

## Teatro Afro-ameríndio Feminista Decolonial: *Manifesto Pauta NegrA* e *Alecrim Vozes Mulheres*<sup>i</sup>

*Teatro Afroameríndio Feminista Decolonial: Manifesto Pauta NegrA y Alecrim Vozes Mulheres*

*Decolonial Feminist Afro-Amerindian Theater: Manifesto Pauta NegrA and Alecrim Vozes Mulheres*

Ingrid Gomes de Freitas

**Resumo:** O trabalho encruza aspectos de discurso cênico baseado no pensamento feminista decolonial de dois espetáculos teatrais frutos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, *Manifesto Pauta NegrA* (2018) e *Alecrim Vozes Mulheres* (2022), concebidos enquanto proposta de encenação por Ingrid Gomes, que trabalhou somente com mulheres afro-ameríndias amazônidas. Tatear o fazer teatral como dispositivo de contra discursos racistas e sexistas, assim como outras camadas que interseccionam opressões as quais os corpos participantes dos processos enfrentam cotidianamente.

**Palavras Chave:** Teatro. Feminismo decolonial. Mulheres afro-ameríndias.

**Resumen:** El trabajo cruza aspectos del discurso escénico a partir del pensamiento feminista decolonial de dos espectáculos teatrales resultantes de la Escuela de Teatro y Danza de la Universidad Federal de Pará - ETDUFPA, *Manifesto Pauta NegrA* (2018) y *Alecrim Vozes Mulheres* (2022), concebidos como una propuesta escénica de Ingrid Gomes, quien trabajó únicamente con mujeres amazónicas afroamerindias. Puntear el hacer teatral como dispositivo para contrarrestar los discursos racistas y sexistas, así como otras capas que entrecruzan las opresiones a las que se enfrentan cotidianamente los cuerpos que participan en los procesos.

**Palabras Claves:** Teatro. Feminismo decolonial. Mujeres afro-ameríndias.

**Abstract:** The work intersects aspects of scenic discourse based on the decolonial feminist thought of two theatrical shows resulting from Federal University of Pará Theater and Dance School - ETDUFPA, *Manifesto Pauta NegrA* (2018) and *Alecrim Vozes Mulheres* (2022), conceived as a staging proposal by Ingrid Gomes, who worked only with Afro-Amerindian Amazonian women. Tapping the theater making as a device to counter racist and sexist discourses, as well as other layers that intersect oppressions which the bodies participating in the processes face on a daily basis.

**Keywords:** Theater. Decolonial Feminism. Afro-American Indians women.

<sup>i</sup> Este artigo é resultado do Curso de Especialista em Análise das Teorias de Gênero e Feminismos na América Latina – UFPA sob a orientação da Profa. Dra. Edna Maria Ramos de Castro. Agradeço às/aos pareceristas no processo de apresentação final do artigo.

**Ingrid Gomes de Freitas** – Educadora, encenadora, produtora cultural e dramaturga. Mestranda em Artes pelo PPGARTES-UFPA. Graduada em Licenciatura em Teatro pela UFPA. Pós-graduanda em Gestão Cultural Contemporânea – Itaú Cultural. E-mail: [ingridarte.educadora@gmail.com](mailto:ingridarte.educadora@gmail.com)

## INTRODUÇÃO.

Foram incontáveis vezes que fui e voltei a este escrito. Por pouco, não desisti. Na verdade, por muito, muitas vivências me impulsionam criar possibilidades para o estar na academia, a exemplo desta especialização que saltei de alegria e agradei a seleção em 2020, ter a oportunidade de estudar com mulheres intelectuais que construíram e constroem histórias que operam para uma sociedade com equidade de direitos, fortaleceu esta caminhada. Então, driblar a impostora que cerca meus movimentos neste momento de escrita é mais um ato de resistência para um processo de quebras de discursos que nos freiam enquanto agentes. Para alargar caminhos abertos, reverencio as mulheres ancestrais; as do passado, as do futuro e todas que estão em presença. Não estamos sozinhas. Vamos prosear?

Proponho neste artigo trilhos de percepção de como a arte pode contribuir na contra-corrente das colonialidades (QUIJANO, 2005), que são resquícios estruturais e estruturantes de herança do período colonial, que, na contemporaneidade sustenta-se como verdade única. Chimamanda Adiche (2019) nos exorta para o perigo destas histórias que alimentam discursos hierarquizantes eurocêntricos trazidos e construídos no território latino, que, como manobra, são categorizados como únicas e inquestionáveis, que foram cruciais para se instaurar o racismo no Brasil, a partir de uma didática de violência física e psicológica para se obter o controle de corpos indígenas e africanos, e assim favorecer uma supremacia histórica para descendentes de colonizadores.

Maria Lugones (2008) aponta em suas reflexões, baseadas nestas estruturas, pautadas na questão de raça, imbricações que, neste processo de colonização, tencionam outras camadas que dialogam entre si e as tornaram mais fortes. Ao teorizar a respeito de colonialidade de gênero em que se concentram as opressões da modernidade alimentadas pelas opressões racializadas e capitalistas, esta socióloga conceitua o que chama de *feminismo decolonial* como possibilidade de superação das amarras da *colonialidade de gênero*.

