qualquer pessoa que se sinta ultrajada que considera desrespeito à bandeira, pode fazer uma denúncia no ministério público. Qualquer autoridade policial que entenda estar testemunhando um desacato ao símbolo nacional também pode intervir. A penalidade é de multa de um a quatro salários mínimos.⁹

Então, ao mesmo tempo em que eu estava vivendo uma experiência imediata com estas coisas, entendia que eu, a bandeira, os livros e o telefone fazíamos parte integral de uma mesma foto, ou seja, fazíamos parte integral de um todo onde elas ainda não tinham um sentido externo a mim.

Eu convivia com a bandeira na escola pública, nos desfiles de Sete de Setembro, a via hasteada no segundo batalhão ferroviário de Araguari e dependurada nas fardas dos paraquedistas, todos cenários criados pelo Estado para tentar simbolizar e selar a relação carnal de pertencimento entre a Pátria e a cidadão. Assim, a bandeira estava em minhas mãos nas comemorações nacionais. Se meu corpo se sacudia ao balançar-la em sinal de grande alegria quando passava um pelotão do exército, defensor da pátria, meu corpo podia também se colocar em posição ereta e com a mão no peito em sinal de respeito quando ela era hasteada.

Diante dessas possibilidades de performance, eu poderia criar outras tantas. Porque eu não tinha o peso dessas manifestações. E isso é o que ficou gravado na minha memória. E é essa memória corporal com a bandeira e suas múltiplas possibilidades de significações, que trago para o “Samba”.

O Samba, portanto, se configura num contra dispositivo para tornar líquido o que foi cristalizado pelo tempo em mim. Resgata em cena estas memórias corporais com a bandeira, e ao fazê-lo, surge um dispositivo criança profana, que reformatiza o sentido de liberdade, eu em relação as coisas do mundo, inventando sentidos para elas. Brinco com novos sentidos para a bandeira e assim construo um sentido novo para minha existência como brasileiro.

⁹ Lei nº 5.700, de 1 de setembro de 1971., que regulamenta o uso da bandeira. Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5700.htm Acesso em: 28/04/2016

Entrar e sair da bandeira é me confundir em suas fibras, é me perder em suas tramas, é introduzi-la em minhas fibras, é fazê-la se perder em mim. É desmontar uma estrutura endurecida pelo tempo, é redesenhar as cicatrizes do tempo. É uma relação de poder justa, equânime.



Imagem 27 – Bandeira no ânus



Imagem 28 – Recordação escolar

2.3 A Movimentação

“A minha dança representa o espírito de um povo”
Pina Bausch (eu acho que Pina falaria isso).

O corpo negro do “Samba” é o campo de pesquisa a partir do qual se cria o discurso deste corpo tanto como sujeito quanto agente ativo no processo de construção de sua própria subjetividade. Ele é a fonte de onde se recolhe as matérias primas para a criação do espetáculo e ao mesmo tempo é o próprio espetáculo.

Segundo Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem em São Paulo, a dicotomia entre arte e ciência não existe, elas são instâncias que se atravessam. A separação seria uma forma de hierarquizar, ao colocar a ciência como legitimadora da arte. Portanto, criação é, segundo Araújo, perder a inocência ao comer o fruto do conhecimento e descobrir que a arte não está separada dele.

Em BR-3, por exemplo, estabelecemos um diálogo com a sociologia, a antropologia e a geografia. E nesse projeto, a pesquisa de campo deixou de ser apenas instrumento para o desenvolvimento da dramaturgia ou interpretação para se tornar a matriz da criação. BR-3 foi um espetáculo que nasceu, se estruturou e se materializou a partir da pesquisa realizada in loco em Brasilândia, Brasília e Brasília. Nesse sentido, é uma ‘peça-pesquisa de campo’. (ARAÚJO, 2012, p. 112-113)

O Teatro da Vertigem faz suas pesquisas para construção das peças em terrenos baldios, hospitais, bairros no qual o grupo está instalado, etc. Estes locais são também o lugar onde se passa a peça. Pensando nisto, entendi que o meu campo de pesquisa é o meu corpo, mas também ele é o lugar da materialização da pesquisa, portanto ele é a própria coreografia. Assim, começo a trabalhar com a ideia de “corpo preto-campo de pesquisa.”

A partir dessa ideia do corpo como o campo de pesquisa, me vem a necessidade de contextualizar este corpo. Este corpo é preto como campo de pesquisa, está no mundo em relação a outros corpos que serão vistos também como campo de pesquisa. E estes corpos são de outras cores. Faço aqui, então, um recorte e tratarei da relação principal entre corpos pretos e corpos brancos.

A partir do processo de criação do “Samba” entendi que estava lidando com a questão da descolonização do meu corpo. Esta descolonização se dá no âmbito

tanto do campo das ideias, como no campo do comportamento e também no campo da minha produção de dança.

O que eu vinha produzindo até este momento já tinha inconscientemente o desejo de criar uma dança que falasse mais de perto com a minha realidade enquanto negro. Desde que resolvi ter uma formação em dança, foi se construindo ou reconstruindo um pensamento, uma visão sobre ela. Apreendi este pensamento, este pensamento que é a própria linguagem de dança. Minha formação foi construída sob uma forte base do balé clássico. Apesar de ter sofrido influências da dança moderna, o clássico foi o que mais me estruturou no princípio. Percebi no “Samba” um corpo preto dançando uma dança branca. E eu não gostava daquilo. O antropólogo Stuart Hall aponta este conflito como sintoma dessas novas negociações pós-coloniais onde se reconstrói novas identidades híbridas. A partir do atravessamento das heranças africanas e das influências europeias, vi a possibilidade de criar novas formas de pensar e fazer dança que refletiam as minhas realidades.

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios. (HALL, 2006, p. 109)

As respostas que esta dança branca oferecia não respondia às perguntas que formulava naquele momento. É natural negro dançar balé clássico, assim como é natural branco dançar samba. O que vai definir os limites talvez seja os contextos em que eles estão. O cotidiano no qual eles vivem.

Localizo os princípios de formação do balé na Europa durante a idade média. Com o balé vieram não só passos, mas, ideias. Ideias que começam na Idade Média, atravessam o período colonial e chegam ao Brasil no séc. XIX.

Então, descolonizar é para mim a tentativa de romper com uma estética criada a partir de ideologias brancas europeias e que tem uma posição no mundo, e criar uma outra estética que me aproxime mais das minhas ideologias e posições no

mundo. Assim, eu começo a pensar em descolonizar meu corpo, a dança e o pensamento.

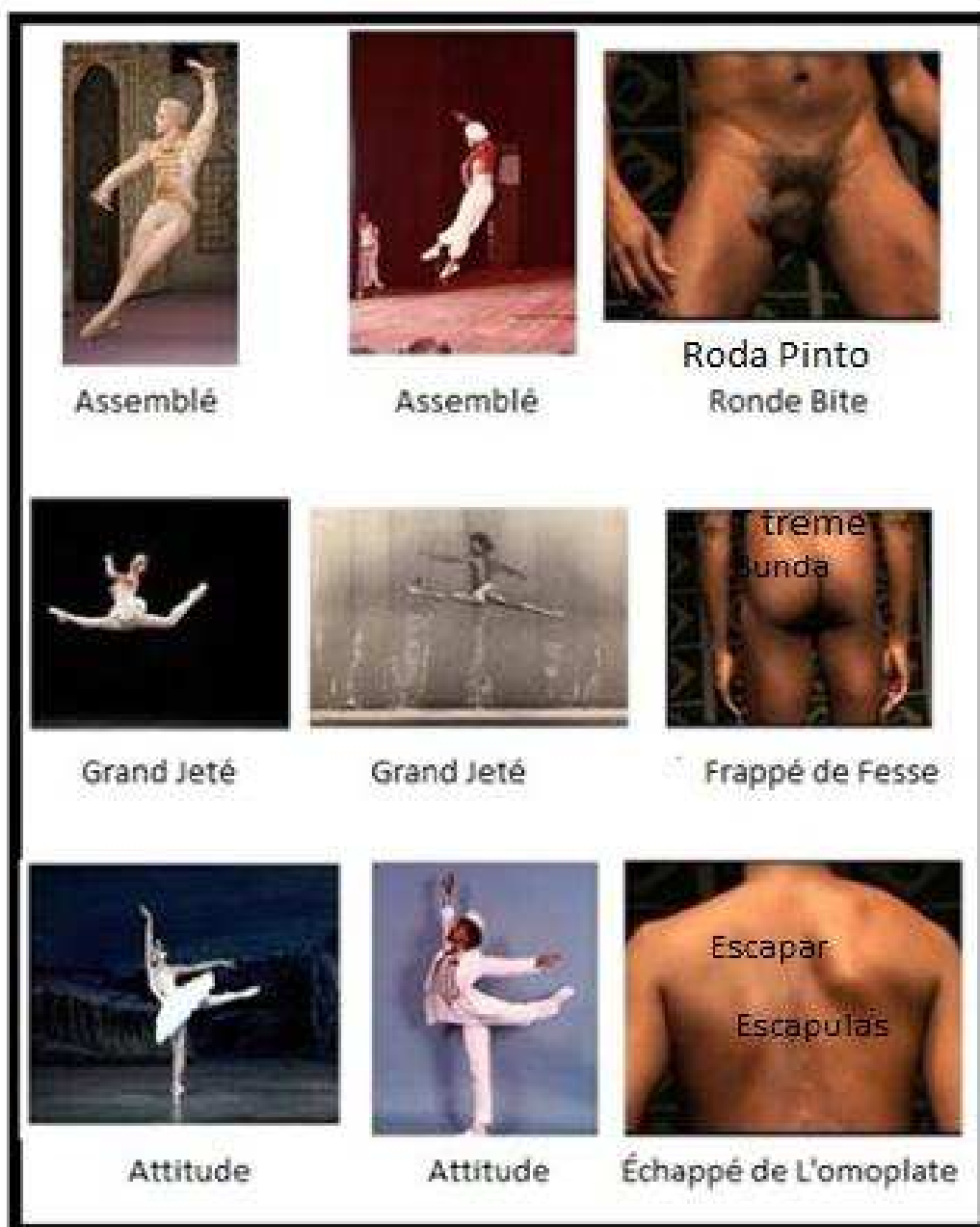


Imagem 29 – Descolonização do corpo negro.

Pretendi com este quadro traduzir em imagens como a dança foi construída em mim, e como ela se reconfigura no “Samba”. Na primeira coluna seria a matriz, o balé, na segunda coluna, a minha apreensão do balé em diferentes momentos, e na terceira a desconstrução do balé e a possível reconstrução de outra dança.

Assim como disse, este corpo negro será o lugar onde vai se dar a produção do discurso. Mas qual seria o lugar da minha fala? O primeiro impulso foi, então,

assumir o olhar do outro, já que a minha subjetividade é construída também a partir do outro. Resolvi assumir o olhar fetichista sobre o corpo negro e os estereótipos impostos sobre ele.

Comecei a mexer com meus membros. Mais não eram membros quaisquer, era o pau, a bunda e as escapulas. Porque numa visão fetichista, estereotipada e cheia de clichês o negro é pau - negro é bunda - negro mexe bem.

Assumir isso é alienar a minha humanidade e, por consequência, a do outro, e é tornar-me peça. A partir dessa problematização, começo a descobrir uma movimentação produzida por estes membros que normalmente não usava na minha dança, o pênis as nádegas.

A exploração desses membros me levou a descobrir outras partes do corpo que são associadas a imagem do corpo negro: A boca com grande sorriso, os deslocamentos do pescoço. Este percurso por membros associados ao negro, me fez retomar outros membros que já faziam parte do meu vocabulário de movimento que vinha desenvolvendo nos trabalhos anteriores. Torções de braços, deslocamentos das escápulas e ondulações da musculatura do abdome foram incluídos no núcleo de movimentos que estava sendo experimentado no Samba. Descobri também o movimento do esfíncter nos improvisos com a bandeira.

A partir daí comecei a trabalhar o corpo apenas como um mecanismo que produz movimentos, e estes movimentos são produzidos independentes dos seus significados. Seria quase um corpo máquina, uma coisa, um objeto, uma peça.

As torções dos braços aprendi na infância vendo um contorcionista que entrava em uma caixa muito pequena. Para produzir esta contorção, eu cruzo os dois dedos indicadores na frente do corpo e levo os braços até o alto da cabeça, daí faço uma rotação com o ombro direito ou esquerdo, na altura da articulação que liga a clavícula ao úmero. Os braços vão para traz do corpo juntando-se os cotovelos um sobre o outro. Cria-se um X nas costas. Faço uma rotação nos pulsos e viro as palmas das mãos para frente e as coloco nas costelas flutuantes. A mão direita pega as costelas esquerdas e a esquerda as costelas diretas.

As rotações da cabeça são produzidas isolando na articulação o atlas, a primeira vertebra da coluna cervical, do crânio. Também pode ser produzido este deslocamento de cabeça a partir do músculo do pescoço. Neste ponto, a coluna não tem articulação, o efeito de deslocamento é feito com o músculo do pescoço, perto dos ombros. Os ombros se levantam um pouco, liberando o movimento do pescoço, que parece deslizar sobre eles.¹⁰

A boca produz um sorriso largo que se possa ver os dentes brancos e saudáveis. As nádegas são estruturadas pelos músculos, músculo glúteo mínimo, o músculo glúteo médio e o músculo glúteo máximo. O trabalho foi de criar independência desses três músculos, de suas ligações com a pelve e com as coxas. Tremer as nádegas foi o impulso que permitiu certa independência de movimentos.

Explorei movimentos circulares com o pênis, a partir da sua anatomia. Como referencial fixo, o pênis roda porque produz uma força centrífuga, do centro para as extremidades. Nesta movimentação, por consequência, é envolvido o osso da bacia.

A escápula foi isolada da clavícula permitindo maior mobilidade de movimentos. Foi possível fazer movimentos que partiam da cintura escapular indo em direção para fora do centro, para o centro, para cima, para baixo e em círculos.

