



O CORPO ANCESTRAL DA ATRIZ NEGRA NAS ARTES CÊNICAS DA CIDADE DE SALVADOR

YASMIN NOGUEIRA

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB. Mestra em Cultura e Sociedade - Pós Cultura - IHAC - UFBA na linha de pesquisa Cultura e Arte sob orientação da Prof. Dr^a Edilene Dias Matos. Doutoranda em Artes Cênicas-PPGAC-UFBA sob orientação da Prof. Dr^a Suzana Maria Coelho Martins. Atualmente é Professora substituta no Curso de Design da Universidade Federal de Sergipe-UFS. Integra o Coletivo entrecho, premiado no Salão de Artes Visuais da Bahia em 2013

**ONISAJÉ
(FERNANDA JÚLIA)**

É yakekerê (mãe pequena) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, possui graduação em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (2010), Mestre em Artes cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA, com a dissertação Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na Formação de uma Encenadora (2016) . É diretora artística do NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (1999). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, é pesquisadora sobre o Candomblé.

RESUMO

O presente artigo reflete sobre a invisibilidade das atrizes negras na cena teatral da cidade de Salvador e exemplifica como os corpos das mulheres negras têm buscado provocar e desestabilizar as epistemologias dominantes por meio da produção cênica. Herdeiras de um patrimônio ancestral de luta, elas vêm conferindo visibilidade às suas histórias e de outras, buscando novas configurações de conhecimento e de poder, restituindo humanidades negadas.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres negras.

Artes cênicas.

Visibilidade.

Corpo ancestral.

ABSTRACT

This article reflects on the invisibility of black actresses in the theatrical scene of the city of Salvador and exemplifies how the bodies of the black women have sought to provoke and to destabilize the dominant epistemologies through scenic production. Heirs of an ancestral patrimony of struggle, they have been giving visibility to their histories and of others, seeking new configurations of knowledge and power and restoring denied humanities.

KEYWORDS:

Black women.

Performing arts.

Visibility.

Ancestral body.



O corpo da mulher negra em cena tem sido um

meio para ter voz, uma maneira de, por meio de nossos corpos, fazer com que emergam e ecoem histórias de sujeitos historicamente silenciados. Pensando dentro da lógica de representação, as mulheres negras diversas vezes foram representadas por estereótipos racistas e sexistas e em raras oportunidades estiveram em condições de representar-se numa perspectiva artística, seja como criadoras, performers ou autoras. Um corpo negro em cena que utiliza a autobiografia enquanto ferramenta para um conhecimento de si perpassa os encontros e desencontros com outras, busca as subjetividades, as experiências vividas como um local para o entendimento de identidades diversas. O pessoal se converte em coletivo, pois não se trata de um mero acesso ao privado de um indivíduo, fala-se e expressa-se por várias, pelos antepassados, pelas mulheres que anteriormente não foram escutadas, silenciadas pela máscara de flandres.

As folhas de flandres ou flandres, material laminado estanhado, composto por ferro e aço, hoje utilizado na fabricação de latas para acondicionar alimentos, além de utensílios domésticos e industriais devido à sua alta resistência à corrosão, “corroía” a boca, a voz, o alimentar-se da figura ancestral da Anastácia¹. A máscara usada no período da escravidão no Brasil, para impedir que os escravos ingerissem alimentos, bebidas ou terra – ação realizada com o intuito de provocar infecção por verme e incapacitar o indivíduo – era trancada com um cadeado atrás da cabeça, possuindo orifícios para os olhos e nariz, mas impedindo totalmente o acesso à boca. Para Kilomba

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência, pois é o órgão que enuncia certas verdades desagradáveis e precisa, portanto, ser severamente confinada, controlada e colonizada. (2016, p.02)

Dessa maneira, o ato da fala torna-se inexecutável, não que não houvessem tentativas, mas essas vozes constantemente eram/são silenciadas por meio do sistema racista. Ainda no século XIX, a Nova-iorquina Sojourner Truth (1797-1883), abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher, exemplifica como a luta das mulheres negras para serem sujeitos políticos, produzindo discursos contra-hegemônicos não é algo recente em nossa história. Em seu discurso mais conhecido, *Não sou uma mulher?*, pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher

¹ Mulher escravizada que teria sido uma princesa africana aprisionada e, segundo relatos, tornou-se após sua morte, uma grande promotora de milagres, por ter sofrido martírios extremos em sua condição de cativa. Anastácia foi imortalizada na gravura intitulada *Châtiment des esclaves* (Castigo dos escravos), produzida por volta de 1817, em que utiliza a máscara de flandres.



em Akron, Ohio, traz à tona as problemáticas do feminismo com a universalização da categoria mulher, em que a falsa homogeneidade implica uma falta de capacidade de escuta de outras mulheres diferentes das mulheres brancas, pois não atenta para além do gênero, questões como raça, sexualidade e classe, não dissociando os diferentes eixos de subordinação.