E como não há neutralidade na arte, todo e qualquer formato possui um discurso estético-político – o que me permite entender que minha ginga enquanto artista afro-indígena na Amazônia paraense vem traçando uma história por um viés do pensamento feminista decolonial.

Deste modo, discorrerei brevemente sobre dois trabalhos cênicos: *Manifesto Pauta Negra* (2018) e *Alecrim Vozes Mulheres*, espetáculos de cunho decolonial, pois, desde a idealização até a conclusão de seus respectivos resultados de experimentação cênica, focados em narrativas de mulheres amazônidas – das quais todas são não-brancas, algumas se identificam como negras amazônidas, outras como afro-ameríndias.

Neste trabalho, portanto, nomeio o teatro que fizemos como **afro-ameríndio**, a fim de visibilizar estes corpos fazedores de poéticas enquanto aspectos de cruzamentos de identidades, as cosmovisões afro-brasileiras e de povos indígenas, de onde estamos em movimento de reflexão da fronteira colonial, em que nos encontramos no “viajar-entre-mundos” (LUGONES, 1987), que permearam os processos criativos destes experimentos de elaborações de discursos cênicos, que foram vivências artísticas voltadas para o autocuidado, história ancestral, com estas cosmopercepções, questionamentos e defesas de narrativas excluídas, posicionando-se em corporeidades de resistência neste território de criação. Ou seja, busca de empoderamento nos aspectos que Joice Berth (2018) trata:

Na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento de si mesmo e de suas

mais variadas habilidades humanas, de sua história e, principalmente, de um entendimento quanto a sua posição social e política. (BERTH, 2018, p.21)

Estes ajuntamentos na arte que nos tratou, estimulando-nos a traçar com base em nossos saberes e partilhas coletivas uma dialética entre aspectos de ação prática acerca de um manejo até então desconhecido para nós, em razão destas experiências em coletivo terem sido o primeiro contato enquanto artistas de teatro, com estética-poética que estávamos em feitura e teorizamos concomitantemente com a práxis por perspectiva do pensamento feminista decolonial de acordo com minha análise. Este movimento nos coloca em protagonismo, haja vista que criamos possibilidades de produção criativas e executivas com estas narrativas com nossos corpos que se colocaram em escavação de ancestralidade sob uma postura de contra-discursos das colonialidades, para Collins (2019), já que:

As teorias sociais produzidas por mulheres negras de grupos diversos não costumam surgir da atmosfera de sua imaginação. Ao contrário, elas refletem o esforço dessas mulheres para lidar com as experiências vividas em meio a opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade, etnia e religião. (COLLINS, 2019, p.43)

Deste modo, na qualidade de artistas do *entre lugar*, em um território amazônica nortista, penso que mergulhamos em experiências no *aqui e agora*, para lidarmos com nossas contradições humanas, em um processo de entendimento que para o sistema colonial nossas ancestrais escravizadas foram colocadas numa posição de não-humanidade. A exemplo inspirador, se tem a estória da escritora, abolicionista e ativista dos direitos da mulher estadunidense Sojourner Truth, que participou do sufrágio ao lado de mulheres brancas e enfrentou o racismo com o discurso “*E eu não sou uma mulher?*”, pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio. Além disso, também questionamos a hegemonia neste tempo atual, no qual temos muitas feridas marcadas pelo passado escravocrata e patriarcal, e estamos imersas em normas e normatividades estabelecidas pelas colonialidades estruturantes. No entanto, temos referências para continuarmos a lutar, nos afirmar enquanto mulheres agentes na reivindicação de dignidade, pelo bem viver.

Assim, o objetivo deste artigo articula que os discursos cênicos elaborados por mulheres amazônicas racializadas protagonizam agenciamentos de si e da coletividade de caráter micropolítico para subversão de discursos de poder a respeito de suas corporeidades. Para isto, busco refletir a partir dos espetáculos: *Manifesto Pauta Negra* e *Alecrim Vozes Mulheres*, através da pontuação de referências e induções para criação, destacando trechos das dramaturgias e registros fotográficos que são discursos cênicos de dramaturgia pessoal das corporeidades das artistas dos processos de criação, entende-se como dramaturgia não somente o texto, mas todas as texturas que compõe a poética dos referidos espetáculos.

## 1. *Manifesto Pauta Negra*

### “o lixo agora vai falar, e numa boa”<sup>1</sup>

*O corpo que se auto-afirma é o corpo que agride o corpo padrão dominante em todos os aspectos, desde o estético, até ao campo político propriamente dito. É um corpo capaz de*

<sup>1</sup> Frase de Lélia Gonzalez, intelectual e ativista brasileira, considerada a primeira mulher negra a se dedicar aos estudos de raça e gênero no Brasil.

*subverter o corpo padrão dominante.* (AMADOR DE DEUS, 2008).

**Figura 1:** Cena “racismo reverso” do trabalho cênico *Manifesto Pauta Negra*, apresentado durante o IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida (2019).



