

A EXPERIÊNCIA DO TEATRO NEGRO E A IDEIA DE UM TEATRO DE NAÇÃO ATRAVÉS DO BARAPERSPECTIVISMO

Rodrigo dos Santos¹

DOI 10.26512/revistacalundu.v4i2.35002

Resumo

O baraperspectivismo é um conceito que provem do exame do simbolismo dos mitos de Exu e se conjuga com o propósito de produzir uma reflexão sobre relações raciais em termos artísticos, filosóficos e políticos, em que não se estabeleça uma hierarquia entre impulsos criativos e impulsos cognitivos, partindo do pressuposto de que o pensamento se produz através de uma relação entre impulsos e afetos. Assim, o presente trabalho faz uma abordagem dos principais aspectos que caracterizam a concepção de teatro para o baraperspectivismo, a partir de sua ligação com a experiência vivida na companhia de teatro negro carioca Cia dos Comuns. A ideia de teatro para o baraperspectivismo corresponde à concepção de um teatro de nação relacionada à criação de uma poética da revolta, que procura pensar a teatralidade da violência e da agressividade como estratégia de superação do complexo de inferioridade.

Palavras-chave: Teatro negro. Baraperspectivismo. Violência. Complexo de inferioridade. Cia dos Comuns.

LA EXPERIENCIA DEL TEATRO NEGRO Y LA IDEA DE TEATRO NACIONAL A TRAVÉS DEL BARAPERSPECTIVISMO

Resumen

El baraperspectivismo es un concepto que surge de examinar el simbolismo de los mitos de Exu y se conjuga con el propósito de producir una reflexión sobre las relaciones raciales en términos artísticos, filosóficos y políticos, en el que no se establece una jerarquía entre impulsos creativos y impulsos cognitivos, basado en el supuesto de que el pensamiento se produce a través de una relación entre impulsos y afectos. Así, el presente trabajo aborda los principales aspectos que caracterizan la concepción del teatro para el baraperspectivismo, desde su conexión con la experiencia vivida en la compañía de teatro negro de Rio de Janeiro Cia dos Comuns. La idea de teatro para el baraperspectivismo corresponde a la concepción de un teatro nacional relacionado con la creación de una poesía de revuelta, que busca pensar en la teatralidad de la violencia y la agresividad como una estrategia para superar el complejo de inferioridad.

Palabras clave: Teatro negro. Baraperspectivismo. Violencia. Complejo de inferioridad. Cia dos Comuns.

¹ Email: Ilê Omiojúàrò. E-mail: rodrigodossantos@hotmail.com.

Uma das primeiras coisas que a gente deve saber é que o baraperspectivismo é uma concepção filosófica que pode ser pensada a partir de uma comparação com a figura do Iroko, esse pé de árvore monumental, orixá plantado nas terras do Alaketo, a Ile Maroialaji, em Salvador, e nas da Ile Omiojuaro, na Baixada Fluminense. Assim como o Iroko renova suas folhas, se regenera de uma poda e eleva seus galhos muito acima da estatura das pessoas, enquanto também aprofunda simultaneamente suas raízes nos subterrâneos da terra, o baraperspectivismo é uma ideia cujo significado é inapreensível em termos absolutos. Um processo de contínua ressignificação, de rupturas e alianças, de abandonos e de encontros, de extravios e descobertas, caracteriza o baraperspectivismo como um conceito dinâmico. Nutrição e crescimento são dois aspectos importantes do processo integrado na vida dinâmica do conceito. Considerando suas raízes, existe uma forte influência do pensamento nietzschiano sobre o trágico, que permitiu, por um lado, a produção do conceito a partir de uma reflexão sobre o teatro e, por outro, uma ênfase na exploração de possibilidades para a construção de um antagonismo veemente à supremacia da razão na modernidade. Além disso, a ligação do baraperspectivismo com o teatro pode ser explicada de um modo mais fundamental a partir da concepção de “ritual trágico yorùbá”, proposta por Wole Soyinka, segundo a qual, a reprodução ritual, em terra, das façanhas dos orixás expressa e mobiliza propriedades metafísicas e morais que permitem a manutenção da vida na sociedade humana pela contínua restauração de uma harmonia com a ordem cósmica e cosmológica do mundo. O ritual trágico de Soyinka pressupõe a existência de quatro compartimentos, “estágios”, ou, eu diria, a existência de quatro camadas do real afins ao que ele entende como visão de mundo dominante na sociedade tradicional yorùbá. A cada camada corresponde um mundo: o dos ancestrais, o dos vivos, os quais o povo de santo da nação nagô designa como *araiye*, e o mundo dos não nascidos. A quarta camada do real seria uma zona de transição, um estágio em que todas as coisas encontram sua dissolução e regeneração, um compartimento em que se assenta o mistério do nascimento e da morte. Inerente aos outros domínios que compõem a totalidade do real, essa perspectiva configurada por uma noção de mudança, já que instaura a dinâmica do surgir e do desaparecer na vida de todos os seres, é um dos principais elementos com os quais se ocupa a concepção do ritual trágico de Soyinka. Assim, uma das funções desse ritual seria preservar o vínculo da sociedade dos *araiye* com seus fundamentos metafísicos pela apresentação da reprodução empírica do estágio de transição. Talvez uma das ideias mais sugestivas relacionadas à concepção do ritual

trágico yorùbá seja a de que nem os orixás escapam das condições existenciais impostas pelo estágio de transição. Ogum, então, figura como o “primeiro ator” no argumento de Soyinka (SOYINKA, 1990, p.142). Nosso grande pai, caçador, soldado, metalúrgico e agricultor, se destaca na narrativa de Soyinka, desempenhando fundamentalmente seu papel de asiwajú, daquele que precede, abrindo os caminhos. Soyinka também descreve o estágio de transição como um “abismo” e Ogum é o primeiro orixá a atravessá-lo, enfrentando todos os riscos da dissolução e do aniquilamento. Só que, rs, do abismo, rs, Ogum emerge renovado, mais poderoso ainda.

A ideia do estágio de transição determinando fundamentalmente a condição existencial de todas as coisas é inerente à concepção do baraperspectivismo e, portanto, está associada à maneira pela qual vamos pensar o teatro negro e esboçar os traços principais do nosso teatro de nação. Aqui, entretanto, a gente se desvincula da figura do abismo de Soyinka e passa a encarar o estágio de transição privilegiando pelo menos dois aspectos reveladores de sua importância para nossa reflexão. Primeiro, a gente vê que o estágio de transição é uma ideia que revela uma dinâmica que pode ser descrita com o emprego de termos ontológicos. Pensar essa dinâmica, então, preservando, no nível da experiência do pensamento, o poder sugestivo que a sensação do movimento, da transformação e da mudança exerce na hora e no lugar da experiência empírica, implica recorrer à fórmula designada pela figura conceitual do *surgir e desaparecer*. Segundo, o mesmo estágio de transição também se mostra como a dinâmica que também pode ser caracterizada com o emprego de termos propriamente fisiológicos, através da figura conceitual da *nutrição e crescimento*, de acordo com o mesmo desejo de preservar teoricamente, de um modo análogo, o poder sugestivo gerado pelas impressões sensoriais em jogo no fluxo da experiência empírica. A ideia de empregar figuras conceituais nesse exercício de reflexão é cara ao baraperspectivismo e faz parte de um trabalho, isto é, de um esforço que busca evidenciar o aspecto sensível dos processos de compreensão, eliminando uma suposta hierarquia cognitiva entre imaginação e entendimento, ao mesmo tempo em que entende que o pensamento é uma relação entre impulsos e afetos. Assim, operamos a substituição da figura de Ogum, privilegiada por Soyinka, pela de Exu Elegbára. Trocamos a figura daquele que enfrenta o estágio de transição, pela figura daquele que encarna em si mesmo o próprio estágio de transição. Como diria o poeta e amigo Allan da Rosa, o baraperspectivismo também é um “elegbaraperspectivismo”, rs.

