

Uma máquina do tempo

Crítica de *Amor de baile*

Por Annelise Schwarcz

I - Pode o teatro ser um quilombo?



Yhuri Cruz: "Cripta N°2 – Eu vou como um, eu venho como 10.000"

O que foi um quilombo e quais suas implicações na história brasileira? Onde é quilombo hoje na vida das gentes negras do Brasil? Essas foram algumas questões que atravessaram e marcaram a pesquisa de Beatriz Nascimento, historiadora, professora, poeta e ativista do Movimento Negro e de mulheres. Partindo da idealização do Quilombo dos Palmares e de seu mito fundador, o herói Zumbi, Beatriz busca investigar no que consistia a organização política dos quilombos para além dos estereótipos e assim alargar a compreensão da história da/o negra/o no país. Essa história vai muito além da escravidão, das guerras e cativerios. É justamente resgatando a memória dos quilombos – antes mesmo de suas manifestações na América – que Beatriz será capaz de contribuir para a construção de um imaginário de paz quilombola e de uma herança histórica baseada na liberdade. No texto *Kilombo* (1990), presente no livro *Uma história feita por mãos negras* (2021), Beatriz relaciona os antigos movimentos de resistência quilombola com expressões do ser negro na contemporaneidade da seguinte forma:

Agindo nos seus locais, seja no “terreiro” místico, nas comunidades familiares, nas favelas, nos espaços recreativos (manifestando as músicas de origem africana, afro-americana ou afro brasileira), os povos africanos da América provocam mudanças nas relações raciais e sociais. Ocupando o espaço com seu corpo físico (território existencial), eles apoderam-se da cidade, reproduzindo o modo dos antigos quilombolas, tornando-se, como aqueles, visíveis ao regime. Fazendo deste um espaço descontínuo no tempo, em que as “frinchas” provocam linhas de fuga e são elementos de dinamização que geram um meio social específico. Assim se dava com os quilombolas e seus similares ao longo da história da América. Assim se dá hoje com os grupos negros ou afro-americanos. (Nascimento, 2021, p. 251)

O que estava em disputa com o resgate dos símbolos da cultura negra no país era a construção de uma identidade como instrumento de auto afirmação racial, intelectual e existencial. Enquanto historiadora, Beatriz observava como o negro é retratado na historiografia do Brasil apenas sob a ótica da escravidão. É no intuito de devolver a humanidade e a identidade negra roubadas ao longo do processo da colonização que Beatriz se lança em sua pesquisa em torno da reconstrução dessa imagem. O filme *Ôrí* (1989), uma parceria de Beatriz – na qualidade de narradora e roteirista – com a cineasta Raquel Gerber, é um dos resultados dessa pesquisa. Em *Ôrí*, assistimos ao nascimento dos movimentos negros das décadas de 70 e 80, os barracões e as apresentações das escolas de samba, terreiros, encontros acadêmicos entre pensadoras/es negras/os, os bailes blacks e mais uma série de expressões artísticas afrodiaspóricas, manifestações religiosas e eventos em torno da construção de uma agenda negra. Todos esses registros visavam a responder a questão “onde é quilombo hoje?” e oferecer um reflexo no qual a/o negra/o pudesse se reconhecer.

II- Amor de baile

Eu não sou real. Sou igual a você. Você não existe nesta sociedade. Se existisse, seu povo não estaria buscando direitos iguais. Você não é real. Se existisse, teria algum status entre as nações do mundo. Portanto, nós dois somos mitos. Não me dirijo a você como uma realidade; eu me dirijo a você como um mito, porque é isso que os negros são. Mitos. Eu vim de um sonho que o homem negro teve há muito tempo. Na verdade, sou uma presença enviada a você por seus ancestrais.

Sun Ra

Na segunda-feira do dia 19 de agosto de 2024, fui assistir à peça *Amor de baile* – presente na programação da 10ª edição do Festival Midrash – e o que encontrei foi uma verdadeira ocupação negra nas ruas do Leblon. Ouso dizer que se tratava da maior concentração de negras e negros curtindo a vida na Ataulfo de Paiva em muito tempo. Ao entrar no espaço do Teatro Café Pequeno, já fui recebida por uma funky music estadunidense, palco montado, instrumentos dispostos ao aguardo de seus performers e o globo de espelhos suspenso, refletindo as luzes coloridas pelo espaço. Vinte minutos se passaram até que fosse possível comportar toda gente dentro do teatro, ali reunida, para receber as atrizes e atores de *Amor de baile*. Olhos vidrados no palco, mas é do fundo do teatro que ouvimos a voz de Adrielle Vieira, encarnando a figura de atriz e MC, saudando a plateia, pedindo para as pessoas repetirem “oh yeah” quando ela disser “oh yeah”, e finalmente caminhando até o palco seguida pelo resto do elenco.

