

## QUAL É A MINHA COR?

Mara Lucia Leal<sup>185</sup>

Fernando Passos (Orientador) (UFBA)

Ao analisar vários processos de montagem do diretor e dramaturgo húngaro George Tabori (1914-2007), uma questão recorrente em seu trabalho me chamou muito a atenção: os limites entre vida e arte. “Ator: ser humano por profissão”. Considero que essa frase lapidar de Tabori ilustra bem a escolha de seus procedimentos de trabalho com o ator: processos colaborativos centrados mais na experiência de vida de cada um do que em métodos importados de outras práticas.

Ao utilizar vários procedimentos visando a autonomia artística ao ator, Tabori colocava em xeque várias convenções teatrais, como a relação ator-personagem e ator-espectador. O ator de seu grupo não buscava mais se identificar com um personagem ficcional, nem tampouco atuar distanciadamente, mas buscava, assim como queria Grotowski, “aproveitar o personagem como um trampolim, como um instrumento que permite perscrutar o que se esconde embaixo de nossa máscara de todo dia, aquilo que se constitui o mais secreto de nossa personalidade e, despojando-nos, oferecê-lo” (GROTOWSKI, 1980:57).

Apesar de também fundar seu Teatro Laboratório na Alemanha na década de setenta, ao buscar a integração psicofísica do ator através de vias negativas, ou seja, pela não acumulação de técnicas, mas pela eliminação de resistências e pré-condicionamentos, Tabori nunca almejou como Grotowski a perfeição da forma, a transcendência física. Para Tabori, o teatro é a arte que mais se aproxima da própria vida, pois, a despeito de todo o aparato técnico, ela é centrada na presença viva do ator. Por isso é uma arte, assim como a vida, dependente do acaso, cheia de riscos, imperfeita e em processo. Assim, suas premissas se aproximam muito mais dos movimentos de vanguarda norte-americanos com os quais conviveu, já que morou em Nova Iorque nas décadas de cinquenta e sessenta e buscava com seus espetáculos uma superação das hierarquias arte-vida, ator-espectador, disciplina-espontaneidade, razão-emoção.

A relação estreita entre arte e vida vê-se no próprio percurso de Tabori: um homem, cujo pai e grande parte da família foram assassinados pelo nazismo, volta a morar na Alemanha, desenvolvendo um sólido trabalho artístico que sempre traz à tona reflexões contundentes sobre a guerra e a intolerância racial e religiosa. A sociedade alemã está ainda hoje tentando fazer um acerto de contas com seu passado, tentando entender seus mais obscuros segredos. Por isso, Tabori retomava temas considerados tabus, trazendo-os para uma dimensão mais humana e pessoal, buscando um diálogo ativo com a sociedade da qual faz parte.

---

<sup>185</sup> Bolsista CAPES

Ao tentar romper com a hierarquia palco-platéia, ao desenvolver um processo no qual o trabalho do ator sobre si mesmo é mais importante do que sobre o papel, ao eleger a improvisação como método e ao considerar a cena um experimento em contínuo processo, Tabori levanta questões que são muito mais que estruturais ou metodológicas: são políticas, uma vez que seus realizadores não se colocam numa posição de superioridade em relação ao seu público; buscam, ao contrário, uma relação de igual para igual, na qual arte e vida caminhem juntas, uma nutrindo-se da outra.

Cito aqui o trabalho de Tabori porque ele me fez refletir novamente sobre uma questão que, quando ainda na graduação, eu e a maioria dos alunos de teatro nos colocamos, mas que depois, devido ao banho de água fria que a realidade nos dá a todo o momento, esquecemos: Qual é o teatro que quero fazer? Ou ainda mais preciso: Que artista quero ser? Quero ser um mero reproduzidor de convenções e idéias pré-estabelecidas, que na maioria das vezes nem sei a quem servem? Ou quero realmente estabelecer, através da arte, um diálogo com a sociedade da qual faço parte?

Para conseguir articular melhor minhas idéias sobre as intersecções entre cena e questões identitárias entrei para o grupo de estudos Pedagogia e Performance coordenado pelo professor doutor Fernando Passos. No primeiro semestre de 2006, Passos sugeriu que cada participante desenvolvesse um solo autobiográfico de até quinze minutos. Paralelo a criação e apresentação da performance se realizaria um ensaio escrito sobre as ações desenvolvidas. Nesse mesmo dia, cada um falou de seus interesses pessoais. Eu mencionei a necessidade de falar sobre minha cor que surgiu depois da vinda para Salvador. Como salienta Barbara Browning, um dos objetivos dos Estudos da Performance é verificar o “potencial político da performance com fins de combater uma noção fixa de identidade do ‘outro’, seja esse um outro racial, sexual, étnico, ou de classe” (BROWNING, 2000:5).

