

Visibilidade espacial: aspectos da poética teatral negra a partir da interseção entre gênero, raça e sexualidade em *Candaces* da Cia dos Comuns*

GUSTAVO MELO CERQUEIRA**

Resumo:

O artigo aborda questões relacionadas ao corpo negro na interseção entre gênero, raça e sexualidade a partir da nudez do corpo da mulher negra no espetáculo *Candaces* – a reconstrução do fogo, do grupo de teatro negro Cia dos Comuns. Através do engajamento com estudos sobre o corpo negro em sua relação com as noções de visibilidade e espaço nos campos dos feminismos negros, filosofia da existência negra, sociologia e estudos da performance, o artigo debate as questões políticas e estratégias cênicas utilizadas no espetáculo para evitar a associação entre o corpo da mulher negra em *Candaces* e imagens de controle que associam a mulher negra à hipersexualidade.

Palavras-chave: teatro negro; corpo negro; mulher negra.

Spatial visibility: aspects of the black theatrical poetics in the inserction of gender, race, and sexuality in *Candaces* by Cia dos Comuns

Abstract:

The essay approaches issues related to the black body in the intersection of gender, race, and sexuality through the examination of the nudity of the black female body in the play *Candaces – a reconstrução do fogo* by black theater group *Cia dos Comuns*. Through the engagement with studies about the black body in its relation with notions of visibility and space in the fields of black feminisms, Africana philosophy, sociology, and performance studies, the essay debates political issues and scenic strategies employed in the play to prevent the association between the black female body in *Candaces* and controlling images that associate black women to hypersexuality.

Key words: black theater; black body; black woman.

* Este artigo aprofunda trecho de um dos capítulos da tese *The Black Body in the Teatro Negro of Cia dos Comuns* (CERQUEIRA, 2019) apresentada como requisito para a conclusão de doutorado em Estudos Africanos e da Diáspora Africana pela Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos.



** GUSTAVO MELO CERQUEIRA é babalorixá, ator e performer. Professor substituto pelo Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Graduado em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Master of Arts e PhD em African and African Diaspora Studies pela Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos.

Introdução

Nesse artigo, exploro algumas questões relacionadas à presença do corpo negro em cena, sobretudo na interseção entre raça, gênero e sexualidade, a partir da presença do corpo da mulher negra no espetáculo *Candaces – a reconstrução do fogo* (MEIRELLES; CIA DOS COMUNS, 2003), espetáculo estreado pelo grupo de teatro negro Cia dos Comuns no Teatro Gláucio Gill, localizado no bairro de Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, em 2003. A partir do engajamento com abordagens sobre o corpo negro em sua relação com as noções de visibilidade e espaço nos campos dos feminismos negros, filosofia da existência negra, sociologia e estudos da performance, e ancorado em entrevistas realizadas em 2016 com algumas das atrizes negras que atuaram no espetáculo *Candaces*, quero debater algumas das questões políticas que atravessaram as atrizes negras da Cia dos Comuns durante o processo criativo do espetáculo, bem como alguns dos elementos políticos e estéticos que possibilitaram trazer à cena as mulheres negras em semi-nudez e com subjetividade política e artística, a despeito da frequente exacerbação da hipersexualidade da mulher negra no imaginário brasileiro.

Cia dos Comuns, grupo de teatro negro fundado em 2001 pelo ator e produtor cultural negro Hilton Cobra, estreou seu segundo espetáculo, *Candaces – a reconstrução do fogo*, em 2003, no Teatro Gláucio Gill, no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. *Candaces* se remetia a registros históricos das *candaces*, rainhas do antigo império Kush, onde hoje se localiza a Etiópia (VILELLA, 2003), ao contar a estória da atuação política de mulheres negras para a coesão de uma comunidade negra através da luta pela

preservação de um terreiro de *candomblé* cuja existência estava ameaçada pela ganância de um antigo membro da comunidade que se convertera ao neopentecostalismo. A dramaturgia do espetáculo, de autoria de Marcio Meirelles (que também dirigiu a montagem) e do elenco da Cia dos Comuns, resultou dos processos de improvisação teatral feitos pelo grupo durante o processo criativo, tendo como foco principal a experiência vivida da mulher negra. A *mise-en-scène* de *Candaces* era inspirada na ritualidade do *candomblé*, porém sem reprodução de ritos sagrados, com coreografias e movimentações – dirigidas por Zebrinha, que assina a direção de movimento do espetáculo – inspiradas nas danças dos orixás. A música do espetáculo, assinada por Marcos Póvoas e Puan Vianna – posteriormente premiados na categoria Melhor Música no Prêmio Shell 2004 – mesclava cânticos sagrados com as vozes de mulheres negras famosas e anônimas que foram entrevistadas pelo elenco durante o processo criativo. O espetáculo imergia o público numa experiência sensorial que aliava plasticidade e engajamento político para tratar da experiência vivida da mulher negra no Brasil, e dava continuidade ao projeto político-estético da Cia dos Comuns de trazer ao palco as questões políticas da população negra no Brasil através da valorização das contribuições da cultura e da experiência negras para o teatro e a sociedade brasileira (CIA DOS COMUNS, 2001).