Bem, minha gente, quando existe tamanha algazarra é que alguma coisa deve estar fora da ordem. Penso que espremidos entre os negros do sul e as mulheres do norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficarão em apuros. Mas em torno de que é toda essa falação? Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: intelecto”) é isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está toda cheia, não seria mesquinho da sua parte não completar a minha medida? Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu cristo? De onde foi que cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima” E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem mais coisas para dizer. (TRUTH, 1851 apud RIBEIRO, 2017, p.20-21)



Pensando a temporalidade do discurso de Truth, vemos que as histórias de resistências vêm a muito tempo sendo construídas pelas mulheres negras, o que faltou e falta é a capacidade de escuta, a visibilidade de nossas pautas.

Kilomba (2016, p.3) entende o falar e silenciar como um projeto análogo, uma espécie de acordo entre sujeito falante e seus ouvintes. Falamos se nossa voz for ouvida, porém, ser ouvida está para além desta dialética, significa também pertencer. Dessa maneira, aqueles/as que pertencem são ouvidos, e aqueles/as que não são ouvidos não pertencem. Tal ideia demarca quem são os sujeitos autorizados a falar, quem são esses sujeitos que são ouvidos, assim como marca a fronteira entre o eu e o outro.

Para Silva (2000), a afirmação das identidades e das diferenças traduz a vontade dos grupos sociais de assegurar o acesso privilegiado aos bens sociais. Afirmar as identidades é marcar uma fronteira que separa “nós” e “eles”, definem quem se situa dentro e quem fica fora. As tais demarcações e distinções supõem e reafirmam relações de poder. Tal divisão do mundo social, significa classificar e hierarquizar. O estabelecimento de determinadas identidades como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização, é um dos processos sutis pelos quais o poder se manifesta.

Normalizar é, então, selecionar as identidades que funcionam como parâmetro em relação às demais. Branquitude, masculinidade, cisgeneridade, heterossexualidade, entre outras características, são vistas como normas, que estabelecem privilégios sociais. Desse modo, quanto mais afastados estão os sujeitos de tais normas, mais esses corpos e modos de vida são considerados abjetos.

A homogeneidade do feminismo denunciada por Truth traz como norma a mulher branca, pensando as dissociações binárias entre homens e mulheres. Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir, essa mulher enquadra-se na categoria do Outro, em que a relação que os homens mantêm com as mulheres é de submissão e dominação. Em suas reflexões sobre a categoria de gênero, entende que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Este olhar coloca a mulher em uma posição submissa em que não há reciprocidade. Kilomba retoma a ideia do Outro de Beauvoir e a amplia, entendendo que se a mulher (branca) é o Outro, a mulher negra seria o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.



Por não serem nem brancas nem homens, as mulheres negras ocupam um lugar difícil na sociedade supremacista branca, a antítese da branquitude e da masculinidade. Para Kilomba, o status das mulheres brancas é oscilante, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens e exercem, então, a função de Outro do Outro.

Diante do racismo e do sexismo, ser a antítese da branquitude e da masculinidade, o Outro do Outro, não pertencer às normas que estabelecem privilégios sociais, retomam a questão do direito à fala ou da possibilidade de escuta. A máscara de Flandres não pode ser esquecida, “Ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos” (KILOMBA, 2016, p.1). Por meio da figura da máscara, a pesquisadora portuguesa questiona quem pode falar e quem não pode e sobre o que podemos falar. Por que a boca do sujeito Negro, sobretudo nós, mulheres negras, tem que ser calada? O que poderíamos dizer se essa boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir? Vozes como a de Truth não só questionam a história dominante do feminismo, elas falam através da máscara, produzem insurgências e promovem disputas de narrativas.

Possuir o privilégio social é também possuir o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência não é neutro, e sim branco. Segundo a pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez (1984), essa hierarquização legitimou como superior a epistemologia eurocêntrica e concedeu ao pensamento moderno ocidental o lugar do conhecimento válido, tornando-o dominante e inviabilizando outras experiências do conhecimento. Esses conhecimentos outros, tomaram assim o lugar de marginal, de desprestígio, do subjetivo, pessoal e inválido. A estipulação de uma epistemologia universal desconsidera saberes de parteiras, das lalorixás e Babalorixás, dos movimentos sociais, irmandades negras, a escrita de si.

Nossos corpos, nossas bocas, nossas vozes têm buscado provocar e desestabilizar as epistemologias dominantes, ocupando o lugar de produtoras de conhecimento, temos provocado fissuras na velha máscara, evidenciando nosso legado de luta, os enfrentamentos ao racismo e sexismo, partilhamos processos de resistências. As mulheres negras foram historicamente construídas como ligadas ao corpo sensual, erotizado, animalesco e não ao pensar, ao criar, isso implica em sermos vistas constantemente em um lugar que não nos cabe.



