

# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Ancestralidade como princípio filosófico de uma cena encruzilhada: processo criativo do espetáculo *Sobretudo Amor*

Monica Pereira de Santana

Para citar este artigo:

SANTANA, Monica Pereira de. Ancestralidade como princípio filosófico de uma cena encruzilhada: processo criativo do espetáculo *Sobretudo Amor*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e127

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Ancestralidade como princípio filosófico de uma cena encruzilhada<sup>1</sup>: processo criativo do espetáculo *Sobretudo Amor*<sup>2</sup>

Monica Pereira de Santana<sup>3</sup>

### Resumo

O artigo discute a noção de ancestralidade como princípio filosófico intrínseco à performance negra brasileira, sem com isso afastar-se da dimensão de uma cena política e contemporânea. A artista-pesquisadora parte do processo criativo de seu solo autoral *Sobretudo Amor*, no qual a dimensão de vivência prática e filosófica com a ancestralidade norteou o processo criativo e ampliou suas possibilidades de leitura. A ancestralidade ancorada nas dimensões de desterritorialização e reterritorialização são proposições da artista e reflexões povoadas nesta pesquisa, que foi desenvolvida no âmbito do Doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA.

**Palavras-chave:** Ancestralidade. Performance negra. Processos criativos.

## Ancestrality as a Philosophical Principle of an Interwoven Scene: The Creative Process of the Performance *Sobretudo Amor*

### Abstract

The article discusses the notion of ancestry as a philosophical principle intrinsic to black Brazilian performance, without detaching itself from the dimension of a political and contemporary scene. The artist-researcher starts from the creative process of her solo *Sobretudo Amor*, in which the dimension of practical and philosophical experience with ancestry guided the creative process and broadened its reading possibilities. Ancestry anchored in the dimensions of deterritorialization and reterritorialization are the artist's propositions and reflections populated in this research, which was developed as part of the Doctorate in Performing Arts at PPGAC-UFBA.

**Keywords:** Ancestrality. Black performance. Creative processes.

## Ancestralidad como principio filosófico de una escena encrucijada: proceso creativo del espectáculo *Sobretudo Amor*

### Resumen

El artículo discute la noción de ancestralidad como principio filosófico intrínseco a la performance negra brasileña, sin desligarse de la dimensión de una escena política y contemporánea. La artista-investigadora parte del proceso creativo de su solo *Sobretudo Amor*, en el que la dimensión de la experiencia práctica y filosófica con la ancestralidad orientó el proceso creativo y amplió sus posibilidades de lectura. Ancestralidad anclada en las dimensiones de desterritorialización y reterritorialización son las proposiciones y reflexiones de la artista pobladas en esta investigación, desarrollada en el ámbito del Doctorado en Artes Escénicas del PPGAC-UFBA.

**Palabras clave:** Ancestralidad. Performance negra. Procesos creativos.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Alex Sandro Neres Simões. Bacharelado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>2</sup> Este artigo resulta em 63% de minha tese denominada “Mulheres negras: (auto)-(re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras”. Defendida no Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação de Cassia Lopes, em 2021.

<sup>3</sup> Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA. Graduação em Jornalismo pela UFBA.  falecommonicasantana@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/4153826741380831>



<https://orcid.org/0000-0002-1140-7071>



Como artista-pesquisadora e dramaturga, teço neste artigo algumas reflexões a partir do processo do solo autoral *Sobretudo Amor*<sup>4</sup>, criado em 2017 e encenado até 2021, no qual assumi diferentes camadas de autoria e pautando, ao longo de seu desenvolvimento, a construção a partir do princípio filosófico africano da Ancestralidade. Interessa aqui refletir as estratégias encontradas para permitir-se pautar a criação artística por esse conceito, bem como de que maneiras essa busca filosófica implica também em aberturas e conexões plurais ao longo do desenvolvimento da obra. Ainda nas primeiras linhas deste artigo, é importante demarcar em que horizonte a noção de ancestralidade se apresenta como uma perspectiva filosófica e como esses processos criativos estiveram ancorados nela – bem como, de que maneira essa noção é cara em amplo contexto da performance negra na diáspora, especialmente no contexto cultural brasileiro e nas artes contemporâneas.

Para essa tarefa, é valioso citar Leda Maria Martins, que nos diz que “os povos das diásporas africanas herdaram essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé” (Martins, 2022, p. 56). A autora nos afirma que a noção de sagrado não se distingue da noção de natureza, tampouco das dimensões de pessoa, coletividade, mundo, cosmos. Não se faz adesão a uma perspectiva ocidental antropocêntrica, na qual o homem domina a natureza por meio da razão, submetendo o entorno à sua exploração.