O espetáculo era atuado exclusivamente por atores e atrizes negros e negras. Um aspecto comum na presença dos corpos negros em cena no espetáculo *Candaces* está no figurino que utilizavam e na semi-nudez que atores e atrizes expunham. Todos os performers do espetáculo estavam vestidos com o

mesmo figurino, assinado por Biza Vianna: folhas de ouro em diferentes partes do corpo, golas, braceletes e longas saias nas cores preta, vermelha e branca, que eram trocadas pelos atores e atrizes no decorrer do espetáculo para representar diferentes partes da estória.

Importante considerar a questão da nudez do corpo da mulher negra em Candaces porque o corpo negro enfrenta uma relação contraditória com a visibilidade: às vezes, a visibilidade se afirma como um ato de violência constitutiva do corpo negro (YOUNG, 2010). Outras vezes, o corpo negro, intencionalmente ou não, consegue desestabilizar o conjunto de significados associados à negritude e constantemente projetados sobre corpos negros com estratégias cênicas que abrem espaço para uma interferência no olhar externo de modo a promover uma mais complexa – e menos objetificante – apreensão visual do corpo negro (FLEETWOOD, 2011).

Considerando as três dimensões ontológicas do corpo negro a partir da uma descrição fenomenológico-existencialista – onde o corpo é: consciência encorpada, ou seja, consciência com uma perspectiva no mundo; um objeto dentro da perspectiva de um outro corpo; e é capaz de imaginar como é visto dentro da perspectiva de um outro corpo (GORDON, 1999, p. 34-36) – Lewis Gordon argumenta que o corpo negro é ideologicamente construído primordialmente através da negação de sua primeira dimensão ontológica – ter uma perspectiva – e pela ênfase social e política que se lhe é dada em relação a sua segunda dimensão ontológica (ser um objeto na perspectiva de outros corpos). Nesse sentido, a construção ideológica do corpo negro o quer como objeto a ser visto, negando-se sua capacidade de ter uma perspectiva, e

mesmo de se imaginar sendo visto na perspectiva de outros corpos (1999, p. 95). Ao menos desde a escravidão negra nas Américas, com os frequentes espetáculos de sujeição à violência (HARTMAN, 1997) e visibilidade forçada (YOUNG, 2010), passando pela exploração do exotismo espetacular dos corpos negros (como na conhecida história de Sarah Baartman) e, nos dias de hoje, com a exposição espetacular da morte negra (SMITH, 2016), ser um objeto para ser visto é assumida, ideologicamente, como a dimensão ontológica do corpo negro, o que possibilita a alguns corpos não-negros (especialmente os corpos brancos) afirmar suas perspectivas no mundo enquanto norma. Isso, apesar de aparentemente contraditório, posiciona o corpo branco como uma presença desencorpada, imaterial, e afirma a perspectiva branca como universal (GORDON, 1995; PUWAR, 2004, p. 142).

Isso se torna ainda mais problemático quando nos referimos à presença de corpos negros em espaços institucionais, muitos deles também construídos, ideológica e historicamente, a partir de práticas de poder que se utilizavam da raça e do gênero como marcadores do “outro”, o que faz com que a presença de corpos racializados e/ou marcados pelo gênero (como é o caso dos corpos das mulheres negras) se torne hipervisível (PUWAR, 2004). Essa dinâmica de marcar corpos através da designação racial e de gênero é parte, também, da institucionalização da atividade teatral no Brasil, sobretudo a partir do século XIX, época em que alguns historiadores vão apontar como a época do surgimento de uma dramaturgia nacional e de um teatro profissional no Brasil (ARAÚJO, 1977, p. 19). Importante ressaltar que é justamente no século XIX que os atores negros, antes figuras majoritárias nos

elencos teatrais no Brasil, deixam de ocupar a cena como atores ao mesmo tempo em que surge a figura da “personagem negra”, à época caracterizada por aglutinar características grotescas e estereotípicas que eram atribuídas à pessoa negra (MENDES, 1982; MARTINS, 1995), algo que perdurou de forma mais intensa até meados do século XX. Esse longo período de exclusão da presença negra e frequente utilização de sua representação de modo grotesco e estereotipado fez, também, surgir a ideia de que os corpos negros não pertencem à cena teatral, e nem mesmo à plateia do teatro, criando a imagem desses corpos como “invasores do espaço” (PUWAR, 2004), exceto quando presentes em papel estereotipado e grotesco, ou para executar funções de serviço, mas não como público. Assumindo-se que, de modo geral, muitos edifícios teatrais no Rio de Janeiro, por conta da aura institucional que carregam – e sobretudo no caso dos edifícios localizados em áreas de população predominantemente branca, como é o caso do Teatro Gláucio Gil, onde estreou o espetáculo *Candaces* – acabam por carregar, também, os valores de universalidade e desencorpamento característicos da branquitude e da masculinidade que tornam hipervisíveis corpos racializados (2004, p. 144), é de se esperar que tal dinâmica exerça um peso especial sobre os corpos das mulheres negras.