Buscando tratar o tema da forma mais pessoal possível, resolvi falar da cor da minha família, não de minhas origens porque elas são quase desconhecidas, mas da minha geração: eu e meus inúmeros primos e primas, ficando nas relações mais próximas.

Portanto, para essa performance, parti de minha percepção focada na própria experiência: oriunda de família de classe social baixa, rural, relativamente miscigenada e moradora da periferia da cidade de São Paulo, convivi, até os vinte e um anos, com uma grande mistura de cores. Mas isso não significa que não havia preconceitos raciais nas relações do dia-a-dia. Ainda na adolescência, meu primeiro namorado nordestino, cuja ascendência negra e indígena era bastante visível, era considerado feio por parte de minha família e amigos. Nunca ninguém falou da cor da sua pele ou de seus cabelos encaracolados, mas apenas de como ele, segundo determinados padrões estéticos, não estaria a minha altura. Como salienta o sociólogo Carlos Hasenbalg, o fato de brancos de classe baixa ocuparem posições semelhantes à de negros na estrutura de classes gera “padrões de sociabilidade inter-racial” (HASENBALG, 2005:260), porém, isso não acaba com preconceitos que muitas vezes são apenas velados.

Essa proximidade gera, inclusive, uniões matrimoniais, o que, contudo, não resolve ou diminui o conflito, só há uma tentativa de camuflá-lo. Minhas primas, oriundas do relacionamento de uma das irmãs de meu pai com meu tio Pelé, por exemplo, sempre foram tratadas no meio familiar como morenas e não como mulatas ou negras. Hasenbalg analisa esse problema como uma tentativa de “branqueamento social” (HASENBALG, 2005:260): como se o filho de um negro com um branco se tornasse menos negro e, com isso, mais aceito pela sociedade. Em oposição a isso, muitos movimentos negros consideram qualquer pessoa com alguma ascendência africana, independente da cor de pele, negra.

Sabemos que os vários movimentos afirmativos de raça ou etnia, na busca muito legítima de espaço político, social e econômico, acabam, às vezes, intensificando esse muro social que separa negros e brancos. Paul Gilroy, ao tratar do tema em *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, comenta que muitos desses grupos, na tentativa de construir uma integridade cultural do povo negro, “têm regressado à idéia de nacionalismo cultural, a concepções superintegradas de cultura que apresentam as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências do povo ‘negro’ e do povo ‘branco’” (GILROY, 2001:35).

Mas como abordar essa questão? Partindo da idéia de que a noção de raça é uma construção social e de que no Brasil está relacionada a uma diferença de cor, pensei em encenar como essas diferentes variações cromáticas da pele são tratadas em nossa sociedade. Parti da primeira noção de cor que nos é imposta: a da certidão de nascimento. Depois, narrei como essas cores são dicionarizadas, ou seja, como a sociedade, a linguagem trata o tema. Durante a narrativa sobre a cor de meus primos e primas, essas informações iam sendo incluídas.

Mas antes do texto veio a forma, a imagem: Sentada dentro de uma bacia tomando banho. A primeira idéia era de que, ao banhar-me, iria passar da cor branca à negra. Seria uma inversão do mito de Macunaíma que, ao tomar banho numa poça de água, torna-se branco. Depois percebi que estava reduzindo a questão, parecia um pedido de desculpas por ser branca e, além disso, na minha família há várias nuances entre as cores de pele branca, amarela, parda e preta. Por isso, resolvi tomar banho com todas as cores que em nossa cultura representam as cores de pele de um indivíduo.

Por que a imagem do banho? A água é sempre um elemento bastante presente no meu trabalho. Simbolicamente associo ao fato de sempre me sentir chamada a imergir profundamente em pensamentos e sentimentos. Para não me afogar, sempre tento ficar na superfície. Até hoje não consegui superar minha fobia de ficar em águas profundas, mesmo sabendo nadar. Sinto que algo quer me puxar para o fundo, onde posso perder completamente o controle. Falando ainda de forma simbólica, no candomblé o orixá das águas que mais me impressiona é Nãñã, a velha senhora das águas paradas. Por isso, escolhi, ou melhor, se impôs como finalizadora da performance a música “Nãñã Giê”. Apesar de se referir a um orixá, ela não é do candomblé e sim de uma linha de catimbó, uma prática religiosa que mistura ritos indígenas, católicos e africanos. Mário de Andrade anotou essa linha de catimbó em 1928 na cidade de Natal

