



CONTRA UMA ARQUIVIZAÇÃO DA ÁFRICA NA CENA¹

AGAINST ARCHIVING AFRICA ON THE STAGE

CONTRA UNA ARCHIVIZACIÓN DE ÁFRICA EN LA ESCENA

Luciano Mendes de Jesus

Luciano Mendes de Jesus

Doutorando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Pesquisa em andamento. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira. Bolsista Capes. Ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Desde 2004 atua como professor, trabalhando na Fascs, Clac, Programa Vocacional, ELT, Projeto Ademar Guerra, entre outros.

E-mail: mridangan@yahoo.com.br

1. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Este artigo elabora questões do projeto de doutorado *Transcrições de tradições: presença e movência de elementos de africanidades em cenas contemporâneas*, problematizando a construção do imaginário artístico sobre a África no teatro, a partir dos equívocos que o conceito de arquivo pode trazer às complexidades das transposições ideoplásticas dos sistemas culturais africanos e afrodiaspóricos para a cena teatral-performativa contemporânea. Em diálogo com diferentes teóricos da arte africana contemporânea, o trabalho pretende apresentar linhas de fuga para uma relação criativa com os elementos de africanidades nas cenas pós-dramáticas para além da leitura de África como objeto arquivado.

Palavras-chave: Tradição, Elementos de africanidades, Cena pós-dramática.

Abstract

This article elaborates questions of the doctoral project *Transcriptions of traditions: presence and movement of elements of africanities in contemporary scenes*, problematizing the construction of the artistic imaginary about Africa in the theater, from the misunderstandings that the concept of archive can bring to the complexities of the ideoplastic transpositions of African and Afro-diasporic cultural systems to the contemporary theatrical-performative scene. In dialogue with different theorists of contemporary African art, this work aims to present lines of escape for a creative relationship with the elements of africanities in the post-dramatic scenes beyond the reading of Africa as an archival object.

Keywords: Tradition, Elements of Africanities, Post-dramatic scene.

Resumen

Este artículo elabora cuestiones del proyecto de doctorado *Transcripciones de tradiciones: presencia y movimiento de elementos de africanidades en escenas contemporâneas*, problematizando la construcción del imaginario artístico sobre África en el teatro a partir de los equívocos que el concepto de archivo puede traer a las complejidades de las transposiciones ideoplásticas de los sistemas culturales africanos y afro-diaspóricos para la escena teatral-performativa contemporânea. En diálogo con diferentes teóricos del arte africano contemporâneo, el trabajo pretende presentar líneas de fuga para una relación creativa con los elementos de africanidades en las escenas post-dramáticas, más allá de la lectura de África como objeto de archivo.

Palabras clave: Tradición, Elementos de africanidades, Escena post-dramática.

A arte foi o elemento cultural que mais determinou os clichês ocidentais sobre a representação de África. Clichês tais que ainda acompanham a história da diáspora negra, sobretudo na Europa e nas Américas, inclusive em países de definida afrodescendência, como no caso do Brasil. Clichês que se desenvolveram a partir de uma extensa interligação de equívocos (ou, sem eufemismos, erros crassos por ignorância) tecidos pelo Iluminismo (com seu ideal de levar luz aos “bárbaros”), pela filosofia de Hegel² (que ajudou a criar a noção de uma África ahistórica), pelos colonialismos seculares (que viam na África fonte de riqueza mal utilizada pelos “primitivos”) e pelas ciências humanas (que ajudaram a estabelecer a ideia do africano como o “outro” a ser observado e estudado).

A conformação do que seria um “estilo afro” foi desenvolvida através da observação da África (suas sociedades, sua natureza e recursos) pela exclusiva ótica eurocêntrica iniciada no século XIV, e que a tornou tanto fonte de exploração mercantilista quanto objeto de investigação científica, nos séculos posteriores. E, a partir desse ponto, deu-se um processo de transformação do continente num arquivo colossal da história pregressa da humanidade.

Todo o processo de objetificação daquilo que em África foi construído como pensamento complexo plasmado em formas plásticas/performativas, todo o exercício constante de manutenção dos africanos como “os outros” – a *outrificação* de uma singularidade diversa ao *ethos* ocidental – e a consequente transformação do artista africano numa *máquina de alteridade* (SULERI, 1989) fizeram que, em todas as formas artísticas, as estéticas africanas em sua rica diversidade fossem interpretadas apenas como linhas gerais de uma mesma máscara, de uma mesma dança, de uma mesma indumentária, de uma mesma música, de uma mesma cosmopercepção. Todos antigos demais, o que os tornam mais atraentes aos interesses dos não africanos. Um continente inteiro destinado a ser arquivo por natureza.

