

CULTURA DE ORIGEM AFRICANA ENTRE O INTANGÍVEL E O VOLÁTIL: EXPERIENCIA DE TEATRO NEGRO ENTRE MEMORIA E HISTORIA

AFRICAN ORIGIN CULTURE BETWEEN THE INTANGIBLE AND THE VOLATILE: THEATER EXPERIENCE BETWEEN BLACK HISTORY AND MEMORY

Julio Moracen Naranjo*

Resume

Partindo da experiência de diretor artístico do espetáculo *Toussaint Louverture: Gritos e Sussurros* encenado em 2009 com jovens e adolescentes da cidade de Guarulhos do Estado de São Paulo-Brasil na ocasião da celebração de 20 de novembro, dia nacional da consciência negra, neste texto, estou interessado em trazer a discussão a reflexão sobre o chamado teatro negro, drama negro ou *performance* negra entre memória e história, para assim compartilhar como ele dialoga dentro de um campo intangível e volátil cujo perfil pode ser antropológico ou de natureza cultural imaterial.

E importante enunciar que esta experiência foi concebida como projeto de pesquisa artística e acadêmica com uma metodologia de investigação, ação, participação.

Palavras clave: teatro negro, o intangível e o volátil, memória e história.

Abstract

From my artistic experience as director of *Toussaint Louverture: Cries and Whispers* theatre spectacle presented in 2009 by youth and

* Doctor en Estudios Latinoamericanos y del Caribe, Universidad de São Paulo, Brasil. Licenciado en Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte (ISA) Ciudad Habana, Cuba. Investiga sobre teatro negro desde 1993; ha impartido diversos workshop y conferencias nacionales e internacionales. Actualmente es especialista e investigador de teatro del Centro de Teatro y Danza de la Habana.

adolescents of Guarulhos of São Paulo State Brazil, on the celebration of National Day, November 20th, of Black Consciousness. I am interested in bringing the discussion of this text to reflect the black theatre or black drama or black performance between memory and history. Also to share how is the dialogue between the intangible and volatile field. This profile can be anthropological or traditional popular culture

It is important to mention that this experience is designed as artistic and academic research project using a methodology of investigation, action and participation.

Keywords: black theatre, the intangible and volatile, memory and history.

[Recibido: 2/09/2014 – Aceptado: 24/10/2014]

Memória e Historia: O espetáculo

Experiências de vida trazem a memória em tempo presente mais também em diálogo como o passado e o futuro, ao final não pode existir historia sem memória, ainda assim a memória não é a historia, as duas são representações do passado, mais a historia tem como objetivo a exatidão da representação enquanto a memória somente tem a pretensão de ser verossímil¹.

Historicamente, em Brasil, as comunidades negras que consideram-se de matriz africana tem importância na contribuição para a preservação de valores de identidade como, resistência cultural e religiosa, contribuindo para a afirmação e a cidadania da população afro65-descendente e de diferentes classes sociais com consciência étnica de origem africana no país.

Na atualidade trazendo a discussão a lei 10639/03 que introduziu a obrigatoriedade do ensino da história da África e dos negros no Brasil em todos os níveis educacionais, surgiram uma série de iniciativas em prol do desenvolvimento da produção acadêmica e didática em torno das temáticas da história da África e da afrodescendência no Brasil e nas Américas.

Assim, ensinar a História da África em todos os níveis de ensino das escolas brasileiras e, na perspectiva da lei e da tradição de escrita de história oriunda dos nacionalismos africanos, assim como consente reparar os crimes

¹CANAU, J. (2002), *Antropologia de La Memória*, Nueva Vision, Buenos Aires.

do racismo e propiciar a participação cidadã dos descendentes de africanos nos rumos políticos, econômicos e sociais do Brasil.

Visando unir-se a esse grande esforço governamental a Coordenadoria da Igualdade Racial (CIR) da cidade de Guarulhos do Estado de São Paulo convidou-me a montar o Espetáculo *Toussaint Louverture: Gritos e Sussurros* - encenado com jovens e adolescentes da cidade de Guarulhos, obra poético-teatral-musical-dança cujo tema fundamental foi a luta contra a repressão, o extermínio da juventude negra, a sua resistência e a força da sua cultura.