Martins sinaliza que a ancestralidade estrutura a cosmopercepção negro-africana, bem como todo o pensamento que emerge dessa matriz filosófica, impactando nos processos e práticas culturais. Nesse sentido, o fazer artístico, quando se ancora nessas bases, tem na ancestralidade uma força que movimenta o ato criativo – ainda que de maneira híbrida, também cultivando direta relação com outras epistemologias.

---

<sup>4</sup> A íntegra do espetáculo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZfZI7FXXWE>



O intelectual Eduardo Oliveira explica que a “ancestralidade, aqui, é empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura” (Oliveira, 2009, p.3). Para Oliveira, a ancestralidade é uma epistemologia africana:

Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro (Oliveira, 2009, p. 4)

Ao pensar a ancestralidade como uma categoria analítica, também como um vetor no processo de criação, pautando os modos de fazer e desenvolver a obra artística, a perspectiva se desloca de um lugar de tematizar esse conceito. [Colocá-la](#) em camadas explícitas de referência ou citação, mas como um valor estruturante da obra artística – de maneira infiltrada na concepção das obras.

Para o processo criativo sobre o qual me debruço neste arquivo, é relevante o diálogo com o pensamento da estudiosa mexicana Diana Taylor, que, em sua obra *El Archivo* e *El Repertório*, considera que o processo colonizador das Américas consistiu em desacreditar as formas autóctones de preservar e comunicar a compreensão da história. A autora parte dos saberes dos povos originários, que também guarda na noção de ancestralidade um fundamento de seu modo de estar no mundo. O que Taylor enuncia permitiu-me compreender que as práticas dos povos originários de territórios como Salvador, onde nasci, cresci e sigo produzindo e pesquisando, foram aplacadas, apagadas e seguem ausentes.

Se os sistemas corporalizados de memória foram desqualificados por não se ancorarem em modos de escrita aceitos pelo Ocidente. Assim, não seria exclusivamente por meio da escrita e de uma estrutura lógica que essa memória pode se soerguer, ser acessada. A própria noção de ancestralidade pode ser uma



chave de conhecimento, rompendo com noções lineares de temporalidade e de espaço.

Cabe retornar a Leda Maria Martins, que nos afirma:

[...] o princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do *corpus* cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção de conhecimento, em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros” (Martins, p. 57, 2022).

Essa perspectiva de trânsito entre individual, coletivo e cultural indissociáveis no modo como a ancestralidade estruturou o pensamento e a criação das duas obras artísticas, que serão revisitadas neste artigo. A historiadora Beatriz do Nascimento<sup>5</sup> forja o conceito de corpo-quilombo, compreendendo o corpo negro como lugar onde a memória se alicerça, também onde ela se reinventa na ausência das informações, das materialidades e da porosidade que o epistemicídio colonial proporcionou. O corpo é quilombo por agrupar além de si, a coesão grupal, o passado comum, as estratégias de resistência e os planos de fuga.

### Dramaturgia-corpo-alimento: *Sobretudo Amor*

Em 2017, desenvolvi o processo de pesquisa artística para a criação do espetáculo *Sobretudo Amor*, entrelaçado com um projeto maior intitulado Cartografando Afetos. A obra teve como primeiro movimento a realização de entrevistas com mulheres negras sobre dimensões de suas vidas subjetivas e redes de afetos: percepção de si, relações, família, espiritualidade. Dessa série de entrevistas, realizadas entre fevereiro e março de 2017, surgiu um mapeamento de imagens que digeri em forma de dramaturgia, também dialogando com obras literárias, especialmente *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, bebendo na forma da prosa poética, como uma estratégia discursiva para o texto e na *Crítica da Razão Negra*, de Achille Mbembe, amparando nas discussões sobre a colonização na dimensão do inconsciente e da linguagem. A intencionalidade

---

<sup>5</sup> O pensamento de Beatriz Nascimento se encontra formulado no roteiro e na narração em off do documentário *Orí*, com direção de Raquel Gerber. Neste artigo, empregamos como referência para acessar os conceitos construídos pela pensadora, trechos do livro *Orí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento*. In: *Sankofa*. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano XIII, NºXXIII, abril/2020, do estudioso Rodrigo Ferreira dos Reis.



primeira da obra era criar uma cena que levasse o espectador para dentro de uma casa a fim de que, nessa casa, pudesse ser convidado a um olhar mais íntimo sobre si e sobre o outro. Esse próprio espaço íntimo se constituiu da observação de que, frequentemente nas obras artísticas, mulheres negras não habitam suas próprias casas, mas a casa do outro ou, em obras assumidamente mais políticas, têm na arena pública e discursiva do enfrentamento ao racismo seu local de visibilidade.