Ademais, é importante considerar que a dimensão antinegra do teatro brasileiro nem sempre se traduz em termos de distância, rejeição e/ou abjeção do corpo negro. Em alguns contextos – e isso talvez seja ainda mais palpável no Brasil do que em outras partes do mundo por conta do mito da democracia racial – é através da aproximação e mesmo da performance de posse sexual que a antinegitude se expressa. Isso é

particularmente relevante em relação ao corpo da mulher negra, historicamente representado como sexualmente acessível em performances teatrais e de entretenimento desde ao menos o início do século XX (LIMA, 2010, p. 34). Assim, não apenas a ideia de disponibilidade sexual associada ao corpo negro foi reforçada, por muito tempo, no teatro brasileiro, como a proximidade física e a performance de disponibilidade – o que não significa uma disponibilidade de fato – vieram sendo estimuladas através de diversos meios, especialmente nos shows de mulata. Por essas razões, a semi-nudez dos corpos negros em *Candaces*, e mais precisamente dos corpos das mulheres negras num prédio teatral em Copacabana, bairro de alto poder aquisitivo e de destinação turística no Rio de Janeiro, potencialmente exporia as atrizes negras da Cia dos Comuns ao processo de objetificação que o grupo, em seu projeto político-estético, se compromete a combater. É necessário, então, analisar criticamente as estratégias empregadas pelo grupo para não reforçar a objetificação do corpo negro, sobretudo o corpo da mulher negra.

A “mulata” como imagem de controle

O uso da nudez feminina numa peça focada em representar “parte do universo feminino negro” (CIA DOS COMUNS, 2003) através da experiência vivida de mulheres negras suscitou algumas preocupações em parte do elenco pelo risco de se reforçar estereótipos sobre as mulheres negras. Isso se torna evidente na fala da atriz negra Tatiana Tiburcio, ex-integrante da Cia dos Comuns, ao relatar sua reação inicial à ideia de que as mulheres negras estariam com os seios expostos em *Candaces*:

Eu não queria, eu achava absolutamente desnecessário. (...) Porque a gente tinha toda uma fala de valorização (...) e de repente aquela ideia parecia ir contra, porque parecia que estava querendo explorar essa imagem que a gente estava querendo destruir (...). Se é pra valorizar [a mulher negra] por que eu tenho que pagar peitinho? Não é isso que todo mundo faz com a gente?¹

Quando Tiburcio fala sobre “essa imagem que a gente estava querendo destruir”, ela parece se referir a um conjunto de ideias associadas ao corpo negro e, no caso das mulheres negras, frequentemente associado a ideias de hipersexualidade ou disponibilidade para o sexo.

Se pensarmos nas representações dominantes sobre a sexualidade das mulheres negras no Brasil, a imagem da mulata é, provavelmente, a mais popular. Também, é a imagem da mulata a que guarda um maior potencial para discutir racismo e sexismo no Brasil, como argumenta Lélia Gonzalez (1935-1994) em artigo publicado em 1984, a partir de palestra proferida em 1980. De acordo com Gonzalez (1984, p. 228), o carnaval é o ápice da performance do mito da democracia racial no Brasil, onde a mulher negra é transfigurada “única e exclusivamente na rainha, na ‘deusa mulata do meu samba’” que é exaltada especialmente durante o desfile das escolas de samba:

Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes

anatômicos; e os “flashes” se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro (GONZALEZ, 1984, p. 228).

O inverso dessa fábula é a imagem da empregada doméstica. Nas palavras de Gonzalez, “o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica” (1984, 228). Interessante observar que Gonzalez se refere à mulata e à empregada doméstica tanto no plano de experiências concretas das mulheres negras quanto no plano de imagens que são frequentemente projetadas sobre as mulheres negras a despeito de suas profissões e status social nas mais diversas situações. Gonzalez (1984, 228) chega a apresentar como exemplo a sua experiência pessoal quando, moradora de área nobre do Rio de Janeiro, ao atender a porta de casa para algum vendedor, este pedia que ela chamasse a patroa. Ainda, a autora observa nessa dinâmica que as imagens da mulata e da empregada doméstica são duas formas correlatas de desejo branco em relação ao corpo da mulher negra: o desejo sexual e o desejo de posse. Nessa conjunção, Gonzalez (1984, p. 229) evoca uma terceira imagem, a da mucama, nome dado à escrava de que fazia os trabalhos domésticos no período escravocrata. Aqui, a autora enfatiza não só a intersecção de raça, gênero e classe, mas também de sexualidade como vetor de opressão associado ao corpo da mulher negra. Tanto a empregada doméstica, quanto a mulata e a mucama carregam uma camada de disponibilidade sexual que é

¹ Entrevista com Tatiana Tiburcio, no Rio de Janeiro, em agosto de 2016.

dominantemente associada às suas imagens. Finalmente, Gonzalez (1984, p. 232) ainda denota a noção de espaço relacionada com a imagem da empregada doméstica, ao demonstrar como tal imagem está associada à mulher negra moradora de favela.