A autodefinição enquanto mulheres negras é uma premissa importante, é necessário evidenciar nossas experiências, rechaçar o olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes e produções. Não havendo produções neutras e universais, sempre localizada em algum lugar e escrita por alguém, reivindicamos esse lugar. Herdeiras de um patrimônio ancestral de luta, por meio da criação cênica, mulheres negras vêm conferindo visibilidade às histórias suas e de outras, pelas que gritaram em ouvidos surdos, por Anastácia e Sourjourner Thruth, busca-se novas configurações de conhecimento e de poder, restituindo humanidades negadas.

Um exemplo da efervescência e urgência dessas produções pôde ser visto no *Fórum Obìnrin*, ocupação artística, feminista e negra no Espaço Cultural da Barroquinha, em Salvador-Bahia de maio a julho de 2018. O evento contou com espetáculos, performances, exposição, conferências e residência artística, com objetivo de criar um espaço para experimentação de artistas negras da América Latina e do Caribe, seja no teatro, na dança ou na performance. Idealizado e coordenado pela *Alárinjó*² Laís Machado, que objetivou visibilizar produções contemporâneas de artistas negras, bem como discutir o apagamento histórico de mulheres negras que foram relevantes no cenário cultural e político da cidade, além de propor novas redes entre artistas afrodiaspóricas brasileiras e do território latino americano.

O espaço cultural da Barroquinha é um lugar que evoca uma ancestralidade negra e feminina, local em que no século XVIII, tem-se o primeiro registro de candomblé da nação Ketu como conhecido atualmente, fundado por três mulheres negras, Iyá Nassô, Iyá Detá e Iyá Kalá, cujas histórias de resistência foram apagadas.

Um corpo de mulher negra convida, dedica a todas as mulheres mortas, roubadas, apagadas, silenciadas para uma revanche. Um corpo outro está soterrado, encoberto, sufocado. Grandes punhados de areia ocultam boca, olhos, face. Um corpo alto, forte e emudecido pela máscara de flandres, tem sua genitália ora coberta com código de barras, ora por um crucifixo e dança uma geometria da dor. Outra, ainda, cultua figuras anônimas com alimentos dos quais também se nutre e oferta às pessoas presentes.

Em tais criações exibidas ou concebidas no *Fórum Obìnrin*, esses corpos em cena são corpos políticos que tem como potência os mesmos marcadores sociais de gênero e raça. Para as artistas negras, a cena é o espaço de fala, não só da fala por meio da voz que se escuta, mas a fala

² Termo em Iorubá cuja tradução possível é aquela que canta e fala enquanto caminha, utilizado pela artista para designar sua atividade artística transdisciplinar em canto, atuação e performance.



do corpo, da ação, desse corpo negro como centro, que não pode, não deve ser interrompido, que preenche lacunas como a ausência de atrizes, autoras, textos e personagens negras, livres de estereótipos e da objetificação. Contestam papéis que não lhe contemplam, não cabem suas urgências, assim, muitas dessas mulheres recorrem à criação autoral, com suas questões que são tanto pessoais e subjetivas, quanto políticas e coletivas.

Nas performances e espetáculos teatrais solo, o corpo ancestral não está somente na convocação, no rememorar, no desenterrar, mas na própria presença desse corpo. Ao trazê-lo, trazemos a carga de muitas outras, o que somos são um resultado de outros passos, outras histórias e corpos negros.

O espetáculo solo *Obsessiva Dantesca*³, de Laís Machado⁴, expõe situações diárias de racismo e sexismo por meio de fragmentos autobiográficos, bem como explana situações políticas atuais. Em *Obsessiva*, as mulheres de ontem e de hoje, sobretudo negras, são convocadas para um desagravo coletivo, um grande momento de compartilhamento, mesclando show musical e ritualização – a performer expõe temas e situações-tabu referentes à condição da mulher negra através de músicas autorais e improvisação, jogando com a vulnerabilização da mulher com a ingestão de bebidas alcoólicas ofertadas pelo público.

O espetáculo exhibe a obsessão, problematizando como as mulheres negras são constantemente apontadas, vistas comumente como monotemáticas ao expor suas questões. A produção apresenta a necessidade de falar sempre mais uma vez, já exauridas de didatismo, nos tornamos mesmo dantescas.

Na performance *Tempo 1*⁵, Inaê Moreira⁶ apresenta um corpo negro horizontal, cujo rosto aterrado, silenciado, asfíxiado, busca a superfície, livrar-se da apneia. Lentamente move-se, desencova, se mostra, verticaliza, dança. De deslocamentos sutis em solo ao plano alto. Retira-se do apagamento, do oculto, esse corpo de mulher negra, suas histórias e das demais desconhecidas, de narrativas impalpáveis. *Tempo 1* consubstancia o resgate das vozes esquecidas, abafadas, na tentativa de livrar-se da opressão colonial.

