

CORPOS NZILAS
A CORPOREIDADE POÉTICA
DA CENA ENCRUZILHADA

CORPOS NZILAS
POETIC CORPOREITY
OF CROSSROAD SCENE

Aicha Alves Rocha do Nascimento¹
Gabriela Alcofra²
Kleber Lourenço³

1 Aicha Alves Rocha do Nascimento, em artes, Aysha Nascimento é atriz, dançarina, diretora de Teatro e preparadora corporal. Atualmente mestranda em artes da cena na Turma Especial/Laboratório em Artes e Mediação Cultural na Escola Superior de Artes Célia Helena em parceria com a Escola Itaú Cultural. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4351-9211> e-mail: aicha.nascimento1985@gmail.com

2 Gabriela Alcofra é doutora e mestra em Artes da Cena pela UNICAMP e bacharel em dança pela Faculdade Angel Vianna. Tem especialização em psicomotricidade e ensino das artes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6424-4336> e-mail: gabrielafreirealcofra@gmail.com

3 Kleber Lourenço é artista da dança e do teatro, educador e pesquisador em artes da cena. Doutor em Artes pela UERJ e Mestre em Artes pela UNESP. Dirige o Visível Núcleo de Criação (SP), e é docente da Escola Superior de Artes Célia Helena e Escola Itaú Cultural, onde atua nos programas do Mestrado Profissional e no Curso de Especialização em Gestão Cultural, respectivamente. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6774-0834> e-mail: louren-cokleber@gmail.com

RESUMO

O presente artigo é um relato reflexivo sobre o processo criativo do espetáculo NZINGA, estreado em julho de 2022, no qual a escritora coordena, atua e dirige. Discorre sobre os possíveis procedimentos de criação nos teatros negros paulistanos do começo dos anos dois mil, partindo de sua trajetória artística, num recorte de 15 anos, refletindo avanços e rupturas no seu fazer artístico.

Palavras-chave

Teatros negros. Cena encruzilhada. Corporeidade. Tempo espiralar.

ABSTRACT

The present article is a reflective report about the creative process behind the play NZINGA, which premiered in July 2022, in which the author coordinates, performs, and directs. It discusses about the possible creative procedures in black theaters in the city of São Paulo of the early 2000s, starting from her artistic trajectory over 15 years, reflecting advances and ruptures in her artistic work.

Keywords

Black theaters. Crossroad scene. Corporeity. Spiral time.

INTRODUÇÃO

"Parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nos possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana"
(KILOMBA, 2019, p. 21)

“Eu sou preta, penso e sinto assim” (NASCIMENTO, 2021, p. 40). Assim como Beatriz Nascimento, parto deste lugar de ser/estar no mundo, de onde discorrerei sobre procedimentos de criação no teatro negro paulistano, partindo da minha trajetória artística, refletindo sobre os meus avanços e rupturas, através da análise do processo de pesquisa e montagem do espetáculo NZINGA, estreado em julho de 2022, onde coordenei, dirigi e atuei junto com Flávio Rodrigues⁴, e compartilhando a direção com o nosso também orientador de pesquisa Bruno Garcia⁵, ambos fundadores da Diásporas Produções⁶ que é a propositora do projeto e o espetáculo que tem dramaturgia de Dione Carlos⁷.

Para iniciar este relato reflexivo, farei uma digressão para o ano de 2017, onde realizei uma viagem profissional para o continente Africano, no país Angola. Mais precisamente para Cazenga, cidade metropolitana da capital de Luanda. Fui participar de um Festival de teatro junto com o Coletivo Negro⁸, no Festival Internacional de Teatro do Cazenga (FENTECA)⁹.

4 Flávio Rodrigues é ator e diretor de teatro formado pela Escola Livre de Teatro em Santo André - ELT (2007). Artista fundador do grupo de teatro de rua, Cia. d'Os Inventivos (2004), e do grupo de teatro Coletivo Negro (2008) e do projeto Diásporas Produções (2018). Desenvolve trabalho como ator, diretor e produtor.

5 Bruno Garcia é Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), graduado (licenciatura plena) em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis) com complementação curricular pela Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (UAPV, França). Atual coordenador de pesquisa convidado da Cia dos Inventivos, pesquisador coordenador do projeto Diásporas Produções, pesquisador associado ao Grupo de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares da Herança Africana (GP ETHA) e ao Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora da PUC-SP (CECAFRO).

6 Diásporas configura-se como um projeto que visa agregar diferentes linguagens e processos artísticos na tentativa de potencializar iniciativas oriundas das experiências e vivências negras, africanas e/ou afrodiáspóricas. Gestado e concebido pelo ator, diretor, cenógrafo e produtor Flávio Rodrigues em parceria com o historiador e educador Bruno Garcia.

7 Dione Carlos é dramaturga, formada pela SP Escola de Teatro. cursou Jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo. Atua como dramaturga em parceria com cias de teatro.

8 Coletivo Negro fundado por mim e mais cinco pessoas, desde 2008, é um grupo de Teatro Negro de grupo e pesquisa continuada da cidade de São Paulo, que tem como premissa as pesquisas teatrais das poéticas negras.

9 FENTECA - Festival Internacional de Teatro do Cazenga 12ª edição – de 05 a 16 de julho de 2017. Ganhei o prêmio de melhor direção, de melhor espetáculo e melhor cenário.

Passamos vinte dias no país e dez dias assistindo aos espetáculos teatrais do festival, ministrando oficinas, assistindo a palestras e apresentando nosso trabalho¹⁰. Dentro desse processo, também fomos conhecer a cidade de Luanda e alguns pontos turísticos. Em um momento da viagem, fomos convidadas(os) para jantar na casa de um dos organizadores do festival, o Orlando. Ele é angolano e morava com a família, esposa e filhos. No jantar havia também suas irmãs. Após comermos, ele, professor, abriu um mapa dos territórios da África central e foi nos falando sobre outras possibilidades de contar a história da colonização Congo-angolana.