Quando Gonzalez extrai tantas camadas de análise a partir da imagem da mulata, ela nos revela o quanto a mulata é uma “imagem de controle” (COLLINS, 2008, p. 77) fundamental na constituição de “matriz de dominação”² que oprime a mulher negra e a sujeita a diversas formas de violência materiais e simbólicas. Imagens de controle como a da mulata têm papel crucial em garantir a opressão de mulheres negras com efeito de objetificação, desumanização e abjeção semelhantes ao causado pelo estereótipo. Não é à toa que certas imagens de controle encontram correspondência no repertório teatral brasileiro de representações das pessoas negras. No que tange à evolução histórica da imagem da mulata, Evani Tavares Lima (2010) observa que ela começa a aparecer na dramaturgia brasileira do século XIX com diferentes feições, mas sua configuração como sexualmente sugestiva e acessível se tornou prevalente, especialmente no início do século XX, através das performances do Teatro de Revistas. Essas características da mulata dialogam intimamente com a então nascente noção de democracia racial no Brasil. Nesse sentido, Lima argumenta que:

A mulata, por exemplo, servia para alimentar a ideia da bem-sucedida mestiçagem brasileira, e, ao mesmo tempo, era apresentada como uma produção tipicamente brasileira,

cujos atributos eram a sensualidade latente e a beleza animal. (2010, 34)

Assim, por conta das opressões que se entrecruzam na mulata enquanto imagem de controle, sua fundamental relevância para o entendimento da antinegitude no Brasil e sua trajetória na dramaturgia brasileira, é importante considerar essa imagem como uma questão abrangente com a qual a Cia dos Comuns teve que lidar em Candaces.

A associação mais comum entre a imagem da mulata e as mulheres negras no Brasil está na imagem da passista, a dançarina do samba que de forma tanto vigorosa quanto sensual atua nos desfiles de escolas de samba, comumente com roupas curtas. Tal é a conexão que o senso comum no Brasil estabelece entre a passista e a mulata que a última é usualmente referida, no contexto carnavalesco, como sinônimo para passista, especialmente quando se quer referir a seu fenótipo “miscigenado”, bem como ao vigor sensual e corpo exposto. As características físicas e de comportamento que são lidas como sinais de hipersexualidade – corpo exposto, “bunda grande”, “coxas grossas”, movimentos sensuais de quadris, sorriso convidativo, entre outras – são os mais enfatizados na associação entre a imagem da mulata e o corpo e comportamento da mulher negra.

Apesar das crescentes críticas à mulata como imagem de controle, acompanhada de uma série de ressignificações hoje associadas à sua imagem, ela ainda carrega, e isso era ainda mais evidente à época de estreia de Candaces, muitas das camadas de opressão a que aludimos aqui nesse artigo. A própria circulação e massificação da imagem da mulata na grande mídia exerceu papel importante

assumida pela interseção de opressões num dado local social” [“the particular form assumed by intersecting oppression in one social location”].

² Patricia Hill Collins (2000, p. 228) define matriz de dominação como “a forma particular

para normalizá-la no cotidiano nacional. Exemplo contundente é a figura da Mulata Globeleza que aparecia na programação diária da TV Globo, uma das maiores emissoras de televisão do mundo. Os *spots* em que aparecia a Mulata Globeleza eram transmitidos regularmente com a aproximação do período momesco para promover os sambas-enredo das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Nesses *spots*, a Mulata Globeleza dançava completamente nua, com uma elaborada pintura que cobria algumas partes de seu corpo – por vezes, apenas sua genitália.

Os *spots* da Mulata Globeleza foram ao ar por vinte anos no Brasil, entre 1993 e 2013. Quem primeiro encarnou a Mulata Globeleza, e por mais tempo e com maior notoriedade, foi a modelo Valéria Valenssa, entre os anos de 1993 e 2004. Indissociável de sua atuação como Mulata Globeleza estava a função exercida pelo designer alemão Hans Donner, responsável pelo desenho gráfico e efeitos especiais das vinhetas da Mulata Globeleza, e com quem Valenssa veio a se casar. Impossível não nos referirmos à relação amorosa entre Valenssa e Donner ao falarmos da Mulata Globeleza, tanto pelo destaque midiático que Donner alcançou como designer na TV Globo e, mais especificamente, nas vinhetas da Mulata Globeleza, mas também porque a exploração midiática da relação amorosa entre os dois evoca a ideia do excepcionalismo racial brasileiro manifesto na imagem da bem-sucedida miscigenação e na imagem da mulata como produto de exportação.