Nas palavras da artista:

3 Espetáculo *Obsessiva dantesca*, de Laís Machado, apresentado no Fórum Obínrin, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador -BA, 2018.

4 Atriz, pesquisadora, crítica e produtora formada pela ETUFBA. Alárinjó. Feminista. Membro fundadora da ÀRÀKÁ – Plataforma de Pesquisa Criação e Produção em Artes. Ex-Integrante do Teatro Base: Grupo de Pesquisas sobre o Método do Atriz (2011-2017). Membro fundadora da Revista Barril – Crítica das artes cênicas, onde atuou como colunista e designer (2016-2017).

5 Performance de Inaê Moreira, *Tempo 01*, apresentado na VIII Mostra de Performance. Arte Negra, Imagem e Anonimato. Galeria Cañizares, 2018

6 Formada em dança pela escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia- Funceb. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia e profissional de circo pela Escuela de Artes Urbanas de Rosário – Argentina.



TEMPO 1 revela uma margem do Atlântico Negro, ecoando as vozes das mulheres de antes, e das que hoje se movimentam na base da pirâmide social para subverter racismos cotidianos.

No primeiro tempo imagens contribuem para desmorrar silenciamentos. Através de uma dança própria venho ruir a arquitetura da opressão colonial e impulsionar um sonho de liberdade profundamente necessário no Brasil, fazendo escoar várias camadas sobrepostas, desmorrando aquilo que a oprime e objetifica, transcendendo a constante sensação de não pertencer, não merecer, não poder, não ser. TEMPO1 é sobre a arquitetura da exclusão, é um grito, uma tomada de ar, um ato de coragem.

No solo *Entrelinhas*⁷ a máscara de flandres é materializada no rosto da interprete criadora Jack Elesbão, personificando todo o processo de silenciamento histórico das mulheres negras. O projeto colonial faz desse corpo emudecido e a falta de fala é evidenciada pela tentativa de comunicação por gestos que se assemelham à língua brasileira de sinais. A dor é coreografada, silenciamento, animalização, coisificação, violação e mercantilização de nossos corpos. O forte corpo da artista em cena é marcado também por outros ícones que encobrem sua vagina, como um grande crucifixo ou um código de barras. O movimento do corpo e uma respiração profunda, que torna visível uma compressão extrema do diafragma, traz um sufoco, um engasgo, um grito abafado que, juntamente com o conjunto do espetáculo, penetra na ferida histórica ainda não cicatrizada.

Um pequeno altar coberto com rendas brancas, imagens históricas de mulheres negras anônimas do século XIX pregadas na parede. Uma mulher negra trajando um longo vestido branco se aproxima com pequeno nagé (tigela de barro) com uvas frescas, o coloca sob o altar, se afasta e retorna portando outro com maçãs, depois tangerinas, bananas, pedaços de rapaduras, velas brancas. Acende as velas, que ilumina as imagens. Se afasta e retorna com um grande nagé com todos os alimentos anteriores. Senta-se e pacientemente se alimenta, posteriormente oferece ao público que a observa.

Na performance *Ajeum para Ancestrais*⁸ Yasmin Nogueira busca friccionar os limites entre sua história e as de outras mulheres negras, como um meio para que tais vozes possam ressoar. A performer reflete sobre os antepassados que não chegou a conhecer, o apagamento da memória

⁷ *Entrelinhas*, espetáculo de Jack Elesbão, apresentado no Fórum Obínrin. Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador-BA, 2018.

⁸ *Ajeum para ancestrais*, espetáculo de Yasmin Nogueira, apresentado na VIII Mostra de Performance. Arte Negra, Imagem e Anonimato. Galeria Cañizares, 2018.



faz com que não se vá longe em uma árvore genealógica quando se pensa sobretudo nas mulheres negras. Pouco se sabe quem foram, do que viviam, de onde vieram. Reforça a ideia de Grada Kilomba discutida em entrevista a Suely Rolnik, quando refletem sobre a anulação desses nomes, que resulta “da violência ao trauma e que continua a se perpetuar na impossibilidade de resgatá-lo” (ROLNIK apud AZEVEDO, 2017, p.1603). Assim, as históricas figuras anônimas de mulheres negras são pensadas como suas ancestrais, como seres passíveis de culto.

Tal qual definir-se como mulher negra é um status importante de fortalecimento e de rompimento da norma colonizadora, é pensar as artes cênicas negras. A utilização do marcador racial demarca a existência dessas produções, reivindicam as suas especificidades, para além da presença negra em cena, com elementos da cultura negra e problemáticas como o racismo. Nas criações artísticas brevemente supracitadas, as especificidades também de gênero são ponto central, por meio do corpo ancestral da mulher negra.

A existência das artes cênicas negras é um ato político, de resistência e urgência, considerando nosso contingente populacional baiano de considerável maioria negra, tais produções, o quantitativo de intérpretes negras, bem como a visibilidade das atrizes negras, é ainda distante do que poderia ser satisfatório.