Se Exu Elegbára é aquele que encarna a própria noção do estágio de transição, então ele também é a figura que determina fundamentalmente a condição existencial de todas as coisas. Na real, a anterioridade de Exu perante todas as coisas é que deve ser compreendida como a condição de possibilidade da criação do próprio conceito de estágio de transição. O inexpugnável corpo dos Odu Ifá é um composto de saberes que resiste há séculos à violência e à sanha de dominação e conquistas inerentes ao colonialismo e, se por um lado, resguarda uma exuberância de valores pré-coloniais da sociedade tradicional yorùbá; por outro, também se consolida como um arsenal de valores a serem empregados na grande disputa do antagonismo ao racismo burgo-caucasiano dos sistemas sociais hegemônicos em nossa era. E se o baraperspectivismo pretende articular um arsenal filosófico e artístico, ético e político, na guerra contra os complexos de inferioridade que assolam mentalidades e corpos de gente preta mundo afora, produzidos pelo narcisismo dos sistemas de pensamento do mundo branco ocidental, cujo patriarca é o complexo do racismo, então é no corpo dos Odu Ifá que ele vai encontrar suas armas mais importantes, além dos fundamentos para a criação de suas táticas de defesa e de ataque. Assim como Fela Kuti se torna o exemplo por excelência de um artista que utiliza a música como “arma”, a concepção do teatro de nação se propõe a manejar os ìtàn hauridos no corpo de Odu Ifá como instrumentos de combate na defesa e no fortalecimento das subjetividades pretas oprimidas, como no ataque a toda e qualquer manifestação da ideologia racista, a todo e qualquer sintoma da patologia do racismo. A importância do corpo de Odu Ifá como berço de um discurso filosófico africano pré-colonial se evidencia pela sua qualidade epistêmica e, por conseguinte, pela sua capacidade de desmontar completamente o argumento racista da suposta “mentalidade primitiva”, atrasada, ou retardada, dos povos de pele preta, que a modernidade branca celebrou com discursos de ódio, irrisão e desdém; e com práticas de subjugação, exploração, aniquilamento, terror e silenciamento. A propósito, Marcien Towa, apresentou uma fórmula desse argumento racista, um “fundamento do imperialismo europeu”, criado pelos filósofos europeus, e chamou de “silogismo do racismo” (TOWA, 2015, p.27): “o homem é um ser essencialmente pensante, racional. Ora, o negro é incapaz de pensamento e raciocínio. Ele não tem filosofia, ele tem uma mentalidade pré-lógica. Portanto, o negro não é verdadeiramente um homem e pode ser, legitimamente, domesticado, tratado como um animal”.

Quando Òrúnmìlà Ifá transmitiu ao discípulo que se tornaria seu primeiro sacerdote o corpo de Odu, na ocasião em que, antes de aprender os fundamentos de Ifá, ele ainda era um “chefe feiticeiro”, seu discípulo vinha de uma grave situação de perdas e infortúnios, perdendo seu prestígio e a própria credibilidade como um homem de conhecimento, à medida que seus próprios alunos sucumbiam mediante uma terrível calamidade. Ele então partiu de sua terra em busca de soluções para sua lamentável situação até que, enquanto vagava ao longo de uma estrada, depois de meses e meses viajando sem descanso, encontrou um velho vestido de branco que, olhando-o por um tempo, o convidou para segui-lo. Em sua casa, o velho, sendo o próprio orixá, cuidou do corpo do “feiticeiro”, suprimindo-lhe as necessidades de comida e de bebida, e apresentou-lhe suas dezesseis esposas. Disse-lhe, então, que cada uma das esposas deu à luz dezesseis filhos e que cada um desses dezesseis filhos, por sua vez, também possuía, cada um, dezesseis filhos. Òrúnmìlà, então, narrou as histórias de cada um dos filhos e as histórias de cada um dos filhos dos filhos, transmitindo, dessa forma, o corpo de Odu ao até então desesperado “feiticeiro”. Assim, foi iniciado o primeiro sacerdote de Ifá, que retornou ao seu povo com o conhecimento necessário e adequado à produção de soluções para os problemas antigos e os que ainda viriam a emergir. Esse relato foi passado para Muniz Sodré por Pai Agenor Miranda Rocha, oluô, sacerdote iniciado nos preceitos de Ifá, e registrado pelo professor Muniz em livro (SODRÉ, 2014, p.27).

Ao lado dessa narrativa, é importante trazer o ìtàn que narra o nascimento de Exu Elegbára figurando como o primeiro filho de Òrúnmìlà. O modo pelo qual pode-se dizer que Exu Elegbára encarna o conceito de estágio de transição se explica pelo exame desse ìtàn, mais especificamente observando dois aspectos do caráter de Exu, revelados pelo ìtàn. Um deles está relacionado à figura conceitual do surgir e desaparecer; outro, à da nutrição e crescimento. Sendo assim, no “começo dos tempos” (SANTOS, 2014, p.56), Òrúnmìlà visitou Olódùmarè e Obatalá na época em que ambos preparavam a criação das pessoas humanas. Já tinham criado Exu e o mandaram viver junto aos demais orixás. Exu ficou morando na entrada da casa dos orixás. Ao vê-lo, Òrúnmìlà quis tê-lo como filho. Pôs as mãos sobre Exu e, ao voltar para casa, ele e sua esposa, Yébiírú, fizeram sexo. Ela engravidou e deu à luz um menino. Como Obatalá dissera que esse filho teria um poder enorme, Òrúnmìlà chamou-lhe de Elegbára. No primeiro dia de vida, a criança, que já nasceu falando, pediu para comer preás. A mãe, encantada, entoou uma cantiga e fez a vontade do filho, que devorou todos os preás da cidade. Até o fim. Exu, então, chorou,

porque queria comer mais preá. E não tinha. No dia seguinte, pediu peixe. E a mãe, cantando, fez a vontade do filho. Òrúnmilà comprou todo o peixe que havia na cidade. Elegbára comeu até o fim e o peixe acabou. No terceiro dia de vida, Exu pediu aves, galinha, pombo, pato e galo e todo o tipo de bicho de penas que havia. Devorou todos. Até o fim. No quarto dia de vida, Exu disse que queria carne. A mãe cantou e os pais fizeram a vontade dele. Òrúnmilà saiu para comprar a carne e só encontrou cachorro. Mataram cachorro. Elegbára comeu até o fim e ficou pedindo mais carne. Mataram todos os cachorros. Depois mataram todos os porcos. Continuaram matando todos os bodes, carneiros, touros, cavalos e todo tipo de animal de quatro patas que tinha na cidade. Até o extermínio. No quinto dia de vida, Elegbára quis devorar a mãe e ela, cantando, consentiu. Ele, então, a tomou e a devorou. E assim o medo mandou no corpo de Òrúnmilà. E ele foi ao seu babalaô para saber o que deveria fazer para que a criança não o matasse também e o devorasse. O babalaô disse que ele deveria usar uma espada, um bode e catorze mil búzios no ebó. Òrúnmilà fez o ebó. No sexto dia do nascimento de Exu Elegbára, ele disse, “pai, êh, pai, eu quero comer você”. E Òrúnmilà cantou a mesma cantiga de Yébiú:

*Come, meu filho, come.
Come, criança, come.
Fio de contas de coral.
Minha pulseira de cobre.
Alegria que não se acaba.
E quando chegar nossa hora
o filho é quem fica aqui pra lembrar
e pra propagar nossa glória.*