As ondulações do abdome foram produzidas ativando os músculos da região antero lateral do abdome: retos, oblíquos, transversais e piramidais.

A movimentação anal foi produzida pelo esfíncter: Músculo de fibras em forma circular. Através da contração e da descontração dos esfíncteres anal foi possível criar uma movimentação que funciona como um dispositivo mecânico de controle de poder prender e soltar o tecido com estampas da bandeira do Brasil.

Estas explorações pelas partes do corpo começaram a se constituir em núcleos de movimentos. Estes núcleos tinham como base rítmica o samba. Toda movimentação teria que sair dessa base musical. Essa música predispõe uma

¹⁰ Ver movimentos de pescoço do Michael Jackson no videoclipe da música *Thriller*.

movimentação, a dança samba. Então, toda a exploração de movimento estava subordinada as leis do samba.

Percebi que estava usando dos princípios do balé clássico. O *frappé* que se faz com os pés poderia ser o tremer das nádegas e o *ronde jambé* que é rodar as pernas poderia ser o rodar do pênis.

Eu precisava fazer um *grand jeté*, que é um grande salto que sai de um ponto e se chega a outro a frente, o salto no balé clássico é feito geralmente depois de um *tombé pas de burré*, pega-se um impulso e salta para frente com as pernas abertas no ar criando um ângulo de 180º em relação ao chão. Vou fazer um *grand jeté*, só que *renversé*, vou sair de um ponto na frente e ir para trás, ao inverso.

Tenho a sensação de ter chegado com meu *grand jeté* ao inverso em um navio no séc. XX e ficar parado no meio do Atlântico sem conseguir chegar no séc. XXI. Estou preso neste navio comprimido por estas questões, e esta compressão é a coluna vertebral que estrutura minha movimentação.

Posso pensar aqui em criar estratégias para fugir desse navio e voltar a nado para a África, também posso querer encontrar a ilha da Terra de Santa Cruz, mas também querer nadar além da linha do Equador guiado pelo Cruzeiro do Sul em direção ao futuro, ao Brasil do séc. XXI. Um discurso descolonial começa a se configurar em mim. É a possibilidade de criar uma dança e ao mesmo tempo ser o solista da coreografia. É a possibilidade de sair da fila do fundo do corpo de baile. É a possibilidade de tirar o tutu de cisne branco e colocar o do cisne negro, ou outro qualquer cisne, ou cisne nenhum, ou colocar saias românticas para o ritual de passagem da morte do cisne.

O discurso de Sylvie Fortin (2009) remete a um tipo de pensamento pós-colonial, no qual as ditas minorias vêm reclamarem seus espaços, tanto na cena artística pelo domínio de seus processos criativos, como seus espaços no mundo. Então, acontece um empoderamento dos discursos políticos e estéticos.

Um século depois, eu cheguei no futuro. Em São Paulo, Brasil. Ano 2003. Cheio de questões.

O que eu faço com a abolição, a independência do Brasil, a república e a construção da bandeira, os castigos que os escravos sofreram, com o Freud me

explicando a potência do corpo através dos esfínteres, com o encontro com Foucault dizendo das responsabilidades compartilhadas nas relações de poder, e Agamben profanando a sacralização das coisas humanas secularizadas, com os cientistas do séc. XIX naturalizando as diferenças humanas para hierarquizar e justificar os dominados e subalternos, com os sermões de padre Vieira comparando o sofrimento de Cristo aos dos escravos e por isso talvez eles possam merecer os martírios pelos quais passou o Deus encarnado?

Habitei o Estado que tem como modelo o mistério da trindade, o pai que é transcendência, o filho que é ação e o Espírito Santo. Assisti durante seis horas o Balé Cômico da Rainha Catarina de Médici e estudei na primeira escola de balé criada pelo rei Luís XIV. Dancei em círculo a carola com os camponeses na idade média. Estive preso em um navio, que era uma embarcação que comprimia vários corpos com línguas diferentes, gêgê, bantú, nagô. Nadei no Atlântico e peguei meu Ita no Norte, atravessei a linha do equador e avistei o Cruzeiro do Sul.

Aí encontrei com Sandra Meyer que me falou:

Em “Cascavelando”, Eros Volusia, samba sensualmente revelando as formas do seu corpo com um vestido colante que imita o couro de uma cobra. É pura exaltação a uma recém-descoberta identidade brasileira. No “Samba do Crioulo Doido”, Luiz de Abreu samba nú portando somente botas longas prateadas de salto alto, remetendo a uma identidade ambígua, um tanto andrógina. Trata-se de outro contexto representacional, onde a mimesis desta dança “serpenteada” vista como “tipicamente brasileira” é subvertida. Flertando com a estética da performance, o samba de Abreu denuncia a banalização do corpo-objeto que se fez produto de exportação “made in Brazil”. O samba do crioulo doido critica a reificação da figura da mulata. A performance de Abreu é ferramenta política afiada, nos fazendo ver o olhar “enviesado” com que ainda miramos a cultura afro-brasileira, enfatizado pelo sociólogo Milton Santos. (MEYER, 2010, p. 06-07)



Imagem 30 - Self com bandeira do Brasil refletida no vítreo do globo ocular. Foto usada para o programa da estreia do “Samba”, 2004.

2.4. As Botas

Durante o processo de criação meu ex-marido chega na minha casa com pares de botas e diz:

- meu marido morreu (o marido atual não era eu). O Geovani morreu e deixou esses pares de botas, eu sei que você mexe com teatro, você não quer fazer alguma coisa com elas?

Eu disse:

- eu quero as botas.

Até então eu estava sambando no chão. Eu coloco as botas:



Imagem 31 – Botas usadas na coreografia

O Cotidiano com as Botas

As botas influenciaram na corporalidade como um elemento estranho ao meu corpo. Me forçaram a acessar outras partes do corpo. Tive que alterar a forma de usar algumas musculaturas, pelo fato de que normalmente uso chinelos ou tênis baixo, então, outros tónus apareceram.

Alteraram, portanto, qualidade do movimento, porque passei uma parte do processo sambando descalço, assim as noções de leve e de pesado foram alterados. Os pontos de equilíbrio também foram alterados. Descobri que teria que passar o ponto de equilíbrio para frente, nos artelhos, é como ficar em meia ponta o tempo todo. Então, não era possível distribuir o peso do corpo nos pés.

As botas são plataformas com o salto de quinze centímetros. Para produzir a leveza do samba foi preciso muito esforço da base dos pés, as coxas, os glúteos e o abdômen. Do contrário não seria possível soltar o tronco e os braços, produzindo uma leveza. As botas funcionam mais ou menos como as sapatilhas de ponta das bailarinas clássica. Suspensão e leveza são produzidos com musculaturas bem tonificadas.

A forma como as botas surgem, ao acaso, gerando uma intervenção no trabalho, mudando definitivamente os rumos da coreografia acentua que o “Samba” foi um processo com sistema aberto, onde tinha algumas questões que queria discutir e está coincidência material do objeto-bota, e que por inspiração, e sem saber de fato o que elas poderiam significar objetivamente na coreografia, mas sentia a imponderabilidade da não presença delas que parecia reclamar o seu pertencimento naquilo, a coreografia, que me mostrava que eu não podia controlar o processo com mãos pesadas.

Assim, me lançava constantemente em novos campos e negociações com o processo. Aquilo que já poderia estar pronto e acabado, com a estrada do artefato botas se desestabiliza e cria modos de como fabricar a ideia coreografia, e com isso vai determinando a sua concretude.

Neste cotidiano com as botas, se constrói uma relação dialógica, onde a minha voz não era a única, e pude ouvir o objeto que me dizia dos seus contextos. Abriu-se então pensamentos sobre seus contextos nos quais ela é usada. Ela é um objeto funcional para proteger os pés, mas também é um signo.

O sapato como símbolo de liberdade

A bota me lembrou que quando um negro escravo queria se diferenciar e dizer “eu sou livre”, a primeira coisa que ele comprava depois de ser liberto ou de comprar ou lutar pela sua liberdade era um par de sapato. Então, negro de sapato, negro livre, negro sem sapato, negro escravo. Esta dinâmica que virou uma cultura entre os negros no Brasil colonial nasce a partir dos códigos de conduta social, escritos pelo jesuíta italiano João Antônio Andreoni (1711), que determinava que escravos não deviam andar calçados para que, tanto escravos quanto senhores, se lembrassem do seu lugar social. Eram leis suntuárias que eram seguidas à risca, conforme apresenta a arqueóloga Tânia Andrade Lima (2008), no texto “Los zapateros descalzos: Arqueología de una humillación en Río de Janeiro (Siglo XIX)”, que até sapateiros, por serem escravos, não tinham direito a usar sapatos.

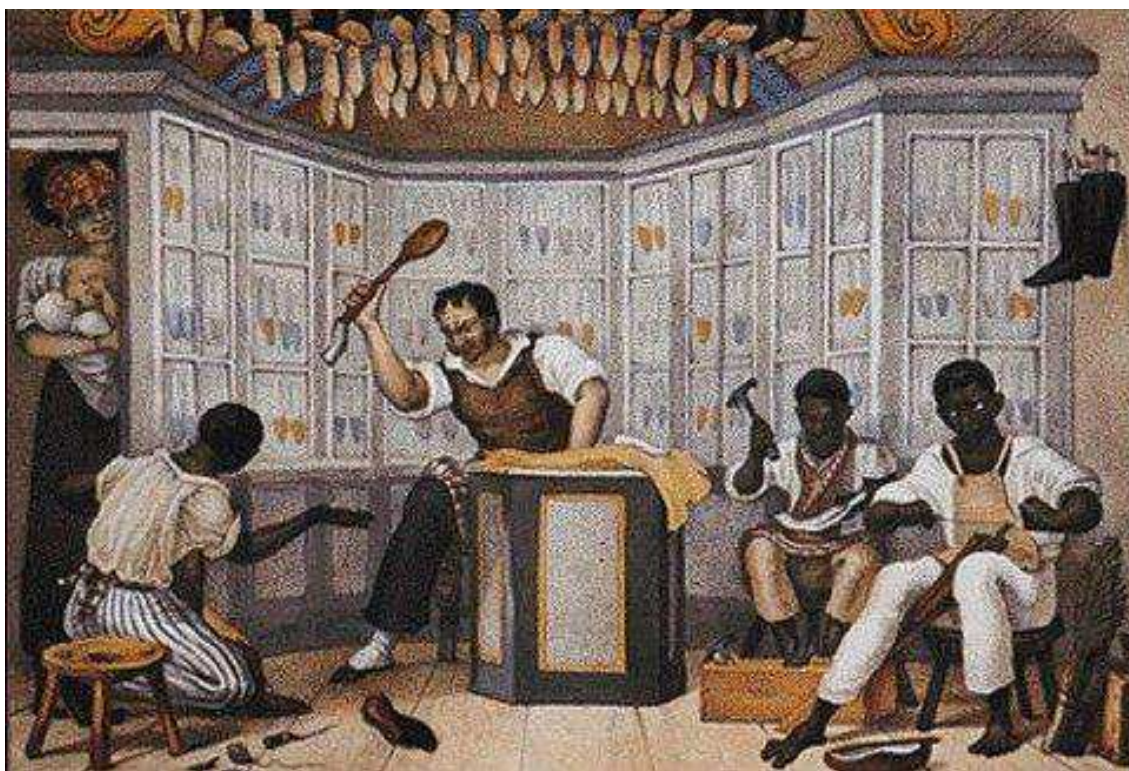


Figura 32 - Loja de Sapateiro, de Jean Batist Debret¹¹

¹¹

Disponível

em

:

https://www.google.com.br/search?q=debret&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjNiJ8MPMAhWGWpAKHdlqAEgQ_AUIBygB&biw=1366&bih=623#imgcr=OGXYkrkUMDpo2M%3A.
Acesso em: 05/05/2016.

Na loja representada por Debret, um sapateiro português castiga o seu escravo com a palmatória, enquanto sua mulher, uma mulata, o espreita com prazer, ao mesmo tempo em que amamenta um bebê. À direita, outros dois escravos prosseguem, amedrontados, no serviço.

A dinâmica de comprar sapatos para demonstrar sua mobilidade social, cria também um instrumento que coloca subjugados e dominadores, em uma relação de poder, da qual Foucault diz que na relação de poder ambas as partes são responsáveis. Se na visão de Foucault a relação de poder não poderia existir em estados de exceção ou mesmo nos sistemas escravistas, o sapato como símbolo de libertação perverte a lógica da escravidão de vítimas e algozes. O negro liberto se coloca como sujeito ativo e dessacraliza uma ideia tradicional de passividade, cristalizada ainda em livros didáticos, na mentalidade brasileira, que oculta e nega as estratégias do negro em busca de liberdade e de visibilidade da mobilidade social.



Figura 33 - Senhor de engenho calçado e os seus escravos descalços (séc. XIX.)