A obra *Sobretudo Amor* nasce da busca um contraponto – constituir um território onde esses traços de subjetividade se encenam, essa “vida interior”, historicamente negada, expressa-se no espaço da cena. Interessa criar uma ambiência que remonte uma intimidade e a exploração dos anseios que se encenam no ambiente da casa, na conversa com alguém que ouve sem pressa, num compartilhamento de cúmplices. É uma obra artística fruto de um esforço de busca de outra gramática: a partir do reconhecimento da ruína do sujeito e do projeto de humanidade, excludente e desestabilizador da condição de existência do próprio planeta em que estamos inseridos, especialmente nesse crucial momento da história, cada vez mais exercitar a primeira pessoa do plural, ainda que, a olhos vistos, haja apenas uma pessoa enquanto falante.

*Sobretudo Amor* é um exercício de alçar a fabulação a partir dessa fala que se dá por nós, irrigando a alteridade: a compreensão de que a cura e a fragilização se dão no encontro, no atrito, na soma e no desgaste com o outro. A gramática dos afetos que se constitui na abertura para os olhos e sentidos do outro, que rompe com qualquer tirania de um sujeito ensimesmado na própria dor. Se o cuidado de si tem uma potência de compreender-se enquanto um território a ser ocupado, também instaura a fragmentação que, por vezes, nos cria severas barreiras no exercício da alteridade. É questão deste trabalho, sim, pensar a transmutação dessas dores históricas por meio dessa reterritorialização do cuidado de si, como um cuidado de nós. Do cuidado da própria casa, como uma casa coletiva. Da intimidade encenada não mais como um privado, porém como um público.

Ainda quando estava escrevendo a dramaturgia, fui orientada pelo meu guia



espiritual a “alimentar minha cabeça”<sup>6</sup>. Curioso lembrar que, segundo ele, estava com a cabeça por demais aberta, excessivamente empática e conseqüentemente vulnerável. Como transitei por tantas experiências rituais que me desterritorializaram e também reinscreveram minha história, minha memória, era necessário alimentar essa cabeça para que, realinhada, ela pudesse criar. Talvez tantas vozes estivessem ali, misturadas nesta cabeça que por ora aqui escreve, com um tanto de mar, terra, árvore, aldeia, páginas e páginas de livros, que era necessário ali digerir e metabolizar tudo o que recebi. O Orí, que, na cosmovisão yorubana, trata-se da divindade que está situada em nossa cabeça, quem cuida do nosso destino e dos nossos interesses, delimita nossa personalidade humana. Beatriz Nascimento considerava o Orí uma fonte cultural com potencial para constituir no sujeito uma consciência de si e de sua própria coletividade.

A noção de Orí propõe fragilizar as estratégias de desumanização das pessoas negras, agregando subjetividade, sem com isso se comportar nos contornos do sujeito moderno. Aqui a cabeça não é oposição do corpo, é uma divindade no corpo: cabeça-história-futuro-memória. A cabeça precisa de comida para criar, prosperar e estar em conexão com seu propósito: o ritual do bori é esse espaço de alimentar a sua divindade individual. A vivência desse rito durante o processo de criação contribuiu para reposicionamento da busca de encenação de subjetividade negra em *Sobretudo Amor* – não mais na busca de performar um eu falante, mas na conexão dessa cabeça-quilombo-documento-presença.

Ao mesmo tempo em que as entrevistas contribuíram no levantamento de imagens e estrutura da obra, o processo de criação coincidiu – de modo não planejado – com uma série de imersões em práticas medicinais afro-indígenas. Digo que não planejadas, porque muitas dessas experiências foram decisivas para o processo criativo. O contato com as medicinas indígenas para o corpo e a mente foram tão determinantes na elaboração da dramaturgia, quanto as entrevistas ou o diálogo com referenciais teóricos. Elas me permitiram acessar aspectos recalcados da memória, outras temporalidades e espacialidades, bem como da própria noção de controle. Essas experiências de desterritorialização, por meio dos

---

<sup>6</sup> Dar bori é um rito importante nas religiões de matriz africanas, dizendo respeito ao culto à divindade que habita nossa cabeça, o Orí. Nesse rito, são oferecidos alimentos para o Orí, a fim de harmonizá-lo, tranquilizá-lo e também estabelecer uma reconexão do indivíduo com sua própria divindade.



rituais, tanto me levaram a uma ruptura com o tempo, acessando uma linhagem à qual não me conectava, pois a desconhecia pela própria imprecisão causada pelo processo colonial, quanto também me ensinaram sobre a não linearidade do tempo. Nesta perspectiva, o passado não é só uma ruminância, mas potencializa a ação do presente. Essas práticas vividas no início do processo criativo apontaram-me para a potência de memórias corporalizadas, que se preservam para além de uma escrita e de uma vivência aclarada na consciência.