O espetáculo foi encenado o dia 18 de novembro de 2009 no teatro Adamastor da cidade de Guarulhos, num evento que fez parte das atividades do Novembro Negro, celebrando o Dia Nacional da Consciência Negra, em 20 de novembro. A data é referenciada pelo dia escolhido como morte do líder quilombola Zumbi dos Palmares, e como símbolo da luta de quilombismo (resistência dos negros brasileiros à escravidão e ao racismo de forma geral, desde o primeiro transporte forçado de africanos para o solo brasileiro até a atualidade).

Tivemos ensaios durante 3 meses e ao final a encenação foi um espetáculo de teatro negro com uma nova leitura de reorganização do patrimônio cultural imaterial de jovens e adolescentes da cidade de Guarulhos, mediante a reafirmação da herança de sua identidade negra, nacional e transculturada².

Segundo a prensa local,

Demonstrações de capoeira, samba de roda, maculelê, dança dos orixás, grafite e break entusiasmaram o público presente, que não se conteve em ficar sentado, e por muitas vezes interagiu com os protagonistas³.

Porque um espetáculo de teatro negro?

O teatro negro está relacionado à identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise de performances, como um movimento constituído por representações espe-

² Utilizo esta denominação do conceito transculturação de etnólogo cubano Fernando Ortiz segundo ele: A transculturação supõe a existência de três momentos indissolúveis: *aculturação* ou contato com novos elementos culturais; *deculturação* ou abandono, seleção de determinados elementos culturais; *neoculturação* ou criação, transformação, ressignificação de novas realidades culturais.

³ *Diário de Guarulhos*, Quarta-feira - 18 de Novembro de 2009.

taculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas -da origem e da diáspora.

A figura histórica de Toussain Louverture foi elegido como componente fundamental deste espetáculo de teatro negro por ele levar em si o simbolismo de uma negritude universal impregnada no local .

Toussaint é o personagem principal no interior de uma série de quadros da historia do Caribe e de Afro-america. Trata-se de uma meta-história do homem negro na América da escravidão e na contemporaneidade. Toussaint Louverture nasceu escravo na ilha de Santo Domingo (hoje República Dominicana e Haiti) em 1743, vive toda sua infância, adolescência e juventude entre as convulsas rebeliões de negros escravos que se repartiam na Ilha, contra a Espanha, a França e a Inglaterra.

Depois de muitos acontecimentos, entre os quais o mais importante foi o juramento de cerimônia de Bois Caiman, a luta dos escravos unifica-se e Toussaint, com o dever de ser o líder dos rebeldes, alia-se primeiramente à Espanha no combate contra ingleses e franceses e depois à França, país do qual admira incondicionalmente a revolução e sua proclamação da abolição da escravatura universal. Por sua habilidade, tanto de líder estratégico como de estadista na revolução haitiana, em 1795 obtém dos franceses o título de General e a admiração do povo haitiano, considerado como homem inteligente, equânime, hábil negociador e ótimo administrador. Em 1801 Toussaint re-unifica a ilha, desalojando as tropas inglesas e convertendo-se em governador por vontade do Diretório. Contemporaneamente Napoleão envia seu primeiro cônsul que bloqueia a ilha com 4.000 homens. Toussaint deve render-se devido à traição de muitos dos seus homens, entre eles seu próprio filho. Enganado, é emboscado, feito prisioneiro e levado à França. Morre doente em uma prisão em 1803. Mais tarde sua herança de tradição libertária aparece como unificadora de um pensamento de unidade afro-americana na altura de figuras como Jose Marti ou Simon Bolivar.

O processo de dramaturgia e montagem foi feito mediante uma metodologia de investigação, ação, participação a partir de abordagens sobre uma dinâmica de identidades, incluindo o processo de estética do drama negro, que considero importante a par de preocupações com as Ciências Sociais e o chamado Patrimônio Cultural Imaterial, onde o inter-cultural subsiste no intra-cultural, aprofundando compreensões sobre a essência dramática do teatro negro. Continuando explico o processo de trabalho:

A) Espaço antropológico

- Trabalho etnográfico-teatral, dialogo com os jovens e adolescentes sobre suas problemáticas sociais, inter-relação com agentes sociais

das comunidades negras, improvisação com jovens e adolescentes, qual e seu legado de patrimônio cultural imaterial? que sabem? (capoeira, danças, memórias de vida, etc.) em aprendizado (aprender a apreender).