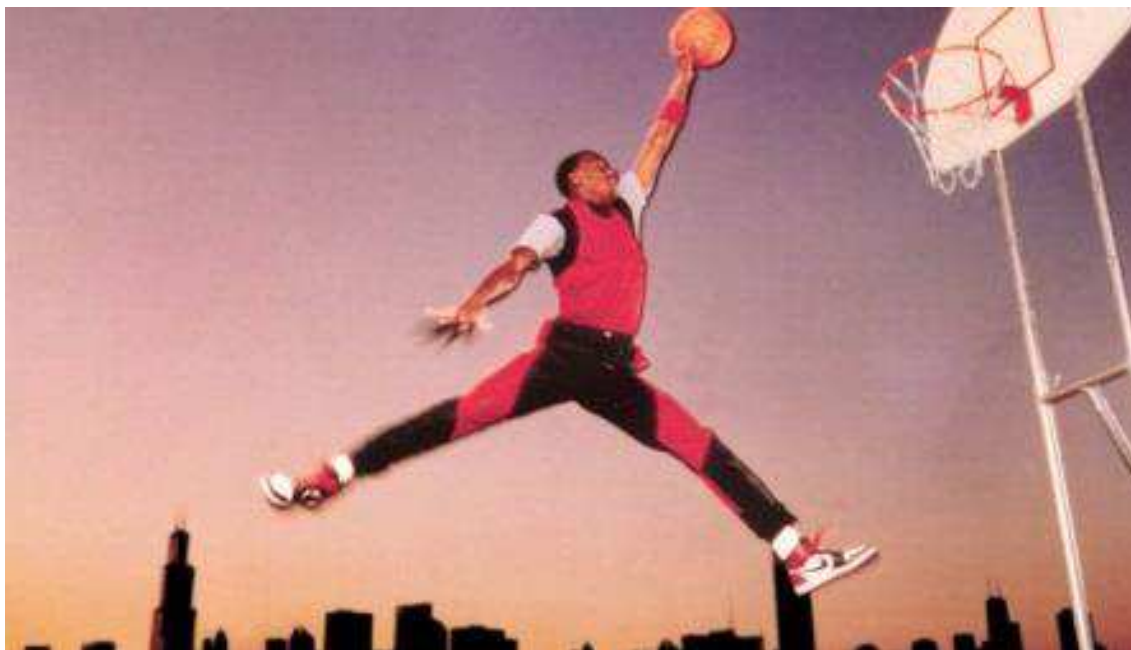


Figura 34 - Jogador de basquete calçado com tênis Nick (2014). Um símbolo contemporâneo de elevação social

As botas como símbolo de identidade da mulher brasileira

O outro contexto colocado pelas botas foi a questão de gênero. No processo de criação e já com alguns núcleos de movimentos já instalados, percebia que aquele corpo transitava entre o feminino e o masculino. Mas eu não pensava sobre aquilo, é talvez um tipo de atitude corporal que consciente ou inconsciente, sempre recorrente, já fazia parte do meu vocabulário.

A entrada das botas funciona como um dispositivo que traz para a minha consciência o que estava inerente no processo. Me faz a pensar sobre. E assim acontece uma imediata identificação com a mulata e o seu contexto. Nesse momento do processo faço uma viagem para o Rio de Janeiro e, ao entrar em uma loja de discos, encontro uma música, samba-bossa nova, cantada em francês, que fala de uma receita de feijoada.

Com isso, novos procedimentos são construídos a partir dessas novas coincidências, uma cena é criada onde a mulata incorpora suas reflexões sobre si. A música, usada como texto, ao explicar como fazer a feijoada, vai falando das partes do porco usadas na comida. Essa mulata, então, aparece na cena como o porco fragmentado em partes. Um corpo pronto para ser servido em

partes. E essa visão da mulher fragmentada, para mim, é a imagem do que se vende com símbolo da mulher brasileira.

A aparição da mulata em cena

Em 25 de julho de 1889, fins da monarquia e começo da república brasileira, um grupo de estudantes de medicina fizeram uma passeata para protestar contra a expulsão das ruas de Sabina, uma negra baiana quituteira que vendia seus produtos na rua da Misericórdia em frente a faculdade no Rio de Janeiro.

Este episódio foi tema da Revista de Ano de 1889,¹² espetáculos cômicos teatrais que satirizavam, comentavam e criticavam os assuntos do ano, como política, vida social etc. A revista A República, escrita pelos irmãos Artur e Aluizio Azevedo, trazia um quadro intitulado, “As Laranjas da Sabina”, no qual comentavam o fato. Nesse ano a revista colocava como assunto mais importante a república e Sabina.

Nesta época, não se via atores e atrizes negros em cena. A preferência do público por belos corpos e o racismo da época, fez com que a personagem Sabina fosse interpretada pela atriz grega Ana Menarezzi. A figura da baiana negra, assim, entra em cena pelas mãos da recente república: Branca, bela e sensual.

Segundo Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes (2002), a figura de Sabina, ao ser representada por uma atriz branca e sensual, vai sendo ressignificada no decorrer dos anos, através da cultura popular e de massa, seja no Teatro de Revista ou nos blocos de carnaval que estavam surgindo, cristalizando os estereótipos da baiana e da mulata como símbolo sexual. Um exemplo dessa reconfiguração da Sabina pode-se ver na letra da música de carnaval “As Sabinas do Poleiro”, da década de 1920, dedicada às Sabinas, um subgrupo dos Fenianos, uma conhecida sociedade carnavalesca da época:

¹² Revista de ano “ Gazeta de Notícias, 2 8-7-1889. As revistas de ano eram um gênero de grande sucesso nas duas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX, sendo peças apresentadas geralmente no início de cada ano, revisitando através do humor os fatos tidos como mais relevantes do ano anterior.

As Sabinas do poleiro/ não são filhas da Bahia/ são do Rio de Janeiro/ Do reinado da folia Mexe baiana/ tem munguzá/ mexe com jeito/ não sejas má são bonitas são dengosas/ mulatas cheias de enguiço/ são faceiras são sestrosas/ no pisar do teu feitiço não há grupo tão querido/ neste Rio de Janeiro/ que seja mais aplaudido/ que as sabinas do poleiro. (As Sabinas do Poleiro”, de Antônio R. de Jesus e Lezút, lançada na década de 1920 Apud SEIGEL; GOMES, 2002, p. 183)



Figura 35 - Ana Menarezzi caracterizada como Sabina.

Sandra Meyer, no artigo “Modernidade e nacionalismo nas Danças Solo: O Bailado de Eros Volusia e a Performance de Luiz de Abreu”, abre uma reflexão sobre a dança e a identidade brasileira, ao apresentar uma bailarina branca da década de 1930 que também trazia para cena a sensualidade da mulata. Em uma passagem do artigo, ela discute a reificação da mulata como objeto, como ideal da mistura de raças e o corpo da mulher exclusivamente produtor de sensualidade.

Em um de seus solos mais emblemáticos, “Cascavelando”, Volusia realiza uma tradução cênica do poema “Samba”, da

escritora Gilka Machado, sua mãe, cujos elementos poéticos foram inspirados nas danças de terreiro brasileiras. O poema enfatiza o ritmo e o corpo da mulher brasileira a partir de seus elementos mestiços e da ondulação de seus movimentos de tronco e de pélvis. Nessa coreografia Volusia, na parte superior do tronco, “faz gestos ondulantes que lembram o movimento das cobras ou das ondas do mar por meio de gestos sinuosos. Na parte inferior do tronco, nos quadris e nos pés, o movimento marca o ritmo do samba, compondo uma movimentação muito sensual.” E é a crítica a esta imagem da sensualidade da mulata brasileira, bem como a questões sociais e políticas ligadas a negritude, que motivará décadas depois a pesquisa de um artista da dança contemporânea brasileira: Luiz de Abreu. A apologia a esta identidade corpórea sinuosa da mulher brasileira, especialmente a da negra e da mestiça, propiciou em longo prazo o surgimento de preconceitos e estereótipos, discutidos na proposta de Abreu. (MEYER, 2010, p.05)



Figura 36 - Eros Volusia, década de 1930 - Luiz de Abreu, 2004

Da Mula à identidade Nacional

A mula é estéril, não cria filhos, animal híbrido do cruzamento de duas raças, o jumento com a égua. Este termo passou a designar no Brasil os filhos nascidos de escravos negros com brancos. Além de animalizar os negros, pode ter sido

uma forma de dizer que aquelas crianças não eram seres humanos, portanto, sem avós, sem linhagem, sem história.

A cena Mula, da peça teatral A Árvore do Esquecimento, dirigida por Gleice Passô, Jessé Oliveira e Luiz de Abreu, reflete a posição, veiculada através da fotografia, do lugar de cada um no Brasil.



Figura 37 - A Arvore do Esquecimento, de Jessé Oliveira, Luiz de Abreu e Greice Passó. Atrizes: Junia Bertolino (embaixo) e Jennifer Giacomini (em cima)

Getúlio Vargas reúne e institui os valores nacionais – a baiana, o malandro, o samba, a mulata etc – como características de um povo, sob os auspícios do Estado. Se na velha república essas características eram vistas como degeneração, e deveriam ser banidas, agora são vistos como valores nacionais.

A mulata institucionalizada foi exportada como moeda de troca pela política da boa vizinhança, nas figuras icônicas de Carmem Miranda e Zé Carioca. Mais tarde com Piná da Escola de Samba Beija Flor e Valeria Valença, a Globeleza: Sempre seminuas em cima dos seus sapatos altos.

2.5. A Música

Foi em Diamantina
Onde nasceu JK
Que a Princesa Leopoldina
Arresolveu se casá
Mas Chica da Silva
Tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa
A se casar com Tiradentes

Lá iá lá iá lá ia

O bode que deu vou te contar
Lá iá lá iá lá iá
O bode que deu vou te contar

Joaquim José
Que também é
Da Silva Xavier
Queria ser dono do mundo
E se elegeu Pedro II
Das estradas de Minas
Seguiu pra São Paulo
E falou com Anchieta
O vigário dos índios
Aliou-se a Dom Pedro
E acabou com a falseta

Da união deles dois
Ficou resolvida a questão
E foi proclamada a escravidão
E foi proclamada a escravidão
Assim se conta essa história
Que é dos dois a maior glória
Da Leopoldina virou trem
E D. Pedro é uma estação também

O, ô , ô, ô, ô, ô
O trem tá atrasado ou já passou
(Sérgio Porto - Stanislav Ponte Preta, 1968)

A música O Samba do Crioulo Doido não está na coreografia, mas ela dá o título ao trabalho. Quando pensei neste título, não sabia bem porque, sabia que os três conceitos: samba – crioulo – doido tinha a ver com minhas reflexões, conflitos, perguntas naquele momento.

Assim como as botas, alguns elementos que compõe a coreografia aparecem e se materializam como fantasmas que reclamam a sua reencarnação numa realidade concreta. Assim esta expressão se cola ao processo e eu não penso mais nela. Parece que ela esteve ali desde sempre, sem estranhamento, natural. Sem o sentido de alteridade, não era o outro, era eu mesmo. Hoje escrevendo esta dissertação, percebo que o título O Samba do Crioulo Doido é a hipótese da coreografia e também a metodologia sobre a qual o trabalho foi desenvolvido.

A hipótese e também a metodologia foram descobertas ou pensadas depois do fim da peça pronta. Pensar e fazer nesse sentido é: pensar é fazer.

Samba – Crioulo – Doido são conceitos históricos que circunscreve uma condição do negro brasileiro. Percebi a necessidade de interpretar as experiências vividas no processo, para tomar uma consciência do trabalho.

Tire os limões dos meus olhos, tire o sal das minhas feridas abertas, retire do meu cu os pingos quentes de cera da vela. Retire da minha vagina a luz acesa, ela é quente o suficiente para criar em minhas entranhas nosso filho em estado de entropia. Desamarre meus culhões, seus netos podem estar apertados neles. Me dá uma imensa sensação de alegria ao dizer não, retire do meu corpo sua mão. Senti que poderia quebrar uma cadeia de repetições históricas de sofrimento e dor, de livre arbítrio. Poderia apenas ficar mostrando a imagem do que de mim, negro, foi construída ao longo tempo. Mas, impelido fui refletir sobre a condição material histórica. Eu não sou uma coisa, objeto manipulável. Portanto, estava livre para ser vítima da minha circunstância, mas também poderia rever esta condição dada e mudar a minha biografia. Heidegger “O Ser e o Tempo”).

Existência:

ex – do latim para fora, ser para fora.

sistir – do latim – sistere – ser – estar.

Ser - estar para fora, portanto me cola em Heidegger¹³ repensando a minha ontologia inerente a partir das afetações do mundo, onde poderia me conformar ou não.

A música funciona como uma espécie de condutor da coreografia. A condução não constrói uma forma linear, mas a proposta é abrir discussões e não contar uma história com começo, meio e fim.

Utilizo músicas mecânicas e também havia um percussionista com som ao vivo.

Primeira música – “A Carne” de Marcelo Yuca, Ulisses Cappelletti e Seu Jorge, interpretada por Elza Soares.

Retirei da música uma frase, esta frase foi dividida em 4 fragmentos, estes fragmentos foram recolocados de maneira em que a frase se completa novamente de forma evolutiva e acumulativa.

A frase completa: “A carne mais barata do mercado é a carne negra”.

Divisão em quatro partes:

A carne

A carne mais barata

A carne mais barata do mercado

A carne mais barata do mercado é a carne negra

A voz da Elsa soares rasga o espaço com como uma negra mercante oferecendo quitutes. Um corpo em silhueta que não se pode definir o gênero e a cor, traça caminhos no palco. As sequencias coreográficas desenvolvidas por esse corpo sombra, desenvolve pedaços de danças que fazem parte do imaginário negro. O samba, o funk, o aché, a dança afro etc. É uma exposição, um show em negativo-silhueta. Este corpo não tem identificação, não tem nome, ele pode ser qualquer um, está ali como uma pista, como uma possibilidade. Mas a frase musical A Carne Mais Barata do Mercado é a Carne Negra, funciona como o texto que conduz a ideia do corpo negro. Se pode ouvir, mas ainda não

¹³ Fala de Nichan Dichtchekenian: A Fenomenologia em Martin Heidegger: A Existência. Parte 3|3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GG3PpceWRrM>

se pode ver. Como tantos corpos negros invisibilizados e negados pelas cidades. Restando apenas seus gritos roucos, loucos, sem sentido e solitários.

Segunda música – Cassoulet Bresilien

Essa música é cantada em francês e com uma levada que lembra um samba misturado com bossa nova.

A música fala de uma receita de feijoada. É mais ou menos assim: se você vem ao Brasil, eu penso que você vai gostar da feijoada, é um prato tradicional do Brasil, feito com carne de porco e feijão. Ingredientes, um pé e uma orelha, um pedaço presunto, sal, tempo de preparação quarenta minutos e cozinhar por três horas. Servir com pedaços de laranja.

Terceira música - O Guarani

A música é a abertura da ópera “O Guarani” de Antônio Carlos Gomes. A ópera estreou em 1870 na Itália.