Foto: Tarsila Rosa.

Começo com Lélia Gonzalez e Zelia Amador de Deus, para tecer apontamentos sobre este espetáculo, apresentando uma sequência de movências de intelectualidade negra brasileira que asentaram caminhos para que o *Manifesto Pauta Negra* pudesse existir. As reverberações de suas falas mobilizaram nossas entranhas para ocupar o palco com narrativas de vida com firmeza, onde enfrentamos a exclusão, espaço que em suma maioria somos apagadas e invisibilizadas.

Em 2018, após atravessamentos de situações de racismo na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, o qual pessoas negras denunciaram *blackface*<sup>2</sup> de um discente durante a finalização de uma disciplina do curso técnico de interprete criador em teatro, episódio que fortaleceu minha cuíra para compreender aqueles ruídos que estavam em fervura no referido espaço institucional. Para um lugar em que a maior porcentagem do alunato é negra, a ausência de afro-referências e referências indígenas no plano de ensino dos cursos, delibera a anulação de epistemologias de produções não eurocentradas, ação nomeada por Nilma Lino Gomes (2011) de *pedagogia das ausências* que solidificam a colonialidade de saber nas instituições educacionais, ou seja, desfavorecem que o corpo discente identificasse algumas nuances de racismo, o que para alguns neste caso pareceu apenas uma cena, para outros indivíduos frequentadores do local, este ato escarneceu uma ferida, a que Grada Kilomba (2019) se refere como *ferida colonial*.

Interessante que se fala muito que nós, discentes, precisamos primeiramente estudar os que são considerados cânones para termos embasamento para questioná-los. Mas não refletem que esta elite intelectual dos considerados *cânones*, que contribui para com o ínfimo acesso ao conhecimento de nossas histórias de cunho ancestral (afro-brasileiro e indígenas), por firmar-se em uma hierarquia do que pode ser caracterizado como arte e não.

Desde modo, o *Manifesto Pauta Negra* é resultado da minha proposta de encenação, chamado *As Manas Pretas* para o projeto de extensão da UFPA, *Novos Encenadores*, coordenado pela professora Olinda Charone, em 2018. Com duas temporadas (2018 e 2019), esta obra foi encenada no IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida, no Teatro Universitário Cláudio Barradas e,

<sup>2</sup> *Blackface*. prática de origem estadunidense que artistas brancos pintavam-se de preto para ridicularizar pessoas negras como entretenimento.

em 2022, sendo contemplado pelo Edital da Fundação Cultural do Pará; Pauta Livre com a apresentação única no Teatro Margarida Schivasappa.

*Manifesto Pauta Negra* surgiu de um processo cênico colaborativo composto por mulheres negras amazônidas, que com o decorrer dos encontros deste grupo, friccionou-se outra identidade de racialidade amazonida pelas próprias participantes, afro-améríndia ou afro-indígena. Ressalto que este espetáculo pretendeu transitar e aprofundar-se na importância das narrativas performáticas que foram apresentadas por estas mulheres, com cunho político de enfrentamento, de auto-afirmação para a luta contra o extermínio, exploração, apagamento e silenciamento de tais corpos.

Durante o processo criativo, nos encontrávamos no confronto de ideologias no qual o Brasil está imerso, vivenciamos as crescentes políticas de controle nas decisões na perspectiva macropolítica para a preservação de privilégios, executando diversas estratégias para a supremacia do capitalismo, a exclusão de políticas públicas que foram conquistadas por meio de luta de movimentos sociais, que garantiam um mínimo de dignidade aos que alcançaram, período de intensa perda destes direitos, principalmente no mandato do ex-presidente neoliberal Jair Bolsonaro de extrema direita, com uma conjuntura macropolítica brasileira, que disparou as desigualdades em território brasileiro. Ínterim, este, no qual percebíamos o controle ordenado pelo conservadorismo que se tornam base para a manutenção da estrutura colonial, altamente excludente e marginalizante aos corpos que não estão dentro de padrões normalizantes construídos pelos grupos dominantes.

Desta maneira, nosso trabalho iniciou em um ano de muitas lutas, e tínhamos a certeza que precisávamos realizar um *manifesto*. É necessário compreender a potência de micropolíticas como o *Manifesto Pauta Negra*, que se contrapõe aos desmandos do conservadorismo, movendo-se em combate contra a narrativa única, os discursos dos grupos dominantes que sempre causaram invisibilidade de corpos subalternos. Para tal o fio condutor para criação foi o ato de falar. A teórica cultural, feminista e queer de ascendência chicana Gloria Anzaldúa, em um seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), faz reverberar em mim um teatro político que comporta um caminho para se fazer arte, e fricciona o motivo de ser conduzida a caminhar por este viés de Teatro Afro-ameríndio com perspectivas do pensamento feminista decolonial. Em suas palavras

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome.

Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você.

Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência.

Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Compreender o mundo por meio da possibilidade de partilha da multidisciplinaridade de conhecimentos e da necessidade de me expressar em corporeidades. No entanto, o que aqueles corpos querem expressar? O que foi negado e silenciado são esses dizeres engasgados na garganta (corpo), no qual, por vezes, não interliga com questões sociais que este corpo-identidade perpassou e perpassa. É nesta consciência de hoje e urgência de expressão que também compreendo na colonialidade do poder, do saber e do ser não são singulares ao grupo, e nunca serão, antes de mim e deste grupo sempre existiram outros, em tantos outros corpos políticos semelhantes.

Logo, o emaranhado de opressões, a interseccionalidade se apresenta em pauta e percebo que é uma Pauta NegrA, com cruzamentos em gênero, classe e raça. Assim, esta reflexão sobre este espetáculo neste contexto socioespacial se amplia e ressoa, na crença de que o reconhecimento de si e em comunidade se faz politicamente no fazer e experimentações.

Este processo criativo seguiu o fluxo das possibilidades em que foram criadas/inventadas para a feitura deste discurso cênico coletivo. Após três meses de encontros, que ocorriam duas vezes por semana, no período vespertino, na ETDUFPA, nos quais partilhamos referências, vivências com jogos e dinâmicas teatrais baseadas na práxis do *Teatro do Oprimido*<sup>3</sup>, a fim de nos integrarmos enquanto coletivo, haja vista que a maioria das participantes não se conheciam; tatear nossos traumas enquanto mulheres racializadas com conversas e teatro.

Viver este processo permitiu que eu elaborasse um dispositivo de encenação/dramatúrgico para que coletivamente todas pudessem protagonizar o ato, a fala e ecoar liberdade no palco com suas corporeidades. A exemplo, partilho um trecho dramatúrgico de uma cena elaborada durante um encontro do GTU<sup>4</sup> *As manas pretas*, em setembro de 2018. Após justamente, a apresentação do roteiro/dramatúrgico que dialogava diretamente com a encenação do espetáculo; Dalila Costa e Daisy Feio, participantes do processo criativo, tiveram um momento de debruçamento juntas para criarem a partir de suas vivências esta cena: mãe e filha, sobre racismo institucional, o peso de ser mãe solo, afeto e esperar. Neste diálogo percebemos a afetação do público, em auto reconhecimento da vivência ficcionada no espetáculo *Manifesto Pauta NegrA*.

### CENA 7 – Mãe e Filha

*(Espaço vazio, filha cabisbaixa entra no espaço, em dado momento desce um balanço, filha inicia a música “quanto vale minha vida?”, senta-se nele e balança-se até que sua mãe aparece).*

*“Quanto vale minha vida pra você? Quanto vale minha vida pra você? É tão fácil me causar uma ferida. É efêmera pra você a minha vida as dores transcendem o corpo é um sentimento de dor e sufoco elas gritam e pedem por socorro, e quanto vale? A menina se transformou em mulher por sua pele preta o mundo a machucou e por seu cabelo o mundo a aprisionou.” (Música de Julliana Matemba)*

<sup>3</sup> Método e modelo cênico-pedagógico que tem como objetivo a conscientização social, criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal.

<sup>4</sup> Acrônimo de Grupo de Teatro Universitário.

**MÃE:** Oh vida de mata cobra! Meu pé ta inchado, as mão só calo, não consigo nem me abaixar no chão.

**FILHA:** Mas ainda não são nem 11 da manhã, mãe.

**MÃE:** E desde quando mãe tem horário pra ficar cansada?

**FILHA:** Principalmente quando é mãe e pai ao mesmo tempo.

**MÃE:** Esqueça isso. Vá na casa de Neuza pedir 10 reis emprestado pra pagar a tua passagem. Depois eu dou jeito de pagar.

**FILHA:** Não mãe, eu não vou pra faculdade essa semana mãe.

**MÃE:** Como assim tu não vai? Tu tá judiando de mim é? Depois de tudo que a gente passou vem me fazer corpo mole a essa altura do campeonato?

**FILHA:** Não é corpo mole. Eu não me sinto bem lá, as pessoas não me tratam bem, não tem ninguém igual a mim. Eles falam como se eu não fosse inteligente o suficiente pra estar lá porque eu passei por cota. Eles pensam que aqui na nossa cidade não tem nada. Eles acham que não sou inteligente porque estudei a vida inteira em escolas públicas. Eles não querem fazer trabalho comigo e eu nunca posso aparecer nas gravações, sempre tenho que ficar por trás das câmeras. Eles dizem que eu nunca vou poder estar na bancada de um jornal porque meu perfil não se encaixa. Mãe, eu sei que é por causa da minha pele e do meu cabelo. Acho que eles têm razão mesmo, aquele não é meu lugar. Me sinto inferior.

**MÃE:** Nunca mais diga isso! Nunca mais diga que você não deve estar em algum lugar que é seu. Todas as vezes que uma preta chega em algum lugar, significa que essa pessoa ralou muito, ou que outras pessoas ralaram pra que ela chegasse lá, tu mereces estar lá por todas que não conseguiram, eu mesma só aprendi a escrever meu nome, só trabalhava pra comer e nem escola tinha nessa comunidade, e ainda vieram me dizer que eu não subi na vida por falta de querer. Mas agora chegou a tua vez, e no dia da tua formatura, quando tu segurar o teu diploma a minha mão vai tá embaixo segurando junto e de todas as outras também. Entende o que eu tô falando?