Quando a criança avançou para devorar o pai, Òrúnmilà sacou a espada do ebó. Apavorado, então, Elegbára fugiu. O pai foi atrás e, quando alcançou Elegbára, partiu o filho em duzentos e um pedacinhos. Jogou cada parte num canto diferente do mundo e cada pedaço de filho se transformou em Elegbára Exu novamente. Só que o último deles, ao se transformar em Exu, fugiu do pai novamente. E antes de Òrúnmilà alcançá-lo, ele já estava inteiro e tinha ficado grande de novo. Mas, no segundo mundo do orun, Òrúnmilà o alcançou e cortou o filho de novo em duzentas e uma partes, atirando cada pedaço de filho numa direção diferente do mundo. E cada parte cortada de Exu se transformou de novo em Exu inteirinho. O Exu que se transformou por último também correu do pai. E Òrúnmilà foi atrás. Essa situação se repetiu igualzinha em todos os

mundos do orun. Que são nove. Depois que o pai perseguiu e picotou o filho por todos os nove mundos do orun, com cada pedaço do filho partido se transformando de novo no Exu Elegbára inteiro, o último dos últimos pedaços de filho, quando virou Elegbára de novo, lá nos confins do orun, disse que Òrúnmìlà não precisava mais perseguí-lo. Ele disse ao pai que poderia utilizar, para realizar o que quer que fosse necessário, como se fosse o seu próprio filho, cada um dos Exu espalhados por todos os nove mundos do orun, por todo esse espaço que a astronomia definiu como *universo*. Elegbára, então, devolveu a mãe devorada. E se Òrúnmìlà desejasse recuperar os animais da terra, dos céus e das águas, de pena, de pelo, ou de escama, de dois, ou de quatro pés, que ele tinha devorado ao nascer, Exu iria ajudá-lo, recebendo cada um dos bichos diretamente da mão das pessoas que fazem casa na terra. E entregando depois nas mãos de Òrúnmìlà e de todo o povo do orun. Òrúnmìlà e Yébiùrú, depois de Elegbára, ainda tiveram muitas filhas e muitos filhos. Elegbára, então, se tornou o guardião da família, livrando-a principalmente da guerra e ensinou ao pai, à mãe e a todos e todas as descendentes de sua mãe a louvá-lo, para que ele pudesse realizar todo e qualquer trabalho que fosse necessário.

Tem um livro que é o *Silenciando o passado*, é de um antropólogo haitiano finado, um ancestral bem lembrado já, que se chama Michel-Rolph Trouillot. Nesse livro, o Trouillot apresenta uma interpretação inovadora, pelo menos para o público brasileiro talvez, da Revolução da Ilha de São Domingos, que durou de 1791 até 1804 com a declaração de independência e a fundação do Haiti (TROUILLOT, 2015, p.37). Foi a única revolução bem sucedida no mundo, capitaneada por gente preta que havia sido escravizada. Nesse caso, foi pelo sistema colonial francês. A importância da singularidade analítica do Trouillot está em fazer um exame da produção da história a partir das relações de poder. Ele destaca, assim, dois níveis da historicidade: o que aconteceu, por um lado; e, o que dizem ter acontecido, por outro. Entre um e outro nível, existe uma rede complexa de relações estabelecidas entre atores, agentes e sujeitos que viveram e presenciaram os fatos constituintes dos acontecimentos; entre a produção de arquivos que compilam os eventos derivados dos fatos; e entre os historiadores profissionais que lidam com esses arquivos, além de outros tipos de “narradores” que interpretam os eventos, incorporando registros extra bibliográficos, como museus, monumentos, ruínas e narrativas hauridas da tradição oral. Assim, entre o que aconteceu e o que dizem ter acontecido, o poder opera uma dinâmica de menções e de silêncios (TROUILLOT, 2015, p.48). As narrativas, em geral, as oficiais, ocultam determinados fatos em função de uma relação de poder. Por

exemplo, o nome de Toussaint L'Ouverture sobrevive na bibliografia sobre a Revolução do Haiti, com uma biografia escrita por Aimé Césaire, um livro que destaca sua importância como o general que foi capaz de reunir as forças revolucionárias da ilha, *Os jacobinos negros* (2010), e uma peça teatral intitulada com seu nome (2013), encenada pela primeira vez em Londres em 1936, ambos de autoria de C.L.R. James. Jean-Jacques Dessalines, outro general revolucionário, também é bastante mencionado na historiografia oficial, além de ser cultuado como um *loa*, um ancestral no vodu, como *Ogou Dessalines*. Dessalines foi quem declarou a independência do Haiti e seu primeiro chefe de Estado. Henri Christophe, “Le Roi Henry”, também foi um importante general revolucionário, amplamente mencionado, foi quem sucedeu Dessalines como Imperador, governando a região norte da ilha, enquanto Alexandre Pétion era presidente no sul da ilha. Na real, há uma peça de Aimé Césaire intitulada *A tragédia do Rei Christophe*, que abre com uma briga de galos e uma discussão monumental entre Christophe e Pétion. A gente ainda vai voltar a alguns aspectos importantes da Revolução do Haiti ao longo desse texto, porque essa guerra é uma referência fundamental da nossa poética da revolta. Por enquanto, trago os nomes desses heróis de pele escura, o único *mulato* mencionado aqui é o Pétion, para mostrar um esboço da ideia de Trouillot sobre a menção e o silêncio na produção da história. Para ele, há uma complexa relação de poder que faz com que os nomes desses personagens, por exemplo, permaneçam na história em detrimento de outros personagens tão importantes como aqueles. Por isso, ele faz um exame da figura de um importante líder revolucionário, presente desde as primeiras insurreições de 1791 e que acaba assassinado pelo general Christophe em 1803. Era o general Jean-Baptiste Sans Souci (TROUILLOT, 2015, p.40). Africano de nascimento, provavelmente nascido no Congo e chefe de um exército de africanos também. A partir da figura de Sans Souci, Trouillot aponta para um antagonismo existente no interior das próprias forças revolucionárias, que opunha os pretos nascidos na colônia, os *crioulos*, aos pretos africanos, os *boçais*. Esse antagonismo gerou uma “guerra dentro da guerra” em dois momentos: primeiro, com o desembarque das tropas francesas comandadas pelo cunhado de Napoleão Bonaparte, o general Charles Leclerc, em 1802, a capitulação e a prisão de Toussaint e a deserção de Dessalines, Christophe e Pétion para o exército francês, as tropas de africanos mantiveram seu antagonismo e eram caçadas, portanto, por seus antigos companheiros de armas. Quando Dessalines, Christophe e Pétion, depois da prisão e da deportação de Toussaint para a França, se colocaram com suas tropas

novamente ao lado da revolução, os africanos não teriam mais aceitado aqueles generais como líderes. Sans Souci, de acordo com Trouillot, então, provavelmente, teria sido um nome forte para encabeçar as fileiras da liderança. No entanto, muito pouco se sabe sobre ele, que foi assassinado por Christophe em uma emboscada e de cujo corpo nunca se soube o paradeiro. É provável que Sans Souci tenha desempenhado um papel muito importante na Revolução do Haiti. Porém, sua história é feita muito mais de silêncios do que de menções (TROUILLOT, 2015, p.54).

É importante ter em vista essa dinâmica entre a menção e o silêncio aqui. Tratamos de *itàn* e não de uma historiografia compilada sistematicamente, que inventa padrões de estabelecimento da história e da não história. Os textos do *itàn* sequer se concebem a partir da mesma ordem cronológica em que se inserem os registros da historiografia branca. E é nisso que consiste seu valor para o *baraperspectivismo*. Sua temporalidade não fala absolutamente de uma época ultrapassada, nem pelo calendário, nem pelo desenvolvimento tecnológico das grandes potências mundiais, nem pelas imposições políticas e econômicas da situação colonial e nem pelos valores culturais da modernidade. Quando supomos que o *itàn* fala a partir de uma época, essa época se refere a um momento originário. Porém, trata-se de um momento que não pode ser computado em termos cronológicos e que tenha deixado vestígios que possam ser medidos pelo carbono 14; e também não se trata de um momento inserido no tempo compreendido como forma da intuição a priori. Quando falamos que o *itàn* se refere a um momento originário, o que permite essa afirmação é a qualidade da situação, ou do evento, de que trata o *itàn*. O *itàn* é uma narrativa sobre um evento originário. A importância que o *itàn* confere ao momento presente, ao estado de coisas atual que evoca seu poder de significação, está em sua capacidade de revelar o sentido originário de qualquer problema concreto, de qualquer problema que precisa de solução. O *itàn* é o estilo da narrativa que revela o sentido originário da experiência humana. O *itàn* é a narrativa que preserva a lembrança de que a natureza do esforço de todas as coisas pela manutenção da vida é o que nos implica nesse caráter originário da existência. Agir conforme o poder de realização, conforme o *axé*, de cada natureza, significa fazer da vida a cada momento uma experiência originária.