Esta música foi utilizada no programa diário de rádio “A Hora do Brasil”, no período da ditadura militar. O programa era obrigatório para todas as rádios, fechava-se uma cadeia nacional às sete horas da noite. A música era a abertura e o fechamento do programa.

Usei uma versão executada pelo conjunto musical Tabajara. A versão tem um andamento que lembra os bailes musicais da década de 1950, que eram embalados por big bands. A versão é recheada com naipes de sopro, piano e percussão.

Esta música faz parte da minha memória musical. Nos anos 70 o rádio era o grande veículo de comunicação, e eu fui educado com essa cultura radiofônica. Trazer esta música é para mim lidar com as sensações dos primeiros anos de vida. Eu te amo meu Brasil eu te amo, meu coração é verde amarelo branco azul anil, ame ou deixe-o, está fechada a cadeia nacional, são 7 horas em Brasília.

Assim como a bandeira estava presente no nosso cotidiano, a música também nos informava e formava nossa noção de país. Sair tremulando a bandeira e cantarolar as músicas era uma forma de reproduzir e disseminar a ideia da política da época. O corpo no cotidiano era, portanto, o veículo de disseminação de informações, o *face book* da época. Na cena, que eu chamo de desfile, estas

memórias se reconfiguram no corpo que antes era apenas receptor passivo de ideias; agora este corpo é acionado como um dispositivo para separar, selecionar e recompor uma estrutura mental e comportamental criada no período da ditadura no Brasil.



Figura 38 – Cena ao som do Guarani.

Quarta e última música - Ave-Maria, do compositor Gounod.

A música usada no trabalho é a versão do músico Jorge Aragão. Jorge faz uma versão com uma pegada que mistura o samba de roda, o partido alto, o pagode e pontos de umbanda.

A Ave-Maria, de Gounod, era tocada todos os dias no rádio as 6 horas da tarde, precedia a hora do Brasil. Um padre fazia uma oração e lia alguma parte da bíblia, além de dar conselhos aos ouvintes. Para mim, estas duas esferas, religião e política, andavam juntas: depois da Ave-Maria, já esperava o guarani. Se cria assim um vício. A escolha da versão da música, feita por Jorge Aragão, é uma forma de não negar a beleza, mas de redirecioná-la para outros propósitos.

Na cena a bandeira é agitada, jogada para o ar, rodopiada e envolvida no meu corpo.

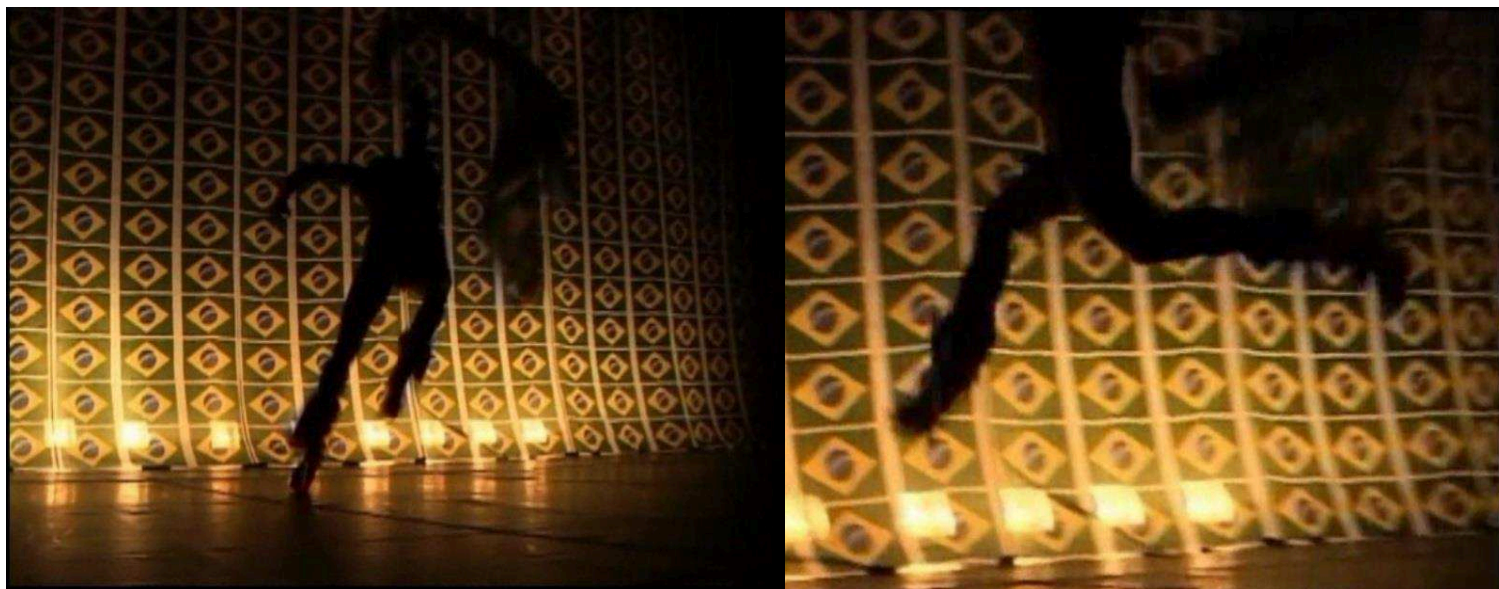


Figura 39 – Cena ao som de Ave Maria.

2.6. O Figurino: A Memória está na Pele

O processo do figurino passou por alguns estágios. Tentei vários tipos de figurino, com diversos materiais como o plástico e o papel, criando saias, blusas, calças. No meio do processo tirei essas roupas e descobri o figurino: entendi que era a própria pele. Afinal estou falando dessa pele.

Fiz uma divisão entre figurino e vestuário. Vestuário é um signo construído externo a mim, é alguma coisa que eu posso escolher como um signo que informa um comportamento, uma postura, uma posição social, mas é externo ao meu corpo, o vestuário me representa. O fragmento que foi tirado da bandeira e se transformou em vestuário informa o contexto no qual o corpo está inserido. Figurino aqui é o próprio personagem, não é possível mudar o seu contexto em si. Se este corpo preto estiver em Cuba, ele será preto, se na França, ele será preto. É uma ideia universal acordada que essa qualidade de pele é preta.

Se um judeu de pele branca não quiser ser reconhecido como judeu, ele pode facilmente se passar por outra pessoa. Frantz Fanon fez a seguinte observação, contemplando *Réflexions sur la Question Juive*, de Jean-Paul Sartre:

O judeu pode ser ignorado na sua judeidade. Ele não está integralmente naquilo que é. As pessoas avaliam, esperam. Em última instância, são os atos e os comportamentos que decidem. [...] O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto novo. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da "idéia" que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (FANON, 2008, p. 107)

**SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA
POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Fl.: 001
Emitido em : 30/04/98
2002 138045

Dependência: 4ª DELEGACIA DE POLÍCIA
Boletim Número : 009442/98

BOLETIM DE OCORRÊNCIA Nº AUTORIA DESCONHECIDA

TÍTULO : CONSTRANGIMENTO LEGAL
Local : AV. SP18/MSL, 130 - CIRCUNSCRIÇÃO : 4ª DE
DATA OCORRÊNCIA : 30/04/98 **HORA:** 12:00
DATA COMISSÃO : 30/04/98 **HORA:** 14:14
ELABORADO EM : 30/04/98 **HORA:** 14:50

Vítima:
- LEIJI AUGUSTO BANDEIRA - Presente em Plantão - Documento 1 50-6 7.215 218 CSP/98 - Pai : MILTON BANDEIRA
Mãe : DALVA DE ABEV BANDEIRA - Natural de : ARARAUÁ - RJ - Nacionalidade : BRASILEIRA - Sexo : M
Cm da Mãe : Negra - Nascimento : 18/02/63 - 3ª Ave. - Estado Civil : Casado - Profissão : ARTISTA
Instituto Superior Tecnológico - Endereço Residencial : - AV. SÃO JANO, Nº 1330 Nº 1331 - BARRA DOESTE - SÃO PAULO - SP - Fone : (0811) 222-0878

HISTÓRICO

COMPARECE NESTE PLANTÃO A VÍTIMA NOTIFICANDO QUE NA DATA DE HOJE SE DIRIGIU AO BANCO UNIBANCO, AG 0169, A FIM DE FAZER UM SAQUE DE UM CHEQUE NOMINAL, QUANDO ESTANDO NA PORTA DE ENTRADA O ATENDENTE LHE DISSE QUE NAQUELA AGENCIA NÃO FAZIA SAQUE. AO ENTRAR NO CABINE DA AGENCIA, DETECTOU METAL, TENDO A VÍTIMA DEIXADO AS CHAVES NO LOCAL RESERVADO, RETORNOU E NOVAMENTE ENTROU, SINALIZANDO OUTRA VEZ QUE ESTAVA COM METAL, SEM A VÍTIMA POSSUIR SEQUER MOEDAS, INFORMA A VÍTIMA QUE TAL FATO OCORREU POR TRÊS VEZES, MOMENTO EM QUE UMA OREINTE SE PRONTIFICOU A FAZER O SAQUE PARA A VÍTIMA, PORÉM NÃO INFOR. - HANDO O MOTIVO PELO QUAL A VÍTIMA NÃO PODERIA ACFENTRAR NA AGENCIA, A VÍTIMA AO SE DIRIGIR COM UM POLICIAL NA REFERIDA AGENCIA DO SAN- CU FOI ATENDIDA POR OUTRO GERENTE QUE PERMITIU A ENTRADA DA MESMA NA AGENCIA BANCARIA, NADA MAIS.

VÍTIMA: *[Assinatura]*
30/04/98 1 00 000 00000000

BEATRIZ G. VINENTEL
ESCRIVA DE POLÍCIA

DR. CESAR CANABU
DELEGADO DE POLÍCIA

Figura 40 – Boletim de ocorrência de 30/04/1998.



POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SÃO PAULO
COMANDO DE POLÍCIAMENTO METROPOLITANO OESTE

TERMO DE DECLARAÇÕES

Às 12 horas e trinta minutos do dia treze do mês de janeiro do ano de mil novecentos e noventa e oito, nesta cidade de São Paulo, no Quartel do CPA/M-5, onde se achava 2º Ten PM JOÃO ILDEBRANDO BRESSANIN, encarregado desta Averiguação, comigo 1º Sgt PM LUIZ CARLOS VERÍSSIMO DOS SANTOS, designado Escrivão, compareceu LUIZ AUGUSTO BARBOSA, filho de Wilson Barbosa e de Dalva de Abreu Barbosa, nascido em 18/12/63, de cor negra, estado civil casado, de nacionalidade brasileira, natural de Araguari-MG, de profissão Artista, residente à Av. São João nº 1333, Apto 231, Arouche, São Paulo-SP, apresentando como documento identidade RG: M-3.235.418, sabendo ler e escrever, declarou que: no dia doze do corrente mês, por volta das 16h, encontrava-se no ponto de ônibus, na Rua Heitor Pesteador, próximo ao numeral 100, que fica junto à Rua Dr. Arnaldo; Que se encontrava sozinho; Que pôde notar a passagem pela citada Rua de duas Viaturas, com os sinais sonoros ligados, quando chegou a comentar com outra pessoa, que também estava no mesmo ponto, mas que não era seu conhecido, de que nas imediações algo estaria acontecendo de errado; Que antes que pudesse embarcar no coletivo que esperava, foi surpreendido, por dois Policiais Militares, que ocupavam uma Viatura, provavelmente do tipo Ipanema, de placas BRZ-6679, os quais de arma em punho, o colocaram de frente ao tronco de uma árvore, fazendo a busca pessoal, pedindo-lhe os documentos, mas não foi examinado; Que o declarante aqui comparece, ao PPJM do CPA, após haver entrado em contato, via fone, com a Corregedoria PM, no sentido de registrar, que dada a atitude dos Policiais Militares, com as armas apontadas em sua direção, na altura da cabeça, sentiu-se ameaçado e constrangido; Que um dos integrantes da equipe, ficou a uma distância aproximadamente dois metros do declarante, enquanto que o outro PM, que é o que fez a busca pessoal, veio com a arma em punho direcionada para o declarante e a menos de um metro; Que com o declarante nada foi encontrado, no que se refere a porte ilegal de arma, ou mesmo qualquer tipo de droga; Que após este fato, o declarante indagou daquele PM, que havia feito a busca pessoal, das causas do porque da abordagem, obtendo como resposta, por parte do PM que estava mais próximo, de que ali naquelas imediações, havia sido roubado um veículo, quando o PM que estava mais afastado completou, dizendo que o "sujeito tem a sua cor", sendo completado pelo segundo de que o acusado está trajando calça jeans e camisa xadrez. Perguntado de que tipo de roupa o queixoso, aqui presente, trajava naquele instante e local? Respondeu que: trajava calça jeans e camisa xadrez. Perguntado se já foi abordado, ou maltratado em outras ocasiões, por qualquer Policial Militar? Respondeu que: aqui em São Paulo é a primeira vez. Perguntado se tem condições de reconhecer a pessoa dos Policiais que o abordaram? Respondeu que: tem dúvida, em afirmar que sim e passa a descrever, com certas dúvidas, as características físicas dos PM: que ambos podem ser classifi-

cados como mulatos, não pôde observar se usavam algum tipo de óculos, quanto a bigode, não sabe precisar, quanto a estatura física do tipo mediana para ambos, enquanto que, o motorista seria um pouco mais gordão, enquanto que o encarregado, seria magro. Que também irá acionar o S.O.S. Racismo, que fica no Bairro da Bela Vista. Perguntado se está disposto a comparecer na sede do 4º BPM/M, na Rua Tomé de Souza, próximo a Rua Barão da Passagem, a fim de levar a efeito o reconhecimento fotográfico dos envolvidos? Respondeu que: sim e irá em data oportuna. Perguntado de como gostaria de ter sido tratado, ou como acredita que o Policial deve trabalhar? Respondeu que: está fazendo um tratamento odontológico ali naquelas imediações e que gostaria que lhe fosse comprovada a existência de uma pessoa semelhante à sua, bem como se realmente os citados PM realmente estavam à procura de um ladrão de veículos, que ocasionalmente tinha as veste semelhantes à do declarante. Que pode ser localizado pelo telefone (011) 222.0878, residencial. E como mais nada disse e nem lhe foi perguntado, depois de lido e achado conforme suas declarações, assina o presente termo, comigo, Escrivão que o digitei e o Encarregado.