**FILHA:** Eu entendi mãe. A senhora ainda vai ver uma jornalista de turbante na Tv.

*(Após este momento elas fazem a quebra da quarta parede e se apresentam contando um pouco de sua luta em ser mulher negra estudante e saem. As luzes se apagam gradativamente, e uma guerreira capoeirista se direciona para um foco a pino, executando partituras de gratidão e reverência na frente de uma projeção que apresenta muitas mulheres negras que são nossas referências, exemplo de força e resistência).*

(FREITAS, 2020, p. 249)

Cultivamos neste discurso a consciência de que mulheres que são historicamente condicionadas socialmente a situações de precariedade e subordinação. Neste sentido, para nós enquanto Grupo de Teatro Universitário, cenas como estas nos são o que chamo de *banho cênico*, a utopia possível neste enunciado com importância de retirar o julgo imposto pelas colonilidades e nesta provocamos a subversão por meio do fortalecimento de duas gerações de mulheres, neste diálogo ficcional entre mãe e filha que possuem reverberações de vida das duas atrizes-performes e do coletivo.

**Figura 2:** Cena “Mãe e Filha” do trabalho cênico *Manifesto Pauta Negra*, apresentado durante o IX Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida (2019).



Foto: Tarsila Rosa.

A (po)ética estética do espetáculo aborda rasuras de diversos discursos de poder identificados e propostos em nossas trocas no processo criativo, estas que são expressas por meio de denúncias, de resistências, reivindicações de direitos, de enxergamento e alargamento de nossas potências. Trazemos narrativas banhadas na escrevivência (EVARISTO, 2017) das integrantes do GTU – As manas pretas. Por tanto este discurso cênico coletivo é um aquilombamento de artistas que colocou em pauta as lutas e existências plurais não somente de mulheres racializadas amazônidas, como de camadas outras de opressões que o racismo, patriarcado e capitalismo alimentam.

## 2. *Alecrim Vozes Mulheres: das feridas coloniais para poéticas decoloniais*

*O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra.*

– Grada Kilomba.

Durante uma atividade no curso *Dramaturgia Negra: a Palavra viva*, promovida pela iniciativa *Itaú Cultural*, proposta da dramaturga, roteirista, atriz e curadora Dione Carlos, iniciei a escrita da dramaturgia que inicialmente nomeei de *Movência*, em fevereiro de 2020. Começo a tessitura desta escrita para cena a partir de um indutor criativo, o poema “Vozes Mulheres”, de Conceição Evaristo, que trata sobre amor e esperança para/de corpos subalternizados de mulheres negras.

No mesmo ano, já em meio às incertezas e horrores da pandemia de COVID-19, retomei a escrita para realizar uma inscrição no Edital do coletivo de teatro *A Digna*, do estado de São Paulo, no qual o texto, agora por nome *Alecrim*, foi selecionado para participar do *E-book Breves Tessituras da Cidade*. Posteriormente, em 2021, foi experimentado cenicamente na modalidade virtual em audiovisual, com recursos do Prêmio Rede Virtual de Arte e Cultura, da Fundação Cultural do Pará, elenco composto por duas mulheres afro-amazônidas de município de São Domingos do Capim-PA, Claudete Passos e Klaryane Pimentel, que construíram sua primeira experiência no campo teatral/audiovisual. E em 2022, este texto se alarga e é encenado no Teatro Universitário Cláudio

Barradas, por meio do edital da IV Mostra TUCB, em que as participantes são todas mulheres estudantes da ETDUFPA afro-ameríndias amazônidas.

Sendo assim, para este processo criativo, se propôs ampliar a dramaturgia textual, inserindo a presença de mais uma personagem. Experimentar coletivamente um processo criativo para o teatro presencial, com mulheres artistas/estudantes que puderam manusear suas vozes em dramaturgias possíveis em reflexão de um feminismo decolonial. Então, os atravessamentos deste texto prévio tencionaram narrativas pessoais da autora acentuadas por violências de gênero/raça/classe, saúde mental e possibilidades de inventar passagens para o amor como cura (HOOKS, 2021) dentro de relações afetivas familiares, à exemplo do texto dramático. Propõe uma artesanaria poética da escrita para cena, tida como indutor para alargar a potência da elaboração das dramaturgias deste discurso cênico com relação às colonialidades e movências decoloniais, com foco na interseccionalidade, haja vista que o espetáculo conta o entrelaçamento de vivências de três mulheres afro-ameríndias; mãe, neta e avó e como a construção falopatriarcal ceifou a vida de uma delas pelo feminicídio.

Com uma encenação de elaboração de cenas não lineares, a artesanaria de contar histórias que se cruzam em texturas sensoriais de memórias ancestrais das participantes, no qual exortamos o invisível da presença de corpo amado e saudoso para vivicar, segundo Martins (2021),

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contensão, contração e descontração, sincronia de instâncias, compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, p. 63).