É dessa maneira que a narrativa veiculada pelo *itàn* se manifesta de um modo necessariamente articulado com a pressão do presente, do momento em que ela vem à luz, seja na mesa de jogo, seja no corpo do *vodunsi*, quando o *orixá* *lhe* pega a cabeça, seja numa conversa, seja até mesmo através da escrita e da leitura, seja se manifestando

no próprio exercício do pensamento, isto é, da criação, ou do desejo. O ìtàn, como parte do corpo de Odu Ifá, é um texto criado para gerar movimento, transformação, vida. Não é um mero registro, peça de arquivo, matéria enciclopédica. É um texto destinado à ação, não à acumulação. Combinado com o ebó que prescreve, o ìtàn é uma reserva de energia, é força motriz. Além disso, minha proposta é fazer um exercício filosófico, é lidar principalmente com ideias, figuras, conceitos, forças e afetos, apesar de recorrer também a fatos e narrativas da história do colonialismo. Entretanto, podemos perguntar se o texto do ìtàn em si mesmo se enquadraria no esquema de Trouillot da menção e do silenciamento. A pergunta é válida, mas o que é mais importante declarar é que devemos prestar atenção na maneira com que minha própria interpretação do ìtàn reproduz o esquema da menção e do silenciamento e como a partir disso realizo um discurso sobre o poder. Isto é, como é que meu olhar, a abordagem que proponho, reproduz o jogo da menção e do silêncio e por quê.

Sugiro que possamos pensar a partir de uma aliança entre alguns elementos importantes que se destacam no ìtàn do primeiro sacerdote de Ifá, por um lado, e no ìtàn sobre o nascimento de Exu Elegbára, por outro. Obtendo uma noção dessa aliança, isto é, desse jogo, poderemos acessar a singularidade do problema colocado pela experiência vivida no contexto da Cia dos Comuns, que inaugura o longo processo de gestação do conceito de teatro de nação. Ora, explicar o sentido dessa experiência inaugural privilegiando o ìtàn como recurso para a organização de um “sistema de referência” é assumir um posicionamento no jogo do poder que transparece na dialética da menção e do silêncio. Desde que o pretense discurso racional se estabeleceu como paradigma do exercício da verdade, os estilos discursivos que ameaçavam a ordem lógica da razão foram desclassificados, subalternizados e silenciados. Na real, o desejo de dominar a verdade com as ferramentas da lógica na produção de conhecimento pressupõe uma desordem narcísica. Contra a figura de Narciso, que não suporta qualquer coisa dessemelhante e que não funcione de um modo que ele possa controlar, dominar e compreender, vamos estabelecer Exu Elegbára que, ao ser estilhaçado, ou, estraçalhado, se regenera e se multiplica.

A ideia de uma associação entre os ìtàn acima abordados, o do nascimento de Exu Elegbára e o que narra a busca do primeiro sacerdote de Ifá pela solução dos problemas de seu povo, tem o poder de produzir uma explicação artística e filosófica, fundamentalmente afim ao baraperspectivismo, sobre a relação entre a experiência vivida

no contexto e no interior dos processos criativos da companhia teatral negra carioca, Cia dos Comuns, e a concepção do teatro de nação. Sob a ótica dos ìtàn, examinaremos, por um lado, alguns aspectos característicos de dois textos exemplares da noção de teatro negro proveniente dessa experiência vivida na Comuns. Tentarei demonstrar como alguns desses aspectos manifestam rupturas e continuidades entre aquela noção de teatro negro e a concepção do teatro de nação. Assim, farei uma abordagem de *A roda do mundo*, primeira peça da Comuns, e do *Cabaré da rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum. Por outro lado, examinaremos alguns aspectos de um texto de minha autoria, que ainda se encontra em processo de criação, que considero importantes para elucidar a ideia do teatro de nação, que surge do desenvolvimento e da dinâmica conceitual do baraperspectivismo. Esse texto se chama *Elegbára beat* e pode ser apresentado em linhas gerais como um comentário cênico sobre o poder. Embora em fase de conclusão, *Elegbára beat* já se constitui de elementos fundamentais à concepção do teatro de nação, porque são elementos que se articulam através de uma poética da revolta. E o baraperspectivismo compreende o teatro de nação como uma expressão de revolta, de libertação, de resistência cultural. O teatro de nação deve nascer como uma expressão da resistência cultural negra.

Encaminhando nosso exame, podemos supor que o poder de Exu Elegbára reverbera e também se personifica na figura do primeiro sacerdote de Ifá, na medida em que ele adquire os saberes implicados nas narrativas dos Odu Ifá, transmitidos pelo próprio Òrúnmìlà, concebido como o pai de Elegbára. Se, por um lado, essa associação entre os ìtàn explica o processo de concepção da ideia de teatro de nação a partir de uma experiência e de uma reflexão sobre uma determinada noção de teatro negro; por outro, a narrativa sobre o primeiro sacerdote é mais adequada para explicar a experiência vivida no teatro negro da Comuns, enquanto o ìtàn do nascimento de Exu Elegbára explica melhor o momento da gênese do teatro de nação.

Assim, em primeiro lugar, vejamos dois movimentos que se evidenciam no ìtàn do sacerdote. Há um movimento de busca pela solução dos problemas que assolam sua comunidade e um movimento de retorno para a comunidade com a solução dos problemas. A figura do primeiro sacerdote é apresentada inicialmente como um “feiticeiro” desolado, incapaz de solucionar o problema da mortandade que se abate sobre seus discípulos. “Feiticeiro” é uma designação estrangeira, colonial, que banaliza e implica uma pretensa subalternidade, quando atribuída ao indivíduo capacitado a produzir

conhecimento e explicar os problemas que atingem a existência de uma determinada sociedade. É um termo produzido pelo colonizador que também implica uma hierarquização de saberes e sistemas de referências na situação colonial. É um termo pejorativo para designar a experiência e a capacidade epistêmica de um indivíduo e de um povo. É um termo exemplar do processo de menções, exaltações e silenciamentos implicado nas relações de poder. É uma figura, portanto, que não pode ser vista como a expressão de subalternidade, incapacidade e atraso. Porque nada disso explica o valor da ideia de humanidade que ela evoca. Nela, o humano se traduz precisamente nos movimentos da busca e do regresso para o seu povo, preparada para trabalhar pela solução de problemas. Ora, acredito que minha chegada ao teatro negro se assemelha à busca de várias e vários artistas negres. É por esse movimento da busca pela solução dos problemas que nos atravessam que nos identificamos com a figura do sacerdote. Nossa “experiência vivida”, de acordo com a fórmula de Fanon, também fala de um povo assolado por uma calamidade. Na real, a situação colonial estabelece a calamidade como padrão de dominação da vida de um povo colonizado.

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera plena de incertezas. (...) O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse (FANON, 2008, pp. 104 – 107).