Evidenciou-se a figura de resistência capaz de se configurar em uma narrativa diferente da que habitualmente conhecemos na diáspora, sendo por vezes contada a história de uma colonização rápida e fácil. O anfitrião nos apresentou, então, a figura de Nzinga, uma das soberanas mais estudadas do mundo. Ao ouvir sua história, imediatamente algo me acendeu o desejo de viver e contar essa trajetória, de uma mulher do século XVII que viveu até os seus 80 anos, com todas as suas contradições e foi uma forte negociadora que atrasou os processos de colonização ao longo dos territórios do reino de Congo-Angola. Mais do que sua história e a *história* propriamente dita, essa potente possibilidade de narrar outra perspectiva dessa mulher há tempos contada e estudada, foi o que mais me acendeu a necessidade da pesquisa teatral. Nzinga atravessa o Atlântico, como uma força motriz de resistência e persistência negra. E naquele momento, eu disse ao meu parceiro de estrada artística Flávio Rodrigues, que me acompanha ao longo desses vinte anos no teatro, e quinze anos no teatro negro, que eu, queria viver Nzinga.

Esse primeiro relato está situado num momento bastante específico de um teatro negro, que em quase vinte anos apresenta uma trajetória ininterrupta na cidade de São Paulo com surgimento de diversos grupos de teatro, oriundos de muitos lugares da cidade. Em sua grande maioria, grupos saídos de escolas de teatro como a Escola de Artes Dramáticas - Universidade de São Paulo (EAD), Escola Livre de teatro de Santo André (ELT), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)¹¹.

10 Espetáculo apresentado foi o REVOLVER dirigido por mim e texto de Rudinei Borges, com dois atores em cena. O espetáculo narrava a história de Kizúia e Izô que, à volta da última árvore que restou, no caso o baobá ou imbondeiro, dois andejes se encontram. Esquecidos nos estirões, eles re-inventam e re-voltam as memórias de um mundo.

11 EAD (Escola de Artes Dramáticas – USP), aqui referindo-se aos Crespos. ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André), aqui referindo-se ao Coletivo Negro e PUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – curso de artes do corpo) – aqui referindo-se ao grupo As Capulanas de Arte Negra.

Os grupos mencionados acima fazem parte de um todo político-estético diverso na medida em que se apresentam em diferentes espaços e enunciam um nós, como coletividade que colabora e nutre ideários similares. Contudo, há efetiva singularidade em cada trabalho, em cada momento e deslocamento no interior da própria cena teatral e nos contextos culturais cada vez mais amplos. Enquanto um grupo é composto exclusivamente por mulheres, outro é misto; um grupo tem apenas duas pessoas, convida atores e atrizes a depender da montagem; outro enfrenta todas as dificuldades inerentes às sociabilidades contemporâneas. De qualquer maneira, tais grupos e indivíduos têm em comum, além da afirmativa origem africana, todas as barreiras sociais convencionalmente enfrentadas pelos descendentes de africanos no Brasil. Também perceberam a força que pode advir de um senso coletivo quando diante de barreiras sociopolíticas. E elas são muitas. Então, essas teatralidades negras contemporâneas marcam um tempo novo da história cultural brasileira. Sua longevidade e força de duração não podemos prever. Mas podemos sim contabilizar suas inovações técnicas, seus acúmulos filosóficos, seu desenvolvimento e ligações históricas. (SILVA e CARLOS, 2018, p. 27)

Eu, formada atriz pela ELT, em 2007, fundei dois grupos de teatro na cidade de São Paulo: a Cia dos Inventivos de teatro de rua, que existe há dezenove anos na cidade e o Coletivo Negro, que existe há quinze anos. Ambos são responsáveis também pela minha formação artística. Ao fundar o Coletivo Negro, fomos aos poucos, ao longo da nossa trajetória, descortinando o entendimento de sermos negras e negros e nossas multiplicidades. Iniciamos um processo de desierarquização das funções teatrais, para se tentar pensar algumas possibilidades do fazer teatral no teatro de grupo paulistano. O grupo iniciou em um processo de revezamento das funções, ora um escrevia, e outra pessoa dirigia, e as outras pessoas, faziam a atuação, as músicas, direção musical, figurino, cenário, e na próxima montagem se passava por uma troca de papéis, onde quem dirigia passava a atuar, ou a escrever e assim sucessivamente, iniciando-se um processo de formação artística dentro do próprio grupo.

Ao pensar seres humanos contemporâneos, fazendo arte contemporânea, quais seriam as implicações disso? Pensar personagens que pudessem nos caber, numa perspectiva de gênero, classe e raça, dentro do novo Brasil que se apresentava em 2009-2010, onde haviam já oito anos do governo Lula, uma era de políticas de acesso e políticas afirmativas latentes no contexto sócio-histórico, onde o país elegeu a primeira mulher à presidência da república em um país extremamente machista e sexista que é o Brasil. Esses atores e atrizes do Coletivo Negro, oriundos de escolas de teatro, com acesso à formação acadêmica precisavam de personagens que dialogassem com a nova conjuntura que se apresentava, e esse era um objetivo bastante evidente naquele momento. Esses foram um dos encaminhamentos artísticos do Coletivo Negro, ainda respondendo algumas demandas identitárias e lutando pelas nossas humanidades dentro e fora de cena. Esse teatro negro nasce das urgências de narrar nossas histórias, nos colocando em cena, numa perspectiva não mais subalternizada, e contando nossas próprias histórias numa luta constante pela construção de novos imaginários.

Após o ano de 2017, passei por diversos outros processos teatrais. Neste momento estava em meio à minha formação acadêmica em dança, começando a dançar profissionalmente em uma companhia de dança contemporânea negra da cidade de São Paulo, a Cia. Sansacroma¹². Passarei brevemente pela entrada da dança na minha vida, mas é importante ressaltar aqui que, a dança negra contemporânea transforma minha arte, rompe com alguns paradigmas narrativos na minha trajetória artística e encaminha minha corporeidade para novas possibilidades de poéticas cênicas. A linguagem da dança, nesse momento da minha trajetória, me salvou de um tédio artístico, e transformou minha pesquisa em arte.

Sou fruto de um processo histórico, onde a minha trajetória no teatro negro de grupo paulistano, é impactada pelas lutas por políticas públicas culturais e políticas públicas de acesso. Meu trabalho artístico tem sido subsidiado por editais públicos como o fomento ao teatro¹³, bem como meus processos de formação acadêmica que foram submetidas a políticas de acesso, como o Programa Universidade para Todos (PROUNI)¹⁴. Esses processos estabelecem uma agenda de criação dentro do meu fazer artístico, pois a cada edital que subsidia meu trabalho artístico, fico presa a uma agenda que impossibilita a realização de outras demandas artísticas que vão aparecendo no meio dos caminhos, assim, vou engavetando alguns projetos. Assim, desde 2017, ficamos, Flávio e eu, com o Projeto NZINGA *guardado na gaveta*, aguardando uma oportunidade de montagem. Foi quando em 2020 fomos acometidos por um terrível mal mundial, a pandemia da COVID-19 que paralisou nossas produções artísticas. Ao ficarmos trancafiadas(os) dentro de casa, durante o ano de 2020, decidimos escrever o projeto NZINGA para o Programa de Ação Cultural do Estado e Economia Criativa de São Paulo (PROAC) produção¹⁵. O projeto foi contemplado e seu início se deu em março de 2021.