No campo das artes cênicas, ou que no contexto africano poderiam ser chamadas de *artes de comunicação* (BALOGUN, 1977), por excelência um

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), considerado um dos pilares intelectuais da modernidade, chegou a escrever que “o que caracteriza os negros é, precisamente, o fato de que sua consciência não tenha ainda chegado à intuição de nenhuma objetividade firme, como por exemplo Deus, a Lei, onde o homem se sustentasse na sua vontade, possibilitando, assim, a intuição do seu ser” (HEGEL apud SOMET, 2019).

espaço possível de receber e construir um diálogo entre várias outras formas artísticas, sem separá-las prática e conceitualmente, em linguagens delimitadas sem perder a sua principal especificidade, o encontro imediato estabelecido entre o *performer*³ e o espectador se notabilizou aquilo que, no senso comum, ao longo do século XX e ainda presente no XXI, se é referido como “cena afro”. Quer seja “afro-brasileira”, “afro-estadunidense”, em outros países não africanos (por exemplo, afro-francesa), mas até mesmo, e eis o paradoxo terrível, na própria África. Seria absurdo pensar numa cena afro-nigeriana em Abuja, capital do país?

A concepção dessas cenas, diversas em formalidades/visualidades, mas similares em marcas interpretativas atávicas, serão definidas num pandemônio de referências que, no fim, não referenciam nada, apenas uma identidade inventada e implantada sobre uma África que foi lida como unidade semântica, ainda que a etnografia nomeasse especificidades. Nessas especificidades defendidas pelos etnógrafos, uma ideia de homogeneidade sempre permaneceu subjacente, e essa homogeneidade foi nomeada de *primitivismo*. E toda estética africana era, então, a “arte primitiva”. Mas em cena, nas alusões ao pitoresco, ao “mistério”, no uso da herança estético-poética africana como uma referência ao imaginário do macabro (“vudus”, “exus”, “macumbas”), estava o uso – arrogante, camuflado ou inconsciente – desse mesmo olhar *primitivizador* que nas artes plásticas já era ativo, declarado, definidor dos produtos das galerias e dos colecionadores, gerador de conceitos dos críticos de arte e das problematizações dos antropólogos da modernidade.

No caso do Brasil, a expressão africana, que se tornou o arquétipo da africanidade brasileira em cena, era a “clichificação” das formas e expressões yorubanas, advindas do candomblé de origem baiana. Dessa maneira, então, ao pensar em uma cena de expressão afro-brasileira, as primeiras imagens que se normatizaram foram as de figurinos de renda branca, das danças dos orixás, das rítmicas dos atabaques. Estas então se tornaram as máscaras impostas aos *elementos de africanidades* no teatro brasileiro em particular. Máscaras facilmente sacadas do arquivamento de uma África múltipla como se coubesse numa única gaveta.

3. *Performer* no sentido colocado por Grotowski (1993) a pessoa de ação, o que neste caso se aplica ao caçador, ao dançarino, ao *nganga*, ao *djeli*, ao *djembefolá* etc.

É por conta deste modo cristalizado de observação – um modo, este sim, artesanal (GEERTZ, 1997), porque se limita a lidar com os problemas materiais funcionalmente – e leitura das singularidades originárias dos *elementos de africanidades*, que se destacam as técnicas que geram as formas externas, confundindo, quando não soterrando, a ordem de subjetividades presentes no diálogo do artista cênico com sua matriz expressiva. Mas essas mesmas sobrecargas das técnicas que geram as formas (por exemplo, as tecelagens e os códigos coreográficos) também podem confundir quem os faz – o/a artista afrodescendente ou aquele/a não negro/a atraído/a por estas plasticidades –, dificultando sua própria superação do clichê de africanidade arquivado e instituído desde a visão do colonizador.