É neste tempo espiralar de alquimia deste discurso cênico que trouxemos questionamentos e denúncias das estruturas sociais que nos afetam cotidianamente, que reinventamos rotas de fugas com tecnologias ancestrais afrodiáspóricas e indígenas, dilatamos saberes inferiorizados lançando mão, boca, estômago, coração para o sentir de si e de seres que nos assentam em ritual artístico decolonial.

**Figura 3:** O trabalho cênico *Alecrim Vozes Mulheres* sendo apresentado na IV Mostra Cênica TUCB. Atrizes: Ângela Gabriela, Racquel Prudente e Rosa Rio.



Foto: Tarsila Rosa.

*Alecrim vozes mulheres* traz à para o palco o trabalho doméstico de mulheres, o feminicídio, a cobrança do trabalho/estudo que nos coloca em condição de esgotamento e por fruto o fracasso haja vista que aprendemos a nos autocobrar sucesso sem autocuidado, característica das colonialidades. A subversão que acompanha desde o início desta poética/estética se potencializa no último ato do espetáculo, no diálogo ente vó e neta, na presença de Mariana que mesmo após sua morte física violenta. Esta observação condiz às curvas da ancestralidade serem “presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir” (MARTINS, 2021), como podemos tatear nessa passagem da peça *Alecrim Vozes Mulheres*:

**Dionísia Jaciara:** Vó, é por ela!

**Raimunda:** Eu sei. Eu sei... é por ela, por você, por mim, por um futuro.

Ela, que é por ela

Não estar aqui

Está para além de Aruanda

Levou rasteira da vida-faca cortante de futuro.

**Dionísia Jaciara:**

Cantou... e ninguém ouviu. Eu não sou ninguém? Sou afro-ameríndia que nem ela. Na obrigação de ganhar a corrida-sobrevivência.

Nas cozinhas senzalas...

Houve ainda as mãos que antes, em algum momento, lhe foram de acalanto. A golpearam com tamanha veemência.

Era o amor de cobertura amarga de ciúme.

**Raimunda:** Isto, não amor.

Lhe arrancou aos poucos dos passos bailados, arrastada para clausura foi o pássaro ventania.

Aos bocados seu brilho tornou-se custoso.

**Dionísia Jaciara:** Ei, Aqui tem vida, sim.

*(ao fim do último verso, Dionísia Jaciara, envolve-se em partituras corporais para o desenrugar do coração. Raimunda observa a escrita corpo da menina futuro e contagiada por suas insurgências no tempo-espço, transborda-se em risos, que tornam-se sonoridade de cura para o dançar de Dionísia Jaciara... De repente envolvida pelo riso da avó, extasiada, aproxima-se daquela cujo o sorrir não cessa, calmamente toca o rosto de Raimunda e fixa o olhar de reconhecimento atemporal do caminhar afrodiaspórico. Silêncio. As duas encontram-se no olhar. Tocam-se. Abraçam-se. Luz à pino compõe o encontro. Mariana em presença entra na musicalidade tocando maracas, abençoa enquanto gira em dança em volta do amor curador (...) Dionísia achegasse ao espelho e percebe-se bela. Encantada consigo se enfeita. Raimunda lhe presenteia com seu colar e senta-se em um banco, carrega um alguidar com flores, espada de iansã, água e muito alecrim, enquanto macera as ervas, Dionísia se assenta aos seus pés e inicia um ponto de Oxum:*

Orayêê orayêê ô

Orayêê mamãe oxum

Oxum oxum  
Orayêê mamãe das águas  
Orayêê mamãe oxum  
Orayêê na cachoeira  
Com suas águas vem lavar  
Lavar, lavar  
A dor de toda humanidade  
Na correnteza transformar  
Hinário Vida Espiritual – Catarina Knoedt.

*(em Banho de proteção e fortalecimento. Mariana segue em benção. As três reconhecem seus reflexos no espelho).*

Blackout.

(FREITAS, 2022, p. 154)

Elaboramos um espetáculo de teatro a partir de um processo colaborativo horizontal. Com a promoção de discussões sobre violências de gênero/raça e saúde mental de mulheres, por um prisma de estudos da interseccionalidade, possibilitando contribuições para as elaborações poéticas estéticas do espetáculo; encorpadas na cenografia com um espaço cênico intimista, acolhedor e com imagens-força de casas antigas de familiares ancestrais, figurino em diálogo com as ervas e tingimentos naturais, polifonia de vozes na sonoplastia e batuque acústico que interage em performance juntamente com a cena, iluminação que intensificava nosso discurso em dramaturgia própria.

**Figura 4:** Equipe técnica do processo criativo no ritual de estreia do trabalho cênico *Alecrim Vozes Mulheres*, antes de ser apresentado na IV Mostra Cênica TUCB. (Ingrid Gomes, Ângela Gabriela, Mila Guedes, Ana Carolina, Beatriz Melo, Dalila Costa, Racquel Prudente, Kedma Castro e Rosa Rio).



Foto: Tarsila Rosa.