O PROCESSO

Ainda com as determinações sanitárias muito incertas, decidimos começar online a pesquisa teórica, mas havíamos decidido que não iríamos fazer o espetáculo de forma online, aguardaríamos a abertura. E foi o que fizemos. Todo o processo de pesquisa teórica se deu online, com inclusões de lives realizadas com algumas convidadas(os).

12 Uma companhia de dança negra contemporânea da cidade de São Paulo, idealizada, concebida e dirigida por Gal Martins e que desenvolve seus trabalhos artísticos na zona Sul da cidade, mais especificamente no Capão Redondo desde 2002.

13 A Lei Municipal de Fomento ao teatro (Lei nº13.279) surgiu em 8 de janeiro de 2002. Ela institui o Programa Municipal de Fomento Cultural direcionado ao campo do teatro, coordenada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, O objetivo é apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e seu campo de estudos, assim como o melhor acesso da população da cidade à prática teatral. (Judson Cabral – na exposição *Programa Municipal de Fomento para a cidade de São Paulo – Cartografia 20 anos*, 2023)

14 *Programa Universidade Para Todos*, um programa criado em 2004 e mantido pelo Governo Federal para facilitar a entrada de estudantes de baixa renda no ensino superior.

15 PROAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria da Cultura do Estado e Economia Criativa de São Paulo). Esse edital 01/2020 de produção teatral, prevê a produção do espetáculo e uma pequena circulação pelo Estado de São Paulo.

Diante de um estudo teórico encabeçado pelo então orientador de pesquisa Bruno Garcia, com provocação artística pedagógica de Maria Thaís¹⁶, fomos visitar teoricamente algumas pesquisadoras(es) das Culturas Bantu, dentre elas(es) Patrício Batsíkama, Padre Raul Ruiz de Asúa Altuna, Leda Maria Martins e Tiganá Santana. Dentre esses estudos tivemos as lives:

* *De Nzinga a Diambi, realezas bantu na África e no Brasil*, com a rainha Diambi Kabatusuila¹⁷;

* *Línguas bantu sustentadas em mananciais de culturas ancestrais*, com o professor Niyi Tokunbo Mon'a Nzambi, (MONAZAMBI)¹⁸;

* *Nzinga e Mbandi, historicidade e memória*, com o historiador angolano Filipe Artur Vidal¹⁹.

Esses estudos teóricos, constituíram o chão da pesquisa, por onde pisamos para fazermos os recortes que pretendíamos e o ponto de vista por onde iria permear a nossa narrativa. Nzinga foi se transformando em um pretexto para evocarmos, na cena, o que desejávamos nos debruçar enquanto discurso narrativo. Os temas foram sendo levantados e então fizemos um recorte de sete anos, dentro da história de Nzinga:

- 1617: Morte do pai *Ngola Mbandi Kiluanji* e sucessão ao trono pelo seu filho *Ngola Mbande*, irmão de *Nzinga a Mbande*;
- 1622: Nzinga é enviada como embaixadora do Ndongo a Luanda para negociar um tratado de paz com o governador português, Dom João Correia de Sousa;
- 1623: Batizado de Nzinga a Mbande em Luanda, recebendo o nome de Dona Ana de Sousa;
- 1624: Nzinga torna-se rainha do Ndongo depois do falecimento do irmão.

Dentro desse recorte íamos escolhendo quais seriam os temas que iriam ser discutidos e em qual momento. Para nós, Flávio e eu, era muito importante nos distanciarmos dos estereótipos do que era pensado e imaginado como cultura africana e teatro negro, para nos arriscarmos em outras possibilidades

16 Diretora teatral, professora e pesquisadora. Professora pesquisadora sênior do Museu Paulista e do PPGAC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Foi professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA, da Universidade de São Paulo, nas áreas de Atuação e Direção Teatral.

17 Rainha Diambi Kabatusuila foi coroada em 2016, como governante do povo Bena Tshiyamba de Bakwa Indu, na República Democrática do Congo. Detém os títulos de Diambi Mukalenga Mukaji Wa Nkashama (Rainha da ordem do Leopardo), grande mãe do povo bantu e tradicional rainha dos afrodescendentes do Brasil. Link da live: <https://www.youtube.com/watch?v=VesRR8HSlvM&t=993s>

18 Niyi Tokumbo Mon'a-Nzambi é falante de 12 idiomas, entre eles o kimbundu, o kikongo e o yorùbá. Escritor e pesquisador do grupo Yorubantu – Epistemologias Yorùbá e Bantu nos estudos literários, linguísticos e culturais no Instituto de letras do UFBA. Link da live: <https://www.youtube.com/watch?v=i3L7Fpvmzw&t=1030s>

19 Filipe A. Vidal é antropólogo e historiador angolano, é presidente da Ankhyo – Ankhgol khemetic Yoga. Atua como professor de história das artes e antropologia na Escola Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Link da live: <https://www.youtube.com/watch?v=81ldJGT4RHk&t=68s>

de verticalidade do nosso fazer artístico, querendo discutir a nossa negritude. Estávamos interessadas(os) não em criar proximidades com o que conhecíamos, mas sim, em alargar nossas referências. Não nos interessava a similaridade. Foi na diferença, na distância e na longitude que nossa cena se estabeleceu.

A dramaturgia de *NZINGA*, refletindo o seu processo criativo, não é uma biografia da personagem título, mas a apresentação de determinados retratos. Gostaríamos de apresentar situações icônicas - exemplares, modelares - que ecoam aspectos de vidas negras (talvez, falando mais amplamente, de pessoas racializadas). Por isso, mais que uma narrativa no tempo (acontecimentos concatenados em lógica de causa/consequência, conflitos, clímax e desfecho), a equipe procurou valorizar o texto em seus aspectos imagéticos: paisagens lugares onde se está e partir de onde se vê, se ouve e se fala, ou seja, onde há atitudes. (Trecho da Proposta de encenação do espetáculo *NZINGA*)

*NZINGA*²⁰, ao evocar diferentes formas de se pensar as humanidades, partindo das relações sobre “éticas comunitárias, relações de irmandade, concepções de tempo-espço, lógicas de poder e táticas anticoloniais” (Trecho da Proposta de encenação do espetáculo *NZINGA*), nos deslocamos e nos questionamos sobre quais seriam, cenicamente, a poética do corpo que pudesse dar conta dessa narrativa?