Beà Ayòóla, Juliane Cruz, Junior Melo, Leticia Ambrósio, Lucas Sampaio, Wayne Marinho e a já mencionada Adrielle Vieira ocupam seus postos e logo dá-se início ao primeiro monólogo da peça. Ao som de percussão, sopro, baixo e guitarra tocados pelo próprio elenco, Juliane – idealizadora da peça ao lado de Junior Melo – vai ao microfone e nos lança em um vórtex de

imagens de alumbramento negro: de Dinknesh, a ancestral humana mais antiga de que se tem notícias, aos delírios e profecias do afrofuturismo; das primeiras imagens da humanidade aos sonhos que nossos ancestrais sonharam. O mantra “rememorar passados para construir futuros”, que será repetido novamente no final da peça, se configura desde já como a tônica do espetáculo.

Todo o trabalho de corte e costura da peça ou trocas de figurinos são realizadas diante do público. É a adição ou remoção de elementos da cenografia – como carrinho de discos ou o carrinho da cabeleireira –, ou a chegada de um personagem de fora da cena ou a chegada da polícia – que se manifestou em duas cenas ora através de um áudio em *off*, ora através das luzes azul, branca e vermelha piscando no palco nas cores da viatura – que interrompem a cena e nos direcionam para a próxima paisagem.

Com direção artística de Rei Black e dramaturgia de Tati Vilela, *Amor de baile* é uma montagem que busca valorizar a identidade e estética negras através do movimento dos bailes Black Rio nos anos 1970. A década de 70 marca também o nascimento do Movimento Negro Unificado, fundado ainda durante a ditadura militar. Beatriz Nascimento afirma que a história do Movimento Negro é o da criação de uma saída para a repressão. Sair da senzala e ir pro quilombo. Tratava-se de encontrar linhas de fuga não apenas da suspensão dos direitos políticos decretados pelo regime militar, mas também do racismo e do machismo que incidiam sobre os seus corpos e psiques. Racismo esse, diga-se de passagem, que operou antes, durante e segue em plena atividade em nossa democracia, no que Lélia Gonzalez denomina de falsa democracia racial.

Em uma cena, assistimos aos militantes do Movimento Negro tentando organizar suas pautas para construir uma agenda negra. Racismo ambiental, gentrificação, marginalização de pretas/os e pobres para as periferias da cidade, higienização social e campanhas de vacinação eram algumas das questões debatidas para as quais se buscavam soluções e projetos de conscientização, mas nenhum compromisso era tão urgente que justificasse não ir ao baile. Ir ao baile não era uma futilidade ou luxo. Encontrar tempo para dançar, se reunir com seus pares e amar é tão importante e vital quanto qualquer outra pauta política. O baile era o ponto de encontro da juventude negra onde se criava uma fresta na aridez das assembleias e organizações de resistência ao regime militar, dos episódios cotidianos de racismo, das denúncias e de tudo mais que empequenece a vida e nos rouba o vigor.

Tratava-se de um movimento político e estético: era pelos sentidos que a mensagem era absorvida e transmitida. Os bailes eram onde o tráfico de informação via onda sonora acontecia e a música era o meio principal por onde as mensagens do movimento negro estadunidense se infiltravam. Discos, revistas e até a moda afro norte-americana eram importados, assim como o slogan “black is beautiful”, como mais referências e ferramentas para a construção e valorização das identidades negras. Em uma das cenas, ouvindo *I Say a Little Prayer* de Aretha Franklin em seu salão de beleza, a personagem de Juliane (que homenageia a figura histórica

de Idalice Moreira Bastos, a Dai) afirma que não faz cabelos, mas faz cabeças. Sob a insígnia da valorização da beleza negra, os cortes que assumem a textura natural do cabelo crespo, assim como as mais vastas formas de trançar os cabelos, ganham especial importância como afirmação da negritude. Após séculos de colonização, as noções racistas de que a cultura e as características físicas de negros eram menos bem vistas, desejadas ou dignas de amor levaram a fenômenos como racismo internalizado, perda de auto estima, desejo de se embranquecer e adoecimento psíquico. É no intuito de recobrar o senso de pertencimento a uma comunidade, de amor próprio e auto estima que bordões como “negro é lindo” e “beije sua preta em praça pública” – lançados pelo Movimento Negro Unificado – reverberam em potência e encontram lugar no seio de jovens negros da América do Norte à América do Sul.