Com embasamento de arquétipos oriundos de epistemes de religiões africanas e indígenas para imagens motrizes da encenação e preparação corporal das atrizes. Contribuiu para a feitura das poéticas cênicas enquanto campo artístico profissional a partir desta experimentação consciente para um tratamento de feridas coloniais.

Desde a equipe técnica formada por mulheres afro-ameríndias amazônidas, todas estudantes da ETDUFPA, possuíam um posicionamento político que foram construídas a partir e com suas experiências de vida, não no sentido de dar voz, de centralizá-la, mas de realmente enxergar corpos em sua pluralidade e não por base de preconceitos, que causam exclusões e violências, na balança das hierarquizações; ou a nível de “enxergar” somente para propor uma representatividade limitada e que invisibiliza. Se pretendeu, mais uma vez, criar um espaço de aquilombamento para que pudéssemos tecer poetizações sobre si, sobre vidas, como maneira de fortalecimento individual e coletivo, sendo os corpos a motriz de criação.

### 3. Poéticas Decolonias em Possibilidades

Se pautaram narrativas cênicas sob a perspectiva do pensamento feminista decolonial em que os discursos são construídos a partir do corpo-memória de mulheres artistas ameríndias-afro amazônidas, trilhando caminhos micropolíticos de um teatro engajado em vermos a possibilidade de falarmos e sermos ouvidas. Deste modo, nos revigoramos em subjetividade e de maneira coletiva enquanto processo criativo e, como partilha das construções poéticas para com público diverso, tencionando favorecer um teatro que decoloniza pensamentos por tecermos reflexões outras, em que rasuramos imagem de controle adocedora da malha social que nos coloca á margem do sistema de poder cisfalopatriarcalcolonialcapitalístico.

Enquanto artistas/agentes, buscamos um teatro como aliado para friccionar narrativas de promovem nosso adoecimento em todas instancias de nossos corpos que são coisificados, compreendo que nossa movência tem sido dispositivo de resistência política e emancipatória, haja vista que as violências macroestruturais atuam de diversas maneiras:

Ao manter os princípios da dominação, e da hierarquia de saberes, a ciência moderna continua a operar com distinções que separam e tornam invisíveis grupos, culturas, etnias, valores e *ethos*. Essas distinções atravessam a vida social, com marcadores de classe e condição social. Podem ser vistos na discriminação de gênero, de cor, de origens e na produção de estigmas, e com eficácia simbólica. (CASTRO, 2019)

Recordo que durante umas das partilhas na oficina de Teatro do Oprimido, com Barbara Santos no Fórum Mundial, em 2018, na Bahia, uma das participantes, uma mulher trans, pontuou o fato de o *estar* na rua ser demasiadamente perigoso, que nossas trocas dentro de uma sala de ensaio não alcançavam o externo, que era desesperador ver-se de mãos atadas e impotente diante de estruturas genocidas. Eu, que estava me aproximando de discussões feministas e antirracistas, ouvir naquele momento uma mulher corajosa e sabedora de mundos, acendeu uma chama para me perceber enquanto agente de minha história.

Podemos até não sermos ouvidas em determinados espaços, mas antes colocavam máscara de flandres em pessoas escravizadas para que não pudessem se alimentar e cometer suicídio para salvarem-se do julgo dos “senhores”, máscara que lhes tapava a boca. Hoje, conseguimos falar e gritar sem pedir licença, e cultivar a consciência sobre tais violências, assim nos lavarmos da culpa da qual a sociedade opressora nos suja.

Ademais, acredito que estes movimentos artísticos estão junto às lutas contra-coloniais que

diversos setores estão empenhados, mesmo que saibamos que o teatro com toda esta perspectiva não é uma intervenção direta aos garimpeiros, que, a mando de empresários, tacam fogo em aldeias. Infelizmente, não é armadura contra as balas que atravessam os corpos dos filhos das mães pretas, não fmda as lidas desumanizantes das mulheres negras que possuem como única alternativa trabalhar como empregada doméstica na casa de “brancos donos de tudo” (EVARISTO, 2017, p. 24-25). Tampouco, há proteção quando uma mulher afro-ameríndia graduada, estudante de epistemologias feministas e estudo de gênero, sofre violência policial, pois toda esta estrutura necropolítica ainda nos comprime ferozmente e atualiza suas maneiras de nos controlar.

No entanto, são legítimas nossas movências nestas estruturas quando nos banhamos de cenas decoloniais para respirarmos em nossa multiuniversalidade, onde tateamos nossas dores e alegrias. Ou seja, são ações que podem reverberar e dançar em luta. Que estes banhos sejam curadores de nossos corpos e contribuição para o letramento racial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar esta crítica-reflexiva sobre a sociedade a partir destes trabalhos em teatro sob perspectivas de feminismo decolonial, aciona o esperar de uma construção de convivências inter-relacionais que combatem no campo micropolítico as colonialidades de saber, ser, poder e de colonialidade de gênero (LUGONES, 2007), o qual concentro como base epistemológica para compreender através da experiência na práxis deste fazer teatral procedimentos metodológicos movidos por engajamento político de protagonismo de artista indígena-afro-amazônidas, sendo estas representatividades corpos-políticos situados no entre lugar, que gingam com suas existências-resistências na criação de poéticas que denomino como decoloniais, ou seja, são *banhos cênicos* de insurreição para o bem viver.