QUEIXOSO

ESCRIVÃO 

ENCARREGADO.....

Figura 41 – Boletim de ocorrência de 13/01/1998.

Sinto que há uma confusão dos conceitos entre carne preta e carne negra. A carne preta teria um peso histórico sofrido nessa carne. O processo de desvalorização dessa carne. A carne negra seria a reação a essa desvalorização. O conceito carne negra politiza e empodera as pessoas de carne preta. É uma atitude política. Ela opera como um dispositivo criado pelo Movimento Negro. Um instrumento de análise para discutir a mestiçagem, enquanto símbolo da democracia racial no Brasil. Subverte o acordo da ideia da cor preta inferiorizada, como um dado da natureza. O Movimento Negro substitui pela palavra negra e a preenche com outros sentidos, como aponta Antônio Sérgio Alfredo Guimarães:

Uma enorme coincidência estatística fez com que Carlos e Nelson reforçassem ainda mais o discurso do Movimento Negro, que naquele momento procurava dividir a população brasileira em brancos e negros, recusando os termos, oficiais ou não, que classificavam os mestiços em morenos, pardos, escuros, etc. Sabemos que os dados do IBGE trazem cinco categorias –

brancos, pretos, pardos, amarelos e indígenas. A categoria “preto” é diminuta; a proporção, no Brasil, dos que se declaram pretos nunca passou contemporaneamente de 5%. Ora, isso representava uma grande dificuldade para a análise desagregada dos dados, pois não permitia que se fizessem testes estatísticos robustos. Por outro lado, no total, a categoria parda, mais numerosa, não apresentava grandes diferenças em relação à preta em termos de situação, medida por uma série de indicadores. Como seria estatisticamente recomendável agregar os dados, Nelson e Carlos juntaram os pretos aos pardos, ou seja, fizeram, analiticamente, o que o movimento negro fazia na política, chamando o agregado resultante de “negros”. Assim o termo “negro” para significar afro-descendente ganhou credibilidade nas ciências sociais, assim como o discurso da desigualdade racial, também a partir das ciências sociais, contagiou o discurso político. (GUIMARÃES, 2003, p. 103)

Assim, se as noções de preto e negro são criadas culturalmente, elas podem ser descriadas - reinventadas. Mara Leal em sua performance “Qual é a Minha cor?” problematiza sua própria cor, ela tem a pele que no Brasil se pode chamar de branca. Mara constrói sua performance tendo como ponto de partida seu registro de nascimento que diz que ela é branca. Ela faz um banho em cena com matérias orgânica de várias cores, onde seu corpo é uma tela branca que pode ser ressignificada em outras cores.

À primeira vista esse banho de cores pode dar a impressão de uma tentativa de miscigenação total, de transformar todas as cores em uma única. Meu interesse era exatamente o contrário: mostrar, com o uso das cores sobre minha pele, que essa noção de cor é apenas uma construção social e cultural que serve para diferenciar e, muitas vezes, para excluir o que se considera diferente, o outro. (LEAL, 2014, p. 49)

Compreender que o figurino é a própria pele compõe uma variação que vai do objeto ao sujeito, objeto - o preto e sua desumanização - e o sujeito negro que subverte uma tradição cultural. Essa ideia pode parecer um binômio, no qual poderia cair no duplo bem e mal. Preto é ruim e negro é bom. Percebi que também a palavra negra estava cheia dos mesmos valores que a palavra preta na tradição cultural Brasileira e em outras culturas:

Quando os portugueses invadiram essa terra que hoje chamamos Brasil, houve a tentativa de escravizar os nativos. Por questões que não nos cabe abordar nesse momento, esse empreendimento não vingou e o escravizado nativo foi substituído pelo africano. Mas para se distinguir um do outro, ao se referir aos escravizados indígenas, os portugueses diziam “negros da terra”, ou seja, **negros** da própria terra sobre a qual trabalhavam. Os outros negros vinham de fora, de outra terra, vinham de África. Como o próprio dicionário diz, *negro* é sinônimo de *escravo*. (Gas-PA, 2015, s/p)

Em 2004 fiz a primeira apresentação internacional do samba em Berlim no evento Move Berlim. Além das questões de produção como mapa de luz, cenário e equipamento de som, tive uma primeira experiência de como a coreografia não estaria circunscrita apenas no espaço do teatro, mas que geraria discussões que eu não havia pensado anteriormente.

Comecei a trocar e-mails com os responsáveis pelo material impresso e de como o trabalho iria ser apresentado em programas, folders e jornais. A primeira questão foi o título. A produção me informou que a palavra “criolo” seria traduzida como “schwarz”, uma palavra politicamente correta para se definir a gente de pele preta. Existe também a palavra “neger” que seria similar do inglês “nigger”. Está última para mim seria a mais próxima do “criolo”.

Os brancos norte-americanos inventaram a palavra “niger” para humilhar os negros. E trataram de educar suas crianças. Criaram uma brincadeira que tinha um versinho que ia assim: “Eeny, meeny, miny, moe, catch a niger by the toe”... Quer dizer “Agarre um crioulo pelo dedão do pé” (aqui no Brasil, quando se quer diminuir um negro, usa-se a palavra “crioulo”). (ALVES, 2010, s/p).

Questionei que se quisesse fazer um espetáculo politicamente correto, o título seria: “O Samba da Pessoa de Cor e Desprovido de Suas Faculdades Mentais.” Aqui não era o caso. Queria que tanto a premissa do trabalho, já contida no título, quanto as discussões que nascem na coreografia, fossem preservadas. Porque o título não está despregado da coreografia.

Eles me disseram que “neger” não seria politicamente correto e, por isso, eles teriam problemas com a expressão escrita.

Eu disse:

- Bom, essa é a palavra que define há muito tempo a gente de pele preta, quando em situações de humilhação no Brasil. Sei que quando insisto no crioulo,

pode parecer que quero ficar em um discurso de vitimização, já que aqui no Brasil também inventamos a palavra negro para definir afrodescendentes. Seria fácil falar para um público que agora eu sou *black* ou negro ou afrodescendente, mas seria mais difícil desmontar o conceito atual ao mostrar que no meu cotidiano a palavra não se aplica de fato.

Sei que estou me apresentando para um público culto que pode e tem acesso à história, mas também estou me mostrando para os que não têm acesso. Aqueles de quem o espetáculo se trata. A memória está na pele. Na oralidade. Nos livros. Nas grades curriculares e na dança.

Assim gostaria que o trabalho fosse uma espécie de livro no qual conte, reconte, invente e preserve uma memória que não podemos apagar para as novas gerações.

O “neger” foi aceito com aspas: Der Samba des verruckten “negers”. HAU 1: April 8-9, 7:03 p.m. [Opening of the Festival/ double feature] O Samba do Criolo Doido (The Samba of the crazy “Nigger”) European premiere. (Metropol berliner Zeitung – Ersch – ort: Berlin 06 04 2005)

Se em Berlim consegui salvar a memória, na França não tive o mesmo êxito. O Samba já estava em carreira pela Europa e eu já não conseguia controlar a produção. Na França, “criolo” virou em algumas cidades “creole”.

Le samba du creole fou. N’ porte qua. Todo mundo pode ser *fou*, mas nem todo mundo pode ser *noir*, *niger* ou *neger* ou *criolo*.

Nas cidades em que “criolo” foi traduzido por *creole* acho que o Samba deve ter sido o Samba do negro esquizofrênico, já que o termo tem sentidos diferentes na França e no Brasil, onde é utilizado para se referir aos negros desde o período da colonização como aponta João Reis (s/d, p. 4), ao tratar na Revolta do Malês, em 1853:

Salvador tinha na época da revolta em torno de 65.500 habitantes, dos quais cerca de 40 por cento eram escravos. Entre a população não-escrava a maioria era também formada por africanos e seus descendentes, chamados na época de *crioulos* quando eram negros nascidos no Brasil, além dos mestiços de branco e negro, chamados de pardos, mulatos e cabras.

Em Paris, falei com um garçom vindo de uma ex-colônia francesa, ele era negro africano.

Eu perguntei:

- Você veio de onde?
- Mali. Mali
- Você faz o que aqui?
- Eu sou garçom, mas eu sou advogado.
- Por que você não exerce a sua profissão?
- Porque eles, os franceses, nunca vão me dar os documentos. Eu não tenho direitos franceses.

Eu falei onde eu estava me apresentando e para ele chegar lá, afinal estávamos falando sobre diáspora negra.

Em 2010, estava em Bamako, capital do Mali, para implantar um projeto piloto para ensinar dança para meninos em situação de rua ou com famílias desestruturadas. Deveria também compartilhar a minha experiência do processo do Samba, além de montar um trabalho com uma bailarina haitiana que vive lá e outra da África do Sul: Kattly Noel e Nelisiwe Xaba.

O Mali, antiga colônia francesa, tem como língua o bambará e o francês, mas nem todos falam o francês, só os mais letrados. Nesta experiência tenho dois exemplos de como eles veem a questão da cor.

A primeira: No espetáculo criado por nós três, *How come we are not the chosen one?* falamos sobre religião e de como não fomos escolhidos por deus. Três negros, do Brasil, Haiti e África do Sul. Propomos este projeto para *Culturesfrance* e para o festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro. Falávamos sobre como deus não olhava pela gente preta nestes três lugares. Parece que toda desgraça deveria cair sobre estas populações. Éramos três negros falando línguas diferentes, colocando realidades diversas. Mas na encruzilhada de três nos encontrávamos na negritude e do que vem daí. Concordávamos com a história negra transatlântica. O problema foi quando da apresentação escrita do trabalho. Como nos apresentar? Eu queria:

- Negro artista.

Ketly:

- artista vindo de...

Neliswue:

-Artista

No final ficou:

How come we are not the chosen one?
Brésil, Afrique du Sud, Haïti, Mali... Des
peuples ont été divisés, déplacés dans des
territoires, coupés de leurs passés et de
leurs substances, obligeant l'être humain
à se réinventer dans un nouvel espace.
Portant des histoires personnelles
marquées par des dominations fortes et
des identités plurielles, les trois artistes
explorent, dans l'espace de création, les
possibilités de cohabitations aujourd'hui :
*où et comment se situer par rapport au
monde ?* Ensemble, avec leurs
personnalités propres, épreuves
traversées, parcours personnels, ils vont
tisser les liens d'une création et réflexion
communes comme si aucun espace
géographique ne les séparait. Cette première étape de travail
questionne les influences et les effets de la religion sur le peuple
noir, à travers les moeurs et codes sociaux, religieux et sexuels
qui impactent la société. Chorégraphie et interprétation: noms de
baptême: Luiz Augusto Barbosa / *Luiz de Abreu*, Jacqueline
Nelisiwe Irène Xaba / *Nelisiwe Xaba*, Marie Kettly Noël / *Kettly
Noël*. coproduction: Culturesfrance / Donko Seko. (Programa do
espetáculo, 2010)

Ainda em Bamako, estava em um bar com o aluno e amigo Tidiane, tomando umas cervejas. Tidiane foi até o balcão e pediu mais uma cerveja. Quando voltou me disse que o atendente o perguntou:

- A cerveja é para aquele branco?

Eu fui falar com ele e disse das nossas lutas no Brasil pela questão de cor e que era negro etc. Ele disse:

- Quer mais uma cerveja?

Eu sou mais preto que muitos malineses, mas percebi que a questão não estava na cor, mas sim na cultura. Eu era diferente, eu não era de lá, portanto, era branco. Então, nessa situação não se trata de uma questão de marca como no Brasil, como diz Lilian Schwartz (1993), mas no sentido de pertencimento.

Nestes três casos - Berlim, França e Mali - há uma dicotomia entre o universo da arte e o cotidiano. As palavras que traduzem humilhação, subordinação e inferioridade para as *gente* de cor estão proibidas. As pessoas passam a não terem cor. Mas no cotidiano a cor é o meu cartão de visita.

Estava em Cachoeira dando uma oficina em 2015. Propus um exercício no qual deveríamos encontrar lugares na cidade e faríamos uma vivência aí. Ficaríamos algum tempo nestes lugares escolhidos pelos participantes e tentaríamos absorver o máximo de informação do lugar, poderia ser através do sensorial, com toques, entendendo o cheiro, ou observando a arquitetura. Poderia ser também pedindo informação das pessoas do lugar, ou pessoas que estivessem passando por ali e não tivessem a menor noção do que seria este lugar. Depois voltaríamos para o estúdio e desenvolveríamos núcleos coreográficos ou jogos corporais a partir dessa experiência.

Procurávamos por um endereço: O cemitério dos pretos que fica no bairro do Rosarinho, um bairro formado por remanescentes de um antigo quilombo. No Rosarinho existem muitas casas de Candomblé, tem várias organizações de grupos de festas tradicionais, profanas e religiosas: Carnaval, Nossa Senhora da Boa Morte, Festa d'Ajuda etc.

Nesse percurso, encontrei no último degrau de uma grande escada uma senhora que saía de sua casa. Ela tinha a pele preta e aparentava ter uns noventa anos:

- Por favor, onde fica o cemitério dos pretos?

- Cemitério dos negros. Fica aqui virando.

Eu a agradei. Eu não agradei apenas pela informação, mas pela correção.

Estávamos ali no último degrau da escada em uma dinâmica de aprendizado sobre cor. Ela, ao me corrigir, faz uma intervenção na história e subverte uma tradição ao revalorizar o corpo de um ser humano que tem como especificidade

a pele de cor preta, esta pele que lhe cobre a derme, a epiderme, a fáscia elata, os músculos, as veias, os tendões e os órgãos mais profundos do corpo.