Em processo, partimos de uma outra lógica, que até o momento não havíamos experienciado enquanto estrutura: o corpo espiralar²¹. Pensar espiral na elaboração da corporeidade transformou a própria concepção das cenas. Tínhamos a necessidade de pensar nesse corpo-coletivo, nessa fala-coletiva, nessa palavra que cria imagens e convoca paisagens. Durante o processo, o treinamento corporal²² foi investigado partindo da ginga. Ela era a base que fundamentou o trabalho físico. Era preciso pensar num corpo que está em ginga, que pensa-ginga, que anda-ginga, que fala-ginga. Essa elaboração transformou a forma como a gestualidade era elaborada na cena. Através das experimentações dos corpos/congadas, corpos/candombe, corpos/jongo, corpos/capoeira, fomos reelaborando nossa corporeidade na busca do que chamo aqui de corpo-coletivo-mítico, onde o ator/atriz se personifica na personagem e carrega seu significado coletivo que está atrelado aos mitos dos povos Congo/Bantu que ao evocar Nzinga, carrega a própria mítica da diáspora.

20 “Ela nasceu com o cordão umbilical enrolado no pescoço, duas voltas para ser exato, como se as raízes do corpo de sua mãe a segurassem por mais tempo dentro do útero. Daí um dos significados para o seu nome: Nzinga”. (Trecho do texto *NZINGA*, 2022, que narra um dos significados do nome Nzinga).

21 Esse termo foi ressignificado na pesquisa a partir da leitura sobre o tempo espiralar da prof^a Leda Maria Martins, pensando sobre o corpo sendo um “Complexo, poroso, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurado por uma engenhosa sintaxe de composições”. (MARTINS, 2021, p. 79).

22 Esse treinamento foi realizado pelo dançarino e ator Val Ribeiro que assina a preparação corporal do trabalho.

No estudo, também acessamos, através do Val Ribeiro a técnica Silvestre²³, que trouxe para o trabalho as gestualidades da cena e seus desdobramentos de narrativas cíclicas corporais, onde as gestualidades vão se repetindo e se atualizando no aqui agora do acontecimento teatral e a cada novo ciclo que se repete novos significados vão sendo atualizados. Essa técnica é um estudo que parte do reconhecimento do corpo universo, sendo esse corpo que dialoga com o todo ao seu redor, o corpo mensageiro, memorial, o corpo mapa que expressa as suas histórias ancestrais e ao mesmo tempo se conecta com o outro, entendendo a riqueza das nossas diferenças em cruzamentos constantes. As coreografias estabelecidas na narrativa partem dessas experimentações e escolhas corporais.

Para a tentativa de um entendimento dessa possível nova perspectiva de se pensar o mundo, durante a primeira parte do processo, eu e o ator Flávio Rodrigues, chegávamos na sala de ensaio e jogávamos um jogo de tabuleiro chamado *Mancala Awelê*²⁴. Esse jogo, além de servir para um processo de assentamento desses corpos no espaço, nos auxiliava na forma de se pensar e agir estrategicamente. Por se tratar de culturas que estão o tempo inteiro dialogando com o território, e as duas figuras/personagens sendo elaboradas estão em disputa de territórios, o jogo estabelecia uma maneira de adentrarmos esse universo e nos auxiliava na compreensão das éticas comunitárias e das funções de governanças. Jogar o *Mancala Awelê*, nos encaminhava para um estado de jogo muito necessário para a cena.

O jogo em si estabelece uma outra lógica de comunidade, onde as(os) jogadoras(es) precisam colher e semear em proporções próximas, e em que o adversário nunca pode deixar o seu oponente com *fome*, ou seja, sem sementes para continuar semeando. Isso diz muito, praticamente e filosoficamente, das culturas que estávamos tratando e o que o espetáculo estava narrando. Assim se estabelece o respeito e a dignidade que se deve ter com seu adversário inimigo, não se acreditando superior a ele. O jogo africano, então, estabeleceu, dentro do treinamento, uma das possibilidades de se refletir esses pontos de vista que desejávamos alcançar.

23 A Técnica Silvestre, desenvolvida por Rosângela Silvestre, é um sistema brasileiro potente de formação artística e educacional em dança, que traz na sua conjuntura a prática e a escrita corporal, concomitante aos símbolos cosmológicos, geométricos, sagrados e culturais, que manifestam os exercícios (exercícios esses que chamamos de conversas corporais). Estas conversas são potencializadas por três triângulos que são indicados no corpo e os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo), juntos servem como caminho qualitativo nesta formação continuada. (Trecho do programa de aula da bailarina, diretora e professora de dança Vera Passos, que é uma das discípulas da técnica de Rosângela).

24 Mancala é uma designação genérica dada pelos antropólogos a um grupo muito numeroso de jogos cultivados na África, que guardam entre si diversas semelhanças. Estudiosos já identificaram mais de 200 diferentes famílias de mancalas! E todas elas parecem ter uma origem comum no Egito, acerca de 3.500 a 4.000 anos. Uma das modalidades mais praticadas na costa ocidental da África é o Wari, que tem uma variação chamada Awelê. O Awelê é para dois jogadores e o objetivo é capturar o máximo de sementes. (Leia mais em: <https://super.abril.com.br/comportamento/jogo-mancala>)

A palavra, a partir dos estudos sobre as culturas *Bantu* fundamentados em Tiganá Santana²⁵, instaura um procedimento de narrativa que a torna fundamento, pois estamos falando de culturas embasadas na palavra, não na palavra escrita, mas na palavra falada/evocada, a narrativa cria um sistema de pensamento encadeando ideias. “Destá maneira, a cena não apenas representa/dramatiza fatos históricos, mas é reflexão, no espaço, sobre imagens que ciclicamente se repetem” (Trecho do Programa do espetáculo *NZINGA*, escrito coletivamente 2022).