B) Trabalho etno-dramatúrgico e etno-interpretativo

- Preparação dos jovens e adolescentes atores, bailarinos, onde interrelacionam-se técnicas acadêmicas ocidentais com as danças de origens africanas, hip-hop, oralidades e outras linguagens, comportamentos advindos do campo de ensaios e pesquisas.
- Identificação com a figura de Toussaint Louverture como unificadora de um pensamento de unidade afro-americana.
- Dramaturgia crioula texto criado a partir de textos clássicos da negritude universal e reelaboração de histórias de vida de jovens e adolescentes da cidade de Guarulhos.
- Esboço cênico do diretor elaborado junto com jovens e adolescentes (atores, dançantes, poetas, MCs, grupos culturais, atuantes) a partir de uma construção textual, diálogo história de Toussaint Louverture – Realidades contemporâneas dos jovens e adolescentes da cidade de Guarulhos e desconstruído tudo em texto dramático e encenação do drama negro *Toussaint Louverture: Gritos e Sussurros*.

C) Caminho da Poesia Atuante

- Encenação que mostrou uma obra de identidade «crioula» que se expressou, simultaneamente em música, dança, poesia, teatro negro, através de repertórios variáveis de si mesma e mostrando seu caráter transcultural (poesia atuante).
- Como teatro de poesia atuante, o teatro negro assume nova atitude no processo criativo pelo modo como realiza suas montagens, com repertórios variáveis em espaços tradicionais e alternativos. Reabilita linguagens do espetáculo que de algum modo são consideradas marginais, por serem pouco exploradas nas disciplinas da arte. O teatro negro compartilha a mesma identidade e experiências profissionais diversas no mundo das artes cênicas.

Para o antropólogo italiano Alberto Mario Cirese⁴ a terminologia «volátil» destaca o fato essencial que o bem imaterial ou intangível e detectável em

⁴ CIRESE, A. M. (2007), *Beni volatili, stili, musei*, Gli Ori, Prato.

quanto se faça vivo em uma *performance*, depois disso acaba a sua existência observável para novamente ser levado a uma nova interpretação do futuro nos arquivos da memória. Colocar o acento sob a *performance* pressupõe um resultado de fundo, a comunicação de seus valores identitários. Nesse sentido a encenação de *Toussaint Louverture: Gritos e Sussurros* como *performance* negra arquitetou uma nova maneira de fazer diverso, com uma *poiesis* de identificação e identidades próprias que são a expressão particular da memória da cultura negra. A poesia atuante foi sua forma de expressão, colocando-se no campo do diálogo Ciências sociais e Arte no campo do patrimônio cultural imaterial.

Memória e História: o teatro negro

Identificar o Teatro Negro anos atrás exigia sempre uma preocupação conceitual diante de pesquisadores ocidentais que consideravam radical ou extremista qualquer produção sustentada por uma estética negra. Partindo do adjetivo unido ao substantivo teatro, era ainda mais escandaloso. Primeiramente não se deve confundir este teatro com o Teatro Negro caracterizado pelo truque chamado câmara negra, princípio de ilusão que se conhecia na antiga China e vem sendo aplicado nos espetáculos dos mágicos. Também foi aproveitado, ainda que parcialmente, na cinematografia de Melies e no teatro, existindo atualmente nos grupos que o utilizam como instrumento para lograr uma metáfora cênica e mímica, realizada pelo ritmo organizado musicalmente através do movimento dos objetos e dos atores. Lembremos que a palavra teatro vem do grego; para D'Amico é uma palavra de significado ambíguo. Em princípio foi usada pelos gregos para designar a arquibancada da qual se assistia (*Theátomai*, vejo) à representação dramática e também designava o público que se sentava nela. Depois se estendeu a todo edifício destinado à representação. Mais tarde chegou a significar a obra - literária ou musical - a ser representada; por último se adaptou para indicar qualquer forma de espetáculo (de *spectare*, olhar)⁵. Afinal, o que é o teatro se não o ato de comunicação espetáculo-público em uma comunhão coletiva, algo que até agora é entendido por qualquer ser humano, até por uma criança.

O teatro negro pode ser observado como uma corrente que flutua em função do momento histórico social, onde se produzem performances e obras

⁵ D'AMICO, S. (1971), *Historia del teatro dramático*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.

dramáticas que expressam signos de teatralidade fundamentados em três pontos: identidade, cidadania e atos rituais do homem negro em qualquer contexto cultural ele viva. Muitos autores anteriores uniram as manifestações deste teatro ao Teatro Popular, ao Teatro Sociológico, ao Teatro Folclórico, ao Teatro de Rua, ao Teatro Político, etc. Outros, como Geneviève Fabre, utilizaram a terminologia teatro negro para se referir à produção teatral dos negros que presta-se a investigação da identidade étnica negra, enraizada sobre um conflito histórico específico⁶.