Ela está construindo uma memória para os que nascerão e também recria uma memória que faz parte de um passado. Ela também está criando uma nova memória para os que já morreram, para os antepassados, para os ancestrais.

Abrem-se as cortinas de seda. Claro. Transparente. Vê-se no centro do palco o Baobá, árvore de algumas regiões da África. Entram em cena duas pessoas e começam a dar voltas em torno da árvore. Eles dão sete voltas muito lentamente e saem. Fica em cena a árvore. Fecham-se as cortinas de seda transparente, mas ainda é possível ver o Baobá através da transparência da cortina de seda. Esta é a Arvore do Esquecimento: quando os negros eram forçados a saírem da África para o Brasil, conta-se que eram obrigados a darem sete voltas em torno do Baobá para esquecerem o passado, para entrarem no novo mundo.

Nos anos 2000, séc. XXI, começam a ser adotadas no Brasil várias políticas de ação afirmativa, dentre elas temos a lei 10.639/03 e a 12.711/2012¹⁴, que reserva 50% das vagas das Universidades e Institutos Federais para alunos oriundos de Escola Pública e, dentre eles, pretos, pardos e indígenas. Essas ações resultam da pressão de grupos ativistas negros e se institucionalizam sob os governos dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Ivana Rousseff. Com isso, cresce o número de negros na cena acadêmica, lugar tradicionalmente branco.

Nesta perspectiva eu me animo a continuar meus estudos acadêmicos iniciados nos anos de 1980. Me formo em dança pela Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro e extremamente motivado pela ideia de poder partilhar não só com pessoas brancas mais com negros também sobre nossa história. Hoje quando entro nas universidades brasileiras, nos cursos de dança, vejo um ambiente mais colorido, mais democraticamente colorido. Sem querer me aprofundar no

¹⁴ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm

mérito das cotas, observo que este sistema de inclusão do negro, do índio e pessoas de escola pública, começa a fazer diferença na cena da dança. Cria possibilidade de pessoas não brancas também produzir conhecimento em dança, dentro de um ensino formal. Neste sentido, o corpo negro tem agora a possibilidade de deixar de ser mais um corpo mercantilizado como moeda de troca em Ongs, muitas delas oportunistas lucrando com a falta de políticas públicas do Estado. Assim, este negro ao invés de comprar um sapato para simbolizar a sua liberdade, ou ser representado por brancos nos palcos, pode através do Estado representar a si próprio e criar seus próprios discursos intelectuais-políticos-cênicos.

Verifico que o Samba, nestes 13 anos de carreira, desperta o interesse de alunos de graduação, mestrado e doutorado. Muitos destes de peles e níveis sociais diferentes dos já conhecidos na tradição da escola brasileira.

Para mim, portanto, o Samba cria não só uma coreografia, mas também um modo de produzir dança, ao qual eu passei a recorrer para construir meus trabalhos posteriores. E a partir dele, conversar com estes novos agentes de dança.

Um exemplo é a araguarina, minha conterrânea, Juliana Maltos. Juliana diferentemente de mim, 30 anos depois, não precisou ficar com cara de decepção na porta de uma academia de dança, por não ter ganhado uma bolsa de estudos. Ela entra pela porta da frente de uma universidade federal e neste espaço organiza elementos para construir sua subjetividade e sua dança como mulher negra.

Conheci Juliana escrevendo esta dissertação, enquanto ela estava finalizando o seu trabalho de conclusão de curso (TCC) em Teatro. Ela me hospedou em sua casa em Uberlândia e pudemos nos encontrar em um novo terreno, de compartilhamento de experiências acadêmicas e pessoais. Duas pessoas de pele negra discutindo e descobrindo as várias formas de ser e performar a negritude. As diferenças e semelhanças de exercer esta condição no mundo, na cena e na escrita.

No Samba, a mulata fala do alto de suas botas com o corpo nu. Juliana fala descalça, eu me contorço e sambo e ela joga capoeira na iminência de uma nova vida.



Imagem 41 – Juliana Maltos – ensaio do espetáculo Camugere.

PARTE 3

PIAUÍ: O Samba explode a estrutura arquitetônica do teatro e pede passagem na avenida

Em 2004 fui chamado para apresentar a coreografia O Samba do Criolo Doido na Serra da Capivara, no município de São Raimundo Nonato, estado do Piauí. A escolha curatorial do 2º Festival Interartes foi homenagear o Dia da Consciência Negra. Neste contexto, fui chamado não só enquanto coreógrafo de dança contemporânea, mas como representação negra na construção do discurso brasileiro sobre conscientização racial. Fui recebido pela curadora e diretora do 2º Festival Interartes Lina do Carmo, pela representante do Itaú Cultural Sônia Sobral e pela crítica de dança Helena Katz.

Esta apresentação constituiu um marco importante na minha carreira e na minha vida. Na verdade, foi um momento no qual caiu a distância entre a dança protegida pela sala de teatro rompendo a fronteira que separava o espetáculo da vida cotidiana.

Segundo Magui Marin, dançarina e coreógrafa francesa, o palco é um lugar no mundo porque mesmo o espetáculo sendo encerrado em um espaço fechado, ele pode falar diretamente com a realidade. E não só refletindo essa realidade, mas recriando-a.

Durante a performance do Samba na Serra da Capivara houve o cruzamento de várias “realidades”: instâncias políticas, religiosas, do exército, da polícia civil, dos cidadãos e cidadãs, dos patrocinadores, dos organizadores do evento e dos meios de comunicação. Por causa destes transpassamentos começo esta parte trazendo algumas matérias de jornal e *blogues* que expõem e analisam a recepção do espetáculo em todas as suas pluralidades e contradições.

Gostaria que estas matérias fossem lidas como textos que oferecem várias visões sobre o mesmo tema. Na matéria “Como se faz poesia sobre a obscenidade”, o jornalista piauiense Arimatéia Azevedo rebate a crítica de Arnaldo Siqueiro, crítico de dança do Pernambuco. Vem também o testemunho da diretora artística e curadora do Festival Interartes, Lina do Carmo (2015). Além dos textos escritos se juntam ao diálogo falas pronunciadas por Helena

Katz, crítica da dança, além de Ana Catarina e Ângelo Madureira, que participaram do evento.

Juntando-se a estas vozes está a minha, presente numa escrita em forma de diálogo, enquanto narrador e participante dos eventos que se sucederam dentro e fora do palco.

Chegando no Festival, senti um clima estranho, mas como era um evento grande, o stress sempre existe. Começaram a me falar que a coreografia deveria sofrer algumas mudanças. Não foi me dado os motivos. O evento foi aberto nessa mesma noite e no meio da caatinga fui chamado para uma conversa com Sônia Sobral, Helena Katz e a antropóloga Niède Guidon, diretora da associação do Parque Nacional Serra da Capivara (Fumdham), sua companheira de pesquisa, e Lina do Carmo, a diretora do Festival Interartes.

Ali foram colocadas as questões. Tinham sido convidados ao Festival vereadores, prefeitos, deputados do Piauí e o governador Wellington Dias, sua esposa e sogra evangélicas, além dos patrocinadores: Telemar, Siec (Sistema de Incentivo Estadual à Cultura), os Ministérios da Cultura e do Turismo, a Caixa Econômica Federal e o Petrobrás, com o apoio do Consulado Francês. Como as autoridades não foram na abertura do Festival, eles poderiam aparecer a qualquer momento.

Visto esta eventualidade o espetáculo não poderia ser feito como ele é. Deveria suprimir uma cena. Não se poderia usar o cenário de bandeiras do Brasil. Também não poderia usar uma espécie de figurino que tem como estampa as bandeiras do Brasil.

A conversa foi longa até que uma das pessoas presente propôs:

- Porque você não usa uma bandeira de escola de samba?

E eu respondi:

- Porque este país é meu e eu devo e posso ter implicações nele.

Então Niède que é brasileira-francesa disse:

- Bom, eu já fui mandada embora daqui uma vez por que não posso ser de novo?

Após a conversa eu estava convencido de abandonar a bandeira. Só faltava falar para a diretora do evento, Lina do Carmo. Em seu livro, O Corpo do Mundo, Lina lembra dos acontecimentos daquele Festival:

Tentava fechar os olhos quando Luiz de Abreu veio me comunicar que, acordado com a Fumdham, ele não usaria o símbolo da bandeira nacional, embora esteticamente plausível com a sua coreografia. Foi dentro da tremenda pressão que Luiz pediu que eu concordasse com a apresentação na Pedra Furada. Quando o assisti no Rumos Itaú Cultural, fiquei tocada justamente pela autenticidade do visual. [...] Eu fiquei atordoada, preferindo cancelar sua apresentação, porque não teria como sustentar mais tensões, mas ele queria dançar na Pedra Furada de qualquer forma. Nesse momento, esgotada, retirei-me da questão, prevalecendo o acordo dele com a Fumdham. Como artista que sou, não alteraria minha criação ao ponto de torná-la discutível. E foi o que aconteceu. (CARMO, 2015, p. 354)

Começamos ali mesmo na clareira da caatinga a construir um simulacro do Samba. Em vez de usar o símbolo do Brasil talvez deveria apenas colocar uma indicação, fazer uma alusão à bandeira através de um cenário de cores verde e amarela. Entrando em cena, eu deveria dizer:

- Imaginem aqui atrás a bandeira do Brasil. Imaginem um país.

E também não iria ter mais a cena onde introduzo a bandeira no ânus, com a música O Guarani.

Saí dessa reunião a meia-noite pensando em como disfarçar a bandeira, disfarçar com cores e tirar os símbolos, e não fazer a cena da bandeira no ânus. No outro dia fomos atrás de artistas da cidade para pintar um pano de verde e amarelo e de uma costureira para emendar e fazer um cenário novo. Achamos a costureira, o pintor e o pano. Então, produzimos o cenário – a bandeira brasileira dissimulada, um simulacro de país de cores misturadas. Enquanto isso, eu ia memorizando o texto que deveria ser dito:

- Imaginem a Bandeira do Brasil, imaginem um País...

Esse texto, produto de um coletivo de várias vozes, foi elaborado no intuito de utilizar a palavra como meio para esvaziar o sentido de uma ação política. Deveria ensaiar esta nova versão do Samba depois dos espetáculos da noite da abertura. Nesse interim visitei uma caverna com inscrições rupestres.

A noite de abertura foi ótima com a apresentação de espetáculos interessantes. Logo após, comecei o ensaio do simulacro a meia noite. O palco estava montado diante da Pedra Furada. Esta era minha visão, do público, de 1200 pessoas em semicírculo, aos pés da Pedra.

Montamos a rotunda verde e amarelo, mas não deu certo porque tinha muito vento. Então optamos por tirar o cenário.

- Imaginem a bandeira do Brasil. Imaginem um país.

Enquanto tiravam a rotunda e afinavam o som, fiquei sozinho e foi quando percebi a Pedra. Saí um pouco mais afastado e a pedra disse:

- E aí negão, isso aqui viro bagunça? Tá pensando o quê? Fico piqueno pro *cê play boy*. Esse povo tá aqui há 50 mil anos e deixou em mim uma inscrição pra você. Ou você vai lá e deixa a sua inscritura, ou enfia a cabeça na terra e não tira nunca mais.

Bom, como era a Pedra que falava e com voz de pedra¹⁵, resolvi trair os políticos, os representantes da igreja, da família, do exército e os patrocinadores. O Dia da Consciência Negra foi o dia escolhido para a minha apresentação. Nesta noite teria quatro apresentações, três, um intervalo e o Samba por último. Todos estavam convictos de que as autoridades não iriam, mas como não poderia se esperar, o intervalo teve que ser prolongado, porque receberam um aviso que o governador estava chegando.

Eu estava me preparando num camarim improvisado quando entrou uma das diretoras do evento e me disse:

- Você se lembra de uma banda de rock que usou a bandeira do Brasil?

Eu disse:

- Não.

Ela disse:

- Pois é, eles foram presos.

Eu respondi:

¹⁵ A pedra na umbanda e no Candomblé é o elemento do orixá Xangô. O orixá da justiça.

- Por favor, eu estou me aquecendo e me concentrando. Você pode me deixar sozinho?

Chegaram o governador, sua mulher, sua sogra, os prefeitos, vereadores e deputados, merecendo uma nova (segunda) abertura. Foram feitas as formalidades como se fosse uma abertura oficial, os patrocinadores, os representantes do Rumos Itaú Cultural, a secretária de cultura, as diretoras da associação que toma conta do parque e as autoridades, todos no palco ao ar livre para um público de cerca de 1200 pessoas e televisionado ao vivo.

- Bom, então vamos continuar. E com vocês: O Samba do Criolo Doido, de Luiz de Abreu.

Então, eu entro com a bandeira na mão, aquela da cena reprimida. Faço o espetáculo e na hora da cena do Guarani eu vou até um microfone e digo:

- A partir de agora o que vai acontecer é de total responsabilidade do artista. Eu não vou fazer o que foi combinado com a direção do festival. Então, a direção não tem responsabilidade nenhuma. A responsabilidade é única e exclusiva do artista. Música por favor.

Entra a música O Guarani e faço a cena na integra.

No final, senti um pouco de agitação, mas não tinha a consciência da dimensão que aquilo iria tomar. Nesta noite fomos para uma festa. Depois fomos para o alojamento. No outro dia de manhã fomos visitar as pinturas rupestres e umas montanhas que podíamos subir e ver e ouvir que ali um dia já tinha sido mar.

Voltamos para o alojamento ainda pela manhã e ficamos em um barracão com um grupo de colegas dançarinos de outros grupos e outros artistas. Bem do outro lado desse barracão estava um grupo de policiais militares fazendo a segurança dos artistas no alojamento. Percebi que eles falavam e olhavam para nós. Perguntei se os outros estavam percebendo. Foi quando um policial chegou e sentou perto de mim e começou a conversar. E me disse:

- Você conhece aquele fotógrafo que tira foto de pessoas nuas em grupo em lugares públicos? (Spencer Tunick)

Eu disse:

- Sim

Ele disse:

- Pois é. A primeira vez que ele fez isso, ele não dormiu no hotel duas noites seguidas.