Por isso essa africanidade da cena comum – e com comum reforço que falo daquela cena que faz a reprodutibilidade de ideários, o que se difere de criação a partir de epistemes – é uma africanidade enquanto produto-fetichado mistificado, é a invenção de um “continente perdido”, sem contornos próprios entre as margens ocidentais e orientais, à deriva na história da humanidade. Uma fonte somente de heranças vagas, homogêneas, sem idiossincrasias, somente curiosidades pitorescas, sem potências autopoieticas atualizantes e atualizáveis no contexto de uma cena já há alguns anos configurada como pós-dramática. E não possuindo potência autopoietica atualizante e atualizável, tal lugar de “Outros” é tido como dependente dos imaginários e narrativas do neocolonizador e do neocolonizado, para que exista e gere interesse. E, assim, o procedimento arquivístico, que poderia servir como meio de movimento e receptáculo intensivo da experiência acumulada historicamente por uma tradição, gera somente arquivos de formas únicas, decalcadas sobre as cenas, os livros, as imagens pictográficas, a música e outras linguagens culturais. Deixando de ser arquivo de diversidades e experiências humanas no mundo para se tornar somente uma espécie de sinal de advertência (através de fotos, textos, filmes e atuações) que determinam que este “Outro” também é sinônimo *daquele/daquilo que foi superado pelo progresso*.

É na criação do espaço para a investigação das subjetividades, para as quais as formas/técnicas apenas fornecem as primeiras camadas, que uma cena performativa afrocentrada revela as mais autênticas pulsões poéticas, de novas estéticas, de afetos e imaginários. Pois é nesse espaço de

subjetividade que se dá o verdadeiro embate entre o/a artista-criador/a e o sentido procurado na África da qual se autodetermina um/a herdeiro/a. Nesse embate dão-se as respostas estético-poéticas aos pressionamentos de ordem sociopolítica da realidade em que vive e em relação às cosmopercepções na qual penetra, para muito além das formalizações “primitivistas” – segundo os olhares artesanais modernistas – dos dados culturais africanos. A investigação do/a *performer* desse espaço de subjetividades – provocado também pelo contato com os estereótipos, que no princípio das culturas também eram signos vivos⁴ – renova todas as velhas formas – inclusive os próprios estereótipos, que podem voltar à vitalidade original. Isso porque o que procura compreende que tais formas sustentam e são sustentadas, na verdade, por sistemas de pensamento complexos, modos práticos de atuação das cosmopercepções na psicofisicidade, perspectivas de construção de modos de estar e ser coletivos organizados por outra temporalidade-espacialidade e colocados em jogo por corpos-subjéteis⁵. Ou seja, riquíssimos elementos de africanidades, que têm por base os diversos sistemas de pensamento do qual se originam, e se manifestam no corpo, na palavra, na dramaturgia, no espaço e nas sonoridades. Integrados constroem uma cena específica, com balizas comuns em meio à sua diáspora nas teatralidades euro-americanas, e estão relacionados ao fundamento da ancestralidade, da palavra como força histórica, do drama ritual, do ritmo ritualizado (ações físicas e sonoro-musicais) e da espacialidade simbólica. São muito mais do que as pseudosínteses deterministas do que foram e do que são as contribuições africanas genéricas para a cultura brasileira, das Américas e Europas.

É pela consideração desse corpus de fundamentos epistêmicos do *ethos* cultural africano que é necessário ligar a noção de arquivo à compreensão mínima da particularidade de cada tronco etnolinguístico e ao ambiente geosociopolítico que conforma os determinados indivíduos e sociedades, que

4. Lembremos que Stanislavski e Grotowski já apontavam que antes de um gesto ou comportamento se tornarem clichês/carimbos/estereótipos houve uma ação orgânica que os moldou dentro da tradição teatral ocidental.

5. Renato Ferracini, do Lume Teatro, núcleo de pesquisas teatrais da Unicamp, refere-se ao corpo-subjétil (o termo subjétil já sendo uma leitura de Derrida sobre Artaud) como um corpo que age “entre objetividade-subjetividade [...] não é nem objeto, nem sujeito, nem tela, nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sobre qualquer outra forma” (DERRIDA apud FERRACINI, 2004, p. 56).

servirão de referência para um processo de criação que queira se basear no referente de um passado a ser remontado e/ou posto em situação dialética na cena teatral contemporânea.

As poéticas cênicas que referenciam a África de forma objetificada – destituída de complexidade subjetiva – de fato surgem, sobretudo, nas criações de artistas não negros/as/não africanos/as, onde, em suas produções, o ser africano (o indivíduo ou o dado cultural) está inserido de maneira subalterna, como figura de fundo, presença decorativa ou funcional, e não como tema central a ser problematizado com acuidade. O uso objetificado de um signo de africanidade não difere da mesma atitude que foi tomada pelos negociadores de arte e mesmo por representantes das elites políticas e culturais da África, na primeira metade do século XX, quando, destituindo objetos plenos de sentido como máscaras e estatuetas, deslocados dos seus fins rituais e especificidades históricas e culturais, os tornaram meras mercadorias. Dessa forma, as corporeidades do ser africano e suas artes, suas permanências transatlânticas e transmediterrâneas, são tornadas objetos inseridos numa certa economia, “o corpo como artefato cultural, como objeto sexual, como alteridade ameaçadora, como espécime científico, como prova viva da diferença radical” (TAYLOR, 2013, p. 109).