A busca por soluções retratada no itàn também é uma busca pelo conhecimento, na medida em que reflete essa atmosfera plena de incertezas produzida pelo mundo branco em que vivemos. Simultâneos ao terror perpetrado pelo genocídio, a negação do corpo preto e o silêncio que resulta da amputação do nosso entusiasmo correspondem a uma moral da exploração naturalizada no patamar simbólico da vida da cultura branca dominante. Sufocados diante das dificuldades de elaboração dos esquemas de autoconhecimento, estamos constantemente em vias de perder o fôlego e apagar psíquica e fisicamente, como George Floyd. E, ainda, do “progresso” técnico e industrial das sociedades globalizadas emerge uma pandemia provocada por uma síndrome respiratória que afeta a grande maioria da população preta mundial, demonstrando como os impasses políticos e sociais gerados no bojo do colonialismo e da sociedade burguesa impactam

destrutivamente as populações historicamente exploradas pelo racismo e pelo capital. E, por mais que possam variar os contextos históricos relativos à experiência de criação na Comuns e ao momento atual que assiste ao nascimento do teatro de nação, a situação colonial continua nos impondo problemas semelhantes, porque historicamente negligenciados, obliterados e distorcidos por nações, governos, corporações e instituições transnacionais responsáveis pela regulação e pelo desenvolvimento das relações políticas e econômicas mundiais. Se nossos antepassados escravizados e explorados pelo imperialismo foram, “da noite pro dia”, obrigados a se situarem em relação a dois sistemas de referência (FANON, 2011, p.153), esse ainda é um problema elementar com o qual precisamos lidar, por causa da complexidade que imprime em nossa era e do teor das ambiguidades e ambivalências com as quais somos obrigados a nos envolver. Creio que nos integramos ao teatro negro buscando soluções para os problemas decorrentes dessa complexidade, dessas ambiguidades e ambivalências.

Além disso, da mesma forma que o sacerdote de Ifá retorna para o seu povo munido de textos e preceitos que, ao serem interpretados e executados da forma correta, isto é, em harmonia com a experiência da ancestralidade, têm o poder de restabelecer a ordem e de reorganizar a capacidade de expansão processual da vida em termos psíquicos, sociais e cosmológicos, concebemos nosso “público alvo” como um só povo conosco, submetidos que estamos às mesmas condições culturais determinadas pelos emaranhados da opressão racial. Devemos considerar também que a experiência da ancestralidade, como o contexto desses ìtàn revela, se configura explicitamente em Exu Elegbára. Ele é o primogênito de Òrúnmìlà que assume o papel do guardião das descendentes e dos descendentes de seus pais. Buscamos o teatro negro, ansiando um corpo de narrativas que também veiculem o poder das nossas histórias e, de certo modo, o poder também de nossa ancestralidade, da eficácia de nossas concepções políticas, sociais e metafísicas. Narrativas que, de algum modo, promovam como resultado a cura da condição fantasmática que nos assola: a de condenados da terra.

Nesse sentido, *A roda do mundo* e *Cabaré da rrrrrraça* são narrativas que desmistificam as condições que tornaram possíveis os estigmas da subalternidade e que transmitem o poder adequado à implosão dos complexos de inferioridade inventados pelo supremacismo branco. Como antecedentes do teatro de nação, esses textos guardam os germes da poética que sustenta o poder criativo do teatro de nação. Há uma declaração de Fanon tão precisa no sentido de elucidar qual é o elemento de ligação entre *A roda*, o

Cabaré e Elegbára beat, cujo cultivo e cuja exploração consistem no cerne da pesquisa de elaboração da poética da revolta, que é necessário observá-la.

Ao nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Ela desembaraça o colonizado de seu complexo de inferioridade, de suas atitudes contemplativas ou desesperadas. Ela o torna intrépido, o reabilita aos seus próprios olhos (FANON, 2011, p.496).

A roda do mundo encenou a violência por meio de coreografias que reproduziam lutas encarniçadas entre bandos, configuradas deliberadamente com saltos e pernadas de capoeira, que irresistivelmente evocavam a memória das velhas maltas de capoeiras cariocas da segunda metade do século XIX. Relatos da época registrados em livros de história de autores como Luiz Sérgio Dias (2001), Carlos Eduardo Moreira de Araújo (2006) e Carlos Eugênio Líbano Soares (1994) nos falam de duas grandes *nações*, duas grandes organizações de maltas de capoeiras que se distribuía pelo centro da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores. Cada freguesia, ou bairro, possuía sua malta, que acompanhava procissões, comícios e festas religiosas. As grandes *nações* que agrupavam e organizavam as maltas de cada freguesia eram a Nagoa, onde a presença de africanos era maciça, e a Goiamum, em que predominavam os crioulos. A imprensa da época fazia menções recorrentes à violência das lutas entre as maltas. E se ainda hoje identificamos a capoeira como exercício de intrepidez e reabilitação, de acordo com Fanon sobre o poder de emancipação que a violência concede ao colonizado, é muito provável que no século XIX ela fomentasse também o exercício da valentia e o cultivo de uma espécie de *sabedoria muscular* que reabilitasse o membro de uma nação da sua condição de subalternidade perante os membros de outra nação e perante os representantes das classes dominantes. A propósito, a ideia de nação que caracteriza a concepção do teatro de nação provem, por um lado, das narrativas sobre as maltas de capoeiras e sua capacidade de organização naquelas duas grandes *nações*. Na real, é a capoeira angola que pode conceder ao elenco do teatro de nação, na minha concepção, o poder da intrepidez, da resistência física, da reabilitação e da implosão do complexo de inferioridade, pelo treino e pelo cultivo da ideia de sabedoria muscular. A capoeira angola impele necessariamente à ação, desembaraçando o praticante das atitudes meramente contemplativas ou desesperadas. Embora examinemos apenas a importância dos *itàn* na produção do teatro de nação, sem nos aprofundarmos na importância da capoeira angola, é preciso dizer que a capoeira angola é o despertar da sabedoria muscular. Na real, a importância desses

elementos na produção do teatro de nação está em que a sabedoria muscular, desperta, intrépida, pulsante e expansiva, nasce da relação entre o itàn e a capoeira angola; a poética da revolta nasce da relação entre o estudo das rebeliões, revoltas e revoluções negras e a memória viva da experiência vivida na Cia dos Comuns. O teatro de nação, então, é a composição da sabedoria muscular com uma poética da revolta.

A ideia da capoeira como fundamento de uma estética negra é um legado da experiência vivida na Comuns desde a montagem da nossa primeira peça, *A roda do mundo*. Porém, o texto também contém o germe de uma pesquisa sobre as rebeliões, revoltas e revoluções negras. É neste sentido que se dá sua ligação com *Elegbára beat*, que celebra a experiência da revolta e, em especial, a Revolução do Haiti, com seus heróis anônimos e oficiais. *A roda*, por sua vez, apresenta seu poder de fogo desintoxicante contra as atitudes contemplativas, o desespero e o complexo de inferioridade, por um lado; e, por outro, contra o supremacismo branco, o racismo e o complexo branco de superioridade, no seguinte comentário sobre os “atentados” de 11 de setembro de 2001, ao World Trade Center em Nova Iorque.

Hoje o terror emite seu discurso político-religioso
detonando vidas inocentes com aviões-bomba
e buchas humanas suicidas
furiosas
contra a intransigência civilizatória ocidental
sobre outros povos
num espetáculo estarrecedor
amplificado pela mídia
e manipulado pelos órgãos de informação
a serviço da opressão do Ocidente sobre outros povos e culturas
a história dessa opressão é muito mais
sangrenta do que se conta e reconta
gerações após gerações
somos e fomos homens e
mulheres que sangramos e suamos
pra construir o Brasil
hoje somos trinta milhões
de brasileiros vivendo abaixo
da linha da pobreza
linha da pobreza coisa nenhuma
miséria mesmo
M I S É R I A
e não esqueçam que a maioria
desses trinta milhões de miseráveis
é de negros e são tratados
como merda humana
falta terra para você