Atualmente podemos identificar três espaços de estudo do teatro negro⁷. Estudando eles podemos definir seu campo histórico bibliográfico, assim como mestres, atores, dramaturgos, grupos teatrais e uma memória do chamado teatro negro, drama negro ou performance negra⁸.

Primeiro espaço: teatro negro-africano

O primeiro espaço e o teatro negro-africano, ainda que as manifestações espetaculares (rituais e festividades) na África têm como carimbo seu universo teatro-musical-dançário, e a partir da década de 1920 onde nasce oficialmente o *teatro* moderno negro-africano com o surgimento da escola normal *William Ponty* do Senegal, instituição de ensino colonial.

Segundo Midiohouan:

Bien entendu, à l'époque, on ne parlait pas de « théâtre négro-africain », mais de « théâtre indigène d'expression française ». Les autorités coloniales ne s'étaient pas contentées d'encourager ces activités théâtrales. Elles les avaient introduites dans le programme de formation des normaliens parce qu'elles y voyaient un moyen efficace de divertissement, d'encadrement et d'embrigadement idéologique⁹.

Outro investigador Ahmed Cheniki nos diz:

⁶ FABRE, Geneviève, (1982), *Le Theatre Noir aux États-Unis*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

⁷ Não quero dizer que além desses espaços de estudo fundamentais não haja espaços periféricos que também se constituam em campos de estudo. Quero apenas dizer que esses são os espaços mais ricos para entender essa estética teatral.

⁸ Neste texto utilizarei as três terminologias para referir-me a um mesmo evento (teatro negro, drama negro ou performance negra).

⁹ MIDIOHOUAN, G. O. [en línea], «Le theatre negro-africain d'expression française depuis 1960", http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html.

Lécole William Ponty permit l'écllosion d'un groupe de futurs animateurs du mouvement théâtral africain. Bernard Dadié, Amon d'Aby, Coffi Gadeau, Keita Fodéba et bien d'autres auteurs et metteurs en scène, formés dans l'établissement dirigé par Charles Béart, marquèrent de leur empreinte l'art scénique et donnèrent le ton à la pratique dramatique qu'ils orientèrent grandement sur les plans thématique et esthétique, du moins durant une assez longue période¹⁰.

Ja em Nigéria Hubert Ogunde (ator, dramaturgo, músico e manager teatral) funda no decênio 1930-1940 a primeira companhia teatral itinerante, a *Ioruba Opera*, com um repertório de dramas tomados da Bíblia e da atualidade com referencia a exploração colonial, destinado a áreas urbanas, também e destacável dentro de este espaço os balés africanos de Keita Fodeba (dançarino, músico, dramaturgo, escritor e político) que nas décadas do 50-60s deu a conhecer a força de uma tradição teatral negro-africana em África e em todo o mundo.

Toda esta tradição histórica que vai desde rito e teatro Djébo, do Gabon; Egun, da Nigéria, a secularização do teatro ioruba até a modernidade, na década de 70, consolida-se com os grupos que aparecem junto ao movimento do panafricanismo, junto a independência dos países africanos, assim com a presença de intelectuais, artistas e dramaturgos do teatro negro-africano de expressão francesa como, Seydou Badian, Djibril Tamsir Niane, Tchicaya U Tam'si ou de expressão inglesa como John Pepper Clark, Duro Ladipo e Wole Soyinka (quem mais tarde em 1986 foi reconhecido com o Premio Nobel de literatura).

Atualmente na África este teatro esta presente tanto na formação das companhias teatrais nacionais, assim como a consciência de uma estética teatral negro-africana com elementos tradicionais como a tradição dos griot de origem popular tradicional, presente em todas as regiões africanas.