Apesar da associação da imagem da mulata enquanto sexualmente disponível e um celebrado ícone de miscigenação

no Brasil ter sido consistentemente desenvolvido desde, pelo menos, o século XIX, não é exagero dizer que a Mulata Globeleza tem como ascendência mais imediata os shows de mulata realizados no Sambão, uma casa de show que “atraía milhares de turistas”³ criada em 1969 em Copacabana pelo radialista, empreendedor e apresentador de TV não-negro Oswaldo Sargentelli (1924-2002). Um auto-proclamado “mulatólogo”, Sargentelli sempre declarava que uma das regras de ouro de seus shows era que as dançarinas não podiam ter contato com os frequentadores da casa, mesmo que fosse através de simples troca de mensagens escritas, sob pena de demissão. Contudo, “as precauções adotadas (...) não o livraram de ser acusado de facilitar a prostituição, algo que ele sempre negou” (LIMA; LESSA, 2002). Assim, a ideia de exploração sexual, tendo ou não acontecido de fato, sempre circundou os shows de mulata, especialmente em áreas turísticas como o bairro de Copacabana.

Apesar das regras de Sargentelli no que tange à proximidade e contato físico entre as dançarinas de seus shows e o público, muitos outros shows de mulata que se popularizaram no Rio de Janeiro – por vezes inseridos em shows de variedades que incluíam dança-afro, capoeira e números de mágica, por exemplo, e que tinham turistas como seu público-alvo – encorajavam a proximidade física entre espectadores (majoritariamente brancos) e artistas (majoritariamente mulheres negras).

A atriz negra Valéria Monã nos conta um pouco de sua experiência como participante nesses shows de variedades no início da década de 1990. Muito

³ <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo->

[sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942_\(Globo n.d.\)](https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942_(Globo_n.d.))

embora ela própria nunca tenha participado dos números de mulatas – ela costumeiramente estava no número de dança-afro ou das chamadas danças folclóricas – ela experienciou como os artistas do show, especialmente as mulatas, eram abordadas como sexualmente disponíveis. De acordo com Monã, o fim do show de variedades consistia, comumente, num samba em que os artistas do show tiravam os espectadores para dançar.

Eu lembro que eu fiz muito show pra gringo. (...) O mercado de show pra gringo era muito forte, entendeu? (...) Nos hotéis, esses hotéis grandes, tudo no sentido Barra [da Tijuca], às vezes fazíamos na praia, show pra gringo mesmo, (...) Uma coisa que me irritava era ter que tirar o gringo pra dançar. Nossa, eu me sentia na prostituição, sabe? E os gringos queriam meter a mãozona (...) entendeu, aquelas coisas assim, era a parte que mais me irritava do show (...) E a pessoa que te chamava [contratava] para fazer o show ficava vendo se todo mundo estava com alguém dançando, (...) que às vezes tinha gringo que não queria dançar, velho, queria estar com a mulata. A mulata com a bundona de fora, você toda vestida de afro, uma mulata ficava com dez [turistas], e a gente sem ninguém (...) Eu ficava do lado de um, fingia que estava dançando e assim fui sobrevivendo⁴.

Esses aspectos narrados por Monã demonstram que a proximidade física simulava uma disponibilidade sexual, independente de culminar em ato sexual ou não. O que quero, aqui, é chamar a

atenção para como essas performances são antinegras ainda que caracterizadas pela aproximação física em direção ao corpo da mulher negra. Podemos, ainda, falar dessa performance a partir dos termos alcance e extensão [*reachability and extension*] conforme propostos por Sarah Ahmed:

o outro além de mim é também o que me permite estender o alcance do meu corpo. Mais do que uma simples forma de negação, o processo de configurar ou definir o outro pode também ser descrito como uma forma de extensão. O corpo estende seu alcance ao assimilar aquilo que é “não”, onde o “não” envolve a aquisição de novas capacidades e direções – tornando-se, em outras palavras, “não” simplesmente o que eu “não” sou, mas o que eu posso “ter” e “fazer”. O “não eu” é incorporado ao corpo, estendendo seu alcance (2006, p. 115)⁵.

Nesse sentido, a dimensão antinegra que se encontra na mulata enquanto imagem de controle na matriz de dominação da mulher negra no Brasil não está relacionada meramente à afirmação de uma distância em relação ao corpo da mulher negra. Na verdade, tal imagem enfatiza uma proximidade que é um modo de extensão do alcance do senso de domínio e propriedade do corpo masculino branco em relação ao corpo feminino negro.

⁴ Entrevista com Valéria Monã no Rio de Janeiro em 13 de julho de 2016.