falta terra pra você
nunca tivemos direito à terra
enquanto existir miséria favelada nesse país
não me fale em democracia racial
enquanto existir racismo nesse país
não me exija brasileiro
para a elite branca racista
desse país
antes de brasileiros somos negros
seres inferiores
desconfiemos sempre do Ocidente
desconfiemos dessas organizações
internacionais que atuam no Brasil
como podemos confiar em instituições
beneficentes que atendem
pelos nomes de Ford de Rockefeller
para onde vão os relatórios
dessas organizações?
são organizações
desse tipo que sufocam
nossos gritos impossibilitam nossas revoltas
nossas lutas nossos bastas
“crianças e adultos desse país
e do mundo que viram
atônitos as imagens chocantes do atentado
os quilombolas
revoltosos malês
gritam aqui pela voz dos COMUNS
neste espetáculo
respondemos desde sempre
com a rebeldia dos revoltados
com o ódio que a opressão
e a intolerância são capazes
de gerar nos homens e mulheres de coragem”
Hoje
o horror agachado como um animal imundo
lançou pelos ares
milhares de corpos indefesos
numa das mensagens mais
contundentes e absurdas
de como a intransigência pode
ser respondida com ódio e igual intransigência
por parte dos humilhados
e o capitalismo reivindica
em escala mundial
a reparação tendo no entanto
comandado
um dos processos mais violentos
de exclusão entre os povos
sua nação mais poderosa
com possibilidades de destruir e matar
infinitas exige a reparação
transformando em acusados
suas vítimas

os bilhões de habitantes do mundo pobre
e subdesenvolvido
com seus incríveis problemas econômico sociais
suas dívidas impagáveis
suas fomes e misérias
suas epidemias de AIDS e malária
o contraste colossal da
força e beleza de sua alteridade civilizatória
mas dos povos que tiveram que
aprender com a escassez e a fome
talvez parta a saída
se um outro discurso for ouvido antes
para se criar formas
diferentes do discurso do terror
de se combater a supremacia ocidental
a opressão as desigualdades
portanto respeitem nossos valores
respeitem nossa dignidade
é chegada a hora de repartirem
conosco aquilo de que sozinhos
alguns poucos se apropriaram
antes que tudo seja só revolta
Já se passaram os cinco minutos desta cena.
Amanhã eu volto e torno a falar tudo de novo (MEIRELLES, 2001,
pp.24 – 27).²

O texto durava exatamente cinco minutos e era executado pelo ator, produtor, diretor e fundador da Comuns, meu amor, Hilton Cobra, um dos grandes responsáveis pelo poder político e criativo da Comuns e interlocutor fundamental na criação da poética da revolta. Se foi possível criar o baraperspectivismo e estabelecer a gênese do teatro de nação, Cobrinha, como é conhecido, foi o principal colaborador no cultivo dos impulsos criativos que proporcionaram a elaboração de ambas concepções. Esse texto é um verdadeiro discurso sobre o colonialismo e diz, com outros termos, o que Césaire exprime em seu próprio *Discurso*, “colonização = coisificação” (CÉSAIRE, 2004, p.23). Uma análise minuciosa desse discurso da *Roda* precisa ser efetuada em alguma ocasião, porque é um discurso integrado com diversos temas cruciais, relacionados ao estudo das relações raciais, políticas, culturais e econômicas, como racismo, colonialismo, cultura de massa, capitalismo e subdesenvolvimento, violência, militarização, necropolítica e revolta. Para além da lembrança do tom da voz e da veemência com que Cobrinha o gritava em cena, é evidente que ele transcorre com a *agressividade* típica de um povo oprimido que decide dar um basta aos abusos, ao terror e à violência dos poderes que o dominam. O teatro de

² A partir de um texto de Sandra Almada, escrito especialmente para a peça, improvisação de Hilton Cobra e citação de Milton Santos.

nação deve explorar essa agressividade, não no sentido de purgá-la, de produzir um efeito catártico, como Aristóteles chegou a entender a função da catarse na tragédia dos gregos com relação ao medo e à compaixão, mas no sentido de afirmá-la, absorvendo as expressões de ódio do povo preto e produzindo uma elaboração estética desse ódio, que deve ser devolvida ao povo preto; ou seja, restituindo ao povo preto suas próprias expressões de ódio e de revolta através de uma teatralidade, de maneira que, enquanto povo, ele possa decidir o que deve ser feito, por si e para si, a partir do reflexo e da experiência teatralizada do ódio e da revolta, em nome de um futuro em que o mundo reconheça verdadeiramente o peso da nossa dignidade negra.

Já no *Cabaré da rrrrrraça*, o elenco do Bando de Teatro Olodum expressiu o poder dessa agressividade nos momentos finais da peça. Assisti a três versões do *Cabaré* no Rio e em Salvador e sempre me identifiquei com a revolta do elenco provocada pela alusão que o texto faz a piadas racistas. Enquanto público, me identificava com a revolta e me encantava com a combinação entre a beleza dos corpos das atrizes e atores, a elegância de seus cabelos, maquiagens e figurinos, a altivez de suas atitudes e a agressividade de suas falas. Enquanto criador, percebo que essa mescla de revolta e encantamento, agressividade e beleza, não leva necessariamente ao desejo de derramamento de sangue, mas à eliminação do complexo de inferioridade e ao desejo de organização política.

KARINE:

Negro quando não suja na entrada, suja na saída.

TODOS:

É o caralho!

JAQUE:

Branco correndo é atleta, negro correndo é ladrão.

TODOS:

É o caralho!

WENSLEY:

O que é um negro cagando? Clonagem.

TODOS:

É o caralho!

DRA. JANAÍNA:

Não existe flor negra, porque negro não é flor que se cheire.

TODOS:

É o caralho!

MARILDA:

Negro que não é besta é doido. Quando é sabido demais, dá pra roubar.

TODOS:

É o caralho!

EDILEUSA:

Nego devia ter nascido com dois dentes: um pra doer a noite inteira, o outro pra roer osso.

TODOS:
É o caralho!
M.C. :
Negro bom é negro morto.
TODOS:
É o caralho!
TAÍDE:
A semelhança entre um carro com o pneu furado e uma negra grávida é que ambos estão esperando macaco.
TODOS:
É o caralho!
ABARÁ:
Deus fez o mundo redondo para o negro não cagar nos cantos.
TODOS:
É o caralho!
ROSE MARIE:
A diferença entre o negro e o câncer é que o câncer evolui.
TODOS:
É o caralho!
NEGAÇA:
Nego não morre afogado porque bosta não afunda.
TODOS:
É o caralho!
GEREBA:
O Brasil só gosta de dois pretos: asfalto e Pelé.
TODOS:
É o caralho!
DANDARA:
Negro só sobe quando o barraco explode.
TODOS:
É o caralho (MEIRELLES, 2005, pp.27 – 29)!

A agressividade de cada resposta para cada piada racista enunciada por uma atriz ou por um ator se expressa como a fala de um coro, TODOS respondem, “É o caralho”! É a fala de uma coletividade e soa como a resposta de um povo. As piadas, no geral, evocam expressivamente todo o conjunto de estigmas imputados à gente preta desde os primórdios das relações coloniais, quando navegantes, aventureiros, missionários e colonizadores brancos produziram suas narrativas sobre os povos de pele preta habitantes do vastíssimo e exuberante território que desde o imperialismo romano tem sido chamado de África. Narrativas implicadas de complexas relações de poder que produziram mistificações e ideias pré-concebidas com base na escolha entre menções e silenciamentos. Estigmas que evocam a bestialização, a selvageria, a coisificação, a irracionalidade, a animalidade, a descartabilidade e o atraso mental. Em suma, todos os famigerados fantasmas que foram produzidos como atributos da pretensa inferioridade da gente preta. Devido ao poder pandêmico e devastador que tais fantasmas exercem sobre

as subjetividades pretas, sua destruição deve ser programada e implementada por toda organização político-pedagógica que visa a busca e a produção de soluções para os problemas enfrentados há séculos pelas populações pretas espalhadas pelo mundo. Por isso, pensar essas soluções como a resposta de um povo deve consistir no esforço comum e fundamental de artistas, ativistas, intelectuais, autoridades políticas, lideranças comunitárias e tradicionais verdadeiramente comprometidas com a produção de um futuro em que a dignidade negra tenha sobrepujado os estigmas depreciativos do racismo.