A menina girou em espiral  
Veio e foi como maré  
Na maré cheia que subiu o cais das lacunas  
Fez-se redemoinho em si de sentires  
No ato de indagar de mundos  
A maré veio e foi até que chegou em si  
As andanças em águas, percorreu em respiros  
Submergiu para resistir  
No beber de seus ancestres  
Veias vagalumes desenham as raízes motrizes  
De que algoz algum apaga  
Sabida de ouvido atento  
Se aprumou para limpar os ruídos que a tornavam invisível  
Escutar vozes de espíritos outros  
É que a deixa em gira de existência  
Colhe aqui, ali e acolá  
As ervas que se apresentam e que vai em busca  
Sempre acompanhada  
Preparar seu banho em processo do ritual de banhar-se.  
(Ingrid Gomes, 05 de fevereiro de 2023).

Para decolonizar com/em artes cênicas, trata-se de caminhos de saberes invisibilizados em encruzas articulados para o reconhecimento das universalidades que desmontam padrões hierarquizantes e que subalternizam, as políticas de controle que são estruturais e estruturantes, permeiam culturalmente e politicamente, segundo Walsh (2009) acerca de decolonização:

Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial, quer dizer, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões deixassem de existir. A intenção, antes, é assinalar e provocar um posicionamento - uma postura e atitudes contínuas - de transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta no qual podemos identificar, visibilizar e alentar “lugares” de exterioridade e construções alternativas. (WALSH, 2009, p. 14-15)

Diante disto, criar discursos cênicos com mobilidade a poéticas/estéticas, contribuem para nosso agenciamento de maneira direta as ações necropolíticas do Estado, bem como interferem historicamente em nossa subjetividade e coletividade nos apartando de cosmovisões que foram/são subalternizadas. Estes espetáculos que estão continuamente em processo reforçam construtos desta perspectiva feminista decolonial, afim de desnortizar discursos de poder que conscientemente e inconscientemente aprendemos a reforçá-los por meio da reprodução.

Logo, pontuo que estes espetáculos não promovem reflexão somente no sentir do ato, ou seja, apenas no momento da apresentação, porém desde o início do processo de criação que se dá epifania primeira de uma ideia a ser gestada coletivamente e certamente na reverberação no depois da experiência.

Portanto, o teatro também passa por um processo de decolonização de maneira que trabalhamos com especificidades de corporeidades amazônidas, que abrimos um caminho para provocar a existência e permanência destes corpos no teatro. Tal sistemática resulta em nossos corpos criarem maneiras para que não estejamos em esgotamento de ser na feitura, um dos caminhos da importância que este fazer continue, pois além de operar como enfrentamento, o desejo mais movente das políticas deste trabalho tem sido de criar possibilidade para a amorosidade subjetiva e coletiva.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. Trad. 9j. São Paulo. Editora: Companhia das Letras, 2019.
- AMADOR DE DEUS, Zélia. *OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas e sistema de cotas para negros na Universidade* - Tese (doutorado), UFPA, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém-PA-2008.
- ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CASTRO, Edna. Razão decolonial, experiência social e fronteiras epistemológicas. In: Edna Castro. (Org.). *Pensamento crítico latino-americano*. 1ed. São Paulo: Editora Annablume / Editora CLACSO, 2019.
- COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo. Boitempo. 2019.
- EVARISTO, Conceição. “Vozes-Mulheres”. In: EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FREITAS, Ingrid Gomes De. Pauta Negra (Dramaturgia coletiva). In: MARTINS, Bené; GIBSON, Bárbara. *Coletânea Jovens Dramaturgos Amazônidas*. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020. — (*Coleção Teatro do norte brasileiro*; v. 1). Disponível em [https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/917/8/Livro\\_ColetaneaJovensDramaturgos\\_v1.pdf](https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/917/8/Livro_ColetaneaJovensDramaturgos_v1.pdf).
- \_\_\_\_\_. Alecrim - Vozes Mulheres. In: MARTINS, Bené; GIBSON, Bárbara. *Coletânea Jovens Dramaturgos Amazônidas*. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2022. — (*Coleção Teatro do norte brasileiro*; v. 3). Disponível em <https://drive.google.com/file/d/14vPYgiIuiCHrSEO4kHy-ecmRikk7JbjK/view>.
- GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. *Sociedade & Política*, v. 10, n. 18, 2011.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, p. 223-244, 1984.
- HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. Editora: Elefante, 2021.
- \_\_\_\_\_. *E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo*. Trad. Libanio Bhuvi. Rio de Janeiro. Editora: Rosa dos Tempos, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro. Editora: Cobogó; 1ª edição, 2019.
- LUGONES, María. *Colonialidade e gênero*. Bogotá Tabula Rsa, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Playfulness, “World”-Travelling, and Loving Perception”. *Hypatia*, 2:3–19, 1987.
- MARTINS, Maria Leda. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro. Editora: Cobogó. 2021.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009.