Minha avó, que era uma mulher negra nascida em Salinas das Margaridas, município no Recôncavo Baiano, tinha muitos mistérios, pouca fala sobre o lugar que ia às terças e aos sábados à tarde. Muito católica e fervorosa, pedia-me que lesse as orações do mês de São José (março), porque já não enxergava as letras do livrinho amarelado pelo tempo. Contudo, discretamente, ela era médium numa casa espiritualista, incorporando sua ancestralidade tupinambá desde a adolescência. Não gostava muito de acompanhá-la, pois tínhamos que chegar muito cedo, sair muito tarde. Não entendia por que razão ela não falava comigo, quando estava estranha, sacudindo as pessoas, falando uma língua que eu não entendia e rodando em círculos. E toda aquela gente, dos mais distintos fenótipos, fazendo o mesmo: falando uma língua que nunca ouvira, sacudindo, dançando com uma expressão que me parecia estranha. Faziam referência a uma senhora já muito idosa sentada na cadeira.

Nós chegávamos naquela casa, sentávamo-nos numa antessala, recebíamos água numa bandeja. Era uma espera longa para minha impaciência infantil, contudo hoje compreendo que era um momento de deixar as preocupações, especialmente dos adultos. Soltar a conexão com a vida lá fora. Depois, dentro do salão, os textos que eu não compreendia bem, as orações, os cheiros fortes das ervas, o incenso. Os sacudimentos que me faziam rir muito, as voltas em círculos daquelas pessoas em transe, que nos ajudavam a curar nossos males. Um sopro forte no ouvido. Algumas pessoas se emocionavam, e eu também não compreendia.

Em *Sobretudo Amor*, tanto os elementos de ritualidade, quanto as referências à noção de ancestralidade constituíram a arquitetura da dramaturgia e da encenação, não necessariamente enquanto tematização na palavra ou na





representação. Todo encadeamento das ações físicas e da palavra cumpriam um papel de ritualização de aproximação, exposição, limpeza, harmonização e nutrição. Daquele centro espiritualista que cresci frequentando, acompanhando minha avó, entendi um percurso que me interessava convocar para a cena: receber o espectador, num ambiente muito perfumado, sinestésico. Convocá-los a sentar, não simplesmente como quem vem assistir a uma peça, mas sentar-se como quem vai participar de algo que lhe exigirá uma posição mais ativa – não de uma prontidão de ação física, mas de presença plena. Assim como na recepção da casa que frequentei, era necessário servir um chá que lhes trouxesse tranquilidade e resfriamento dos ânimos. Foi aí que cheguei ao capim-santo, erva extremamente saborosa e perfumada, capaz de nos trazer uma atmosfera de quietude, frescor e alegria.

E uma vez servidos, ligar o forno para assar um bolo, num forno com timer programado para 40 minutos. Um bolo para ser compartilhado na cena final do espetáculo – aqui já não mais usando a referência do espaço em que cresci frequentando com minha avó, mas de outras práticas, como os sirês ou mesmo as missas, com diferentes perspectivas. Em comum, há o entendimento de que aquele alimento que chega, ao final da jornada, chega para promover e celebrar uma cura nas mais diferentes dimensões, além da alimentação propriamente dita. Numa das entrevistas, uma das mulheres trouxe essa reflexão sobre a potência da partilha da comida como um cuidado, um carinho, uma expressão de alegria. O alimento é para o corpo em sua amplitude e no corpo, especialmente, para a cabeça enquanto divindade – também a dança é alimento, o cheiro é alimento, o toque é alimento, a música é alimento, a palavra soprada é alimento.

Figura 1 - Cena do espetáculo *Sobretudo Amor*.  
Boca, doença, cura, transformação. Foto: Prís Fulô



Outros elementos foram agregados na materialidade da cena: as folhas secas de pitangueira e amendoeira cobrindo o chão do espaço cênico, que tanto remetem a um ambiente de quintal, fundo de casa. Também era a pitangueira a folha que era espalhada em nossa casa, no Natal. As folhas também cobrem os barracões dos terreiros de Candomblé em dia de festa. Pisar na folha, ouvir o seu som remetem a um outro território para além da sala fria do teatro. O espaço cênico, desde a dramaturgia, já provocava a disposição do público em quatro lados, uma parte dele dentro do espaço cênico e outra ao redor. O cenógrafo Deilton José propôs uma cenografia que remete a uma planta baixa, contudo, tridimensional, com linhas que delimitam portas, janelas, cozinha e sala. Desse modo, com sutileza e simplicidade, podíamos visualmente marcar quem está dentro da casa, desfrutando do chá, sentado nas almofadas, pisando nas folhas; e quem está fora, participando da cena pelo olhar.