Finalmente, se partimos dos movimentos de busca pela solução dos problemas do povo e de retorno para a comunidade com a solução desses problemas, conforme o exame do itàn sobre o primeiro sacerdote de Ifá, para analisar a experiência inaugural de entrada no mundo do teatro negro, vivida junto à Cia dos Comuns, agora em segundo lugar, veremos como os movimentos relativos à dinâmica de surgir e desaparecer, por um lado, e à dinâmica da nutrição e do crescimento, por outro, que identificamos no itàn sobre o nascimento de Exu Elegbára, revelam algumas características dessa passagem que nos traz até um esboço da concepção do teatro de nação. Na real, vou ressaltar um aspecto que fala da continuidade e um aspecto que fala de uma diferença entre as duas noções de teatro negro. A primeira noção, produzida no bojo da experiência com a Comuns, talvez possa ser descrita como uma ideia mais primordial de teatro negro. Plena de significados e trabalhando numa frente ampla de organização política, com atividades artísticas e político-pedagógicas dentro e fora do palco, tais como espetáculos, seminários, oficinas e a realização do Fórum Nacional de Performance Negra, em parceria com o Bando de Teatro Olodum, e a busca de parcerias com associações de moradores de comunidades, cursos de pré-vestibular comunitários e Ong's, esse conceito de teatro negro se consolida a partir da influência exercida diretamente pela criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944, por Abdias Nascimento, que via o teatro como uma forma de produção do protagonismo negro na vida política, social e cultural da sociedade brasileira. Abdias produziu um teatro em que a população negra marcada social, política e culturalmente pela subalternidade pode se integrar de uma forma organizada com o propósito de superar propriamente esse lugar da subalternidade. E, de um modo semelhante com o qual Abdias pela primeira vez se indignou diante de um ator branco pintado de preto, performando como um personagem preto no teatro, de passagem por Buenos Aires, e decidiu fundar o Teatro Experimental do Negro, Cobrinha, perplexo com a ausência de atrizes e atores negros nos espetáculos teatrais cariocas, na década de 1990, decidiu fundar uma

companhia composta apenas de atores e atrizes pretas e pretos, cuja estética e dramaturgia tinham que evocar antes de tudo o protagonismo das gentes e das culturas pretas. Se chamo essa noção de primordial, é principalmente porque ela se dá a partir de uma estrita continuidade com as propostas do Teatro Experimental do Negro. Já o teatro de nação é uma noção incipiente, em gestação, que ainda não chegou a dar seus primeiros passos na cena negra brasileira. Sua única e exclusiva especificidade em relação à noção primordial, sua diferença, é que aqui o ìtàn ocupa um lugar privilegiado nos processos criativos. Na real, a Comuns em seus espetáculos já concedia ao ìtàn um lugar privilegiado em suas criações. Principalmente em *Candaces – a reconstrução do fogo*, em que Nanã, Oxum, Iemanjá e Oya, com seus ìtàn, seus ritmos, seus orin e seus modos de dançar, nos inspiraram na criação de um espetáculo sobre um “mergulho no universo feminino das mulheres negras”, como Cobrinha sempre falava. Aliás, quem sugeriu ao Cobrinha a figura das Candaces, rainhas pretas africanas do Reino de Kush e Méroe, que reinaram por séculos, chegando a resistir continuamente ao imperialismo romano, como tema para a montagem de uma peça negra, foi nossa bem lembrada Lélia Gonzáles. Assim, esse processo de constituição do teatro de nação precisa mesmo ser expresso pelas dinâmicas de um poder que se expande, que vigora em contínua expansão, isto é, pelas dinâmicas implicadas na figura de Exu Elegbára. Talvez eu possa enunciar também a especificidade do teatro de nação em relação à experiência junto à Comuns, dizendo que na Comuns há uma perspectiva histórica orientando os processos de criação e organização político-pedagógica, enquanto o teatro de nação se concebe eminentemente de uma perspectiva que se consolida pelos saberes do ìtàn. Afinal, é o baraperspectivismo que permite a produção dos traços fundamentais do teatro de nação, em que não existe espaço para a crença em verdades absolutas e onde a imagem deve pesar tanto ou mais que o conceito e a experiência do pensamento se concebe como relação entre impulsos e afetos. O poder dos impulsos criativos é tão importante na produção de arte e conhecimento quanto os impulsos cognitivos. Tanto o baraperspectivismo como o teatro de nação nascem, isto é, surgem, da convicção de que a correlação entre arte e conhecimento define a especificidade da experiência humana no mundo e na sociedade. E essa convicção provém de um estudo sobre a metafísica de artista formulada pelo jovem Nietzsche. Na real, a ideia do teatro de nação vem de um estudo sobre o teatro negro, desenvolvido com a Comuns, que encontra suas raízes mais remotas no desejo de estabelecer uma relação entre uma reflexão filosófica sobre o trágico e o treino da capoeira angola.

O movimento ao qual nos levam essas afirmações pode ser compreendido a partir dos termos do surgir e desaparecer, da integração e da desintegração. Pensá-lo em suas implicações com o ìtàn sobre o nascimento de Elegbára, evoca ainda os termos da regeneração e da multiplicação. E desde que o baraperspectivismo é um conceito dinâmico, cuja vida se expressa nas dinâmicas da integração e da desintegração, a concepção do teatro de nação é a forma em que a convicção sobre a importância da correlação entre arte e conhecimento encontra agora sua expressão enquanto renascimento e regeneração. Além disso, é sob a forma da concepção do teatro de nação que a correlação entre arte e conhecimento encontra a expressividade do seu poder de multiplicação, isto é, de seu potencial pedagógico, de um modo mais adequado ao baraperspectivismo.

De um modo semelhante, quando pensamos nos termos da nutrição e do crescimento a partir desse ìtàn, somos levados a pensar também num terceiro termo, o da restituição. A compreensão do aspecto político-pedagógico do teatro de nação se consolida, quando percebemos que essa ideia de restituição é fundamental, porque da mesma forma que Exu se alimenta de todos os seres da natureza, ele também é quem os devolve, promovendo o intercâmbio entre as instâncias da existência. Essa devolução é fundamental à manutenção da harmonia entre as ordens sociais, metafísicas e cosmológicas. Além disso, Exu figura ainda em outro ìtàn, ingerindo quantidades imensas de comidas secas e fumo, oferecidos por Olówu, o generoso senhor de Ówu. Após a excessiva ingestão de fumo preparado por Olówu e os demais habitantes da cidade, Exu vomita infindáveis itens valiosos que estavam guardados em seu estômago, tornando a cidade de Ówu rica e próspera (SANTOS, 2014, p.116). Assim, o aspecto político-pedagógico do teatro de nação consiste em produzir arte e conhecimento como objetos de restituição ao povo preto, a partir de todo o material absorvido no bojo de um processo de crescimento e expansão de uma consciência negra que começa com a experiência na Comuns e se intensifica a partir da elaboração do baraperspectivismo.

No sentido de concluir essa reflexão, vamos ver como vem se formulando na escrita de *Elegbára beat* a expressão da agressividade já destacada no contexto da *Roda do mundo* e do *Cabaré da rrrrrraça*. O texto é um comentário cênico sobre relações de poder e explora as conexões entre o ìtàn sobre o nascimento de Exu Elegbára e alguns eventos recentes, relevantes para o amadurecimento do debate sobre relações raciais no mundo contemporâneo. Uma das características principais de *Elegbára beat* é justamente

a composição de uma correlação entre a relevância contemporânea da questão racial e a concepção ancestral, oriunda do corpo de Odu Ifá, de um poder em expansão pelo universo, que se encontra a serviço tanto dos seres humanos como dos orixás, sempre que for necessária a restauração da harmonia universal. Exu Elegbára é aquele que manipula o poder em expansão, conforme a solicitação de um orixá ou de um araiye. Apenas ele é capaz de entregar o alimento que as pessoas oferecem aos orixás, porque foi o único capaz de devorar, de absorver, todos os bichos da natureza. Ele também é o único que transmite o poder dos orixás para as pessoas em troca do alimento ofertado. Elegbára é sinônimo do poder de absorção e de restituição, do poder de transmissão e comunicação. Mas, ele também é sinônimo do poder de regenerar-se a si mesmo; e é neste sentido que ele concede ao oprimido o poder da resiliência. A figura de Elegbára, para o oprimido, é o símbolo da resistência e da reinvenção. Esse é o principal aspecto do ìtàn que se irradia pelo texto.