ATRIZES NEGRAS E A INVISIBILIDADE NA CENA TEATRAL SOTEROPOLITANA

Escuridão, público já acomodado, um grito/canto rasga o silêncio. Uma forte vocalização toma o espaço, Fabíola surge em cena, traz consigo uma panela de barro grande. Dança com o aperê (pequeno banco), assenta a panela num pano vermelho, que já estará aberto sobre uma esteira, este pano envolverá a panela. Fitas pretas e largas de cetim estão dispostas sobre a esteira. Fabíola vai lentamente saindo da vocalização e



passa a cantar a saudação às lamis (Mães Ancestrais). Enquanto canta vai desenrolando as fitas pretas e colocando-as na panela de barro de forma a deixar parte das fitas para o lado de fora da panela por sobre o pano vermelho. Trata-se de um ritual de invocação do poder feminino⁹.

Esta rubrica refere-se à abertura do espetáculo solo *Rosas Negras*, da atriz negra Fabíola Nansurê, cuja dramaturgia tem a autoria de Onisajé. Este texto foi uma encomenda para a criação de um solo, onde Nansurê desejava homenagear diversas mulheres negras, homenagem que tinha como foco visibilizá-las. Desta forma, a palavra visibilidade toma aqui um sentido mais profundo, vai além do que diz o dicionário: *A qualidade ou estado do que é visível*¹⁰. Visibilidade neste caso tem a ver com o sentido de existência, de fala, de pertencimento. Neste amplo sentido, homenagear as mulheres negras para Fabíola Nansurê tratava-se de presentificar, evidenciar, legitimar a vida e as contribuições dessas mulheres. Ao rememorar os motivos pelos quais me convidou para a escrita do texto de *Rosas Negras* Fabíola Nansurê¹¹ reflete:

Algumas angústias ficavam na minha cabeça, a gente não se vê, a gente não é representada. E eu queria que todas as mulheres negras que fossem assistir ao espetáculo tivessem orgulho de ser mulher preta e se sentissem representadas. Por que por tanto tempo eu fiquei me negando? Porque o tempo todo fiquei querendo ser outra pessoa? Então esse espetáculo veio para nos afirmar, mostrar essa beleza que nós temos, a capacidade de sermos protagonistas da nossa história. Foi um espetáculo escrito por uma mulher negra, uma mulher negra atuando, a maioria das pessoas envolvidas no projeto são mulheres negras. Sinto a necessidade de ouvir mais mulheres negras. Preciso ouvi-las para achar algo em comum e assim poder falar com mais propriedade sobre esse tema. Colocar essas mulheres negras em cena de forma positiva, mostrando do que nós somos capazes e dando vozes para essas mulheres. Fico pensando muito sobre poder, beleza, amor, o preterimento que nós mulheres negras sofremos em relação à mulher branca, relacionamento afetivo entre homens e mulheres negras. Costumo dizer que eu sofro de invisibilidade mórbida, eu não conseguia entender, identificar o que era, eu colocava toda a culpa em mim. Então descobrir essas belezas, acessar esse lugar, essa maneira de olhar o mundo para mim foi difícil porque eu não sabia, não me via, não me percebia e me perguntava porque somos invisíveis? *Rosas Negras* é uma

⁹ *Rosas Negras*, espetáculo solo da atriz Fabíola Nansurê, que integrou o projeto NATAS EM SOLOS do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, grupo de Teatro Negro ao qual Nansurê integra como atriz desde 2002.

¹⁰ Dicionário digital Aurélio online.

¹¹ Fabíola Nansurê, atriz negra, nascida em São Paulo, mas radicada em Alagoinhas – Bahia. É atriz do NATA desde 2002, graduada em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA já atuou em espetáculos como: *Siré Obá – A festa do Rei*, *Exu – A Boca do Universo*, *Oxum e Oyaci – A filha de Oyá* todos sob a direção de Onisajé, além de montagens como *Meu nome é Mentira* sob a direção de Luiz Marfuz.



explosão para mim. Um grito para a liberdade. Eu sempre me perguntava se estava preparada para falar sobre isso e se tinha realmente algo a dizer para essas mulheres. O fundamental de tudo isso foi perceber que, ao me conhecer/cuidar de mim, eu consegui falar para elas, com elas e sobre elas sem deixar de ficar com a questão que norteou o processo: O que é ser uma mulher negra? Isso é profundo, é nesta imensidão que eu precisei mergulhar para me povoar de sensações e vivências para falar sobre nós¹².

Quando afirma que sofre de invisibilidade mórbida, Fabíola Nansurê expressa o sentimento que povoa as atrizes negras que atuam na cena teatral de Salvador e nos provoca a refletir sobre esse processo de invisibilidade na cena teatral local. Para Nansurê, realizar o espetáculo *Rosas Negras* foi um grito para a liberdade, uma explosão em busca de responder o que é ser uma mulher negra e porque somos invisíveis.