E eu disse:

- Entendi.

Fui falar com um produtor que nos acompanhava.

- Isso está acontecendo?

- Está. Fique perto do grupo. Se você tiver que sair, deixe rastros.

- Por que?

- Os políticos estão pedindo a cabeça do governador se ele não tomar uma atitude e mandar prender você. Ontem, depois que vocês foram embora da festa, uma pessoa disse que iria dar um tiro na sua cara.

- Téo, por favor me empresta seu canivete. Eu vou colocar umas pedras na minha bolsa.

Tive que andar com uma funda feita com uma bolsinha jeans com uma pedra dentro. Depois disso, o produtor me disse:

- Luiz, a TV Meio Norte/Bandeirantes está chegando e quer fazer uma entrevista com você.

Logo depois, chegou uma equipe da TV, com a jornalista Maia Veloso querendo fazer uma entrevista. A conversa com ela começou ali mesmo no terreiro. Foi quando os policiais começaram uma movimentação, chegando perto da área da entrevista atrás de mim, mas de frente do ponto de vista da câmera.

Quando o câmera-man disse:

- A bateria da câmera está acabando. Temos que ir para um estúdio.

- Maia Veloso respondeu:

- Luiz, pegue suas coisas no quarto e vamos para o estúdio.

Entrei na caminhonete da TV e fomos para longe dali. Na verdade, fomos para um estúdio improvisado onde era montado o palco na Pedra Furada. Lá não tinha policiais. Só tinha o exército que fazia a segurança do Parque Nacional da

Serra da Capivara. Enfim, estava fugindo no carro da TV. A equipe da TV pensou que seria menos problemático naquele momento ficar perto das forças armadas do que da PM.

O Programa entrou ao vivo às seis da tarde, como qualquer programa sensacionalista. Eu estava ao vivo no estúdio improvisado, conversando e ouvindo opiniões das pessoas que haviam assistido ao Samba ao vivo e pela TV. Acredito que a grande repercussão que a apresentação teve, para além da presença das autoridades políticas e dos usos da bandeira do Brasil, foi a transmissão ao vivo em canal aberto de um espetáculo com um homem nu e negro em cena. Apesar disso, percebi que o cidadão brincava com a situação e não dava nenhum peso para o que tinha visto. Eles brincavam com a questão do pênis girando, da bunda balançando e não passava muito daí.

Depois que o programa foi ao ar, ficou acertado que eu não iria sofrer nenhum processo e uma pessoa da cidade me pediu desculpa pela reação das pessoas. Então, entendi que não tinha traído o cidadão, nós estávamos do mesmo lado.

Esta era a última noite do Interartes. Assisti no meio do grupo de amigos, mas sempre me balançando de um lado para outro. Não queria ser um alvo fixo.

Terminou o festival, peguei meu cheque, nos puseram numa vã e fomos para o aeroporto em Teresina. Eu, o músico do espetáculo - o Téo, Décio - o iluminador e Helena.

Pegamos o avião e fomos para casa (...)

O Que Falaram Sobre O Samba

Claro que todo este episódio deu muito para falar. Em seguida, tem uma amostra do que escreveram e falaram sobre a performance e a sua recepção.

A TV Meio Norte não minimizou os closes no gestual dito “profano” do performer nu, enfiando a bandeira do Brasil no lugar de profundidade simbólica. Isso aflorou polêmicas por todo o Piauí. [...] Repercutiu inclusive nos grandes centros do país, causando prós e contras ao espetáculo. [...] Como me esclarecer dentro do mar de opiniões argumentativas por causa do bailarino e a bandeira do Brasil? (CARMO, 2015, p. 354)

1. Notas esparsas sobre corpos negros, por Marcello Castilho Avellar / 27/07/2007 /

Quando Luiz de Abreu apresentou na Serra da Capivara seu “Samba do Crioulo Doido”, recebeu ameaças de autoridades locais. Está certo que uma coreografia em que a bandeira nacional é exibida presa ao traseiro de um bailarino deve incomodar as pessoas, principalmente aquelas que têm a ideia de pátria mais arraigada em suas convicções. Mas o símbolo nacional deve representar a nação – suas contradições e problemas, inclusive. Se a bandeira não é capaz de representar a condição dos negros no Brasil, é hora de trocar de bandeira. Ou de Brasil.

Até que ponto a reação a Luiz de Abreu na Serra da Capivara foi provocada pelo fato de o traseiro em questão ser negro? Um traseiro branco e burguês teria gerado a mesma controvérsia, ou, pelo menos, controvérsia tão próxima da agressão física.

2. Arte cedeu à pornografia, por Arimatéia Azevedo¹⁶

Portal AZ - O Portal do Piauí na Internet
www.portalaz.com.br

Teresina, quinta feira, 09 de setembro de 2004

Arte cedeu à pornografia

Esse pessoal que se meteu a fazer o Festival Internacional de Arte em São Raimundo Nonato, batizado de Interarts, parece ter confundido espetáculo de arte com pornografia. O grupo foi rico em produzir uma verdadeira aberração em matéria de espetáculo. Deixar um sujeito exhibir-se nu, perante a platéia, simulando masturbação, e ainda por cima, agredindo um símbolo nacional, enfiando no ânus a bandeira nacional, é passar ao resto do mundo total irresponsabilidade na condução de um projeto que se imaginava sério. Torraram dinheiro do contribuinte para brincar de fazer arte. E essa gente chegou a fazer greve de fome – a coreógrafa Lina do Carmo debochou dos artistas locais, pressionou o governo – para depois desperdiçar dinheiro público naquilo que eles chamam cultura. Um homossexual desvariado com uma bandeira no ânus não é cultura nem aqui e muito menos nos meios europeus, de onde vieram uns picaretas para encenar o que eles imaginam seja arte moderna. O Interarts deste ano poderia muito bem ser rebatizado para Samba do Crioulo Doido, porque não adianta querer considerar ‘fato isolado’ o espetáculo encenado pelo ator paulista Luís de Abreu. É arte, por exemplo, o europeizado Marcelo Evelin dialogar com dois cachorros de madeira achando ser aquilo o máximo de expressão

¹⁶ Depois que o texto foi retirado do site, este foi atualizado e só há textos do autor a partir do ano de 2010.

artística? O que isso tem a ver com cultura? Só mesmo na cabeça dessa gente que confunde o mau-gosto com a cultura propriamente dita, sempre mandando a conta para os cofres públicos do Piauí e da União, posto que parte do financiamento daquele deplorável espetáculo saiu dos Correios e Petrobrás. Espera-se é que o dinheiro público não mais se preste a financiar uma arte que se aproxima mais da pornografia e que nos anos que se seguirem, havendo o Interarts, seus organizadores tenham o cuidado de evitar o mau-gosto, substituindo-o por arte. Pura e simplesmente.

3. Sob a Pedra Furada | under the Pedra Furada, por Helena Katz / 26/10/2004 /

Nesse novo perfil que o Interartes desenha para o Piauí, muito contribui o apoio do governador Wellington Dias (PT) à Fumdam, e não podem ser esquecidas as importantes ações que a secretária Sônia Terra vem desenvolvendo à frente da pasta da Cultura. A maturidade política com que o governador conduziu a polêmica em torno da exibição do – Samba do Crioulo Doido – serve como exemplo. Na sua denúncia contra o preconceito, Luiz de Abreu faz da bandeira brasileira uma continuação da sua carne nua. A segurança e a serenidade com que fez manter o respeito à expressão artística atestam que o Piauí hoje não mais se alinha com os preconceitos historicamente vinculados à miséria.

4. Blog do coronel: "O Brasil merece mais! Até a vitória do trabalho e da seriedade! Para um novo Brasil! Muda Brasil!" terça-feira, 30 de setembro de 2008

Aqui a coisa virou o samba do crioulo doido (que não seja o Luiz Abreu que dançou com a Bandeira Brasileira enfiada nas nádegas na presença de autoridades em São Raimundo Nonato, PI, durante um festival denominado Interarts. Vai ver pensava que era "Bundeira". PS: ninguém disse uma palavra sobre o fato. A propósito, o sujeito exibia o órgão genital, o qual empunhava fazendo movimentos circulares até que ficasse ereto e depois desfilava com a Bandeira enfiada nas nádegas simulando um pássaro. deve ter sido o pássaro da vergonha que foi embora há muito tempo. A coisa aconteceu na presença do Governador do Estado e da primeira dama acompanhada da mãe)

5. Como se faz poesia sobre a obscenidade, por Arimatéia Azevedo.

Arimatéia Azevedo

Teresina, domingo, 12 de setembro de 2004

Como se faz poesia sobre a obscenidade

O Jornal Diário de Pernambuco, traz o seguinte artigo: “pode-se dizer que, entre tantos outros, dois momentos distantes no tempo, mas com características semelhantes, marcam a trajetória do Teatro Santa Isabel e, por extensão, de como o recifense tem evoluído na apreciação de espetáculos de dança. O primeiro deles foi em fevereiro de 1851, quando a bailarina italiana, Maria Baderna, quase provocou uma reação correspondente ao seu sobrenome, ao dançar um lundu, na apresentação do espetáculo Lundum d'Amarroa. Para a elite da cidade não deve ter sido fácil assistir no recém construído Santa Isabel (1850), seu símbolo maior de modernidade, a exibição de uma dança erotizada, de origem africana, e praticada por escravos. O segundo momento, foi na última quinta-feira, durante o 9º Festival de Dança do Recife, quando, no palco do mesmo Santa Isabel, foi mostrado o trabalho do criador-intérprete Luís de Abreu, O Samba do Crioulo Doido. Nu em cena, mas devidamente calçado com duas altíssimas botas prateadas que lhe cobriam toda a perna, o inquietante artista negro, durante os vinte minutos de sua apresentação, provocou reações que foram do riso escapista ao choro sincero. À frente de uma enorme tela repleta de bandeiras do Brasil, Luís, ao som do samba de um tamborim, vai literalmente desfilando múltiplas possibilidades do corpo que encontram uma comunicação direta com o público. Assim, surgem signos articulados com base em vários estereótipos da nossa cultura, como também na coisificação, objetivação e carnavalização do corpo-negro. É um trabalho de criador, intérprete e dançarino que sem nenhuma concessão cria uma atmosfera dramática e comovente, que só para os desatentos e resistentes parece ser de leveza e humor. Um trabalho instigante que tem na coragem do seu intérprete o despojamento necessário para sua realização. Um trabalho provocador, que, no Recife, se articulou com mais um símbolo, o próprio Santa Isabel, encontrando na sua platéia a sensibilidade e maturidade necessárias para a recepção de obras de arte inquietantes”. Esse amontoado de sandices esteriotipadas, acima, foi pinçado do artigo “Inquietante discurso do corpo”, de Arnaldo Siqueira, do Diário de Pernambuco”. Está-se vendo como se encara de maneira diferente os variados tipos de cultura. Para nós, enfiar um mastro de bandeira no anus e fazer evolução da genitália, é, antes de tudo, um escatológico espetáculo e assim mesmo de mau gosto. Foi o que o tal Luís de Abreu produziu no Festival Internacional de Arte, o Interarts, de São Raimundo Nonato.

6. Identidade cultural, ritual e cidadania – considerações preliminares acerca dos festivais de arte no Piauí, por Fabiano Gontijo (2007)

A segunda edição do Festival Interartes reforçou o projeto inicial. Não foi um ato isolado e preparado às vésperas, mas o resultado de um ano inteiro de trabalhos e atividades dos mais diversos tipos, envolvendo arte, ciência e populações locais, em particular jovens e crianças. A polêmica gerada pela apresentação do

espetáculo O Samba do Criolo Doido, pelo dançarino Luiz de Abreu, e as consequências desta polêmica ao longo do resto do ano de 2004 e da primeira metade do ano de 2005 são bastante significativas das transformações culturais que um festival desse porte podem produzir: a irreverência e a nudez do dançarino geraram sorriso na plateia e comentários nos habitantes das cidades da região, levando-os a pensar e repensar seus valores e normas culturais numa sociedade em processo de “globalização” e de mudanças. Isso é cidadania.

7. Toda nudez será castigada, Luiz de Abreu?, por Francisco Magalhães

TERESINA, QUINTA, 9 DE SETEMBRO DE 2004 PIAUÍ
FRANCISCO MAGALHÃES teresinave@yahoo.com.br francisco.magalhaes@boi.com.br

Toda Nudez será castigada, luiz de Abreu?

Assisti ao "Samba do Criolo Doido" pela televisão.

Gostei.

O bailarino iniciou o excelente espetáculo vestido com um quase parangolé, onde víamos algumas bandeirinhas do Brasil e o seu corpo seminu.

Ah, desculpe, ia esquecendo, havia uma bota bibe-iubítica, meio drag queen, à la Priscila rainha do deserto.

Depois, artesanou uma grandiloquente coreografia minimalista que temos dificuldade de traduzir através da dança das palavras, mas vamos lá: gestação uterina do gesto, resto de rosto, restolho, ato falhado, águas da memória, fogo-fátuo, memoração, o corpo partido ao meio do ódio, ode de amor, dores dalma, te-se e antítese, êxtase, apolo dionísico, prazeria.

Achei meio careta quando o artista explicou ao público que as próximas cenas seriam de sua inteira responsabilidade, e não da organização do evento.

Uma manifestação cultural não precisa de justificação, garoto.

Em seguida, ele pegou a sua, digamos, veste embandeirada de verde, amarelo, pôs no ânus e desfilou pelo palco.

Não se julga uma obra de arte pelo critério moral, e sim estético.

A idéia que perpassou toda a performance foi a de um questionamento sobre a coisificação, o esgarçamento do tecido do corpus social da raça negra como instrumento de alienação histórico. Macumba para turista e navios negreiros apartando em Luis Correia e capitães do mato e senzalas e favelas e mocambinhos e negrinhas estupradas e crioulos barbarizados e mulatas do Sargentelli e pretos pobres apodrecendo em presídios ... Lembrei da escrava heroína Esperança Garcia, que escreveu para o Dáblío Dias da época pedindo para deixar de ser supliciada pelo seu senhor de engenho.