Segundo espaço: black theatre norteamericano

O segundo espaço de estudo é a performance negra norte americana. A partir da década de 60-70, nos Estados Unidos surge uma produção de performance negra unida aos movimentos de direitos civis. As obras deste movimen-

¹⁰ CHENIKI, Ahmed, (2010) [en línea], «Le théâtre en Afrique noire, itinéraires et tendances, Interfrancophonies – Mélanges», http://www.interfrancophonies.org/CHENIKI_10.pdf

to, o *black theatre* norte-americano, traçaram estratégias futuras que permitiram ao negro romper o invisível e o indizível retratados pelo palco tradicional de tradição europeia. Podemos afirmar que uma matriz fundadora do *black theatre* esta enraizada no Renascimento do Harlem (*Harlem Renaissance*) movimento cultural afro-americano do início dos anos 1920 que desenvolveu o dialogo do arte com as ciências sociais com intelectuais, escritores como Alain Locke, Claude McKay, Zora Neale Hurston, James Weldon Johnson, Langston Hughes e artistas como Paul Robeson (cantante e ator) o Josephine Baker (dançarina) que foram exemplos do mundo da performance negra norte-americana. Na década de 60, o poeta e dramaturgo negro Leroi Jones falava em fazer um teatro negro militante que a população negra entendesse como seu próprio mundo. Este teatro deveria trabalhar efeitos artísticos e teatrais com facetas de libertação do homem negro:

Creo que estamos viviendo el renacimiento del teatro negro. Empezamos a ver donde están los grupos de teatro. Grupos de conciencia negra. Y así seguirá por un tiempo, pero estoy convencido que la gente terminará por plantearse el problema de un teatro nacional negro¹¹.

A partir da década dos 70 em adiante existiu uma grande preocupação dos artistas negros do teatro norte-americano em instituir centros de formação. Na atualidade como produto e continuidade deste movimento nos Estados Unidos há uma grande produção de encenações negras, existem escolas e grande número de estudos sobre este teatro.

Autores do teatro negro-norte-americano como August Wilson, expuseram a posição militante deste teatro na sociedade capitalista em que se encontrava enraizado.

Não se pode falar de igualdade e inclusão a menos que os negros e mais nacionalidades oprimidas tenham a oportunidade de desenvolver sua própria cultura, livre da dominação econômica, política e social da cultura europeu-americana¹²

Podemos citar alguns dramaturgos e criadores importantes deste espaço, como Leroi Jones (Amiri Baraka), Bárbara Ann Teer, Ed Bullins e Au-

¹¹ X Marvin (1971), «Entrevista com Leroi Jones», *Revista Teatro 70*, N.º. 16/17, septiembre.

¹² WILSON, A. (1997), «El poder cultural y el argumento a favor del teatro negro». En: *Obrero Revolucionario*#896. 2 de marzo.

gust Wilson, eles têm escrito obras que já podemos considerar clássicas constituindo-se em importantes fontes de pesquisa.

Terceiro espaço: teatro negro latino-caribenho

O terceiro espaço de estudo é o que eu chamo de teatro negro latino-caribenho. Com isto quero destacar como a partir da década de 1970, no Caribe sucedem eventos de unificação ideológico cultural latino-caribenha como os festivais do Caribe que permitiram que historiadores e pesquisadores, comesçassem a falar do conceito «caribenho» no enfoque panorâmico cultural, e não o conceito geopolítico de Caribe como região compreendida pelas Antilhas e pelos territórios que margeiam o mar Caribe; tampouco na perspectiva ocidental do chamado Grande Caribe, região que vai desde o sul dos Estados Unidos, ligando sobre dois oceanos e sobre e Golfo do México, até Colômbia e Venezuela; nem tampouco o critério sócio-econômico, onde estuda-se o Caribe em termos de área de *plantation*, ou seja, todas as zonas onde foi estruturado o sistema de plantação escravista. Neste caso encontramos grande parte do Brasil, assim como a franja ocidental do Equador e Peru frente ao oceano Pacífico. Penso o caribenho no sentido cultural, altamente valorizado desde a década de 70. Um Caribe de dinâmicas conectadas a microfatores, tais como a conquista e a colonização européia, a história de uma economia transoceânica, a importação de escravos africanos, a rebeldia escrava, o *cimarronaje*, *marronage* ou quilombismo, a mobilidade de escravos rebeldes entre as distintas ilhas do Caribe, entre estas e o continente, a contratação de mão de obra asiática, a mestiçagem racial, as incorporações culturais, as lutas armadas e civis pela independência, a influência cultural das grandes potências, os processos de modernização e globalização, mestiçagens, criolidade, transculturação as religiões de origem africano como vodú, candomblé ou santeria e as festas populares e o carnaval, de como as populações negras mantiveram a cultura de resistência a partir do sincretismo gerado do diálogo dentro desses espaços e também como, a partir de tudo isso, esses espaços passaram a constituir a matriz de uma identidade nacional.