Seguindo esta deixa, surgem algumas questões importantes para serem debatidas aqui. Das diversas que surgiram, selecionei três que considero necessárias para expandirmos essa discussão sobre a invisibilidade das atrizes negras no cenário teatral soteropolitano. São elas: qual o lugar da atriz negra na cena teatral soteropolitana? Quais são os processos que as atrizes negras enfrentam no cenário teatral soteropolitano? O que vem a ser visibilidade para essas atrizes?

Questões que pululam, que saltam da mente e também da boca que acidamente vem corroendo as máscaras de flandres do racismo velado, à brasileira, tão presente no cenário artístico baiano. Em busca de respostas a essas questões, foram entrevistadas Edvana Carvalho, Fabíola Nansurê e Fernanda Nogueira, três atrizes negras com carreira no cenário profissional de teatro da cidade de Salvador e que se disponibilizaram a refletir sobre suas trajetórias e o processo de visibilidade de suas contribuições artísticas para o fazer teatral da cidade.

Pensar o lugar da atriz negra no cenário teatral de Salvador é primeiramente falar da sua participação qualitativa e quantitativa nos espetáculos em cartaz na cidade. Pelos exemplos artísticos presentes neste artigo, que apontam para um grande número de solos e em conversas informais e formais com diversas atrizes negras, ao serem perguntadas por que estão fazendo um espetáculo solo, todas são enfáticas ao afirmar que não são convidadas para atuarem e para estarem em cena, precisam pensar os próprios projetos. Por essa ausência de convites de trabalho, já

12 Entrevista concedida por Fabíola Nansurê no Barracão do Ilê Axé Oyá Ládê Inan, Alagoinhas-BA, 2018.



podemos problematizar “esse lugar” da atriz negra na cena. Há um padrão eurocêntrico e televisivo de atuação imposto na cena teatral de Salvador, uma formatação de corpo, voz e cena. Esse padrão prevê para a atriz negra um espaço de estereotipia e de coadjuvância, atrizes que ambicionam protagonizar espetáculos, abordar temas relacionados às questões de gênero e raça e que problematizam as poéticas clássicas do teatro, essas não têm lugares nestas montagens.

Contradizendo esse padrão europeu hegemônico de atuação, diversas são as atrizes negras da cena teatral de Salvador que romperam com a invisibilidade cênica e ganham a cada dia expressão nacional. Um grande exemplo é a atriz Valdinéa Soriano do Bando de Teatro Olodum¹³, com trinta anos de carreira, nunca foi indicada ao prêmio Braskem de Teatro, embora já tenha realizado construções cênicas memoráveis como a *Jaqueline de Cabaré da RRRRRaça*¹⁴, a *Titânia de Sonho de uma noite de verão*¹⁵, ou a *Maria de Ó paí ó!*¹⁶. Porém nem o prêmio teatral local, nem a mídia de forma geral deram, nestes trinta anos, a devida importância à carreira desta brilhante atriz. Seu primeiro reconhecimento veio depois desta longa jornada teatral, no Festival de Cinema de Brasília, onde recebeu o prêmio de melhor atriz do Brasil por sua atuação no filme *Café com Canela*¹⁷. Como Valdinéa Soriano, podemos listar aqui Auristela Sá, Merry Batista, Arlete Dias, Edvana Carvalho, Rejane Maia, Luciana Souza, Evani Tavares, Mônica Santana, Laís Machado, Ed Veríssimo, Fabíola Nansurê, Márcia Lima, dentre outras atrizes negras que passam invisíveis pela cena teatral apesar de suas contribuições fundamentais.

As atrizes negras, ao buscarem sair do estereótipo de subalternidade imposto pelo padrão branco de se fazer teatro, além de não serem convidadas para as montagens, passam por um processo de silenciamento e apagamento profundo, pois os espaços midiáticos são reduzidos, as instâncias legitimadoras como o prêmio Braskem de Teatro e os editais de fomento ainda possuem dificuldades para premiar o trabalho dessas atrizes, as dificuldades vão da ignorância completa sobre os fundamentos que orientam as poéticas negras ao puro e simples racismo. Edvana Carvalho¹⁸, refletindo sobre a invisibilidade que sofre, disse:

Quem deu visibilidade para a atriz negra no teatro de Salvador foi o Bando de Teatro Olodum. A mídia dizia que nós éramos prostitutas que Márcio Meirelles estava recuperando. Eu vi atriz negra no palco atuando após as oficinas que formaram o Bando. É ainda muito fraco esse processo de visibilidade das atrizes negras. Temos um longo caminho para traçar e trilhar. Para mulher negra tudo

13 O Bando de Teatro Olodum nasceu no dia 17 de outubro de 1990, em parceria com o Grupo Cultural Olodum. Nascido em uma cidade na qual a raça negra ocupa cerca de 80% de sua população, o elenco baiano do Bando tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea, comprometida com um teatro engajado. Suas peças mesclam humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância. Além da palavra, os atores utilizam a dança e a música. Com uma linguagem própria e contemporânea, o grupo já produziu cerca de 26 espetáculos de teatro, além de atuações no cinema e na TV, o que lhe proporcionou expressão nacional e internacional. Mais informações, consultar o livro *O teatro do Bando – Negro, baiano e popular*, de autoria de Marcos Uzel (2003) e acessar o blog: <<http://bandodeteatro.blogspot.com>>.