...Meu irmão diz “sim”. Acredita que pode tratar com eles como quem negocia com um Imbangala. Mesmo o pior inimigo tem honra na palavra. Por isso é chamado de inimigo. No caso deles, não. Precisam de papel, tinta, assinatura para sustentarem suas palavras. Mas um papel pode ser rasgado, molhado, queimado, destruído. É a palavra entregue que sustenta um acordo. A palavra lançada não volta e quem a dispara por aqui, sabe disso. Olho para aqueles homens de olhos vazios muito azuis, de sangue azul e pele curtida em sal marinho e não acredito em uma palavra que sai de suas bocas... (CARLOS, 2022, p. 10)

Essas repetições, esses ciclos instaurados na dramaturgia, essas evocações, criam uma estrutura cênica que inaugura dentro do meu fazer artístico outras maneiras de se pensar a cena, o corpo e a palavra. Nesse aprofundamento da pesquisa, e dentro desses novos parâmetros de criação, trouxemos para pensar o espaço-tempo, a relação com um dos cosmogramas *bakongo* (*dikenga*)²⁶.

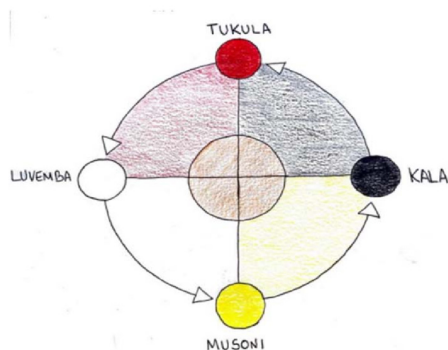


Figura 1 - *Dikenga dia kongo: cosmograma bakongo*. https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Dikenga-dia-kongo-cosmograma-bakongo-Fonte-Pereira-2021_fig1_365970242

25 Refiro-me à tese de doutorado de Tiganá Santana “A cosmologia Africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil” – Versão corrigida – São Paulo, 2019. SANTANA, Tiganá. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Versão corrigida. Número de páginas. Tese de Doutorado no Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas - Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

26 Da conformação complexa do cosmograma (*dikenga*), pode-se extrair vários princípios e leis que são de grande relevância para a vida cotidiana numa comunidade *kongo*, haja vista o que nos lembra Fu-Kiau (2001a): “Nada na vida diária da sociedade kongo está fora das suas práticas cosmológicas” (p. 38-39). O cosmograma é, como parece claro, um registro, uma leitura cosmológica inscrita. (SANTANA, 2019, p.127).



Figura 2 - Foto do espetáculo NZINGA, 2022, no SESC Pompeia – Fotógrafo Thiago Lima

Instauramos uma nova conexão com a movimentação cênica e com o espaço, e isso estabeleceu dentro da estrutura uma outra conexão com o tempo. Fomos entendendo outras possibilidades de temporalidade durante os acontecimentos cênicos. Recorremos novamente à professora Leda Maria Martins para o entendimento dessa possibilidade de pensar o tempo-espíralar:

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra ocupa um lugar singular. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pela palavra, em seu estatuto de escrituras. As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo se traduzem. (MARTINS, 2021, p. 32)

A CENA

Em cena, temos uma atriz/dançarina e um ator. O cenário é composto por um tapete com pinturas que apresentam algumas insígnias de poder dentro daquelas concepções e simbologias sobretudo adinkras²⁷. A música, elemento também muito importante na narrativa, é tocada mecanicamente e operada durante o acontecimento teatral.

O tapete é o lugar de onde narramos paisagens e evocamos o público a imaginá-las a partir da existência do invisível. Neste ponto, há aqui outra possibilidade de se pensar a construção imagética. Ela é elaborada em relação com o público, durante a cena. A luz nos auxilia na percepção de profundidade,

27 Os Adinkras constituem um sistema de escrita pictográfica e de ideias comprometidas com a preservação e transmissão de valores fundamentais. Atualmente localizado nos países Gana, Burkina, Faso e Togo, na África Ocidental, mas também estão presentes em outros lugares do globo, principalmente em consequência dos processos das diásporas africanas. Ver: <https://relacoeraciais.acaoeducativa.org.br/material/adinkra/>

longitude e a partir da utilização de gobos²⁸, vamos desenhando no chão, que acreditamos ser o lugar que habita nossa ancestralidade, as imagens do rio e dos cosmogramas.

O espetáculo não está apresentando o que imaginamos da forma ocidental de uma *rainha*. Nzinga não era rainha, ela era um *Ngola*²⁹ e isso muda tudo. As concepções de poder também são levadas em consideração na elaboração cênica. E assim, não hierarquizamos nenhuma das concepções da cena, nem palavra em detrimento ao corpo e nem à música, na tentativa de não estabelecer mais ou menos importância a nenhuma dessas construções.

O desejo é alargar as possibilidades e pensar a cena narrativa que dialoga com outras concepções e lógicas. *NZINGA* cria rupturas no meu fazer artístico porque me desloca inclusive dos meus lugares de militância, me levando para outras possibilidades de representações das imagens pré-estabelecidas. Me faz rever alguns processos e elaborações coreográficas, exige uma presença cênica ainda mais potente e evoca o meu próprio imaginário, que está a serviço das forças invisíveis onde nossas epistemes negras estão assentadas. *NZINGA* não foi, ela é, e continua. Essa é outra chave narrativa que investigamos. Não estamos falando do passado, *presentificamos* os entes-personagens para refletir possibilidades da noção de pessoa, éticas comunitárias e familiares. A atriz e o ator são convocados à meditação, enquanto narra:

“Toda pessoa é como um sol”

Precisamos meditar cada vez que são pronunciadas essas palavras, pois elas reatualizam um lugar de ser/estar no mundo. Elas não são só ditas na cena, pois a movimentação é a partir dessa lógica do ciclo solar, fazendo o percurso anti-horário do cosmograma citado acima. Ou seja, é narrada de diversas formas essa experiência humana de *se pensar sol*. Esses imaginários, da atriz e do ator, precisaram ser alargados e expandidos para podermos nos relacionar cenicamente com essas estruturas.

A cena no espetáculo *NZINGA* é uma encruzilhada, pois estar na cena, estabelece a cada momento uma precisa reflexão feita no aqui/agora, onde a atriz e o ator, precisam o tempo todo passar por caminhos que se entrecruzam. A cena não estabelece verdades sendo narradas ao público, ela apresenta paisagens imagéticas, sonoras, corporais e enquanto é narrada, é pensada e refletida ao mesmo tempo, num jogo de atuação que faz com que o artista esteja o tempo todo apreendendo, refletindo e imaginando.