Se, por um lado, o quadrado da planta baixa remete à solidez da forma em quadrilátero, por vezes austera e estável, as movimentações para se remeter ao público enquanto interlocutor são circulares, demandam o permanente exercício de deslocar-se para fora, para o diálogo com quem rodeia o centro da cena. Como atriz e ocupante do centro da cena, toda a atenção é voltada para o lugar onde se



dá a escuta e o diálogo: o público circunda a cena de maneira cúmplice e compõe sua plasticidade.

Uma grande mesa foi concebida, como uma espécie de passarela para que eu pudesse tanto subir, movimentar, dançar, quanto também nela preparar o chá, cortar o bolo. O figurinista Cássio Caiazzo lembrou da casa em que cresceu na Cidade Baixa de Salvador, muito simples, cuja mesa era comprida, formada por dois tonéis e um compensado. Contudo essa mesa simples era forrada da renda mais bonita de que sua mãe dispunha. Assim, ele produziu essa renda cuidadosa, que cobria as laterais da mesa como cortinas, guardando ali alguns itens de cena durante o espetáculo. Também ele seguiu a indicação de concepção de um vestido entre amarelo e rosa – cores doces, leves, porém vibrantes. O criador buscou flores que bordou no vestido, em meio às rendas e ao veludo molhado.

Esse vestido feito cuidadosamente lembrando as vestes de sua mãe, uma negra mulher trabalhadora, muito feminina e amante de muitos anéis e badulaques. Como tantas das entrevistadas. Longe de querer buscar a essência de uma feminilidade de mulheres negras, o vestido proposto coadunava com as vozes que ouvi, com a vivência dos criadores envolvidos e com a minha própria. Uma veste que não fechasse numa percepção única do tempo, que trouxesse um trânsito entre as rendas do passado e o amarelo neon do presente.

Nos encontros com as entrevistadas, no começo do processo criativo, algumas delas empregaram *itãs*, ou seja, narrativas míticas sobre Oxum, para explicar alguma questão específica. Como a narrativa que descreve o hábito da divindade de lavar suas joias, com muito esmero e cuidado, antes de ir ver seu filho – como quem reconhece aquilo que dispõe de mais bonito, cultiva e toma posse, ficando em condições assim de cuidar e zelar do outro. Essa imagem norteou a abertura do espetáculo, ficando eu, criadora, já em cena, sobre a mesa, polindo meus adereços e lavando com água perfumada de ervas como alecrim, manjerição e arruda. Depois de bem polidas, colocava uma a uma, enquanto o público ia tomando seu assento.

Uma preocupação neste processo criativo era ter essas referências todas as quais cito, irrefutáveis num processo criativo em que buscava abordar a potência



dos afetos alegres como o amor, numa investigação de uma subjetividade que nos fora roubada – sem com isso objetivar representar orixás, caboclos, divindades. A perspectiva da cena era promover um trânsito entre o cotidiano desta mulher que sou eu, que são as com quem conversei, que abre sua casa para uma conversa. Uma conversa com uma plateia. Uma conversa que não se quer palestra, que não se quer apenas a palavra lógica, mas sobretudo a palavra soprada. Que não quer uma sucessão de eventos e ações, mas simplesmente permitir o jorro, o livre fluxo de consciência, o vômito, para assim, depois de expelido, lavar a boca e os olhos, alimentar-se.

Em dado momento da peça, a mão esquerda cobre a orelha esquerda, enquanto a mão direita aponta para a plateia, como quem empunha uma arma. É uma citação sutil da dança da divindade feminina Oba, que corta a própria orelha, sob o aconselhamento de sua rival Oxum, que lhe disse que servia a própria orelha para o companheiro Xangô<sup>7</sup>. Obá se mutila para agradar o seu amor, gesto que provoca a expulsão do palácio de seu marido, que sente repulsa diante da oferta. Ferida, Obá guerreira, sempre com essa marca no corpo. Obá nos traz essas águas feridas, revoltosas, intensas, avassaladoras: e o gesto convocado na cena nos provoca a pergunta se é possível esquecer as dores e traumas, inclusive coloniais, que nos constituíram diaspóricamente. Mas o gesto evocado de Obá também diz respeito à sua força, que a faz protetora da justiça.