14 Espetáculo mais popular e de maior longevidade na trajetória do Bando de Teatro Olodum, *o Cabaré da Rrrrraça* traz profunda marca de credibilidade e relevância social em sua abordagem sobre a questão racial no Brasil. Nenhuma outra peça encenada exclusivamente



é muito mais difícil, o cargo, o papel, o lugar. As atrizes do Bando são para mim luzes neste árduo caminho. São pontos de realidade, são a possibilidade real de que é possível estar em cena, atuar, representar. A nossa ausência nos espaços quer tentar nos fazer crer que aquele não é o nosso lugar. A classe artística de Salvador teve que nos engolir. Não éramos consideradas atrizes. Eu não vejo a porta aberta para nós. Eu não vejo os encenadores de teatro nos convidar para alguma montagem, eles não pensam na gente. Mas mesmo assim não tem como nos frear, não tem.¹⁹

Edvana Carvalho, atriz negra, ex-integrante do Bando de Teatro Olodum, atualmente vem realizando boas participações em novelas da Rede Globo, mas mesmo com essa ascensão não recebe convites para trabalhar na cena teatral local e resolveu por conta própria escrever seu espetáculo solo, está organizando a equipe para captar e montar a peça. Sua fala evidencia que nós artistas negras ainda temos um caminho longo a traçar e trilhar. Apesar de todas as dificuldades, as atrizes do Bando de Teatro Olodum, do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas-NATA, demais grupos de Teatro Negro da cidade e atrizes negras independentes persistem, continuam e são como Edvana afirma: luzes, pontos de realidade, possibilidade real de atuar e representar. Proclamando sua origem e consciente do sistema discriminatório no qual está colocada, Edvana questiona ao afirmar que a ausência das atrizes negras nos espaços quer fazer crer que este não é o seu lugar, provoca quando reitera que a classe artística de Salvador teve que “engolir” as atrizes do Bando e, principalmente, quando sentencia que não tem como freá-las, não tem!

Espaço, reconhecimento, legitimação, voz, protagonismo, ou seja, visibilidade. Estes são elementos ausentes no cenário teatral soteropolitano para as atrizes negras. A busca pela valorização de seus corpos ancestrais em cena e pelas escritivências²⁰ de suas obras tão necessárias à ampliação poético-estética do Teatro, para que este seja reflexo de uma sociedade diversa, complexa, não hegemônica e etnocêntrica é o que fomenta a luta e as escolhas temáticas dos solos e performances cênicas citadas no presente artigo. Fernanda Nogueira²¹, fazendo eco às falas de Fabíola Nansurê e Edvana Carvalho afirma que:

Eu vejo como um processo em ascensão. A atriz negra vem ganhando cada vez mais as cenas do teatro baiano, pois deixaram (parte delas) de esperar o convite para atuar e partiram para criar e produzir suas obras, em grande maioria solos,

por artistas negros fez tanto sucesso na história das artes cênicas na Bahia quanto esta montagem, estreada em 1997 e que ainda integra o repertório do grupo (Enciclopédia Itaú Cultural).

15 O Bando de Teatro Olodum reafirma sua identidade com a montagem, trazendo à cena a estética afro-baiana em texto clássico do dramaturgo inglês William Shakespeare. (Blog Teatro Vila Velha).

16 Há 25 anos, estreava em Salvador o espetáculo *Ó Paí, Ó!*, um dos maiores sucessos de público do teatro baiano, encenado pelo Bando de Teatro Olodum. A montagem – que até ainda hoje mantém boa parte de seu elenco original – já ganhou série de TV e filme, levando uma mensagem muito debatida nos dias atuais: o genocídio de jovens negros. (Blog Bando de Teatro Olodum).