Essa mercadorização das formas e produções materiais de origem africana, expandida para a cena, trouxe em seu bojo todos os chavões de comportamento e plástica que emergem do conceito de afro-brasilidade. E, ao mesmo tempo em que a presença de estéticas negras e afroreferenciadas foram se construindo, continham uma face branca – ou melhor, um modo de olhar eurocêntrico – sobre suas próprias relações criativas com a estética de matriz africana. Isso, no caso do Brasil, se restringiu à construção de um imaginário “sotero-yorubano”, em detrimento de outros imaginários, especialmente do tronco etnocultural Bantu, fundamento principal das africanidades do país.

O que prova que aqui a noção de arquivo ocorreu de forma muito estreita, delimitando uma forma de ver o negro e suas africanidades em cena, sobretudo pelo olhar da branquitude, mas que também afetou olhares da negritude. Mas hoje, graças a um renascimento dos valores afro-brasileiros expandidos sobre a amplitude do tecido social, novos arquivos se abrem. A redescoberta da determinação Bantu sobre a cultura brasileira e as possibilidades advindas

com as informações ideoplásticas que vêm com os fluxos migratórios atuais de centro e oeste-africanos e afro-caribenhos, em choque com as demandas pós-dramáticas e as premências sociais e políticas do *artivismo*, começam lentamente a gerar novas formas de criação do teatro feito por afrodescendentes, e também por aqueles/as não negros/as, que abordam temas correlatos, como problematização dos mitos da democracia racial ou investigação dos impactos de África sobre a cultura nacional.

O decadente modo de produção dentro de um imaginário limitado poderia até não ter tido um efeito limitador desde que o debruçamento sobre o referencial não fosse apenas de ordem formal – como aconteceu com a cultura “yorubaiana” – mas visasse também à apreensão dos sistemas de pensamento e comportamento psicossocial que fundamentam os signos visuais das materialidades (do corpo, dos objetos, das sonoridades, das oralidades em geral). Mas por estar interessada somente nas formas externas enquanto “sintoma” de africanidade é que este modo de produção cria uma cena-artefato, quer dizer, uma cena útil somente para ilustrar elementos genéricos e superficiais de uma certa africanidade, mas não uma cena-obra de arte, com força suficiente para revelar as potências de uma específica leitura de mundo e um meio de criação de afetos psicofísicos pela via de comportamentos (mesmo se de origem ritual) que podem existir em outras estéticas e gerar outras poéticas para além do pitoresco turístico. A cena-artefato é, nesse caso, como uma insípida folclorização de uma tradição reificada, e não com as qualidades subjetivas complexas que Gell (2001) aponta em relação à rede de caça Zande⁶, que geram movências de sentidos entre artefato e objeto de arte para seu observador, armadilhas de percepção. Cena arquivável e não emergente de um arquivo vivo.

Hoje, porém, com o desenvolvimento gradual de epistemologias afro-cêntricas, de poéticas afrodescendentes, de atitudes criativas que consideram as especificidades da *amefricanidade*, o imaginário se ampliou

6. Em uma exposição de arte intitulada *Arte/Artefato*, no Center for African Art, Nova York, em 1988, sob curadoria da antropóloga Susan Vogel, ela criou uma polêmica intencional a partir da apresentação de uma rede de caça da etnia africana Zande em uma sala denominada “galeria de arte contemporânea”. Essa “armadilha” gerou um série de debates entre críticos, sobre a leitura e legitimação do objeto artístico, inclusive debates no campo da filosofia da arte, com destaque para as reflexões de Arthur Danto.

exponencialmente, e artistas negros e não negros encontram-se conscientes da vasta possibilidade de transfiguração dos problemas, filosofias e modos culturais afrodiaspóricos. As formas “clássicas” e “modernas” de representação das heranças africanas estão relegadas, quando utilizadas como ingênuas e insípidas representações da africanidade em qualquer lugar do mundo, a meros exercícios rasos feitos por ingênuos bem-intencionados.