⁵ [w]hat is other than me is also what allows me to extend the reach of my body. Rather than othering being simply a form of negation, it can also be described as a form of extension. The

body extends its reach by taking in that which is “not” it, where the “not” involves the acquisition of new capacities and directions – becoming, in other words, “not” simply what I am “not” but what I can “have” and “do.” The “not me” is incorporated into the body, extending its reach. (AHMED, 2006, p. 115)

Lidando com as imagens de controle associadas ao corpo da mulher negra

Ao fazer referência à Mulata Globeleza e aos shows de mulata, estou propondo que diversos foram os mecanismos que popularizaram e normalizaram a mulata enquanto imagem de controle da mulher negra no Brasil⁶. Enquanto os shows de mulata abarcavam performances de oferecer o corpo da mulher negra para ser visto e dar a impressão de estar sexualmente acessível, a circulação maciça da Mulata Globeleza e sua associação à figura do homem branco europeu na mídia assegurou e ampliou a percepção social da mulher negra como símbolo da miscigenação racial. Era por estarem conscientes de que Candaces poderia evocar essa imagem ao apresentar corpos femininos *seminus* num prédio teatral localizado em Copacabana – o mesmo bairro no qual 34 anos antes Sargentelli iniciou seu show de mulatas – que algumas atrizes do grupo inicialmente resistiram à ideia de expor os seios no espetáculo.

Porque a imagem da mulata é tão enraizada na sociedade brasileira, é importante considerar como a condição de negritude complica as dimensões políticas e estéticas da disposição visual do corpo nu da mulher negra. Em relação a isso, a atriz negra Débora Almeida, integrante da Cia dos Comuns, considera que a raça opera como um fator de distinção entre as agendas e estratégias políticas de mulheres negras e não-negras:

⁶ Importante observar que seria equivocado dizer que as mulheres que atuam em shows de mulata estão logo e de pronto sendo submetidas à violência. Não podemos deixar de considerar o componente de auto-afirmação e afirmação política de controle de seu próprio corpo e sexualidade que também podem compor a multitude de dimensões que as performances da

uma mulher branca (...) vai pra uma passeata de peito de fora porque ela reivindica a liberdade para o corpo dela. Então, para ela é transgressor estar com o peito de fora. Pra uma mulher negra, a gente reivindica colocar o nosso corpo vestido no sentido de que quando colocam a gente de peito de fora sempre é como um espetáculo para o outro assistir⁷.

Contudo, quando perguntada sobre como esse argumento dialoga com o uso dos corpos femininos negros em semi-nudez no espetáculo *Candaces*, Almeida diz que:

Naquele momento, acho que eu tinha 25 anos e nunca tinha ficado nua no palco. Foi libertador no sentido de que, bom, vamos pagar pra ver o que é isso, né, porque eu nunca tinha ficado nua no palco. Então, no sentido artístico, foi libertador (...) [Mas] enquanto mulher negra, eu me questioneei muito.

Apesar do conflito entre a relevância artística e a dimensão política do uso do nu em cena numa peça teatral, e a provável associação com imagens de controle que evocassem a hipersexualidade da mulher negra, fica evidente que o lado artístico prevaleceu na escolha feita por Almeida, no sentido de sua maturidade e liberdade como atriz.

Além das dimensões artísticas, outras atrizes negras do espetáculo expressaram outros aspectos que as levaram a concordar em expor os seios no

mulata carregam. Contudo, enquanto imagem de controle, e no sentido com que as mulheres negras geralmente são referidas quando tal imagem é evocada, impossível não considerar a dimensão de violência e de controle que ela carrega.

⁷ Entrevista com Débora Almeida no Rio de Janeiro em 29 de julho de 2016.

espetáculo, muito embora isso tenha sido um processo que evoluiu no decorrer do processo criativo e só se consolidou, para algumas, depois da estreia do espetáculo. Nesse sentido, Almeida é enfática em afirmar que a decisão final coube às atrizes quando ela diz que “fomos nós também que escolhemos contar [aquela estória] dessa forma, porque você sabe que se ninguém quisesse, ninguém teria colocado o peito de fora”. Importante observar na fala de Almeida que houve uma coesão do coletivo em relação à decisão de engajar com a proposta de utilizar o nu em cena.

Monã, em contraste com sua experiência prévia nos shows de variedades dos quais participou, argumenta que a confiança na proposta do grupo, com o qual já tinha trabalhado num espetáculo anterior, foi fundamental para engajar com a proposta:

Quando veio esse trabalho da Comuns eu me senti muito confortável, de conhecer politicamente, de me fortalecer com o que eu tinha antes, sabe? (...) Fortalecendo aquilo que já tinha, sabe? Então, ali, meu corpo ficou bem. Por isso que quando foi em Candaces pra botar os seios de fora, foi totalmente confiável, entendeu? Era chegar de peito mesmo, peito aberto pra qualquer coisa.