(RN), quando realizou pesquisa etnomusical pelo nordeste, cujos estudos foram o embrião da missão de pesquisas folclóricas coordenada por ele para a prefeitura da cidade de São Paulo entre 1938 e 1939. Tive certeza de que estava no caminho certo quando li que ele participou de um rito para fechamento de seu corpo ao som de “Nãñã Giê” com os pés imersos numa bacia com água simbolizando o mar: no catimbó Nãñã “não é velha, é menina e trabalha no fundo do mar”. A versão que utilizo foi recriada pelo grupo musical *A barca*, que em seu CD *Turista Aprendiz* refaz o percurso de Mário de Andrade, fruto de um projeto de troca de experiências com artistas locais, durante viagem pelo interior do Pará e do Maranhão em 1999 (Ver em *A BARCA:2000* e em *ANDRADE:2008*).

À primeira vista esse banho de cores pode dar a impressão de uma tentativa de miscigenação total, de transformar todas as cores em uma única. Não é esse o meu objetivo, pois considero a multiplicidade, seja em que esfera for, uma das grandes molas propulsoras do desenvolvimento humano. O objetivo era de integração, uma busca de comunhão com esse outro, através da absorção epidérmica dessa cor que, sabemos, é apenas uma construção social e cultural.

As cores de pele definidas pela cultura são branca, amarela, parda, vermelha e negra (o IBGE utiliza indígena e preto para as duas últimas cores). Há ainda palavras que não são cores, mas que expressam a cor de alguém como morena(o) e mulata(o). Que materiais utilizar para trabalhar com essas cores? Queria utilizar elementos orgânicos que fossem comestíveis porque, além de tomar banho com eles, queria ingeri-los. Inicialmente pensei nos seguintes materiais: argila branca, açafrão para o amarelo, urucum para o vermelho, argila e chocolate para os diferentes tons da pele morena, café com leite para o pardo e carvão para o negro. Pensei em usar algum pigmento rosa para a pele branca que toma sol, depois resolvi usar o urucum. A argila branca foi substituída no dia da performance por amido de milho, pois descobri que ela não cumpriria o papel de ser totalmente branca.

A performance foi realizada no dia 22 de setembro de 2006 e gravada em vídeo. Cena: Trajando um roupão de banho entro em uma bacia de alumínio com água; retiro o roupão e me ajoelho dentro da bacia. As ações que executo são muito simples: ao falar de cada primo, ao relacioná-lo com alguma cor, pego o copo com o pigmento correspondente que já estava disposto em volta da bacia e passo sobre o meu corpo. Eu já tinha passado o texto e as ações mentalmente várias vezes durante a semana, sempre fazendo alguma pequena alteração para que a questão da cor fosse o foco principal. Apenas no dia da performance, enquanto assistia às outras apresentações, escrevi um roteiro com as minhas falas e ações. Em montagens teatrais, sempre uso a escrita para memorizar o texto, aqui usei para me concentrar e para me sentir mais segura. Minha preocupação era de que eu falasse como uma contadora de histórias, e que tanto a narração como as ações fossem precisas, para que a pintura do corpo e o texto fossem os focos imagéticos e auditivos. Minha experiência com a construção de partituras físicas ajudou muito para a criação dessas ações que, no entanto, desenvolvi durante a semana apenas mentalmente. O trabalho vocal

consistiu em aquecimento e canto da música Nanã Giê que me deixava em um estado de prontidão e concentração muito grandes. Porém, não ensaiei, sabia que tinha que ser feito apenas durante o evento, havia apenas experimentado ficar ajoelhada dentro da bacia para ver se agüentaria o tempo previsto naquela posição.

Ao acabar a performance fiquei com a sensação de que não tinha efetivamente imergido naquele banho. Estava tão preocupada em seguir o roteiro pré-estabelecido que não me envolvi emocionalmente com aquelas lembranças familiares. Mas precisava? Talvez o distanciamento narrativo seja o que aproxima o espectador da história. Aliás, essa aproximação com o público foi relatada por várias pessoas do grupo que assistiram à performance, apesar de ter uma câmera entre nós.

De fato, desde a idéia inicial já havia esse desejo, eu queria relatar essa experiência para essas pessoas. Durante a apresentação busquei esse contato direto, só que por uma via indireta, já que a performance precisava ser gravada para a sua posterior análise: contava a história olhando para uma das câmeras, para esse público imaginário. A relação do ator-performer com seu interlocutor foi, inclusive, o foco que norteou as modificações realizadas nas duas apresentações que realizei posteriormente.