A iluminação proposta por Luiz Guimarães cria momentos de uma atmosfera doméstica, permitindo perceber a passagem do tempo, o sol que nasce, a tarde que cai. O laranja de Oba. A delicadeza das águas que lavam as dores. Como a montagem caminha entre a simplicidade do cotidiano, com momentos oníricos, onde cabe transportar o espectador para um lugar não convencional. A maquiagem concebida por Nayara Homem buscou a delicadeza de não compor uma máscara distinta para o rosto, mas deixá-lo como é, agregando sobre si, nuances do rosa e do dourado que se harmonizaram com as vestes. Os cabelos

---

<sup>7</sup> Trata-se de um itã que apresenta a relação entre Oxum e Oba, orixás que seriam esposas de Xangô, orixá rei e divindade da justiça. Oba é a esposa guerreira, capaz de lutar bravamente e vencer os homens. Oxum é uma esposa mais jovem, mas bastante ardilosa e sedutora. O itã revela a ingenuidade de Oba, que decepa a própria orelha, acreditando ser esse o truque de sua rival, para temperar os pratos servidos a Xangô. Todo conhecimento de guerra de Oba sucumbiu ao ardil de Oxum, uma estrategista que não emprega a força física. A história nos apresenta diferentes arquétipos femininos, a partir destes mitos yorubas.

propostos foram longas tranças, que começavam bem presas, estruturadas, como uma coroa. Uma coroa que se desfaz quando abro as dores, os anseios, sonhos, frustrações. Meu corpo permite-se despedaçar em movimento e se refazer. Um cabelo que pode ser uma veste por sobre o rosto, qual palha que traveste o brilho do sol, que pode fazer-se ver.

*Sobretudo Amor* é um espetáculo calcado também na palavra, no qual como dramaturga, tentei tecer as palavras de modo que pudessem ser encantatórias, permanecer no público para além daquele momento de fruição. Que as palavras pudessem se instalar para dali provocar reflexões, percepções, convocações. Porém, é o teatro a minha plataforma criativa e interessava-me colocar em cena meu corpo implicado, engajado em movimento – seguindo a mesma lógica de fluxo entre o cotidiano e o extra-cotidiano. Nesse sentido, foi valorosa a parceria criativa com a dançarina e Mestre em Dança, Val Souza, que propôs partituras físicas que contribuíram para agregar outras textualidades, de um corpo entre o delicado e o vigoroso, entre o serviço gentil de quem recebe amigos em casa e o vigor de quem sacode poeiras muito antigas e que precisa de força para ser dissipada.

Figura 2 - Detalhe da xícara de minha avó, que é servida com chá para o público.  
Foto: Daniela Moura



Ao dispor o público em torno do espaço cênico, em quatro lados, parte desse público dentro da cena e outro fora, havia o objetivo de criar um ambiente de



envolvimento e participação. Primeiro pela sinestesia, os cheiros escolhidos para o espaço, os sons capturados e disparados na cena, pela manipulação dos objetos, ou o caminhar nas folhas e chocalhos dos balangandãs e do próprio vestido. O chá servido quentinho no início do espetáculo e o bolo ao final. O cuidado das xícaras, pertencentes a minha avó e selecionadas por minha irmã. Todo ambiente foi forjado para incluir o espectador numa experiência distinta do simplesmente assistir, mas uma busca de envolvimento.

*Sobretudo Amor* é um espetáculo de teatro performativo, no qual não se busca um drama a ser contado, mas visa ser um acontecimento em si mesmo: um encontro, uma conversa, uma troca, uma limpeza. Performativamente convocar as memórias seja da minha ancestralidade, da minha linhagem, quanto de cada pessoa que colaborou na construção desse trabalho – memórias. Um momento performativo concebido é a lavagem das cartas, escritas do público para si mesmo no tempo da cena. Os espectadores que estão dentro da casa, recebem folhas do papel e são convidados a um exercício de escrita, uma escrita que em si performa a liberação daquilo que lhe pesa. Uma escrita ritual para desbastar os ombros pesados. Após distribuir as folhas e canetas, dar o tempo de redação, recolho as cartas dentro de um balde de alumínio, que de dentro, por trás das águas, projeta uma luz brilhante.

Figura 3 - Momento da lavagem das cartas do público. Foto: Pris Fulô





Como numa imagem que vi, de mulheres negras lavando as roupas na Cachoeira do Ribeirão do Meio em Lençóis, bem como as lembranças narradas por Samira Soares, uma das entrevistadas, filha de lavadeiras e garimpeiros, busquei delinear na cena essa atmosfera de lavagem – das letras, do papel, das dores. O canto de trabalho simples, que não se quer bonito, apenas canto. Depois de lavadas, despedaçadas as cartas, coloco para fora da casa o balde, repleto de águas – da matéria e da escrita.