Além da confiança interna e cumplicidade entre os membros do grupo, as atrizes também concluíram que a estória que estava sendo construída durante o processo criativo – especialmente considerando o conteúdo político e os temas abordados na peça (a liderança de mulheres negras no combate ao racismo religioso, o extermínio de jovens negros, os diversos motivos que levam ao esfacelamento de famílias negras), junto com uma elaborada *mise-en-scène* – era tão forte e importante que não permitiria uma

potencial “distração” causada pelos seios desnudos em cena. Essa é uma percepção compartilhada pela maioria das atrizes do espetáculo, reforçada pelos relatos de espectadores e espectadoras, negros e não-negros, compartilhados com as atrizes do elenco.

Um exemplo da riqueza sinestésica e visual de Candaces pode ser exemplificada pela cena em que a personagem Matheuzinho (interpretada por Cridemar Aquino) chega à comunidade em que se passa a estória para reivindicar o seu direito como herdeiro do terreno sobre o qual foi construído o terreiro de candomblé liderado por Tia Daiá (interpretada por Vânia Massari). Oito atores e atrizes estão aos pés de Tia Daiá. A postura de Tia Daiá se assemelha à de uma árvore antiga. Uma luz de cor âmbar ilumina Tia Daiá e os corpos aos seus pés, trazendo uma atmosfera mística à sua presença, diferente da luz esbranquiçada que ilumina Matheuzinho. Matheuzinho entra no palco e Tia Daiá o cumprimenta. Matheuzinho inicia sua movimentação em cena a partir da direita alta do palco. Quando começa a falar, ele se desloca em direção à direita baixa do palco, e Tia Daiá segue seu movimento enquanto fala com ele. Ela se dá conta de que Matheuzinho não é a mesma pessoa que ela conheceu no passado. Em certos pontos do diálogo, pequenos interlúdios são inseridos através do toque de atabaques, que ocupam espaço destacado no cenário da peça, e os atores e atrizes aos pés de Tia Daiá cantam. No primeiro desses interlúdios, quando Tia Daiá passa a suspeitar das intenções de Matheuzinho, as mulheres aos seus pés se movem e se sentam voltadas para a posição onde Matheuzinho se encontra. O diálogo continua e Matheuzinho se desloca para a esquerda baixa. Enquanto ele fala, todas as mulheres vão acompanhando sua trajetória com a

cabeça. Enquanto Tia Daiá fala, Matheuzinho se move para a esquerda alta. Todas as mulheres continuam olhando para ele. Outro interlúdio com cantos e atabaques. Dessa vez, os atores se erguem e se sentam de frente para o fundo do palco. Matheuzinho acusa o terreiro de ser um lugar para o culto ao demônio enquanto se move para a esquerda baixa. Após Tia Daiá acusar Matheuzinho de ingratidão, novo interlúdio com atabaques e cantos preenchem o espaço, enquanto três dos homens aos pés de Tia Daiá movem-se até quase ficarem de pé. A composição sugere que Tia Daiá está sentada num trono. Tia Daiá age de modo cada vez mais assertivo contra as investidas de Matheuzinho. Ele se posta na direita baixa e anuncia sua intenção de doar o terreno para que nele seja erguida uma unidade da igreja neopentecostal da qual ele agora é membro. Tia Daiá reage com violência e o expulsa de sua casa. Após sua fala, outro interlúdio é executado, enquanto atores e atrizes ao redor de Tia Daiá se erguem. Uma coreografia se inicia, baseada em toques e cânticos do candomblé, representando a preparação de Tia Daiá, junto com sua comunidade, para a batalha que se aproxima.

Conclusão: o olhar do público como validador

Ao sobrepor a semi-nudez dos corpos das mulheres negras ao conteúdo político e a uma ritualidade cênica inspirada na ritualidade sacra do candomblé, o grupo consegue uma apresentação da mulher negra que convida o público a uma apreciação que tem um ar de respeitabilidade advindo não de roupas formais e comportamento aproximado a uma respeitabilidade puritana, nem resvala em imagens que

remetem ao estereótipo da hipersexualidade. A forma multidimensional com que se apresenta a mulher negra em *Candaces* certamente traz uma aura de sacralidade projetada sobre o corpo da mulher negra por conta da referência sensorial à performance ritualística do candomblé. Mas tal sacralidade, na peça, está no modo como as mulheres são donas dos seus corpos e dos espaços onde esses corpos estão. São elas que, afirmando sua presença seminua, são as protagonistas das experiências articuladas em cena, conduzindo grande parte da narrativa do espetáculo. Tal complexidade parte dos corpos das atrizes negras em cena a partir da articulação da complexidade de fatores que compõem a experiência vivida das mulheres negras e, ao mesmo tempo, as envolve em cena pelo modo como os diversos elementos do espetáculo direcionam a atenção da plateia.