Amor de baile é a materialização de um vasto inventário acerca do Movimento Negro a partir dos Bailes Blacks. O trabalho de pesquisa é notável e atravessa a composição dos figurinos de Carla Costa – incluindo a presença dos pisantes –, e o repertório de músicas tocadas ao longo da peça, fruto da pesquisa de Beà Ayòóla com consultoria de Dom Filó (um dos fundadores da equipe de som Soul Grand Prix, figura histórica dos bailes Blacks e ativista negro). Além da intervenção de áudio na voz em *off* de Dom Filó que encerra o espetáculo, a peça também conta com projeções de trechos do documentário *O negro da senzala ao soul* (1977), de Gabriel Priolli Netto e Armando Figueiredo Netto, no qual assistimos Beatriz Nascimento dissertar sobre o fato de a história brasileira ter sido escrita por mãos brancas e por isso não termos acesso a uma visão correta do passado, deformando a história do negro ao falar dele apenas quando se fala da escravidão. Beatriz afirma que para entender o que foi a história real, tanto do negro como do indígena, é preciso partir da história deles enquanto um grupo livre. “Há uma história do negro sem o Brasil, mas não há uma história do Brasil sem o negro”: com essa citação de Beatriz Nascimento é possível entender a importância do mote da peça de rememorar passados para prospectar futuros que rompam com a reprodução da cena colonial.



Baile no Bangu Atlético Clube em 1976 – foto: Almir Veiga e Ricardo Pontes



Elemento distintivo do orgulho black, o “pisante” surge como criação brasileira, segundo define o ativista Dom Filó no livro “Black Rio nos Anos 70: A Grande África Soul” de André Diniz – foto Almir Veiga

Apesar de não serem exibidos trechos de *Ôrí*, a peça reproduz o formato, cenas e textos do filme de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber. O filme, assim como a peça, se dá por meio de uma sucessão de cenas sem conexão de causa e consequência, mas que são atravessadas por um mesmo fio condutor: a busca por oferecer uma imagem da/o negra/o na qual seja possível se reconhecer em uma história contada por ela/e mesma/o. A apresentação dos debates que mobilizam o movimento negro, seguido pelo baile e depois as questões relacionadas a políticas do cabelo aparecem praticamente na mesma ordem no filme e na peça. Inclusive a narração de Beatriz ao longo das cenas nos bailes é reproduzida quase na íntegra em uma passagem da peça, na qual o elenco se espalha por entre o público e cada um enuncia um pedaço do texto: “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem que se tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o corpo do outro e, em cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda de identidade.”¹

Em um de seus monólogos, Juliane lança a pergunta “quantas cosmologias não marcam o meu corpo?” Eu pergunto, e quantas temporalidades não nos marcam? Como Jota Mombaça afirma, em seu texto *A plantação cognitiva* (2020), o corpo negro é uma máquina do tempo. A artista e pensadora transdisciplinar explica que “a máquina do tempo não é uma parafernália de metal, mas o próprio corpo negro enredado em distintas linhas temporais por força da repetição socialmente condicionada do regime de violência irrestrita, que define a relação entre as vidas negras e o mundo que nos foi dado a conhecer” (MOMBAÇA, 2020, p. 3). Em diversas passagens ao longo da peça, as personagens estão vivendo determinada situação no presente, quando de repente são transportadas novamente para a cena do trauma, a cena do

¹ Transcrição do trecho 29:39 a 30:13 de *Ôrí* (1989).

racismo, a cena colonial. Os depoimentos das violências sofridas sempre se dão a posteriori, a partir de uma lembrança ou de algo que aconteceu, mas não foi encenado. A cronologia da peça também é esgarçada por essa temporalidade fragmentada. As cenas são dispostas em uma determinada ordem que, ao que parece, não afetaria em nada a compreensão da peça caso fosse alterada. Trata-se de um outro tempo, um tempo cíclico e ao mesmo tempo sobreposto de camadas de várias outras linhas temporais que se entrecruzam em um só e mesmo território existencial: o corpo negro.