*Sobretudo Amor* se projeta como uma obra de teatro performativo, com os limites borrados entre a encenação e a experiência, entre o corpo que pulsa palavra. É uma obra também que parte de uma série de entrevistas, do mergulho nas próprias fotos e memórias pessoais. Contudo, aqui não se projeta uma cena de um teatro documentário, onde se quer manter vivo e delimitado o lugar do depoimento, os contornos do sujeito falante. Interessa aqui menos delimitar sujeitos, indivíduos isolados: interessa entrelaçar essa subjetividade que se constitui de dimensões coletivas, dimensões da afetividade negras, historicamente silenciadas, guardadas, sufocadas pelas pautas de sobrevivência e da vida pública.

Esse processo criativo, assim como tantas outras obras do Teatro Negro contemporâneo, pelos seus compromissos éticos e estéticos, mira no princípio filosófico Ubuntu<sup>8</sup>. Esse princípio nos diz: eu sou porque somos, uma atmosfera familiar compromissada com um projeto de coletividade não simplesmente de uma individualidade. Nessa obra, está impressa a compreensão de que a construção de uma voz que não se dá pela afirmação da individualidade, mas pela insistência no entendimento de que a afirmação da própria humanidade se dá no reconhecimento da humanidade do outro (Ramose, 1999). A existência desse princípio filosófico no processo criativo, tendo outros elementos presentes como o devir movimento, num fluxo incessante do ser, que não se quer estilhaçado e fragmentado na estrutura sujeito-verbo-objeto, mas compreende o verbo como personificação do agente.

O público era recebido no espaço cênico, deparando-se com uma casa

---

<sup>8</sup> Ubuntu, entendido como ser humano (humanidade); um humano, respeitável e de atitudes cortesãs para com outros constitui o significado principal deste aforismo. Ubu-ntu, então, não apenas descreve uma condição de ser, na medida em que é indissoluvelmente ligado ao umuntu, mas também é o reconhecimento do vir a ser e não, como desejamos enfatizar, o ser e o vir a ser. (Ramose, 1999, p. 3)



delineada, com elementos tão afro-brasileiros em cena, como as folhas de pitanga no chão, a quartinha (vaso de barro) com as folhas de Espada de Ogum, Guiné e Arruda na entrada da porta da cena, temos um ambiente muito próximo da maior parte dessa plateia, formada sobretudo por mulheres negras e pardas. Porém, a vitrola também em cena, tocava uma música norte-americana, um blues, suave e melancólico. A música, com letra em inglês e som abafado pelas antigas gravações dos anos 30, convoca uma perspectiva diaspórica – nas diferenças e no espriamento América afora, o que temos em comum?

Eu, Mônica Santana, coloco-me na cena sem nomear. Sem estabelecer um nome que me limite. Ali a proposição é de existir, sem criar um personagem, uma fábula distintiva. O drama colocado é o da própria existência: os sonhos povoados pelas mãos do colonizador, as mortes cotidianas, os ombros cansados do peso de uma linhagem, a solidão nos corredores dos hospitais. As experiências que colhi, somadas às minhas, criando um lugar para olhar as experiências, rever e apresentar novos sentidos e significados. Uma transformação que se dá no âmbito pessoal e coletivo, seja pelas vozes que conjuntamente falam comigo. O público é conduzido por uma cena-ritual que o conduz para performar uma limpeza alquímica, uma lavagem de dores e memórias nas águas movimentadas na cena, através de um exercício de autorreflexibilidade em conjunto. E sim, este é um teatro político – porém acessando percursos pouco habituais para as obras que se compreendem como políticas, tais como o lirismo, a criação de um ambiente de cumplicidade e não necessariamente de exposição ou constrangimento.

O espetáculo *Sobretudo Amor* se insere numa cena performativa, explorando possibilidades autobiográficas, biográficas numa perspectiva de transformação de si e de contribuir para a transformação coletiva, entendendo a produção de arte como uma experiência compartilhada e comprometida. O meu corpo em cena como uma plataforma moldável, não por uma mimese e um desejo de representar algo, alguém ou ser uma voz pelo todo das mulheres negras. Mas moldável pelo que a experiência do acontecimento cênico proporciona. Por cada encontro do meu olhar com o do espectador e como ele reage à palavra dita. Os novos sentidos que se ganham, os aprendizados que são disparados.

Esta cena não é uma cena solitária, pelo contrário – a performance de





mulheres e mais especificamente de mulheres negras é um momento pulsante nas Américas, compreendendo a potência deste espaço como político, como expressão de preocupações culturais, sociais, éticas, estéticas e capacidade de implicação na cena. O formato solo proporciona que nós, artistas, possamos estar implicadas na cena não como objeto do olhar e do desejo do masculino dramaturgo ou encenador. Ao assumir essas diferentes frentes de criação, com voz, corpo, memória, somos “sujeitas” e dentro das nossas condições, fragilizamos um sistema patriarcal de signos.