Elegbára beat faz um recorte temporal que vai das eleições de 2018 até a atual pandemia de Covid-19. Em sua abordagem, faz alusão ao assassinato do mestre de capoeira angola Moa do Katendê, em 8 de outubro de 2018, em Salvador, Bahia; passa pelo assassinato do segurança George Floyd, em 25 de maio de 2020, cometido por um policial de Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos; e também apresenta uma discussão sobre o caso do menino Miguel Otávio, que morreu aos 5 anos de idade, no dia 2 de junho de 2020, depois de cair do 9º andar de um prédio de luxo no Recife. A expressão de agressividade contra a dominação racial branca melhor definida até agora pelo texto se reflete na cena sobre a repercussão da morte de George Floyd na mídia. A cena é ambientada num programa jornalístico de TV. Heraldo, repórter negro e âncora do jornal, espanca o diretor branco e racista que defende a democracia racial, que “não quer vender a imagem de que o Brasil trata mal crioulo” e que pretende lucrar com as reportagens sobre a morte de George Floyd.

HERALDO:

Eu espanquei o chefe. Eu me responsabilizo. A situação estava insustentável. Agora eu sinto um alívio imenso. Uma alegria. Esse é o prazer da transformação. O racista deve pensar duas vezes antes de oprimir alguém, antes de abusar de alguém e exercer seu preconceito, seu narcisismo, sua doença, sobre qualquer pessoa humana. O racista precisa entender de uma vez por todas que a gente não é mercadoria.

EDNA:

Eu sempre me senti humilhada. Nunca soube me colocar. Que fraqueza nas pernas.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Era como se eu não tivesse meu nome. Me chamar só de “moçoila” era como querer me convencer de uma inferioridade que não existe. Que não é real.

EDNA:

Mas eu não concordo em reagir com violência. Por mais que tenha sido tão humilhada.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

A violência desintoxica, Edna. Cura a gente da humilhação, do complexo de inferioridade.

HERALDO:

Você que sempre cuidou da minha imagem, Edna, minha irmã. Que era obrigada a me embranquecer, conforme a conveniência da direção. Hoje, teve que me deixar mais preto pra valorizar o produto que eles queriam vender no mercado. A morte de um irmão chamado George Floyd. Mas, a gente não é mercadoria. E essa indústria vive de aparências. De ideias pré-concebidas, distantes da realidade. Enquanto não desaparecer o último racista, precisamos lutar. Destruir preconceitos, padrões e modelos de pensamento e de comportamento que se acham superiores, melhores do que os outros. Destruir e criar. E isso pode ser muito bom. Criar. Pode ser muito gostoso.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Edna, levanta, que você é uma mulher poderosa. Dá uma olhada no espelho que eu trouxe pra você. Enxerga além das aparências. Aí tem uma fonte de um poder divino (SANTOS, 2020, p.33).

Todos os personagens são pretos. Edna é a maquiadora tratada pelo diretor como uma peça descartável. A assistente de direção, uma mulher cujo nome desconhecemos, figura como uma pessoa que sequer possui uma identidade além da sua função de empregada da emissora. Além delas, figuram um cameraman e um microfonista que aderem à revolta de Heraldo, levando o diretor a acusá-los, de um modo pretensioso e arrogante, de uma “revolta na senzala”. Embora não figure na citação extraída da peça, o diretor é caracterizado de um modo extremamente hostil, soberbo e autoritário, mas se revela um covarde, quando Heraldo parte para espancá-lo. Seu senso perverso de oportunismo transparece na exigência imposta à maquiadora Edna de escurecer mais ainda a pele de Heraldo, por tratar-se de uma reportagem sobre a morte de um homem negro, quando o texto da peça nos leva a supor que usualmente ele obriga Edna a clarear a pele de Heraldo. Edna, incapaz de reagir com violência à humilhação, sente as pernas enfraquecerem, como se estivesse prestes a desmontar, a sucumbir ao espetáculo da violência, mas a assistente de direção vem lembrá-la de que ela ainda abriga um poder divino e que deve se levantar, no sentido de exercer sua capacidade de resiliência, da

mesma forma que a figura de Elegbára também fala de regeneração. Há um elogio da agressividade e da violência como formas de silenciar e imobilizar o avanço da atitude racista, com uma referência explícita à declaração de Fanon que examinamos acima, segundo a qual, a “violência desintoxica”. Essa agressividade contra o racismo também se investe de legitimidade, se a examinarmos pela figura de Exu Elegbára, concebido então como o guardião dos descendentes de Òrúnmilà e Yébiírú. De acordo com o ìtàn, a primeira vez que Òrúnmilà solicita o auxílio de Elegbára, é para resgatá-lo de uma guerra. Exu expulsa os guerreiros da cidade e diz que a qualquer momento que estourasse a guerra, a família poderia enviá-lo para realizar o trabalho que fosse necessário. Além disso, o estado de espírito de Heraldo que se expressa após a surra encontra outra referência na figura de Exu Elegbára, que “caminha altivamente, balançando-se à direita e à esquerda”, como quem ginga, pode-se dizer, talvez; todos os agressores se afastam, “quando Exu caminha altivo”.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de. [et al.]. *Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 2004.

DIAS, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?* Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

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

FANON, Frantz. *Oeuvres*. Paris, La Découverte, 2011.

JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

JAMES, C.L.R. *Toussaint Louverture: the story of the only successful slave revolt in history*. Duham e Londres: Duke University Press, 2013.

MEIRELLES, Marcio. [com a colaboração de Débora de Almeida, Gustavo Mello e Cia dos Comuns] *A roda do mundo*. Rio de Janeiro: mimeo, 2001.

MEIRELLES, Marcio. [com a colaboração dos atores do Bando de Teatro Olodum do elenco original do espetáculo: Agnaldo Buiú (Brogojô), Auristela Sá (Flávia Karine), Cássia Vale (Marilda Refly), Cristóvão da Silva (Patrocinado), Fernando Araújo (Nego John), Gerimias Mendes (Seu Gereba), Jorge Washington (Taíde), Lázaro Machado

(Edmilson/Edileuza), Lázaro Ramos (Wensley de Jesus), Leno Sacramento (Abará), Merry Batista (Doutora Janaina), Nildes Vieira (M. C. Patrícia), Rejane Maia (Rose Marie), Tânia Toko (Dandara) e Valdinéia Soriano (Jaqueline) e dos atores que participam ou participaram do Bando e fizeram substituições, ao longo dos oito anos em que o espetáculo está em cartaz: Arleth Dias (Dandara), Elane Nascimento (Dandara), Érico Brás (Wensley e depois Patrocinado), Gustavo Melo (Wensley), S. L. Laurentino (Abará e depois Wensley) e Vinício Nascimento (Abará e depois Wensley)] *Cabaré da rrrrrraça*. Salvador: mimeo, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. [Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Axipá)] *Èsù*. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Rodrigo dos. *Elegbára beat: um comentário cênico sobre o poder*. São Paulo: em processo de criação, 2020.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850 – 1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, DGDI, Divisão de Editoração, 1994.

SODRÉ, Muniz. [e Luís Filipe de Lima] *Um vento sagrado Um Vento Sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996. 5. ed., 2014.

TOWA, Marcien. *A ideia de uma filosofia negro-africana*. Tradução de Roberto Jardim da Silva. Belo Horizonte: Nandyala; Curitiba: NEAB-UFPR, 2015.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press Books, 2015.

Recebido em: 04/11/2020

Aceito em: 04/11/2020