28 Os gobos de luz são pequenos acessórios colocados dentro ou na frente de uma fonte de luz para controlar a forma da luz emitida e sua sombra, formando desenhos no espaço que é projetada a luz.

29 Segundo o historiador angolano Batsíkama, “Ngola a Kiluanje (um título político masculino) veio de Kongo dya Mbulu (um grupo étnico apresentado aqui como se fosse uma mulher) e gerou Ndambi’a Ngola e Mwiji mwa Ngola, Kangunzu ka Ngola (que é o Negage, uma localidade no noroeste de Angola), e Mbande a Ngola (todos eles títulos políticos masculinos subordinados). Mbande a Ngola, agora rei em Marimba (posto administrativo português junto do rio Kambo), gerou Kambala ka Mbande e Kingongo kya Mbande. Kingongo kya Mbande gerou Mbande, Fula dya Mbande, Kamana ka Mbande, Ngola a Mbande, e Njinge a Mbande” (BATSÍKAMA, 2016, p. 102). A partir dessa leitura, *Ngola* se torna um título de poder na nossa peça, e ele estabelece uma linhagem masculina para *Nzinga*, descendente de um *Ngola a Kiluanje*.

Em *NZINGA*, presentificamos o passado, olhando para *kalunga*, o mar ancestral. Olhamos para o além-mar, a diáspora, o futuro. E são esses corpos diaspóricos que reatualizam o passado em Nzinga e seu irmão Mbandi, e nos deslocam para o futuro.

Kalunga grande, mar e céu da mesma cor. Era de pandemias. Travessia longa, tempo demais. Aqui. Daqui, com os pés fincados nesta areia quente. Avisto a estrada aberta no oceano, pavimentada pelos ossos dos, das que vieram antes de nós. Vejo um mundo nascendo. Lá do outro lado, aqui. (CARLOS, 2022, p. 2)

A peça, dentro do recorte social vigente nesse momento histórico, tenta, de forma poética, pensar uma cena negra contemporânea, que dialogue com as relações históricas/culturais desta sociedade, num sentido de alargamento das referências socioculturais. A tentativa é de apresentarmos uma perspectiva de pensar as éticas comunitárias/sociais e rever também nossas estéticas no teatro negro. A necessidade é de romper com o que já estava estabelecido na forma de fazer a minha própria arte e na própria noção de narrativa pré-estabelecida no meu fazer cênico.

A realidade de Nzinga é distante de mim, em todos os aspectos. Ela não é uma pessoa, ela é uma ideia. E aqui há a necessidade de trazer à cena as possibilidades de *mulherismos* que dialoguem com as *matrigestões*³⁰ e irmandades de pessoas pretas como pressuposto, incluindo o masculino. Um encontro dessas duas forças complementares que estão para além do gênero, até porque estamos vivendo novas maneiras de se pensar os gêneros, fora de uma lógica binária. Conciliar essas duas maneiras de existências, talvez seja um primeiro passo para essas formas de pensar nossas humanidades.

A Mulherista Africana foca em suas particularidades, vindo de uma perspectiva totalmente diferente, que abraça o conceito do coletivo para toda a família em sua luta mundial pela sobrevivência, resolvendo assim as suas especificidades dentro das questões em que se abordam as condições das mulheres. (WEEMS, 2020, p. 31)

Dialogamos com essa perspectiva e apresentamos modos de se pensar o sujeito em relação com sua comunidade, na tentativa de propor outras lógicas de coexistências.

O poder e a autoridade se alinham como princípios e se subdividem em

30 Inserir esses conceitos segundo Clenora Hudson-Weens "o mulherismo Africana – mais do que o feminismo, o feminismo negro, o feminismo africano ou o mulherismo – é uma alternativa viável para a mulher Africana em sua luta coletiva, em conjunto com toda a comunidade, aumentando as possibilidades para a dignidade do povo Africano e para a humanidade de todos. Em resumo, recuperação da mulher Africana através da identificação de nossa própria luta coletiva e da atuação dela é um passo fundamental para a harmonia e a sobrevivência humana. (2020, p. 51)

funções para serem exercidos dentro das éticas comunitárias estabelecidas. É a partir dessas éticas que é realizado o percurso de se chegar ao centro. “Os homens são a autoridade, as mulheres são o poder, nós aprendemos assim” (CARLOS, 2022, p. 20), esse trecho do texto do espetáculo Nzinga dialoga com a fala da rainha Diambi Kabatusuila que nos auxilia a compreender de onde advém essa prática e lógica e quais são as consequências naquela sociedade. Assim, ao realizar o percurso comunitário de chegar ao lugar de autoridade, Nzinga se transforma em *mulher rei*, ou melhor *Ngola*, como mencionado acima. Um título de autoridade, ou seja, um título masculino.

Meu irmão Mbande, atinge a meia noite. Um sol se põe, outro sol se ergue. Brilho com a luz do meu irmão, do meu pai, do meu avô, do avô, do avô, do avô. Ngola Kiluanji Kiasamba, Ngola Mbande, Ngola Nzinga.” (CARLOS, 2022, p. 23)

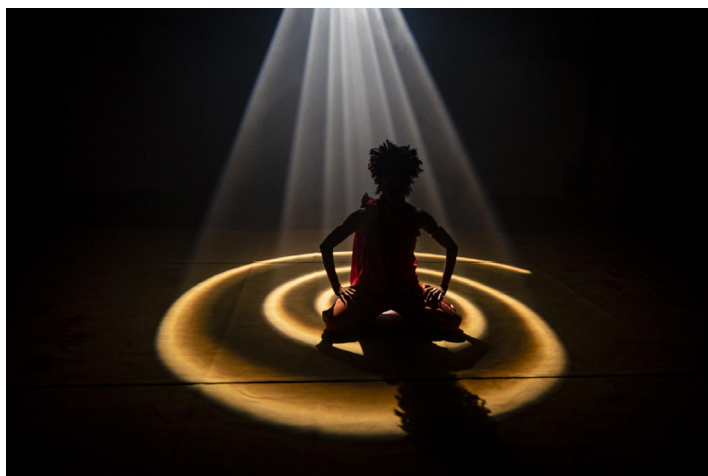


Figura 3 - Foto da estreia do espetáculo NZINGA no SESC Pompeia, 2022 – Fotógrafo Sérgio Fernandes

Na foto acima, mostramos Nzinga chegando ao centro da Kodya³¹, o lugar de autoridade que ela alcança a partir de sua descendência alargada e sua contribuição para com a comunidade. Em cena final, eu danço o percurso até o centro ao som da música criada pelo nosso diretor musical Salloma Salomão³² na voz de Juçara Marçal e Jéssica Areias³³.