17 Dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, que também assina o roteiro, *Café com Canela* vem recebendo diversos prêmios como, por exemplo, o de melhor filme, melhor atriz para Valdinéia Soriano e melhor direção de arte no Festival de Cinema de Brasília e sendo exibido nos mais importantes festivais de cinema do Brasil e do mundo.



pois sentiram a necessidade de dizer o que não era dito. Ou os grupos de teatro provocados por essas atrizes passam a pautar temas caros a essas mulheres colocando-as como protagonistas da cena. Percebo pouca alteração nos teatros de elenco, às vezes, sinto que para a atriz negra ter visibilidade e voz precisa estar só em cena.²²

Fernanda Nogueira fala de um processo de ascensão da atriz negra na cena teatral de Salvador, porém evidencia que, ao deixar de esperar por convites para atuar, essas atrizes partiram para criar e produzir suas obras. Há uma problemática neste processo de ascensão, pois enquanto estão cada vez mais alijadas das grandes produções cênicas locais, e nestas mesmas produções nunca são as protagonistas da cena, veem a cada ano estreando montagens que lotam os espaços teatrais e atualizam a linguagem cênica. Ascendendo fora do cenário da cidade, explodindo na cena nacional como Valdinéia Soriano, Claudia di Moura, Heloísa Jorge, dentre outras. Tristemente Fernanda Nogueira replica que a atriz negra para ter visibilidade e voz precisa estar só em cena. Este estar só, nada tem a ver com a criação de um monólogo teatral, mas com o fato de que, cada vez mais para atuar na cena teatral de Salvador, poder ter suas histórias contadas e seu protagonismo feminino negro assegurado, essas atrizes estão em espetáculos solos, idealizados, escritos, encenados e muitas vezes produzidos por elas, e infelizmente isso não é resultado de uma escolha, da necessidade de experimentar-se, mas sim a busca por alternativas de expressão e representatividade artística. É a luta contra a invisibilidade.

O Teatro, como bem diria Leda Maria Martins (1995) é, portanto, uma modalidade artística intrinsecamente interdisciplinar e intersemiótica; essa interdisciplinaridade e intersemiologia prevê um espaço de reconstrução, redefinição, ressemantização, prevê variados encontros, e este encontrar-se dialoga com entender-se, perceber-se, pertencer e falar. As vozes dessas três atrizes são a metonímia de um espaço fissurado e complexo que precisa rever-se, precisa compreender a importância dessas e de outras mulheres negras que compõem as artes cênicas em suas variadas funções, além das atrizes e dançarinas, as encenadoras, produtoras, coreógrafas, figurinistas, maquiadoras, cenógrafas, iluminadoras, diretoras musicais, instrumentistas, cenotécnicas, contrarregras, dramaturgas e gestoras de edifícios teatrais que, com sua cosmovisão, sua ancestralidade negra, sua identidade afrodiaspórica vem enriquecendo o fazer teatral desta cidade, colocando na cena a diversidade que é parte inerente deste lugar.

18 Edvana Carvalho é atriz negra de Salvador, ex-integrante do Bando de Teatro Olodum, atuou em espetáculos como *Ó paí ó! Essa é nossa praia, Bai bai pelô* sob a direção de Márcio Meirelles. Na TV, vem atuando em novelas da Rede Globo como *Malhação 2015 e 2016, Pega, pega*. Atuou ainda nos filmes *Ó paí ó!* com direção de Monique Gardenberg e *Os homens são de Marte é pra lá que eu vou*, Globo Filmes. (Informações disponíveis na rede social da atriz.).

19 Entrevista concedida por Edvana Carvalho no Vão livre do Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2018.

20 Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma renomada escritora negra brasileira, poetisa, romancista e ensaísta nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Graduada em Letras pela UFRJ, é Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro (1996), e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (2011). Autora de diversas obras literárias publicadas como *Ponciá Vicêncio, Olhos d'água, Insubmissas lágrimas de mulheres*, dentre outros contos, romances



REFERÊNCIAS

- » AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. Epistemologia descolonizadora em artes e culturas visuais: resistência ao enclausuramento do conhecimento (inventações a partir da 32ª Bienal de São Paulo). *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. **Anais**. 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.
- » GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984 Disponível em: <<https://goo.gl/VFdjdq>>. Acesso em Jul.2018
- » MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- » KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. Tradução: Jéssica Oliveira. Goethe-Institut, 2016. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- » LIMA, Evani Tavares. **Por uma história do teatro brasileiro**. Urdimento, v.1, n.24, p92-104, jul. 2015.
- » RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Coleção: Feminismos Plurais. Letramento. São Paulo, 2017.
- » SANTANA, Mônica Pereira de. Pode a mulher negra falar? Indagações sobre expressões das vozes da mulher negra na contemporaneidade. **Anais**. XII Enecult, 2016.
- » SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

e antologias poéticas. Criadora do termo escrituras, que trata da escrita da vivência, conceito que orienta sua literatura.

21 Atriz negra nascida em Salvador, é professora de Teatro graduada em Licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA, Especialista em Arte Educação: Cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas-EBA-UFBA, mestrande do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, atua como artista educadora na ong CRIA e já esteve em cena nos espetáculos: *O Castelo da Torre*, do grupo Vila Vox, sob a direção de Meran Vargens; *Sortilégio* mistério negro redivivo, do Coletivo Abdias Nascimento, sob a direção de Ângelo Flávio e *Oxum*, sob a direção de Onisajé.

22 Entrevista concedida por Fernanda Nogueira no ensaio do espetáculo *Oxum*, sala de ensaio do Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2018.