Para a próxima apresentação, realizada dois meses depois num encontro sobre performance em Salvador, resolvi inserir músicas que tocassem no tema racial, uma idéia que já existia desde a primeira apresentação mas que não havia sido realizada por questões de tempo e também porque não havia o contato direto com o público. Como o espaço físico era composto por dois pisos, criei um percurso para conduzir os espectadores até o local da cena, uma sala de ensaio no segundo piso, cujo objetivo era criar a aproximação performer-espectador através dessas músicas e introduzi-los ao tema.

Eu entro na sala, onde os espectadores aguardam o início da apresentação, trajando roupão de banho e segurando um balde de alumínio com água. Enquanto canto trechos de músicas como “Da cor do pecado” de Bororó, “Nega do cabelo duro” e “Preconceito” de Wilson Batista, conduzo as pessoas até a sala no segundo piso contendo esteiras em semi-círculo e a bacia embaixo de uma arandela. Despejo o conteúdo do balde na bacia, entre nela, tiro o roupão, abro os braços para que os espectadores observem meu corpo e digo olhando para eles “na minha certidão de nascimento, na de meus pais, tios e avós consta como cor: branca”.

Já na apresentação seguinte, realizada num evento de recepção para os calouros do curso de artes cênicas da UFBA em março de 2007, utilizei a infraestrutura cênica: um foco à pino sobre a bacia e uma luz geral azul, que deram a cena uma característica mais poética e um pouco mais distanciada da platéia, segundo relatos. Ao final dessa apresentação lanço a pergunta título ao público: “Qual é a sua cor?” Se continuasse apresentando a tendência natural seria inserir o público nesse banho de cores, pois cada apresentação me fez refletir sobre um determinado aspecto do tema e cada nova apresentação me lançava para o estudo de sua realização.

Esse trabalho continua em processo, tanto por considerar, assim como Tabori, a apresentação apenas mais uma etapa do processo criativo, pois o contato com o espectador vai gerar no artista novas reflexões sobre o trabalho, como também pela própria ação de escrever sobre a performance, que realizou até hoje, revelando para mim várias facetas da questão, ainda submersas no período de gestação e de realização da performance. Com esse trabalho, ficou evidente que essa divisão, muitas vezes até hierárquica, entre ação física e ação teórica não é nem real, nem produtiva, pois ambas estão sempre juntas, se auto-alimentando. O que precisamos, às vezes, é aprender a conectá-las para que o processo criativo tenha cada vez mais camadas.

Esse trabalho foi o embrião do meu projeto de doutorado, atualmente em desenvolvimento no PPGAC/UFBA, contendo o germe de todos os pontos que pretendo desenvolver: Artes Cênicas; Raça; Estudos Pós-Coloniais.

Fernando Passos, em ensaio sobre essa performance reflete sobre a importância de projetos de artistas num âmbito pós-colonial ao procurarem “alterar o papel constitutivo das representações na construção social da subjetividade”. Em sua opinião, ao tratarem de temas como migração, exílio e diáspora, essas pesquisas revitalizam os estudos de um dos precursores do pós-colonialismo, Franz Fanon, “á medida que seus próprios trabalhos apontam na direção de debates teóricos” (PASSOS, 2007:102).

Para finalizar, faço uma paráfrase da última fala e apelo de Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, seu estudo psico-social das relações raciais em sociedades onde os corpos foram colonizados: “Ô meu corpo, faça sempre de mim uma mulher que questiona!” (FANON, 2008:191). E mais uma vez peço a Nãñã: “nãñã-giê ô / nãñã-giá / nãñã mi cunheci / minina du má / valei-me nana pra nós miorá”.

## Referências

- A BARCA. *Turista Aprendiz*. Encarte do CD. Gravadora CPC-UMES, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. In: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>. Acessado em 18/05/2008.
- Macunaíma*. São Paulo: O Estado de S.Paulo/Klick Editora, 1999.
- BROWNING, Bárbara. ‘Desorientação’. In: Repertório Teatro & Dança. Ano 4, n. 5, 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. SP: Editora 34; RJ: Universidade Candido Mendes, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. BH: Editora UFMG; RJ: IUPERJ, 2005.

LEAL, Mara Lucia. *George Tabori: "Ator, ser humano por profissão"*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

*Qual é a minha cor?* Vídeo Performance. Produção: Grupo de Estudos Pedagogia e Performance, PPGAC/UFBA. Coordenação: Prof. Dr. Fernando Antônio de Paula Passos. Formato digital, son., color. 2006.

PASSOS, Fernando. "Qual é a cor de Mara? sexo e raça em performance". In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e mediação – ensaios e reflexões*. São Paulo: Factash Editora, 2007.