31 Outro cosmograma baongo que narra simbolicamente a trajetória anti-horário do percurso até o centro, ou seja, até o lugar de autoridade.

32 Salloma Salomão é músico, doutor em História pela PUC-SP, com estágio na Universidade de Lisboa, tem pesquisas realizadas no Brasil, Portugal, Senegal e EUA.

33 Juçara Marçal é cantora brasileira e Jéssica Areias é cantora angolana residente no Brasil.

Ela vem toda majestosa, a senhora da N'angola
 Não pensem que ela vem, ela vem, ela vem se erguer.
 Ela vem toda majestosa, a senhora da N'angola
 Não pensem que ela vem, ela vem, ser rei (SILVA, 2022)
 Link do áudio da música: <https://www.youtube.com/watch?v=IYIGS2M-VLW4>

Creio que *NZINGA* inaugura em minha trajetória artística uma nova poética. Outras maneiras de se pensar o teatro de pesquisa que venho desenvolvendo ao longo desses 20 anos nas artes da cena. As transformações estão relacionadas com as formas de criação. Desde a chegada na sala de ensaio, o deitar e sentir o chão, as experimentações partindo da dança silvestre citada acima, o aquecimento das espirais corpo/espço para a cena que estava sendo elaborada e/ou ensaiada, até a cena propriamente dita, que nesse processo foi ganhando novas formas de se elaborar e pensar os pontos de vista de cada tema levantado, junto com os fatos históricos.

Construímos, então, uma cena onde o gesto não narra, ele é, e exprime no momento presente aspectos de diversas naturezas. Ele compõe processos de estruturas nucleares na cena, onde se percebe o presente, passado e futuro dos fatos. Para explicitar, posso trazer como exemplo as cenas iniciais que são permeadas pela dança silvestre comentada acima, que estabelece na cena as espirais, corpos em giros e gestos que evocam elementos da natureza como o fogo, a água, o ar, a terra, o universo e a dualidade, o duplo de cada pessoa, o que no nosso espetáculo se estabelece como o duplo entre os dois irmãos Nzinga e Mbandi. Esses gestos estão na cena como um segredo, onde o público estabelece a conexão, mas não necessariamente entende-se o sentido lógico das gestualidades. Esses elementos estão na cena como uma magia, um percurso sendo trilhado no aqui/agora por todas as pessoas, incluindo o público. A percepção é evocada no público e instaurada em consonância com a dança, palavra, gesto e música. É a partir do corpo, que a conexão se estabelece na cena. Esse corpo-memória por onde a narrativa se presentifica e grafa no tempo e no espaço suas existências, *corpografando* imaginários.

O corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagens, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. (MARTINS, 2021, p. 79)

É a partir dessas experiências narrada pela professora Leda Maria Martins que estabeleço essa terminologia corpo-memória. “A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória”. (MARTINS, 2021, p. 89) No espetáculo *NZINGA* a dança está bastante presente enquanto estrutura, pois venho desenvolvendo um trabalho de pesquisa continuada na área da dança, sobretudo o que realizei na Cia Sansacroma e hoje mais frequentemente no Núcleo Ajeum³⁴. Ou seja, venho estabelecendo a partir dessas linguagens que me atravessam e também outras linguagens que vou atravessando em minha trajetória, como as artes plásticas e o cinema, algumas outras maneiras de pesquisar a cena e sua gestualidade, pensando sempre no *para quem?*, o público que, por sua vez, é um dos elementos fundamentais na minha pesquisa.

A TEMPORADA E O PÚBLICO

Em 15 de julho de 2022 às 20h30 estreávamos no SESC Pompeia o espetáculo *NZINGA*. Era um misto de felicidade e surpresa a cada minuto. O público, em sua maioria de amigos e familiares, atentos e cúmplices. Penso que a obra só se completa definitivamente no entre, nessa relação, cena e público. No caso deste espetáculo isso é praticamente a única condição de sua existência, pois é a partir dos imaginários sendo construídos no momento presente que se é possível gerar a narrativa de imagens, já que, como dito anteriormente, o cenário é um tapete por onde a narrativa imagética é construída, pois o espetáculo não se propõe narrar fatos e sim paisagens. É através dessas paisagens, que construímos coletivamente as histórias de cada percurso de Nzinga e seu irmão Mbandi. Durante a temporada, fomos percebendo os sentidos dos tempos cênicos, dos gestos que se estabelecem nas relações e seu engajamento.

O gesto não é apenas uma representação mimética de um aspecto simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode sustentar os sentidos mais plenos. O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objeto, mas sua pujança de tempo e movimento. (MARTINS, 2021, p. 86)

Muitas pessoas ao saírem do espetáculo, narraram diferentes sensações, sobretudo, a surpresa da quebra das expectativas. Se tratando de um espetáculo que carrega o nome *NZINGA*, cada pessoa cria imaginários de África, muitas vezes instauradas numa narrativa hegemônica e unilateral de uma forma de

³⁴ Um núcleo de dança negra contemporânea, também da cidade de São Paulo que desenvolvem suas pesquisas também na região sul da cidade desde 2018 e tem como diretor, idealizador e coreógrafo Djalma Moura.

existência de um continente, trazendo “o perigo de uma história única” (2014), discurso muito bem elaborado por Chimamanda Ngozi Adichie³⁵, para o Technology, Entertainment and Design (TED). Outras, muito impactadas com o modo como as narrativas se personificam e vão sendo muito influenciadas pela trajetória corporal e cíclica que o espetáculo propõe. Algumas, muitas vezes dormiam durante o espetáculo e isso, no início nos fazia ficarmos inseguros, até que o nosso orientador artístico Eduardo Okamoto³⁶ nos ajudou a compreender algumas questões em relação à obra, pois ela não se trata de uma peça que cumpre uma narrativa linear desencadeada por acontecimentos. Ela é cíclica, lacunar, espiralar e evoca outro tempo, que talvez, em uma perspectiva ocidentalizante, pode ser traduzida como lenta e pouco dinâmica, é que a paisagem precisa de tempo para ser instaurada e percebida em muitas esferas de acontecimentos do aqui-agora, falava nosso orientador artístico, em outras palavras. Lembrei-me da minha viagem, lá em 2017, e como a minha sensação de tempo em Angola se dilatava, e isso não é algo a ser narrado, e sim sentido, se trata de uma percepção no corpo como um todo.