Neste caso, um exemplo de espaço caribenho no Brasil é a cidade de Salvador de Bahia. Em Colômbia a cidade de Quibdó. Em Cuba, podemos citar Santiago de Cuba. Em Haiti Port-au-Prince. São espaços que tiveram sistema escravocrata, e onde as relações travadas pelo homem negro deram lugar à criação de matrizes do ponto de vista artístico, e é nesses espaços que se desenvolvem também as matrizes de uma *performance* negra caribenha.

Nesse ambiente de engenho criativo negro existem países que, na minha investigação, considero mais destacados em sua produção da performance negra caribenha: o Haiti – cuja contribuição não se pode negar, tanto do ponto de vista histórico quanto do vista teatral –, Cuba e Brasil. Na realidade, nesses países podemos realmente encontrar mestres fundadores desse chamado teatro caribenho ou performance caribenha. Esse entendimento veio a partir de um dos diálogos com as diferentes conceituações que têm sido criadas para entender este fenômeno do teatro negro caribenho ou *performance* negra caribenha, para cujo estudo existe um livro que considero clássico: *Os bailes e o teatro dos negros no folclore de Cuba*, de Fernando Ortiz,¹³ que é considerado o pai da etnologia cubana e também dos estudos do folclore e a cultura popular em Cuba.

Este livro foi escrito nos anos 50, e nele Ortiz faz uma análise da performance negra, dialogando também com estudos que nesse momento chegavam do Brasil, Latino América e Caribe e começa sua análise partindo a expressão, do Baile – a dança – por isso o nome do livro – elementos fundamentais que para Ortiz, já na década de 40, são uma maneira de abordagem ao entendimento dessa performance negra caribenha. Entre seus principais expoentes incluem-se Aimé Césaire (Martinica), Eugênio Hernandez Espinosa (Cuba), Franck Fouché (Haiti) e Abdias do Nascimento (Brasil).

Memória e história. Epílogo e continuidade

A encenação *Toussaint Louverture : Gritos e Sussurros* pretendeu colocar-se como um teatro negro centralmente no interior de uma série de breves instantes meta-históricos da negritude africana e afro-americana dentro a realidade local guarulhense onde discriminação racial, miséria, fome, reprodução de estereótipos preconceituosos pela imprensa, opressão às mulheres, extermínio de jovens e adolescentes negros e comum, assim a dimensão universal do personagem histórico Toussaint Louverture, junto com flashes de momentos de sua vida, permitiu dialogar com problemas contemporâneos dos adolescentes e jovens negros da cidade de Guarulhos em uma linguagem teatral (teatro negro) permeada artisticamente de seu patrimônio cultural imaterial (teatralidade, hip-hop, samba-de-roda, maculelê, dança dos orixás, etc.).

¹³ ORTIZ, F. (1981), *Los bailes y el teatro de lo negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Eds. Cárdenas, 1951 (primeira edição); La Habana, Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1951; La Habana, Editorial Letras Cubanas.

A partir dessa encenação me interessava falar também de um aspecto que me chama atenção dentro do processo criativo da *performance* negra. É o aspecto da re-presentificação do que devia ser presentificação¹⁴.

Já no século XIX com a evolução conceitual do racismo do Joseph-Arthur, *Comde de Gobineau* o encontro europeio com as formas artísticas e culturais expressivas negras na África e nas Américas, a situação de apresentação (presentificação) dessa cultura negra passa como não entendimento da alteridade não europeu e isto é expressado na definição de termos como de primitivo, selvagem ou decadente, algo que ainda encontramos na atualidade.

Os primeiros estudos dos antropólogos e sociólogos do século XX pretendiam justificar isso falando que contrariamente a cultura artística européia, não se poderia explicar a arte negra por ela ser uma cultura artística de presentificação e por estar unida ao discurso do social, ou seja por ser *apresentação* dela mesma. Enquanto isso na Europa dos séculos XV e XVI, a noção de *apresentação* foi um elemento constitutivo fundamental de identidade, mais vai evoluir, mas tarde ao aspecto da *representação* sendo este já no século XVIII componente fundamental da identidade européia.