A atriz negra Vânia Massari, ex-integrante da Cia dos Comuns, enfatiza como a nudez em *Candaces* estava inserida nos elementos políticos e estéticos da peça, e não algo destacado do espetáculo. Mas isso só se deu quando o espetáculo finalmente estreou:

Depois, vendo a construção toda do espetáculo, lógico e evidente que fazia todo o sentido a questão do nu, a questão dos seios da mulherada toda de fora (...) o primeiro impacto das pessoas era que estavam vendo os seios, mas depois ninguém via mais, (...) ninguém dava conta de que existiam os seios de fora porque era uma coisa que fazia parte mesmo do conteúdo do espetáculo⁸.

É também com base no que se recorda da reação do público ao espetáculo que

⁸ Entrevista com Vânia Massario, no Rio de Janeiro, em 14 de julho de 2016

Almeida se assegura de que a nudez foi bem empregada em Candaces.

O que o público falava (...) era que esqueciam que a gente estava com o peito de fora. A estória era tão forte que ninguém lembrava. Aí, bom, se a estória era tão forte, a coisa está feita de uma forma tão apropriada, tudo bem, eu acho que isso passou [para o público]. (...) Nossos corpos não estavam em exposição. Estavam contando uma estória. Acho que essa é a diferença na exposição do corpo dessas mulheres em Candaces. Não estávamos a serviço do outro, estávamos a serviço de uma estória que nós escolhemos contar.

Tiburcio também relata que uma pessoa do público uma vez a encontrou anos depois do espetáculo sair de cartaz e falou da admiração por Candaces. Essa pessoa relatou que só ao fim do espetáculo percebeu que as atrizes estavam com os seios expostos. Tiburcio ainda diz que, de acordo com essa pessoa do público,

era tanta grandeza em tudo, estética, que aquilo era um detalhe assim, que ela não parou pra prestar atenção nisso assim, e essa fala dela que veio agora, tantos anos depois, é uma fala que eu ouvia muito na época. Isso ajudou a quebrar essa impressão que eu tinha de que a gente estava se contradizendo no discurso.

Dessa forma, com base no que é relatado pelas atrizes do espetáculo, as dimensões políticas e estéticas associadas ao corpo negro em Candaces cercaram e deram suporte às atrizes negras em cena de modo a dissociá-las das imagens de controle associadas aos seus corpos. Num certo sentido, Candaces se torna um espetáculo sobre ver a mulher negra em sua complexidade, respeitando-a ainda que pareça alcançável, ouvindo-a e prestando atenção aos seus sofrimentos e

alegrias, em vez de focar em partes do seu corpo como quem está a selecionar um pedaço de carne para consumo. É sobre tornar o corpo negro visível num dado espaço através de estratégias que revelem sua complexidade nos planos individual e coletivo.

Referências

AHMED, S. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. Durham: Duke University Press, 2006.

ARAÚJO, N. Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX. **Latin American Theatre Review**, p. 17–24, Fall 1977. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/235874830>. Acesso em: 11 set. 2020.

CERQUEIRA, G. M. **The Black Body in the Teatro Negro of Cia dos Comuns**. Tese (doutorado). African and African Diaspora Studies Department, The University of Texas at Austin, Austin/TX/EUA, 2019.

CIA DOS COMUNS. Companhia dos Comuns. **A Roda do Mundo**. Rio de Janeiro, 2001. Texto impresso, não publicado, constante do programa do espetáculo Candaces – a reconstrução do fogo.

CIA DOS COMUNS. Cia dos Comuns. **Candaces - a Reconstrução do Fogo**. Rio de Janeiro, 2003. Texto impresso, não publicado, constante do programa do espetáculo Candaces – a reconstrução do fogo.

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2008.

FLEETWOOD, N. R. **Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, p. 223–244, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20281%29.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

GORDON, L. **Bad Faith and Antiracist Racism**. New York: Humanity Books, 1999.

HARTMAN, S. V. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America.** New York: Oxford University Press, USA, 1997.

LIMA, E.T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** Tese (doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, N.; LESSA, M. Com ‘telecoteco e ziriguidum’, Oswaldo Sargentelli inventou o ‘show de mulatas’. In *Acervo O Globo*, 2002. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras.** Coleção Debates, n. 267. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MEIRELLES, M.; CIA DOS COMUNS. **Candaces - a reconstrução do fogo.** Rio de Janeiro, 2003. Texto impresso, não publicado, constante do programa do espetáculo Candaces – a reconstrução do fogo.

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888.** Vol. 84. Ensaaios. São Paulo: Editora Ática, 1982.

PUWAR, N. **Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place.** Oxford; New York: Berg Publishers, 2004.

SMITH, C. A. **Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil.** Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2016.

VILELLA, M. Candaces - as rainhas do Império Méroe. **Candaces - a reconstrução do fogo.** Rio de Janeiro, 2003. Texto impresso, não publicado, constante do programa do espetáculo Candaces – a reconstrução do fogo.

YOUNG, H. **Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Recebido em 2020-06-01

Publicado em 2021-01-01