*Sobretudo Amor* é uma obra que busca se inserir numa construção coletiva de política da visibilidade, num contexto de compreensão para negros e negras nas mais diferentes linguagens artísticas de que a fabulação e a produção de memória – uma memória povoada de lacunas, estilizada pela história e pela narrativa construída pelo colonizador e posteriormente, pela elite – a fim de nos restabelecer com nossa humanidade. E encontra na ancestralidade e na encruzilhada epistêmica, estratégias de produzir reflexões por dentro e por meio da arte.

*Sobretudo Amor* fala sobre devir, sobre o movimento de ser sendo, das aspirações e vontades. É um corpo no desafio de, amorosamente, deixar emergir os conflitos intersubjetivos, deixar jorrar as inquietações e a alegria dos encontros, a vulnerabilidade. Em conversa, passar por reflexões sobre os hábitos culturais e os desafios postos para nós, de fazer desse corpo potência. Esta inquietação segue somada a tantas críticas que foram possíveis de acessar ao longo deste Doutorado, como a minha própria aspiração em falar sobre a subjetividade, numa perspectiva de elaboração artística e política, que se distanciem de concepções de individualidade burguesas e de projetos de humanidade, que historicamente recusaram e negaram nossa existência. O desafio se soma à angústia criativa de compreender que essas questões, tanto mais filosóficas quanto artísticas, são pontos a serem perseguidos e que não devem pesar e impedir o fluxo criativo.

## Considerações Finais

A ancestralidade é indissociável desse processo de criação artística e não



demanda de uma afirmação de modo muito explícito quase como um jargão, tal qual tem sido muito evidente nos últimos anos no fazer artístico. Por vezes, esvaziando o sentido da própria palavra, ao conectá-la a modismos, jargões ou apelos neoliberais em seu fundamento. Apelos neoliberais esses que se expressam nos afetos e expressões discursivas no nosso tempo, sem dúvidas sendo uma chave instigante de pesquisa na perspectiva da cultura de massa e dos discursos identitários neste terreno. Contudo, esta maior circulação da palavra não esvazia sua dimensão concreta norteadora das práticas da performance negra, se deem elas em múltiplas linguagens artísticas. A ancestralidade se presentifica num processo artístico que se abre para o vir a ser com o corpo, com o tempo, com a firmeza de propósito no uso da palavra – não como um algo absoluto, nem superior ao gesto, mas como parte do movimento e da ação consciente no mundo. A ancestralidade diz respeito a uma reivindicação de uma memória solapada permanentemente, ainda no presente. Ancestralidade diz respeito a uma noção de conexão com a coletividade que nos habita e com a responsabilidade de defesa de suas lutas e vozes, nem sempre ouvidas.

É no presente e com compromisso com o futuro, sabendo que nosso fazer artístico é efêmero, do trânsito e transe, logo passa, mas contamina quem conosco comunga do instante. E consigo levar o que precisa ser germinado e pode gerar novas ações. Esse exercício de relato de processo artístico, é sobretudo um relato de inquietações criativas, problemas criados, desafios impostos que não se fecham – talvez, porque a aspiração seja pelo devir, uma travessia na proposição de uma performance negra comprometida sim, com a experiência e com a transformação através da cena, tanto de quem nela se implica no ofício, quanto quem nela frui e flui.

Impregnar a cena – na dimensão da escrita, da encenação, do movimento, dos elementos visuais – não diz respeito tão somente a citações de lugares míticos de uma brasilidade, africanidade ou herança dos povos originais. Aposto numa perspectiva de compreensão ética, poética e política, que nos entrelaça e nos permite criar para agenciar transformações e reinterpretações de mundo. A ancestralidade no modo de fazer e pensar a cena, torna o fazer artístico prenda de porvir e de movimento, sabendo que o que emerge dali não se encerra quando



a luz apaga, quando o livro fecha, quando a música termina. A palavra soprada ou o gesto desenhado não começam no terceiro sinal, tampouco.

## Referências

ABIMBOLA, Wande. *A concepção iorubá da personalidade humana*. In: Colóquio internacional para a noção de pessoa na África Negra. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, edição nº54.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*. São Paulo: Cobogó, 2022.

OLIVEIRA, Eduardo David de. A epistemologia da ancestralidade. *Revista Entrelugares* – Revista de Sociopoética e abordagens afins. Disponível: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa* – Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano XIII, NºXXIII, abril/2020.

SANTANA, Mônica Pereira de. *Mulheres negras: (auto)-(re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

TAYLOR, Diana. *El Archivo y El Repertorio: el cuerpo y la memoria cultural em las Américas*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (ebook Kindle), 2015.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024