Ao final é importante que na produção da *performance* negra (teatro negro) existe essa relação de **presentificação** como **representação** no contexto de **re-presentificação**, gerando o que eu chamo de *a sombra e si mesmo*, reflexão a partir da metáfora do Mito da caverna de Platão no seu livro VII da República. Nessa metáfora, seres estão encadeados em uma caverna escura e observam as sombras que passam lá fora, acreditando no poder dessa sombra e julgando-o único. Platão nos diz que ainda que um deles saia e observe que são simplesmente sombras da realidade, das pessoas, quando ele regressar a esses seres e tentar explicar esse fato, os outros serão capazes de matá-lo, por acreditarem no poder da sombra. Então *a sombra em si mesmo* é um elemento que encontro como muito característico na hora de observar essa relação de presentificação *como* representação propriamente assimilada pelos grupos de *performance* negra, principalmente em meu campo de estudo, que é o caribenho. Às vezes na produção desses grupos, se trabalha com esse aspecto da sombra de si mesmo, a partir do imaginário que eles tem do que seja uma *performance* negra, caribenha, africana, brasileira etc. Fazem um tipo de pro-

¹⁴ Na fenomenologia e psiquiatria fenomenológica, tem dois significados: 1. O processo psicológico pelo qual uma pessoa se faz presente a se mesma seu passado 2. O processo psicológico pelo qual uma pessoa se separa de se mesmo para se fazer presente em uma outra pessoa, exemplo mediante o transe. Ver: FINK Eugen.(2013), *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealità*, Mimesis, Milano.

dução que não expressa performance negra como *presentificação*, senão passa a ser uma *re-presentificação*, a partir dos imaginários que se criam de uma identidade negra.

Quando observamos o diálogo entre a memória e história, nesses três espaços que falei anteriormente, encontramos que existe uma maior produção de teatro negro com qualidade respeitável nos grupos que fazem este teatro trabalhando a partir do diálogo do seu patrimônio imaterial artístico com as ciências sociais, envolvendo-se numa pesquisa de investigação, ação, participação e uma produção totalmente ligada à história, à sociologia e a antropologia, investigações artísticas que lhes permitem discorrer profissionalmente com esse universo de *representação*, *presentificação* e *re-presentificação* na qual a chamada arte negra as vezes esta encadeada como um estereotipo cultural.

Memória e história: reflexão entre o intangível e o volátil

Hoje se fala em globalização como o pior dos males e, de diferentes pontos de vista, realmente o é. Porém, a complexidade que arrasta consigo é realmente um desafio, um desafio que possui duas faces, como Eshú nas Américas ou Giano na mitologia romana. De um lado a erupção da incerteza em nossos conhecimentos, desmoronando princípios gerais que por séculos vinham indicando e regrado o caminho da ciência; porém, por outro lado, não é somente uma ordem que desaparece, mas principalmente a impossibilidade de evitar transformações de critérios de avaliação, os quais operam na seleção de problemas a serem assumidos, de diálogos entre nossas mentes e o que elas têm produzido sob as formas e sistemas de idéias. Deste modo, o delinear de um universo incerto não é somente o sintoma de uma crise, senão a indicação de um aprofundamento da aventura do conhecimento, de onde as possíveis respostas aos problemas que surgem devem levar em conta um nível máximo de incertezas dentro da rede de problemáticas tecnológicas, científicas, epistemológicas, filosóficas, antropológicas, senão correrão o risco de serem limitadoras e autoritárias.

A encenação de *Toussaint Louverture: Gritos e Sussurros* fez que a importância dela não estivesse assentada dentro de um campo de aprofundamento de aventura do conhecimento onde eu como criador e cientista social tive a pretensão de introduzir-me no círculo das experimentação na cultura negra brasileira de matriz africana senão pelo meio de esta experiência pude constatar como através do teatro negro a defesa desta cultura dentro do campo do patrimônio intangível não somente passa pela transmissão de valores que per-

petuam continuidade entre os diversos âmbitos morais e existenciais da comunidade negra, uma vez que seus membros articulam as próprias responsabilidades sociais com suas vidas pessoal, cidadã, profissional e artística.

Segundo Paul Gilroy, os novos ódios do presente já não surgem principalmente de um conhecimento antropológico supostamente fiável sob a identidade estável e a diferença previsível do outro. Suas fontes novedosas encontram-se no problema que nasce quando não somos capazes de localizar a diferença do outro dentro do sentido comum da alteridade¹⁵.

Como conclusão penso que num caminho de duvidas e confrontos na formação educacional de jovens e adolescentes afro-brasileiros, como os que investiguei e trabalhei na cidade de Guarulhos, que vivem em comunidades negras ou dentro do espaço urbano, devemos dialogar a traves metodologias participativas encaminhadas ao que considero a perpetuação dos valores de convivência humana, a alteridade, a diversidade e a tolerância, valores cuja importância poderia ser depositada dentro da formação de uma identidade do século XXI.