Mas ainda que esteja claro o compromisso assumido com a expansão da noção de herança afrodiaspórica por artistas nem um pouco ingênuos, como o foi Abdias do Nascimento⁷, um perigo insidioso nos atuais estudos e criações nessa orientação persiste e está na sua potência para se tornar uma *nova máquina de produzir alteridades objetificadoras*. Isso acontecerá (ou já acontece) no momento em que a noção fenomenológica da afrodiáspora é usada para afirmar o discurso da diferença cultural como um capital criativo – e aqui cabem todas as problematizações propostas pelos estudos culturais e Rustom Bharucha sobre a noção de multi/inter/transculturalismo – em detrimento do sentido dessa diferença absolutamente poder se justificar como tão somente uma base fundante do ser na sua relação com o mundo, no seu modo de produzir existência singular, e não apenas “sinais sintomáticos” de presença. Sinais esses que, além de poderem não ser nada mais que estertores de algo que fora uma concretude num dado contexto sociocultural – como um vissungo⁸ o era entre garimpeiros no Alto Jequitinhonha de até poucas décadas atrás – precisam ainda ser legitimados por aquilo que ainda insiste em permanecer, agora tornado mais sutil – em processo de invisibilização, mas não de menos atuação: o discurso da aceitação do “outro” ou “outrificação” – de africanos a ameríndios – dentro de um *zeitgeist* do mundo

7. Abdias do Nascimento (1914-2011) foi ator, diretor, dramaturgo, pintor, escritor, professor e político brasileiro. Fundou no ano de 1944 o Teatro Experimental do Negro (TEN), um marco na produção artística afrocentrada no país. Deixou uma extensa obra literária entre peças dramáticas e livros de temáticas étnico-racial.

8. Vissungos – do umbundu “ovisungu”, cantiga – são cantos de origem centro-africana (Banto), que se desenvolveram com os escravizados no período das minerações entre os séculos XVII e XIX, chegando até o XX, nos garimpos e procissões de enterros. São as primeiras matrizes das influências centro-africanas na construção da cultura afro-brasileira, e estão em processo de desaparecimento, pela ausência de mestres e de transmissão. Sua memória tem se preservado pelo trabalho de pesquisadores e artistas, que recriam esses cantos tendo por base a obra etnográfica e etnomusicológica *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1943), do filólogo Aires da Mata Machado Filho (1909-1985).

“civilizado” construído pelos valores do Ocidente. E, com esses “outros”, vêm seus sistemas de pensamento-ação, mas que serão tidos por estrangeiros sempre, e não modulações do pensar-fazer humano. Sistemas de pensamento-ação inquilinos dentro do sistema maior que tolera seus “excêntricos” e “folclóricos” elementos característicos.

Isso se configura no tratamento das culturas ágrafas ou não ocidentais (indígenas, africanas, orientais) como eternos arquivos somente, e não potências transtemporais que provocam questionamentos no pensar-fazer contemporâneo das artes cênicas.

Assim, o/a artista afrodescendente, na luta contra a arquivização negativa das suas fontes ancestrais, é colocado numa situação de ininterrupta diáspora na sua subjetividade, pois, mesmo se identificando com sua cultura nacional, sua busca por se entender como um herdeiro da diáspora como ato e não como produto cultural o/a colocará diante de um lugar deslocalizado na história do ser humano dito civilizado, logo, também será levado a uma desterritorialização íntima, e daí vem uma certa sensação de abandono ontológico.

Mas é desse abandono – um banzo contemporâneo – que, por outro lado, nutre sua própria potência criativa. E, mantendo-se crítico das suas ações e atento às próprias contradições, é possível desenredar-se da armadilha que sua própria arte de caça às Áfricas de si e fora de si coloca no caminho.

E a percepção de África como o “grande arquivo do mundo”, como um lugar feito somente de imaginários místicos, de alteridades antropológicas ou de problemáticas sociopolíticas estão realmente entre as armadilhas mais perigosas.

Referências bibliográficas

- BALOGUN, Ola. Formas e expressões na arte africana. *In*: BALOGUN, Ola; GODINHO, Emmanuel L.; FRANCO, Geminiano Cascais; LEITE, Ana Mafalda. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 37-94.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- GEERTZ, Clifford James. Arte como um sistema cultural. *In*: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-181.

- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. O performer. **Máscara**, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, 1993.
- SOMET, Yoporeka. A África e a filosofia. **Revista Sísifo**, 26 nov. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2WKCSul>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- SULERI, Sara. **Meatless days**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 14/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019