Tivemos, ao longo da temporada, muitos retornos importantes para os ajustes no espetáculo. Alguns que perpassaram pela percepção cênica junto ao público, e outros que eram ditas a partir das trocas de experiências após as apresentações, onde o público vinha falar conosco acerca das vivência que o espetáculo propunha para cada pessoa. E fomos ajustando o espetáculo de acordo com essas percepções. Como se trata de uma peça que está ainda florescendo em um jardim, acredito eu, bastante fértil, estamos ainda em ajustes e entendendo seus aspectos. Acreditando que sua trajetória começa agora, neste contato direto com a cena apresentada às suas interlocutoras(es).

Cada apresentação se dá em descobertas, de tempo, espaço, respirações e inspirações. Cada espiral que esse corpo evoca é um refletir de corpo presente que se organiza e se ascende! Pensar nessa cena encruzilhada é saber que a cena não está dada. Ela será o tempo todo atualizada no agora, e requer tomadas de decisões. Cada momento cênico em *NZINGA* se dá nas escolhas de reflexões e espirais. Esse corpo-espiral que se organiza e desorganiza o tempo todo na cena, convocando o público às tomadas de decisões coletivas onde cada um estabelece dentro do seu universo, o que pensa sobre aquele ou aquele outro acontecimento, pois a cena narra a paisagem e as personagens em relação, mas não toma as decisões do que se pensar em cada acontecimento/paisagem. Uma cena que apresenta a paisagem, as reflexões que elas evocam, e faz com que o público também entre no estado de escolhas a serem tomadas e/ou refletidas. O público não interfere na cena de forma ativa, mas é convocado a refletir sobre ela e tomar algumas decisões por ele mesmo.

Para exemplificar, narro aqui um momento, a partir da apresentação de uma das passagens mais conhecidas da história de Nzinga: quando ela se senta,

35 Chimamanda Ngozi Adichie é uma feminista e escritora nigeriana. Link da fala da autora: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>

36 Eduardo Okamoto é ator e diretor de teatro. Bacharel em artes cênicas (2001), Mestre (2004), Doutor (2009) em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde leciona.

supostamente (o que os livros de história contam), nas costas de uma “escrava” que se ajoelha. Num cenário histórico, Nzinga chega para negociar o território do *Ndongo* com os portugueses, e é recebida para sentar em um tapete, no chão, ela então, na perspectiva de manter sua soberania, pede para a moça ajoelhar para que ela se sente em cima de suas costas e assim ficar na mesma altura do então governador de Portugal. Refletimos com o público:

É assim, eles montam a cena de modo que os nossos governantes pareçam menores, feios e incapazes. Nos colocam no chão para elevarem-se. Então, nós fingimos estar abaixo deles. [...] Eu me coloco de quatro, no chão, como um banco humano, para que Mwene Nzinga, sente sobre mim. Ela coloca seu peso nas minhas costas, e eu a sustento, com todas as minhas forças, como se fosse uma árvore, um pé de *mbondo*, baobá, ou de *mulemba*. Eu sou parte dela. [...] Ela é uma serviçal? Ou ela é uma espiã de *Ndongo*? [...] (CARLOS, 2022, p. 12)

Aqui suscitamos uma reflexão, que os próprios entes-personagens se fazem, e mais do que isso, a cena se apresenta em polifonia, onde dividimos as narrativas com várias personagens, que uma hora narra todo o cenário como a “guerreira” que se deixa sentar, até a própria Nzinga que aparece para responder ao português, e responde em *kikongo*, sua língua materna. Esse é só um exemplo de construção imagética e reflexiva que é feita no aqui-agora com o público, pois toda a narrativa desta cena, é dada como se o público estivesse no lugar onde estão os colonizadores. Esse ponto de vista, faz com que o público aparentemente se sinta incomodado ao ver a espiã de quatro, carregando Nzinga, narrando tudo que acontece na cena. Desse modo, a inclusão do público se faz de forma narrativa, mas indiretamente, pois os corpos estão narrando a paisagem e colocando o público em um lugar no espaço-tempo histórico.

O público é o lugar que me interessa chegar, e quais são as interlocuções possíveis? Essa também é, para mim, uma pesquisa e uma investigação que agencia o meu fazer artístico. Em *NZINGA*, tenho a possibilidade de ir até às últimas consequências, onde evocamos a força da cena e sua potente poética do imaginar. Acredito nessa força coletiva que algumas obras de arte podem estabelecer entre público e artista e na força da conexão da poética da imagem que o fazer cênico pode alcançar.

E são esses corpos *nzilas*³⁷ que acredito para esse trânsito. Corpos que prespõem caminho de diversos caminhos em encruzilhadas.

37 Caminhos.

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica batizada pelos saberes africanos e afrodiáspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2021, p. 51)

Corpos que atravessam tempos em espirais, e se encontram na temporalidade cênica. É a partir dessa poética, a corporeidade se estabelece e funda no meu fazer artístico novas percepções estéticas na mediação desses corpos nas artes da cena.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT* - número 2, junho, Escola Livre de Teatro de Santo André, 2004.
- HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOURENÇO, Kleber. Sobre corpos, cruzos, dramaturgias urgentes. In: KANZELUMUKA; DE PAULA, Murilo. (Org). *Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. Publicação independente, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- OYĚWÚMÍ, Oyèrónke. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial. Instituto Kuanza. 2006.
- SILVA, Salloma Salomão Jovino da. e CARLOS, Dione. A cena paulista contemporânea de teatro, dramaturgia negra e o racismo antinegro. In: *Negras Insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo, Capulanas Cia de Arte Negra, 2018.
- SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica* Germaine Acogny. Campinas, 2017. 281 págs. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2017.
- WEENS, Clenora Hudson-. *Mulherismo Africana: recuperando a nós mesmos*. São Paulo: Editora Ananse, 2020.
- THIONG'O, Nguguwa. Enactment of power: The politics of performance space, *The MIT Press*, JSTOR. Ithaca, NY, Vol. 41, nº 3, p. 11-30, 1997.

Submetido em 19/08/2023

Aceito em 02/02/2024