Bibliografia

- BERMAN, Marshall, (2002),«Os portões do paraíso», In: Folha de São Paulo, MAIS!, 22 de setembro, São Paulo.
- BENITEZ ROJO, Antonio, (1998), La Isla que se repite, Editorial Casiopea, Barcelona.
- BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël (1999), Elogio della Creolité Éloge de la Creolité, Íbis, Como-Pavia.
- CANDAU, Joel (2002), Antropologia de La Memória, Nueva Vision, Buenos Aires.
- CESAIRE, Aimé, (1967), Toussaint Louverture: La revolución francesa y el problema colonial, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- CHENIKI, Ahmed, (2010) [en línea], Le théâtre en Afrique noire, itinéraires et tendances, Interfrancophonies – Mélanges, http://www.interfrancophonies.org/CHENIKI_10.pdf.
- CIRESE, Alberto Mario,(2007), Beni volatili, stili, musei, Gli Ori, Prato.

¹⁵ GILROY, P. (2008), *Después del Imperio - Emigración, Xenofobia y Diversidad Cultural*, Tusquets Editores,Barcelona.

- D'AMICO, Silvio, (1971), Historia del teatro dramático, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- ECO, Umberto, (1995), A definição da arte, Elfos Edições, Rio de Janeiro.
- FABRE, Geneviève, (1982), Le Theatre Noir aux États-Unis, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- FANON, Frantz, (1992), Peau Noire Masque Blancs, Editions du Seuil, Paris.
- FANON, Frantz, (1968), Piel negra mascarar blancas, Instituto del libro, la habana,.
- FRANCHETTO, Ida, (1991), «Notas Seminário «Identità e Ruolo como rappresentazione» Roma.
- GILROY, Paul, (2008), Después del Imperio - Emigración, Xenofobia y Diversidad Cultural, Tusquets Editores, Barcelona.
- HALL, Stuart, (2001) A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Cláudia Schilling, Artmed Editora, Porto Alegre.
- JAHN, Janheinz, (1963), Muntu: Las Culturas Neoafricanas, Fondo de Cultura Económica, Mexico, DF.
- MARTINS, Leda Maria, (1995), A cena em sombras, São Paulo: Perspectiva.
- MERRIAM, Alan P, (1972), Las Artes y la Antropología. In: Cultura, sociedad y desarrollo, Colección Sociología Editorial de Ciências Sociais, La Habana.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito [en línea], «LE THEATRE NEGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANCAISE DEPUIS 1960", http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html.
- MORACEN, Julio, (1994), Culture diverse per un percorso di danza. In: Laboratorio de Antropologia Visual, Roma.
- MUNANGA, Kabengele, (1968), Negritude: usos e sentidos, Ática, São Paulo.
- DO NASCIMENTO, Abdias, (1980), O Quilombismo, documentos de uma militância panafricana, Vozes, Petrópolis.
- NEAL, Larry, (1968), «The Black Arts Movement». In: The Drama Review, issue on black theatre, New York, v. 12, no 4 (T.40).
- ORTIZ, Fernando, (1985), Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba, La Habana: Letras Cubanas.
- ORTIZ, Fernando, (1940), Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, La Habana: Jesus Montero Editor.

- PAVIS, Patrice,(1994), El teatro y su recepción, semiología, cruce de culturas y postmodernismo. Selección e traducción de Desiderio Navarro, La Habana: Union de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas.
- FINK, Eugen,(2013), Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà, Mimesis, Milano.
- PLATÃO,(2001), A República. Trad. de Pietro Nassetti., Martin Claret, São Paulo.
- ROJO, Antonio Benitez, (1998), La isla que se repite, Barcelona: Casiopea.
- SCHECHNER, Richard, (1984), Verso una poética della performance». In: La Teoria de La Performance, 1970 – 1983, Roma: Bulzoni.
- SOYINKA,Wole,(1995), Mito e Literatura: Nell' orizzonte culturale africano,ed, Jaca Book Milano.
- STRAFFORD REID, Victor, (1980), «Identidad cultural del Caribe» In: Rev. Casa de las Américas, 119 La Habana.
- SZONDI, Peter, (2001), Teoria do drama moderno (1880-1950), São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- WILSON, August,(1997), «El poder cultural y el argumento a favor del teatro negro» In: Obrero Revolucionario#896.2 de marzo.
- X Marvin,(1971), «Entrevista com Leroi Jones», In: Revista Teatro 70, No. 16/17,septiembre.