No local onde o artista desenhou a coreografia existem inscrições rupestres, grafitadas há 40 mil anos, com cenas de sexo bem mais explícitas do que as mostradas no palco, estão lembrados membros da sacrossanta Tradicional Família Piauiense?

O negro, que foi secularmente chicoteado e ainda sofre, 504 anos d. C, depois de Cabral, com os pelourinhos de todos os nossos preconceitos, é soma de todas as dores e cores da liberdade ainda que tardia. Morra a burrizontzia, Viva Francisca Trindade.

Este conjunto de textos é só uma mostra dos diversos discursos que O Samba gerou naquela ocasião e que continua gerando. A cada performance, e cada ano, O Samba sai do palco e pede passagem na avenida.

AS CORTINAS CONTINUAM ABERTAS

Necessário e urgente que nós negros, neste momento histórico de empoderamento, possamos construir e desconstruir nossa própria imagem. Escrever, falar, dançar, fotografar, dissertar nossas próprias teses coreográficas.

Este trabalho é um *brain storm* mais ou menos organizados. Coreografar a palavras, sinto que só será possível na próxima encarnação (encadernação kkkkk). Por enquanto, fico com os apontamentos levantados ao longo dessa pesquisa, são sequências de pensamentos que se articularão em uma possível tese dançada, escrita.

Falando dessa forma, parece que estou no controle do que estou fazendo, mas é quase o contrário, é como caminhar às cegas, só posso contar com alguns pontos de visão nesse caminho, por isso, há uma incerteza que me faz ficar atento, mas também disponível para me entregar ao desconhecido.

Fiquei fascinado com as portas das palavras que o Samba me abriu. Abriu-me também abismos, fendas, buracos. Ambiente que já frequento no Samba dança, mas no Samba escrita a experiência de ocupação desses espaços constrói um hipertexto de palavras e imagens.

Palavras e imagens que vão se sobrepondo, reafirmando e desmontando conceitos e convicções sobre o mundo e sobre mim mesmo. Assuntos que venho dançando desde os anos de 1970 - cor, raça, gênero - ganham uma nova mediação.

Neste contexto tentei conversar com alguns pensadores de dança e de outras áreas. Senti uma solidão ao procurar artistas negros da dança, que estão escrevendo sobre seus trabalhos, ou sobre as questões negras na dança. Vários bons trabalhos acadêmicos, dissertações, teses e trabalhos de graduação sobre a dança negra, o negro na dança, brasilidade, negritude etc, mas raríssimo encontrar negros nesta esfera da dança contemporânea, tanto desenvolvendo o tema na dança, quanto na escrita acadêmica.

Por isso, penso da necessidade de mais artistas negros se utilizarem deste instrumento acadêmico. Esta falta detectada me leva a refletir sobre o próprio formato que escolhi para esta dissertação, ou seja, uma desmontagem, uma exposição de ideias sem, contudo, querer afirmar com mãos pesadas verdades

absolutas, porque sinto que este tipo de escrita está em construção, assim como a escrita em primeira pessoa das mulheres e da comunidade LGBT.

Eu não sei se foi uma escolha ou uma condição, não sei se tenho este poder de escolha sobre o tipo de escrita, mas, mais que isso, me expor, pôr à vista. E com este material exposto, quero ir construindo diálogos com outras exposições, e sendo atravessado por elas, vou alinhavando uma colcha de retalhos, me prendendo uma hora aqui, outra ali.

Em algum momento pulei os muros da escola e entrei na academia de dança, deixei de ser fundo de cuia e me atirei na minha negritude, pedi demissão de funcionário da dança e passei a exercer dança como experiência de vida e o contrário.

Com esta escrita sinto que posso voltar para a escola, sem muros, que posso ser também fundo de cuia, assumindo minhas formações genéticas e culturais, sobreviver da dança sem ter que necessariamente bater cartão de entrada e saída.

Ampliar estes contextos é para mim um possível começo de um discurso pós-racial. É uma iminência, é um vir a ser. Não é uma realidade, é um querer, uma construção:

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que vai de graça pro presídio

E para debaixo do plástico

Que vai de graça pro subemprego

E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra.

Segundo o IPEIA, o número de homicídios de jovens cresceu nos últimos anos no Brasil:

Aos 21 anos de idade, quando há o pico das chances de uma pessoa sofrer homicídio no Brasil, pretos e pardos possuem 147% a mais de chances de ser vitimados por homicídios, em relação a indivíduos brancos, amarelos e indígenas.¹⁷

¹⁷ http://www.forumseguranca.org.br/storage/download/atlas_da_violencia_2016_ipea_e_fbsp.pdf

Enquanto que o ingresso dos negros nas universidades brasileiras cresceu na última década, segundo o IBGE:

De acordo com a Síntese de Indicadores Sociais, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2004, 16,7% dos alunos pretos ou pardos estavam em uma faculdade; em 2014, esse percentual saltou para 45,5%. No caso dos estudantes brancos, em 2004, 47,2% frequentavam o ensino superior; dez anos depois, essa parcela passou para 71,4%.¹⁸

Esta disputa entre o ingresso nas universidades e a eliminação da vida demonstra que a realidade brasileira ainda é pautada pela raça e pela cor. Sobre isso, o jornalista Jonathan Capehart diz que “a raça colore a maneira pela qual observamos algumas questões.”¹⁹

Finalizo está escrita sob o manto desta nova república (2016 do século XXI) que volta a ter como lema “ordem e progresso”, querendo reperformar valores do século XIX, retirando conquistas, direitos civis e tentando enfraquecer as instituições educacionais no que diz respeito às temáticas de gênero, raça e sexualidade. Diante desse quadro, se torna muito mais urgente dançar, ocupar e escrever outras histórias.

Penso que um discurso pós-racial deve ser exercido na dança no sentido de colocar essas problematizações em cena, apontando para futuros onde raça e cor não sejam elementos da construção da realidade brasileira, mas apenas diferenças de tonalidades.

Espero que as reflexões levantadas nesta investigação possam se ampliar em um possível doutorado. Estou pensando em concentrar estas ideias nas áreas da dança e educação.

As questões pensadas aqui são um jeito de preencher o grande vazio do palco, do papel em branco e da vida.

¹⁸ Disponível em: <http://www.valor.com.br/brasil/4342534/ibge-acesso-de-negros-universidade-cresce-maioria-ainda-e-branca> ou as ferramentas oferecidas na página.

¹⁹ Jonathan Capehart integra a equipe de editorialistas do “Washington Post”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/opiniaao/a-falacia-de-uma-sociedade-pos-racial-14937873>

FONTES

SAMBA Desmontagem. Concepção e atuação: Luiz de Abreu. São Paulo: Rumos Legado Dança, Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/189016652>

O SAMBA DO CRIOULO DOIDO. Concepção e atuação: Luiz de Abreu. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Dança, 2004. 1 DVD (21 min.), son., color.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz de. Entrevista vídeo Brasil: Disponível em:

http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772753/Luiz_de_Abreu_18th_Festiva
I Acesso em: 22/07/2015.

_____. O meu trabalho é do tamanho do meu corpo. Entrevista para Tiago Costa. Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/na-primeira-pessoa-ii-luiz-de-abreu.html>. Acesso em: 20/10/2016.

_____. Entrevista à Victoria Noorthoorn, 26/05/2009. Disponível em:
<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/subversao-de-estereotipos-e-convencoes>. Acesso em: 07/07/2015

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E os outros ensaios. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos 2009.

_____. Disponível em: <https://maelstromlife.wordpress.com/2012/09/15/o-conceito-de-dispositivo-em-agamben/> Acessado: 11/10/2014.

ALVES, Rubem. **Linguagem politicamente correta**. 16/03/2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603201003.htm> Acesso em 20/10/2016.

ARAÚJO, António. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012, pp. 105-114.

AZEVEDO, Arimatéia. Arte cedeu à pornografia, por Arimatéia Azevedo. Portal AZ - O Portal do Piauí na Internet. Disponível em: www.portalaz.com.br

AZEVEDO, Arimatéia. Como se faz poesia sobre a obscenidade, por Arimatéia Azevedo. Portal AZ - O Portal do Piauí na Internet. Disponível em: www.portalaz.com.br

ALBUQUERQUE, Wlamyra. Balaio de ideias: a guerra segue. Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/?tag=wlamyra-albuquerque> Acesso em: 03/03/2015.

AVELLAR, Marcello Castilho. Notas esparsas sobre corpos negros, 2007. Disponível em: <http://idanca.net/notas-esparsas-sobre-corpos-negros/> Acesso em: 22/10/2016.

BANDEIRA do Brasil. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/171890.pdf> Acesso em: 08/2014

BANDEIRA do Brasil, autores da bandeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJ1aTgpL8Gs> Acessado: 08/2014

BANDEIRA do Brasil, conceito da bandeira. Disponível em: <http://www.bandeiranacional.com.br/> Acesso em: 08/2014

BROWN, Peter. Antiguidade Tardia. In: Ariès, Philippe e Duby, George. **História da Vida Privada**. vol. 1, SP: Cia. das Letras, p. 227-299.

BRITO, José Raphael. Poética(s) da cena: a desmontagem como possibilidade investigativa dos processos de criação. **Anais** do V Seminário de Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

CARMO, Lina do. **Corpo do mundo**: criações, raízes e caminhos improváveis na poética do movimento. Autobiografia de Lina do Carmo. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2015.

COSTA, Grasielle Aires. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner. **aSPAs ppgac** – USP, 2013, pp.49-60.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. trad. br. Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro, São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Carta a un amigo japonês. Traducción de Cristina de Peretti. In: **El tiempo de una tesis**: Deconstrucción e implicaciones conceptuales. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997, pp. 23-27. Edición digital de Derrida em castellano.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.) **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes**: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

_____. **Cenários liminares** – teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. Desmontagem cênica. **Rascunhos**: Caminhos da pesquisa em artes cênicas, v. 1, n. 1, 2014, pp. 5-12.

DOI: <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo, Dominus/Edusp, 1965.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Mello. **Cena**, Arte Dramática UFRGS, n. 7, p.77-86. 2009. <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> 11 de junho de 2014.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Nascimento da Prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Edição Petrópolis, 1999.

GAS-PA: Coletivo de Hip Hop Lutarmada. "Preto é cor, negro é raça". Será mesmo? 18/02/2015. Disponível em: <http://kilombagem.org/preto-e-cor-negro-e-raca-sera-mesmo/> Acesso em: 21/11/2015.

GIORGIO AGAMBEN en la UNSAM (version completa). 05/09/2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_lc3kcJzYbs. Acesso: 11/10/2014.

GOBINEAU (1967). **Essai sur l'inégalité des races humaines**. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/gobineau/essai_inegalite_races/essai_inegalite_races_1.pdf. Acesso em: 24/09/2016.

GONTIJO, Fabiano. Identidade cultural, ritual e cidadania – considerações preliminares acerca dos festivais de arte no Piauí. **Carta Cepro**, v.24, n. 1, 2007. Disponível em: http://www.cepro.pi.gov.br/download/200806/CEPRO04_7e06c4125e.pdf Acesso em: 29/04/2016.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Educação e pesquisa**, ene-jun., 2003\ volume.29, número 001. Universidade de São Paulo.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. p.102.

KATZ, Helena. Sob a Pedra Furada | under the Pedra Furada, 2004. Disponível em: <http://idanca.net/sob-a-pedra-furada/> Acesso em: 22/10/2016.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) Performance: Material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LIMA, Tania Andrade. Los zapateros descalzos: Arqueología de una humillación en Río de Janeiro (Siglo XIX). In: **Sed nos Satiata II: acercamientos sociales em la arqueologia latinoamericana**. Ed. Por Félix Acuto e Andrés Zarankin. Buenos Aires: Encuentro Grupo Editor, 2008, pp.33-55.

MARINGONI, Gilberto História. O destino dos negros após a Abolição. **Revista desafios do desenvolvimento**. Ano 8, Edição 70, 29/12/2011. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23 Acesso; 22/10/2016.

MEYER, Sandra. Modernidade e nacionalismo nas Danças Solo: O Bailado de Eros Volusia e a Performance de Luiz de Abreu. **Fazendo Gênero** 9, 2010, pp.1-7. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277663015_ARQUIVO_TEXTO_SandraMeyer.pdf

MOTT, Luiz. Fragmentos de Terror na Casa da Torre. In: Reis, João José (Ed.), **Escravidão e Invenção da Liberdade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.17-32 .

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2003.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. O Samba do Crioulo Doido: Recontando sua história com seus corpos. **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e**

Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Salvador, n. 13, p. 170-184, Jul. 2005.

PASSOS, E. et al. (org). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PESAVENTO, Sandra. **Imagens e textos**: leituras possíveis de uma interface plausível: Uma cidade sensível sob o olhar do “outro” (Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro, 1816-1831). UFRGS/ Brasil. Disponível em: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra_jp.html Acesso em: 22/10/2016.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. **RACISMO no Brasil**. documentário. Disponível: [1 https://www.youtube.com/watch?v=375sS13XAT0&index=1&list=PLOfGHIMpy-M1IEmkoCT158NZWp-1TIBSX](https://www.youtube.com/watch?v=375sS13XAT0&index=1&list=PLOfGHIMpy-M1IEmkoCT158NZWp-1TIBSX) Acesso EM: 12/09/2014

REIS, João Reis. **A Revolta do Malês em 1853**. Disponível em: <http://educacao.salvador.ba.gov.br/adm/wp-content/uploads/2015/05/a-revolta-dos-males.pdf>. Acesso em: 21/10/2016.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. **Revista Brasileira de História**. v. 22, n. 43 pp. 171-192, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n43/10916.pdf> Acesso em: 06/05/2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VIEIRA, A. **Sermões**. Tomo XI. Porto: Lello & Irmão, 1951 (adaptado).

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.