Através da fragmentação da linearidade e da psique de alguns personagens, a peça chama atenção para a questão da saúde mental fragilizada pela incoerência e violência do racismo. Adrielle Vieira canta a solidão da mulher negra que tem o sonho de amar e ser amada; Lucas Sampaio canta a dor do homem negro que deve performar a invulnerabilidade e esconder o choro; e a personagem de Juliane Cruz, em meio a um surto psicótico, deflagra a dificuldade de processar um episódio de racismo depois de todas as conquistas que já obteve na vida. Haja capoeira mental para não se deixar abater. Capoeira mental, amor e baile.

Apesar das diversas denúncias que permeiam a dramaturgia, a peça não se reduz a apenas reencenar os efeitos da violência e nos apresenta cenas de humor, afetos afrocentrados, correio do amor, música, dança, entrega de rosas, mas, sobretudo, *Amor de baile* nos presenteia com o baile da Banda Furiosa. Comandado pela DJ B.a (Beà Ayòóla), o baile toma conta do teatro e somos convidadas/os a dançar, subir no palco, fazer passinho, deixar nossos lugares de espectadoras/es e nos juntar a essa efervescência. Já tinha me esquecido que era uma segunda-feira, que eu estava trabalhando, abandonado completamente minha posição de crítica, guardado meu caderno de anotações e me entregado, quando de repente a cena é interrompida. Flash, personagem de Junior Melo, corta o baile com a notícia de que estão removendo as pessoas de suas casas nas favelas. Mas poxa, direção, será que nem no teatro dá para curtir o baile em paz? Depois de tantas cenas interrompidas por más notícias, por denúncias, pelo retorno ao trauma ou pela polícia era realmente necessário mais uma? Será que não podíamos ficar com esse final apoteótico?

Embora tenha como plano de fundo o contexto da década de 1970, os temas abordados se relacionam com nosso aqui e agora. A história de Flash é a história de algum/a morador/a hoje no Complexo da Maré; a história dos bailes blacks é a história dos baile charme e funk; e as histórias das personagens de Adrielle Vieira, Juliane Cruz, Letícia Ambrósio, Lucas Sampaio e Wayne Marinho contam as experiências de muitos corpos, “porque rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o corpo do outro e, em cada um, o reflexo de todos os corpos”. O corpo negro é uma máquina do tempo, por isso as fronteiras entre as questões relacionadas a 2024, 1970, 1888 se borram e se reencontram em um circuito aparentemente fechado. É preciso operar fricções e preencher as lacunas com ficções, até abrir um talho na história por onde se possa passar. Trata-se de desenvolver mecanismos para a construção de imaginários alternativos àqueles oferecidos pelos papéis caricatos, empobrecidos e pejorativos destinados às pessoas negras e romper com a eterna reprodução das cenas de sujeição. À medida em

que *Amor de baile* viabiliza a ocupação de um espaço físico (o palco, a construção da peça) por um território existencial (o corpo negro) que transgride as tramas coloniais, a peça oferece o vislumbre do fazer teatro como um fazer quilombo.

A peça saúda os orixás, celebra os ancestrais, relembra o nome daqueles que abriram os caminhos, que pisaram aqui antes de nós, e resgata seus sonhos. Os monólogos ao longo dos tranSES dos instrumentos são um convite a se conectar com a cosmovisão africana e com a imaginação como uma força motriz. “Você é o seu sonho, você é o sonho dos seus ancestrais”. A peça nos convida a nos conectar com imagens mais antigas, imagens outras, que expandem nossa memória para além da clausura da escravidão enquanto fato histórico. Ao contrário do que o nome pode sugerir, *Amor de baile* não se refere a uma paixão de uma noite, e sim ao amor enquanto potência revolucionária.



Annelise Schwarcz é crítica de teatro, filósofa e pesquisadora em gênero, raça e colonialidade.

Referências bibliográficas:

MOMBAÇA, Jota. *A Plantação Cognitiva*, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Organização: Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital.