

Negras cenas a ressonância ancestral na cena e no encenado

Carlindo Fausto Antonio*

 <https://orcid.org/0000-0001-8229-6615>

Resumo: O artigo fixa as bases teóricas e práticas, a partir do sistema cultural negro-africano e diaspórico, para construção de um método de formação de atriz. O método não se define e funciona tão-somente a partir de meros exercícios. A formulação exige método ancestral e, por igual importância, o uso do sistema cultural negro-africano e diaspórico como categoria filosófica; o referido sistema é objeto da filosofia da ancestralidade como filosofia africana. *Conjugada com a milenar, sofisticada e complexa malha ontológica, o sistema ancestral é modo de produção cultural e, sobretudo, da existência.* Na filosofia e no modo de produção assim concebidos, a ancestralidade e Exu não antropomorfizados possibilitam o ingresso na cultura negra de ressonância. Na cena e no encenado, como fio ou elo relacional, a ressonância ancestral se atualiza em conformidade sinérgica com a inseparabilidade da atriz do espaço, do cenário e dos objetos. Os cinco pontos seguintes são sintetizadores, na cena e no encenado, da cultura negra de ressonância. O primeiro ponto enfatiza que o espaço ressonante é parte ou extensão da atriz; eles são inseparáveis. No segundo, há a produção da imagem e da ação; a imaginação, que desfaz a fantasia ou a projeção. No terceiro, a ênfase recai na intuição e na inspiração, que são os motores para a ação da atriz. No quarto, a oralidade, via monólogo interior/anterior, é a correia de elos para ativar a Intuição e a inspiração. No quinto, na encruzilhada ou cena, a ação e a (re) ação constituem o corpo, os objetos, a voz, o gesto e tudo que viabiliza a criação e existência, como objeto estético, da personagem.

Palavras-Chave: Teatro; método; ancestralidade; restituição; ressonância.

Black scenes: ancestral resonance in the scene and stage

Abstract: This article establishes the theoretical and practical bases, from the black-African and diasporic cultural system, for the construction of an actress training method. The method cannot be defined and function solely because of mere exercises. The formulation requires ancestral method and, of equal importance, the use of the Black African and diasporic cultural system as a philosophical category; the said system is the object of the philosophy of ancestry as African philosophy. Conjugated with the millennial, sophisticated, and complex ontological fabric, the ancestral system is a mode of cultural production and, above all, of existence. In the philosophy and mode of production thus conceived, ancestry and non-anthropomorphized Exu make it possible to enter the black culture of resonance. On the scene and in the staged, as relational thread or link, ancestral resonance is actualized in synergistic conformity with the inseparability of the actress from the space, the setting, and the objects. The following five points are synthesizers, in the scene and the staged, of the black culture of resonance. The first point emphasizes that the resonant space is part or extension of the actress; they are inseparable. In the second, there is the production of the image and the action; the imagination, which undoes fantasy or projection. In the

* É atualmente professor efetivo da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - São Francisco do Conde - Bahia. Foi professor efetivo, adjunto, da UFAM Universidade Federal do Amazonas de 2009 a 2013. Atuou no Departamento de Artes Visuais (lotação no Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia de Parintins). Possui graduação em Português e Literatura de Expressão em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1993) e em Pedagogia pela UNINOVE (2010), mestrado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1997) e doutorado em Teoria Literária e História da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (2005). É escritor e autor, entre outros, dos livros (prosa) Exumos, Vaníssima Senhora, Descalvado e Vinte Anos de Prosa; (poesia) Fala de Pedra e Pedra, Linhagem de Pedra, Outra Pessoa, Elegia de Descalvado e Vinte Anos de Poesia; (teatro) De que valem os portões, Arthur Bispo do Rosário, o Rei, Rutília e Estamira e Patuá de Palavras; (Infantil) No Reino da Carapinha, publica anualmente na coetânea Cadernos Negros.

third, the emphasis is on intuition and inspiration, which are the engines for the actress' action. In the fourth, orality, via interior/anterior monologue, is the link belt to activate Intuition and inspiration. In the fifth, at the crossroads or scene, the action and the (re) action constitute the body, the objects, the voice, the gesture, and everything that enables the creation and existence, as an aesthetic object, of the character.

Keywords: Theater; method; ancestry; restitution; resonance.

Introdução

Epigrafia do tempo e do sem-tempo

*O tempo era a boca.
A boca a voz eterna.
O eterno a boca-útero.
O útero a caverna; barro,
sem tempo, Eva do amavisse
sexo adâmico; aquela voz
vaníssima, vida e morte*

*sem-tempo, que ressoa
eternamente nas bocas
de saliva e urina que ressoam
ancestralmente **aquém e além**
das bocas, que **exumem** o limbo,
pedra do tempo e do sem-tempo.*

(Antonio, inédito, 2020)

O objetivo primeiro desse texto é apresentar as sistematizações iniciais para um método para a formação da atriz e do ator. O método, que será detalhado no transcórrer do artigo, será formulado a partir do sistema cultural negro-brasileiro, que é uma instância social e terá as devidas explicações no desenvolvimento do trabalho. Aqui, na introdução, farei considerações relativas ao papel de um dramaturgo no que concerne à produção de um método de formação de atriz e ator, que tradicionalmente é fruto da elaboração de diretores (as) e/ou de encenadores (as). Pode um dramaturgo se ocupar desse trabalho? Quem escreve a cena, os personagens e a história poderá formular um método para a atuação da atriz, do ator e da direção? A resposta à indagação acima visa situar meu lugar como sistematizador de um método e, ao mesmo tempo, revelar a pertinência da incursão de um dramaturgo no debate e na formulação de um caminho no palco, na rua, no terreiro e na atuação em geral para atriz, ator e direção¹.

¹ A partir desse momento escreverei “atriz” ou “quem encena” para dizer “atriz, ator e direção”.

A preparação da atriz pressupõe uma anterior ou concomitante formação da direção. Um sistema metodológico para a cena ou para quem encena não se localiza isoladamente nas atuações, o sistema teatral; um todo é chamado e aclamado para o ápice da atuação de quem encena e de tudo que houver na cena. Há, no método de formação da atriz referenciado na cultura negra de ressonância, a ordem encruzilhada; cadeia e elos de trocas entre o mundo ancestral e o secular, e a recuperação sistêmica do todo teatral. Quem escreve, tal como ocorre com quem atua e dirige, numa relação técnica e inventiva com o complexo filosófico derivado do sistema cultural negro-brasileiro, pode formular um sistema de formação da atriz. Assim posta as responsabilidades integradas, um dramaturgo está apto também para formular, a partir do texto-contexto ou cadeia de elos entre a dramaturgia e o teatro em si, métodos para a formação de quem encena e atua? Dramaturgos devem conceber a cena, o cenário, a história, o enredo, o ponto de vista, os conflitos e a recepção. Sem dúvida, eles lidam com o todo teatral.

A base orientadora do método de formação aqui delineado tem, por pressuposto, que o trabalho de criação de texto dramático exige uma visão profunda e completa do sistema teatral; agência e localização que possibilitam, no texto e na encenação, teorias e concepções na elaboração textual em si e na formação da atriz. Outro ponto nuclear para a intervenção ou ação, além do texto em si, é a relação do dramaturgo, como proto-diretor, com o sistema cultural negro-brasileiro. É preciso relevar, nos exercícios e na concepção cênica, os princípios ancestrais estruturantes desse sistema. À guisa de uma introdução, estamos nos referindo, entre outros princípios, à ancestralidade, encruzilhada, Exu, restituição, expansão, circularidade e oralidade.

1.0 conceito de cultura negra de ressonância

Após situar o papel do dramaturgo na síntese de um esboço metodológico para a formação da atriz, mobilizo, para a produção de um esboço compreensivo, textos alusivos à cultura negra de ressonância. Antes das referências explicitamente ancoradas na produção teatral, o romance *Exumos* (ANTONIO, 2006) permitiu uma apropriação dos conteúdos e dos fundamentos da ancestralidade. A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2006, p.7), referiu-se assim ao significado do romance *Exumos*: “A palavra em busca do absoluto inaugural do ser”. No mesmo texto, a pesquisadora põe em destaque a natureza polissêmica do romance e o seu alcance cubista e/ou encruzilhado:

Já pelo título, *Exumos* lança uma armadilha ao leitor: semanticamente ligado a “resíduos” ou “detritos” da morte, à deterioração de um corpo morto, os “exumos” aqui agonicamente interrogados pelo eu – que – fala pulsam num limiar: o de uma “morte” que permanece como “forma de vida. (Idem).

A questão central, revista pela análise da professora Nelly Novaes Coelho (2006; 2013), deriva para o entendimento de uma força energética gerada pela vida e pela morte. A compreensão pressupõe, na base encetada pela “palavra em busca do absoluto inaugural do ser” (COELHO, 2006, p. 07), um processo contínuo que, dinamizado por uma força ou motor, revela a vida e a morte como partes inseparáveis da existência. O texto na sequência é bem representativo dessas reflexões ressonantes e exúscas: “Estou procurando aquilo que possa equivaler à morte. Uma grande paixão” (ANTONIO, 2006, p.7; COELHO, 2013, p. 259). A partir do nexos paradoxal enunciado pela sentença introdutória do romance, assim se refere a professora e pesquisadora a respeito dos polos, vida ou paixão e morte, entendidos como equivalentes:

Nessa afirmação aparentemente paradoxal (“paixão” como equivalente à morte”) que abre o romance, temos um índice de sua problemática – nutriz: a intuição de que a Arte (o ato criador) é a “fresta” por onde o homem pode entrar, para se aproximar do enigma da Vida e da Morte e, conseqüentemente, se autodescobrir como parte desse enigma, então, vislumbrar o sentido último da humana aventura terrestre. Claro está que o leitor não chega a essa “leitura” (que, afinal, não é a única...) de imediato. Ele precisa antes de tudo ser um leitor atento, -acompanhar o eu – que – fala, perdido no “labirinto de palavras” e ir colocando marcas no caminho. Marcas que lhe permitam voltar ao início e refazer a caminhada, se detendo em um ou outro fragmento para, afinal, ir juntando as peças do puzzle que o autor lhe propõe: um obstinado e incansável interrogar sobre o destino do homem, ou mais concretamente, sobre as obscuras/luminosas relações existentes entre a Arte, o homem, Deus e a Natureza. (NOVAES apud ANTONIO, 2006, p. 09).

O primeiro artigo, diretamente dirigido ao espaço cênico, a propósito da cultura negra de ressonância no meu teatro, foi apresentado no COPENE de 2014, em Belém, Pará. A publicação ocorreu em livro, no Ceará, anos mais tarde (ANTONIO, 2017a). Respeitando a dinâmica da minha produção teatral, o texto, renovado e incluindo os registros e análise das peças produzidas posteriormente ao evento de 2014, figura na abertura do livro “Arthur Bispo do Rosário, o Rei e outras peças de Teatro negro-brasileiro” (ANTONIO, 2020).

O artigo (ANTONIO, 2017a; 2017b; 2017c; 2019b; 2019c, 2020), de modo didático e recolhendo exemplos da minha produção teatral, fala da ressonância no texto

dramático. Num inventário ou na busca da história da construção do conceito de ressonância, o texto é uma referência e permite uma retomada retrospectiva e, na mesma margem, prospectiva, que pode revelar etapas textuais e o princípio de elaboração voltado precisamente para a formação da atriz, ator e direção:

No meu teatro (De que Valem os Portões, 1992, Arthur Bispo do Rosário, o Rei, 1995, Rutilia e Estamira, 2010, Patuá de Palavras, 2012 e Assomada, 2016) alguns procedimentos são recorrentes: há, primeiro, a ação da cultura negro-africana sobre o texto ou mais ainda de uma cosmogonia dessa matriz agindo na sua estrutura profunda e no trânsito-construção dos personagens. Nas peças, a cultura negra de projeção, o uso de nomes ou a referência à manifestação em si, exatamente como ela acontece na rua ou no espaço-terreiro, dá lugar à cultura negra de ressonância; o que equivale a dizer que ela se institui como uma cosmovisão e tem implicações mais profundas na concepção do escrito e transfigura o representado, o exercício cênico final (ANTONIO, 2020, p. 09).

A sistematização retrospectiva, dinamizada pelo pêndulo prospectivo, a cultura negra de projeção e ressonância no meu teatro, produção seminal e transitiva e/ou em aberto das reflexões teóricas e metodológicas da pesquisa, de modo sintético, explicam a ontologia do método, ou melhor, a ontologia do conceito de ressonância e de cultura negra de ressonância. A base fundante da cultura negra de ressonância pede, ou exige, sua compreensão como sistema no qual o todo revela as partes e tudo integrado; processo que inclui o mundo secular e o mundo transcendente; o ancestral, numa sintonia e sinergia comum, comungada, restituída e/ou equilibrada. O outro ponto nodal pode ser enunciado assim: “O sistema cultural negro-africano como categoria filosófica, eis o lugar da ressonância” (ANTONIO, 2020, p. 07). Em termos mais precisos, a cultura negra de ressonância, sempre um sistema, pressupõe a existência de três motores exúsicos; a política ou modo de produção da existência, a filosofia e os sistemas técnicos e culturais socioespacializados.

Outro texto alusivo à discussão intitula-se “Negras práticas pedagógicas e epistêmicas: a centralidade da auto-expressão negra nas artes cênicas”, inicialmente uma palestra proferida na UFBA para contribuir com a construção do projeto pedagógico do curso de artes cênicas, posteriormente publicado na Revista *Capoeira* da UNILAB (ANTONIO, 2017b). O texto recupera pontos nucleares do método e negrita, o que é indispensável para o constructo conceitual de ressonância e notadamente para o seu uso na cena, a restituição como peça central para o entendimento e o funcionamento do

dinâmico, complexo, milenar e sofisticado sistema cultural negro-africano e diaspórico. Considerando a natureza da ordem ancestral e seus motores, temos que:

A produção de significados, a produção da existência e a produção política. A produção de significados é outro dado indispensável; especialmente aqueles que revelam um modo de produção de bens materiais, imateriais e políticos. Os sistemas culturais negro-africanos são meios para produzir a transformação; isto ocorre não tão somente do ponto de vista do trabalho como meio de produção, o são também no delineamento do modo de produção da política, do arranjo social (ANTONIO, 2017b, p. 40).

A ancestralidade permeia tudo; o mundo secular e o mundo extrafísico formam uma correia ou cadeia entrelaçada, encruzilhada, de relação e de intercâmbio de energias equilibrantes e/ou dinamizadoras. Antônio (2017b, p.40) afirma que “o **sacrifício**, princípio dinâmico da restituição e continuidade da vida-energia, explica simbólica e concretamente o devir filosófico e político”. Sodré, numa argumentação preñe de significados ressonantes, sustenta que:

Na cultura nagô, o sacrifício é uma operação imprescindível: a oferenda (ebó), transportado por Exu, dinamiza a relação entre vivos e ancestrais ou princípios cósmicos (os orixás), reequilibrando ou reparando o círculo coletivo das trocas e, assim, permitindo a expansão do grupo. O sacrifício implica no extermínio simbólico da acumulação e num movimento de redistribuição (princípio, portanto, visceralmente antitético ao do capital). No período clássico da acumulação do capital no ocidente, homem íntegro era o que se integrava na ética de produção e de acumulação. Para melhor caracterizar a oposição nagô, se poderia dizer que nagô íntegro é o que restitui, o que devolve. O que simbolicamente não deixa resto (SODRÉ, 1988, p.128).

Sendo assim, os sistemas culturais negro-africanos são conjuntos organizados para produzir condições filosóficas e materiais; notadamente eles orientam o modo de produção, isto é, a política. A propósito, Milton Santos (1988, p.10) nos ensina que “cada coisa é um modo de produção e os modos de produção se realizam por intermédio das técnicas, cujo número é grande: técnicas produtivas, técnicas sócias, técnicas políticas, etc.”. Ao fixar-se no objeto da filosofia da ancestralidade, cujo contorno deve orientar, o método de formação modelado pela ressonância precisa extrair a carga simbólica, sobretudo um modo de produção da existência que ali se oculta. Desse modo, a cultura se faz conhecimento e ultrapassa a dimensão projetiva de que também se pode usufruir; conquanto não se limite ou impeça a carga de ressonância que revela o sistema cultural negro-africano como meio de produção da existência e modo de produção política, “Os

projetos estético, social, filosófico e político não se desprendem do corpo cultural, que se projeta para uma forma particular de relação com os bens materiais e imateriais”. (ANTONIO, 2017b, p. 40).

2.Resultados teóricos encruzilhados com práticas - Preâmbulo indispensável e orientador.

O método, alicerçado na cultura negra de ressonância, não é uma coleção ou série de exercícios. É necessário negritar que exercícios são projeções, isto é, dimensão que recolhe apenas a estrutura de superfície do sistema cultural negro-brasileiro. Em concordância com a ressonância ancestral e na contramão da projeção, o método exige domínio filosófico e político do sistema cultural negro brasileiro, africano e diaspórico. Paralelo explicativo ocorre com a capoeira ou o jogo de capoeira, totalidade ressonante na qual o todo é a manifestação e a parte, de modo isolado, não revela a complexidade circulatória, restitutiva, expandida do corpo, da voz, do gesto, da filosofia, da política, da técnica, da ciência, da cosmogonia e de toda a complexidade secular e ancestral mostrada ou imaginada na roda e na dinâmica do jogo ou vida. Desse modo, o que denominamos de exercícios são, na encruzilhada e com a encruzilhada, filosofia, política. Ciência, técnicas e todas as possibilidades restitutivas e/ou equilibrantes. A propósito, são energias humanas e do cosmo em jogo / ação.

2.1.Método(s) e o contínuo da ressonância na cena

Método, *grosso modo*, é um caminho, um arranjo para permitir a produção teórica, política, filosófica, teatral e de qualquer ordem de pesquisa e estudo. Os caminhos e os arranjos dizem que há métodos. A pluralidade de estudos, pesquisas e campos disciplinares e curriculares impõem o plural; há, sempre transitivamente, métodos. A singularização, “método de formação de atriz e ator referenciado na cultura negra de ressonância”, é uma exigência, em cuja arquitetura corporal-espacial estará confiada a relação; numa forma de unicidade, do espaço com limites da cena, cujo centro, na espacialidade da encenação, são os atores, atrizes e a cena como totalidade. Temos, desse modo, a cena entendida como espaço, isto é, lugar, atuação, recepção, textos, dramaturgias, oralidades, teatralidades, silêncios e tudo que houver.

A inseparabilidade de pessoa e espaço possibilita a correia de laços que, numa ressonância, institui, num só corpo, a cena; o espaço com limites, numa simbiose com o

espaço sem limites. Em termos relativos, os valores e significados do espaço sem limites estarão em cena. O palco ou o espaço cênico, a partir da intuição ancestral, será o lugar de coabitação dessa sinergia ressonante. A intuição ancestral passa pela pessoa, síntese do que realmente (somos) sou; a primeira e fundamental consciência “do eu sou”, centelha ancestral e imortal. E dali; da centelha, que a atriz acessa e se confunde com a ancestral intuição superior, que é energia ou força produtora de tudo. A intuição ancestral é a inspiração ou o estado de criação superior. Por igual herança, necessariamente no trajeto ancestral, recolhemos ou colhemos as relações pluriversais de linhagem ou sangue familiar.

2.2.O espaço cênico

O espaço cênico traz, de modo encruzilhado e em movimento, os sistemas técnicos polissêmicos do teatro e, em sucessivos e contínuos encaixes cubistas, as ações humanas e/ou do mundo secular. Numa primeira aproximação, o método de ressonância ou ressonante busca a rede de elos, trocas, restituições; vasos e cadeias de energias circulantes entre o mundo secular e o ancestral. O palco e a construção da cena serão produzidos na encruzilhada entendida e estendida permanentemente como lugar e conceito. A cena, nas ações das atrizes e do sistema teatral, apresenta o mundo secular e nele; coroado ou ancorado, o ancestral. Emerge assim a encruzilhada do espaço com limites; o aiyê (terra, espaço localizado), com o espaço sem limites; o orum (espaço não localizado), e, na sua base, na cena totalidade em movimento, imagem e ação, suporte e mensagem, os nexos e motores exúsicos.

Exu, à semelhança da encruzilhada, é conceito, mensagem e suporte ou tela de inscrição filosófica e física. É sempre suporte e mensagem; tubo cósmico em si e o que nele circula e/ou articula e desarticula. Exu é um princípio fundante do movimento ou do processo de duração e circulação da e entre a existência-energia da pessoa e a genérica, a ancestral que igualmente é um princípio. Exu, tal como ocorre com o ancestral, princípio fundante das existências individuais, não pode ser antropomorfizado. O ancestral, relevando a base encruzilhada restitutiva; o espaço ressonante exige uma noção renovada, que é própria ou inerente ao processo circulatório, que coloca, no motor e base exúsica, tudo em movimento e mudança permanente ou eternamente.

Sendo assim, o ancestral, por sua natureza, conforme o concebe a tradição negro-africana, é a própria divindade, Deus, Olorum, Tupã, a matéria inicial, a energia duradora

e fundadora de tudo: o Eterno, a eternidade. Os ancestrais antropomorfizados, dos pais, mães, avós, avôs, as famílias próximas de sangue e distantes; as comunidades ampliadas e quaisquer divindades são bases de trânsito para o acesso ao elo ressonante; uma linguagem, no sentido mais profundo. O ancestral comum da humanidade, da nossa humanidade, é a divindade espelhada em um ser-consciência e/ou energia – consciência.

Trata-se de um teatro do sagrado? Sim, sagrado por enveredar pelos caminhos, contatos ou retornos ao esquecido, ao subterrâneo e ao ponto no qual há, na cena e no trabalho de quem encena, a reverberação dessa cadeia restituidora e de ressonância. É sagrado, pois traz para a cena ou encruzilha, na duração cênica, na atuação e na recepção; a coautoria, a totalidade cósmica e nela a secular.

A recepção, a coautoria (ANTONIO, 2019a) integrará e desintegrará a cena. Trata-se da recriação e/ou da autoexpressão compartilhada ou enunciada em múltiplos processos de criação e recriação. De acordo com as especificidades do trabalho da atriz, a coautoria, a nomeada recepção, atua além da estrutura de superfície da cena. Dentro desses (des)limites, a participação coautoral não se limita à cena em si, o que seria apenas uma invasão; redução, ela recria a cena como dimensão do todo. A coautoria refaz a cena entendida como espaço e conjunto integrado, desintegrado e dinâmico dos sistemas teatrais numa relação com as ações cênicas, que sintetizam, numa unicidade, o mundo secular e o ancestral ressonados.

3.Noção de pessoa, o ancestral das existências prévias, presentes e futuras

“Capoeira é manha, mandinga, malícia; tudo aquilo que a boca come!”

(Mestre Pastinha)

A sentença “Capoeira é tudo aquilo que a boca come” (Mestre Pastinha), merece ou vale por um compêndio filosófico e político. Não seria inadequada a associação da capoeira, em conformidade com o significado imediato e profundo do enunciado, com o bem, o bom e o belo, que a boca, metonímia do corpo e metáfora do gênero humano, comeria e, desse modo, conteria, no orifício bucal, no ato de comer, a totalidade ética, estética, política, filosófica e de relação e atração ao sagrado? Aliás, a boca só come aquilo que é bom; o excessivamente salgado ou doce seria rejeitado.

A base física da relação, a despeito da sua complexidade e profundidade, traz para o corpo e para a experimentação o paladar; ato de degustar, a percepção dos valores éticos, políticos e filosóficos. A boca não come aquilo que é ruim. Há, assim, na

manifestação do jogo de capoeira e em sinergia com as palavras de Mestre Pastinha, a produção do alimento físico e espiritual, que teria centralidade na roda, na sociedade e no mundo materializado pelos lugares e pela energia ancestral. O exemplo da centralidade de base filosófica e política presente na capoeira, enunciado por Mestre Pastinha, não é referência isolada.

“Ver com os olhos e lamber com a testa,” dito consagrado pela oralidade e ancestralidade negro-brasileira, serve também como referência filosófica ancestral. Ver com os olhos tem sentido literal; lamber com a testa é, com os recursos corpóreos, meio sinestésico para operar um deslizamento do físico para o abstrato. Podemos dizer que é um deslizamento da energia corporal para a energia da consciência. O ato de lamber, diante de um olhar de cobiça carnal desloca o desejo, num nexo interdito e de interdição, dos olhos para o pensamento. Tudo ou toda fundamentação ética, filosófica e política passa pelo corpo, que indaga e responde numa relação do corpo com a pessoa, que ressoa no corpo, num processo reverso, tudo aquilo que a boca come; isto é, o bem, o bom e o belo e, num pêndulo de ressonância, vibra; pois é, o lamber com a testa, energia, pensamento.

A noção de pessoa, parcialmente esboçada no parágrafo anterior, pode ser entendida como um veículo superior, que não se confunde com o ser manifestado, a personalidade, que é transitória. A personalidade é, pode-se dizer, algo que está; não é. A pessoa é o ser que é, ou seja, porção ou centelha imortal. A “minha” ou a “sua pessoa”, pode-se dizer, agregado de tantas experiências e energias, é a base mais significativa gerada ou soprada pelo nosso ancestral. Nela, na pessoa, estão os milhões de anos de um longo trajeto, que se cristaliza numa mónada e/ou centelha imortal. Na oralidade e cotidiano negro-brasileiro é muito comum a expressão “Minha pessoa cumprimenta vossa pessoa” ou “Eu quero falar com a sua pessoa”. O contínuo da oralidade, da ancestralidade e da Filosofia negro-brasileira concebe uma noção de pessoa.

A pessoa é a base, digamos assim, mais avançada da nossa ancestralidade. Pode-se afirmar que a multiplicidade de experiências ou personalidades estão, como pedaços ou parte da energia ancestral, na referida pessoa, que é a consciência desse agregado de personalidades. Ali reside a parte ou todo que realmente somos. A propósito dessa ancestralidade, como alcançá-la? O primeiro passo é deixar, não é um abandono, o corpo de projeção, a personalidade, e mirar, então, o corpo ressonante, isto é, a pessoa. A noção de pessoa, encruzilhada de tantas vidas, mortes e experiências, possibilita o

ingresso na teia ancestral. Podemos revelar, a senda ancestral, no poema *Oriquissonância* que diz:

*Sua pessoa não sua
Sua pessoa soa
sopro
fogo
eterno
Sua pessoa
sua
pessoa, eterna,
soa
Sua*

*Pessoa sua
morre
Não sua pessoa
Sua pessoa soa
Eternamente
Eterna Mente
Sua
Soa
(ANTONIO, 2019b).*

4.Ontologia da ancestralidade e noções fundadoras do método ressonante

A ressonância transita pela tríade constituída pelo ancestral não antropomorfizado, a pessoa (partícula eterna) e a consciência ressonante são reveladoras do jogo de associações que, longe de uma lógica finalista, se abre como jogo ou oráculo para a formação das atrizes. O jogo é um elemento da formação e as suas associações não podem ser reveladas senão no próprio jogo ou no ato de jogar ou mostrar, de modo cubista e/ou de muitas entradas e saídas, como tudo e todos estão encruzilhados no jogo e com o jogo.

Por sua vez, a relação secular perpassada pelo sagrado exige uma consideração a respeito do seu significado do ponto de vista da ancestralidade. Na constelação sistêmica ancestral, é o caso dos Zulus, povo do sul da África que vive em territórios da África do Sul, Lesoto, Essuatini, Zimbabwe e Moçambique, há inseparabilidade da dimensão política, religiosa, artística, filosófica, científica, civilizatória e outras. O sagrado não é ordem religiosa, o ancestral e o sagrado estão nas coisas e na humanidade. O sagrado está no cotidiano, na unicidade de pessoa e espaço. O cotidiano é dimensão espacial e, no sistema cultural negro-brasileiro, há indissociabilidade de presente, passado e futuro;

um instante engloba toda a dimensão temporal. A eternidade tem uma dimensão que se alonga; a DURAÇÃO ou relação eterna. A relação ancestral atualiza tal realidade. Pessoa e ancestralidade estão no movimento da Lei cósmica, energia eterna e não tão-somente matéria inicial. No processo de interpretação e de integração no palco, terreiro ou na rua, a questão posta diz respeito à teatralidade do sagrado.

Teatro de palavras, do corpo e da voz. Na oralidade há irreducibilidade de voz e corpo. A conjugação ou junção do texto, com outros elementos sistêmicos da encenação, revela outro(s) contínuo(s) ou nexos de unicidade. Textos articulados com valores do sistema cultural negro-brasileiro pedem os pés fincados, assentados no chão; a voz na contramão dos gritos e a construção do personagem na malha da ressonância. O corpo, inseparável do espaço, é um todo: pés, pernas, braços, voz e gestos estabilizados pelos princípios estruturantes da cultura negro-brasileira: memória, circularidade, oralidade, palavra imantada (Axé), etc. Sentimentos passam pela ressonância, isto é, pelo tubo ancestral; via coluna vertebral (cervical). O sentimento não pode ser reduzido ao nexo projetivo da máscara imediata dada pelo rosto/voz.

O sistema cultural, como categoria filosófica ou objeto da filosofia da ancestralidade como filosofia africana, supera a redução da cultura limitada ao universo das manifestações ou da cultura como campo específico, projetivo (dança, canto...). Neste sentido, a ressonância possibilita o ingresso no mundo ancestral. Não há, assim, o mergulho em uma ordem apenas cerebral, mas sim o processo de expansão e de circulação pelo subterrâneo da memória, dos mitos e da cosmogonia negro-africana. Exu emerge como linguagem e igualmente como motor, movimento, avulta assim a nova e renovada expressão ou autoexpressão. Dois pontos são nucleares para a autoexpressão: (a) a encruzilhada e (b) o rigor técnico, político e filosófico.

a) A encruzilhada

A encruzilhada é conceito e lugar. Na pauta interpretativa, ela abre um leque de relações e, no espaço ou lugar, há a relação ou interpenetração do mundo secular pelo cósmico ou, de outro modo, a interpenetração simultânea e contínua da antropogênese pela cosmogênese. Avulta assim a encruzilhada como meio para acessar a cena e/ou espaço cênico, a loucura, o delírio, o conflito, o drama, o sagrado, o mítico. Nela, cruz cubista, se dão encontros ou desencontros entendidos como dínamo, multiplicação e devir.

A encruzilhada é lugar de trânsito da dimensão com limites para e sem limites, que estão contidos na unicidade de pessoa e do espaço. O ritual encruzilha e baliza tudo; existe a relação nuclear do triângulo, o elo ressonado e o quaternário ou quadrado, o corpo. Em “Samba, o dono do corpo” (SODRÉ, 2015), a expressão revela a força ancestral em ação e encruzilhada no plano secular. O samba, dono do corpo, é ressonância; aquém desse lugar há apenas o ato de sambar superficialmente, uma projeção.

Decorre dessa força ancestral, na formação de quem encena, a posição dos pés assentados no chão e a imaginação ressonada para criar a cena ancestralizada, que se institui como cadeia de laços e teias de imagens e ações e não uma simples fantasia ou ilusão. Há a criação de arquétipos e não estereótipos. Existe diálogo nos dois polos, a autoexpressão ressonada, no primeiro momento e, depois, a ressonante; na pessoa e no corpo físico e na personalidade, que institui a atriz e o ator e igualmente a recepção.

b) Rigor técnico, rigor filosófico e político

A propósito do papel e função dessa tríade, é correto dizer que, por exemplo: a circularidade não pode ser reduzida ao círculo; os processos circulares são conceitos, chaves interpretativas e motores exúsicos do todo. Os rigores, assim dispostos, revelam os motores do sistema cultural negro-africano e diaspórico ressonante.

Desse ângulo, o corpo no samba é o correspondente da fantasia; algo superficial e com posições gestuais frágeis. Samba, o dono do corpo, revela a imaginação e/ou intuição ancestral ressonada no corpo, tudo é ritualizado e permanentemente atualizado.

5. Como acessar o sagrado? qual a base corpórea? textual?

Voz de ressonância é o caminho? A voz de ressonância pode, como parte, atuar na recuperação da totalidade, mas isoladamente é uma redução. O que movimenta o corpo é o todo vocalizado ou gestualizado. Oralidade negro-africana é voz e corpo num contínuo. Podemos afirmar que a oralidade tem um corpo e o corpo igualmente tem, como traço da pessoa, da pessoa ancestral e do ancestral no sentido maior, uma voz-corpo ressonante. A voz executa ou realiza o trabalho triangular elaborado pela consciência ressonante, via personalidade ou corpo físico. A realização ressonante passa pela pessoa e pela ancestralidade não antropomorfizada. Desse modo, o uso das mãos ou de qualquer parte do corpo, sem a subordinação ao todo, não possibilita o acesso à ressonância. Numa síntese, o que movimenta o corpo é o todo do sistema cultural, em cuja base está

confiada a malha ancestral e não projetiva do corpo e da cultura. Corpo, tubo cósmico e/ou tubo ancestral.

A poesia é, não tão-somente como metáfora da criação, medula profunda; o todo, a totalidade artística-textual, não apenas o sentimento, desabafo, protesto e estereótipo. Trata-se da medula concebida como estrutura profunda do texto em si e interpretado, ou melhor, interpenetrado pela ressonância; não é um simples entendimento e/ou sentimento. O sentimento constrói a fantasia, a intuição/inspiração, processo autoral e coautoral, desconstrói a fantasia, pois é imprescindível chegar à imaginação e ir além de uma simples ilusão. A imaginação, transpassada pela emoção erigida pelo rigor técnico, filosófico e político, atualiza ou autoriza os processos e projetos de criação, de autoria e de coautoria. Assim emerge a coautoria e/ou recepção.

Corpo e voz recuperam em cena o todo. Não adianta “gritar” o texto, é preciso, de modo ressoante, trazer para a cena o subterrâneo e, nele, o já esquecido e, então, entregá-lo para as coautoras e coautores. Há, no corpo e nele integrado, a voz. Tudo está rigorosamente encruzilhado; é o todo, com ênfase nos motores técnicos, filosóficos e políticos. A ressonância passa pela nuca ou tubo cósmico e igualmente pelo posicionamento dos pés para trás e também pelos movimentos. Desse modo, os braços evoluem para o gesto, a voz, que é o corpo e orienta (ou é) o movimento e/ou os movimentos, é expandida e estendida.

O rosto? Ele deve abrigar a máscara provisória e depois descartá-la. Ela é projeção; a ressonância é um escuro, completo e subterrâneo estado de criação e de cocriação. Assim, se dá a inseparabilidade de corpo e voz ancestral. Tudo flui pela coluna vertebral e pelo canal ressonante; atrizes são tubos cósmicos ou a expansão, na cena, da ressonância ancestral.

6.O mancar de Exu

A partir da voz e corpo, que formam um contínuo, terá a função de alimentar o processo restitutivo, eboístico ou de troca, de dinâmica e de desequilíbrio e de equilíbrio. O trabalho terá a função, negritando que Exu não é um ser ou algo antropomorfizado, de revelar a dimensão ou a Lei energética, relacional e motor de tudo. Afinal, como um princípio, a exemplo do ancestral, ele não pode ser antropomorfizado. Desse modo, é linguagem de múltiplas faces. Decorre dessa condição a enunciação de Exu como movimento, motor, mensageiro, linguagem, interpretação ou chave interpretativa. Em

outros termos, Exu é um princípio estruturante da existência individual e restituidor da existência genérica, sua atuação perpassa tudo e todos:

De fato, Esù não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. Neste sentido, como Olórum, a entidade suprema, protomateria do universo, Esù não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o âse que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. [...] Assim como Olórum representa o princípio da existência genérica, Esù é o princípio da existência diferenciada, em consequência de sua função de elemento dinâmico, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar (SANTOS, 1988, pp. 130-131).

Exu é um princípio dinâmico. É uma Lei existente no espaço com limites e no espaço sem limites e/ou no trânsito entre os referidos espaços. A manifestação de Exu, incorporado nas comunidades de terreiro, é apenas uma diminuta fração dessa energia propulsora da dinâmica do universo compreendido como cosmogênese e antropogênese:

Exu é um princípio dinâmico de individualização e, simultaneamente, de comunicação e interpretação. Seu caráter de ambivalência, multiplicidade, e sua função, no panteão dos orixás, como elemento de mediação entre os universos humano e divino e como instância propulsora e promulgadora de interpretação fazem dele um topos discursivo e figurativo que intervém na formulação de sentido da cultura negra. Ele detém o saber que permite decifrar as tábuas de adivinhação de Ifá. Exu é jogo, é signo, é estrutura. Esse orixá metaforiza a própria encruzilhada semiótica das culturas negras nas Américas, sendo um princípio dialógico e mediador entre os mitemas do Ocidente e da África (MARTINS, 1995, p.56).

Mais ainda relacionado com a placenta fecundada. Fecundidade, nascimento, vida e morte revestem-se em símbolos, entre outros, como “umbigo”, “útero”, “placenta” e “caverna”. No livro *Exumos*, numa referência à encruzilhada da vida, o narrador nos diz: “uma comida na esquina é vida refazendo a vida. Se pararem a vida cessa. Cessa numa lâmpada, numa estrela e tudo fica vácuo. E a extinção da espécie se faz no momento em que ela perde o umbigo” (ANTONIO, 1995, p. 8).

Exu é sêmen e óvulo da protomateria original no seu múltiplo trabalho de disseminar a existência individual e, ao mesmo tempo, estabelecer o vínculo e retorno da matéria individual para a expansão da protomateria original. Juana E. dos Santos em entrevista ao Jornal *A Tarde*, Salvador – Ba, em 05 de novembro de 2014, diz que:

Todas as representações de arte sobre Exu são fálicas, ele sempre aparece com um falo ou uma representação fálica, uma flauta, etc. Mas ele não representa os genitores e, sim, gerado. O falo dele não é um falo para procriar, mas do procriado. Exu é sempre descendente.

Na mesma matéria a pesquisadora complementa: “sem Exu estaria tudo parado. É ele quem abre as portas para levar o ebó (oferenda) para Olorun, é ele que abre este mundo com outro mundo. E como princípio dinâmico, é uma entidade neutra” (Idem). O mancar, ciência ou mandinga, é gesto e/ou corpo e voz. O exercício é uma das opções, utilizará o sistema samba, capoeira, jazz e outros. A nossa opção aqui, como possibilidade, dentre muitas, é utilizar o rap. O poema abaixo, a sua interpretação, relevando que o equilíbrio e o desequilíbrio passam pela voz e pelo corpo simultaneamente, exige a conjugação sinérgica da parêntese que, num encadeamento, é uma unidade inseparável.

O Fruto Proibido

*O fruto proibido pode pelo medo
como fruto pelo não
O fruto proibido pode pelo sim
como fruto pelo meio
O fruto proibido pode pelo não
como fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como o pelo pelo liso pelo
apelo desse visgo.*

*O fruto proibido, pelo aviso dele
é sim pelo corpo e não
pelo outro fruto proibido pelo medo
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como pelo pelo liso pelo
apelo desse visgo.*

*O fruto proibido pelo medo é o próprio medo
A boca proibida pela boca é a própria boca
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como pelo pelo liso pelo apelo desse visgo.
O sexo proibido pelo sexo é o próprio sexo
Réplica da própria réplica
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como pelo pelo liso pelo apelo desse visgo.
O sexo proibido pelo sexo é o próprio sexo*

*Réplica da própria réplica
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão*

Como pelo pelo liso pelo apelo desse visgo.

*A réplica Eva é a própria réplica Adão
Réplica do mesmo sexo, mito do próprio mito proibido
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como pelo pelo liso pelo apelo desse visgo.*

*O mito Eva é o próprio mito Adão
O fim e o próprio sim
Fruto proibido do próprio fruto
Como o fruto pelo risco
Como o pão pela mão
Como pelo pelo liso pelo apelo desse visgo.*

(ANTONIO, 2019b).

7.O sistema samba

Aqui é indispensável aprofundar duas distinções presentes no enunciado alusivo ao samba. Não se trata de valorizar, é a primeira distinção, uma das vertentes do samba; a primeira consideração diz respeito ao conceito ou noção de sistema samba, um todo, a segunda consideração, subjacente à noção de uma manifestação cultural medular do todo, é relativa ao conceito de estrutura profunda do processo cultural negro-africano e diaspórico. Chamamos de estrutura profunda aquela base medular, que contém, de modo ressonante e de trocas inclusivas, todas as demais manifestações dessa matriz. O samba, como estrutura profunda do complexo cultural negro-africano e diaspórico, traz elementos do tango, blues, Jazz, frevo, maracatu e outros mais.

A finalidade do exercício é recuperar a inseparabilidade de corpo e voz e ressaltar o pressuposto, registrado na capa do livro (SODRÉ, 2015), que se enuncia assim: “samba, o dono do corpo” e, desse lugar, enunciar igualmente o contínuo de corpo e voz, da relação com a totalidade do sistema cultural ancestral, ressonante e da cena.

8.Cena (como encruzilhada/o todo) e o lugar na cena

A cena, concebida como espaço, é a própria encruzilhada. O exercício, a partir da totalidade cênica; a encruzilhada trará, para o processo ou ação do ator e da atriz, as relações interpretativas dadas pelo jogo do palco, da iluminação, do cenário, das máscaras, dos coros, das recepções e de todas as ordens materiais e imateriais

presentes no todo, isto é, na encruzilhada cênica. Outro dado que emerge da cena, concebida como espaço, é o lugar como centro do espaço cênico. O centro do lugar, em termo mais precisos, é a atriz e o ator.

O poema Oriki para Agatha apresenta o salto para a superação da mera declamação. De acordo com a encruzilhada cênica, o poema apresenta elementos projetivos na sua estrutura contextual e, para validar o método ressonante, é preciso, na inseparabilidade de corpo e voz, revelar o contínuo na cena, que é lugar dessa extensão ou expansão

Oriki para Agatha

I

*Agatha e Gavita tocaram as estrelas em Cruz.
Gavita tocou em nome do Cruz desterrado;
Agatha em none dos negros mortos e emparedados.
Em cruces, espadas ogivas zumbindo, soaram tambores de bocas.*

II

*Amor e morte, Agatha, extremos e próximos beijos.
Um é carne, o outro; fogo branco, da carne se desfaz.*

III

*Amor e morte, extremos tão próximos,
um queria o viço de fogo e saliva,
o outro; o corpo todo em cinzas
ou em fogo branco se consumindo.*

IV

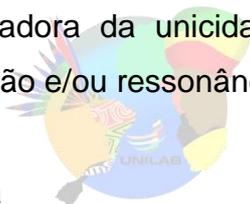
*Agatha, toma o meu beijo
no teu corpo frio, a minha cruz
encruzilhada no Cruz que, do Desterro,
vela com vozes zumbindo nossos beijos
negros flagelados por balas brancas
dilacerantes e silêncios de bocas e beijos divergentes;
o meu, Agatha, é brado e vida, o outro; mudo branco fogo,
é morte e dele balas brancas vulcanizadas vazam velozmente corpos negros.
Agatha, toma o meu beijo zumbindo Palmares. Toma!
(ANTONIO, inédito)*

9. Iniciação, o caso da capoeira

As iniciações são muitas e sucessivas. No contexto do sistema cultural negro-brasileiro, a capoeira é bem representativa dos processos iniciáticos, que partem de ingresso e transmissão de conhecimento e de revelações condizentes com certos

estágios de evolução de consciência e de apropriação física, oral, filosófica e política do jogo de capoeira em si e da sua relação com a totalidade do sistema cultural negro-brasileiro, africano e diaspórico. A iniciação, necessariamente um mergulho na estrutura profunda de uma determinada manifestação cultural, permite o levantamento dos elementos ou da base projetiva da capoeira e, por igual dispositivo metodológico, viabiliza o acesso às bases ressonantes do jogo. Tudo feito em concordância com a malha ou teia ancestral.

A iniciação, no que concerne à necessidade imperativa de adentrar numa rica e complexa teia ou malha de formação ancestral, não se reduz a meros exercícios recolhidos do sistema capoeira. A margem ou dimensão projetiva, os aspectos não iniciáticos e a estrutura de superfície serão utilizados como máscaras provisórias. Os suportes ressonantes são aqui o alvo, núcleo e a linha ou linhagem instituidora de uma linguagem; um processo e projeto criativo e de criação transfigurador da base projetiva devidamente ressonada. A produção projetiva não é descartada tão-somente, rigorosamente, a linguagem ressonante é, às avessas de exercícios físicos, uma passagem reveladora e materializadora da unicidade ressonante no projetivo; lugar, função e ação ou trabalho da iniciação e/ou ressonância em si.



10. Circularidade, ir além da forma

A circularidade existe além da forma. Não basta acessar o dispositivo circular de um determinado cortejo de maracatu, samba, capoeira, jongo, boi e afoxé. A forma é apenas uma parte do princípio circulante que realiza ou coloca em sintonia ou contato o corpo projetivo e o ressonante. O papel central da força circulante e o ato de ressoar. A circulação põe em contato o espaço com limites com o espaço sem limites. Estabelece também a relação da personalidade com a pessoa; núcleo ancestral indispensável para superar, no círculo e com a circulação, a máscara, massa projetiva descartável. Há circulação, princípio exusístico das trocas, quando além da forma círculo, energias e relações são estabelecidas ou ressoadas. É a circular unicidade, correia ou teia de energia, a chave que permite o ingresso ou acesso à intuição ancestral. A expansão circulante desmancha, ao possibilitar o trânsito pela pessoa e intuição ancestral, as máscaras que serão descartadas pelos atores e atrizes e igualmente a própria máscara situada inicialmente na mera forma circular.

11.Expansão, o resultado da dinâmica circulatória

O que circula tende a carregar, de modo restitutivo, as vibrações, que atualizam as trocas e o movimento de vida e morte e de morte e vida, que é eterno. É, a bem de entendimento das energias, ato ou trabalho permanente de criação. As energias não circulam apenas; elas são expandidas. A intuição ancestral é expandida mediante a relação, teia de restituição do espaço com limites com o sem limites, tudo intercambiado por uma consciência energia que de projetiva se torna ressonância ou expansão da intuição ancestral.

12.Corporeidade e voz, um todo inseparável

Numa passista de samba, uma dificuldade quase intransponível é o exato e perfeito uso dos braços no ato de sambar nos pés. As mãos e os braços ficam, quando o samba é o dono do corpo, perfeitamente colocados no ato do samba no pé. Em termos antiprojetivo, isso ocorre quando o corpo é expansão do samba; não se trata somente da técnica, de saber sambar ou de uma dimensão física do samba. Por igual, voz e corpo formam uma unidade. É comum, no exercício ou atuação, as mãos falarem sem obediência ao comando da voz. A oralidade, a voz, é parte do corpo. Poderíamos nos referir ao corpo e à voz assim: o corpo executa o comando dado pela voz. A projeção tende a valorizar movimentos isolados dos braços, o que revela que a voz ressoada ou ressonada ainda não se materializou em cena.

13.Oralidade e imagem

A oralidade é expansão do corpo físico e expansão da energia ancestral. A voz, produzida pela ação fálica da língua no útero boca, é movimento e imagem, sempre. Na formação e nas ações cênicas tributadas pela ressonância, a voz é Exu ou movimento e relação, a partir da comunicação e da criação, de restituir ou equilibrar. Há na voz, no processo complexo da oralidade, a recuperação da circulação e do processo restitutivo. A oralidade, a voz como materialidade, movimenta ou executa o comando circulatório entre os espaços com limites e os espaços sem limites. A oralidade é, como expansão e energia restituidora, imagem e ação. Ela expande o corpo do espaço com limites, o mundo secular, para o espaço sem limites, isto é, para o mundo ancestral não antropomorfizado, ou seja, a oralidade, que é imagem, corpo e comando, é chave para a

criação do mundo e de realidades no palco e nos processos de comunicação e de recepção, a propalada coautoria.

Conclusão

A apresentação dos pontos nucleares para conceber e usar o método de formação da atriz, baseada na cultura negra de ressonância, a rigor, estará sempre inconcluso. A natureza da cultura negro-africana demandará do sistema teatral, respeitando os princípios ancestrais restitutivos, produtivas e indispensáveis intervenções, notadamente relevando que o método não se define e funciona tão-somente a partir de meros exercícios. Assim, concebida a ressonância como relação, apresentamos no corpo do artigo e no desfecho as bases pelas quais o acesso ressonante, na atuação e na duração da cena, se espacializa em conformidade com os cinco pontos seguintes:

Espaço ressonante é parte da atriz. O espaço como totalidade, o cenário, em geral e os objetos, em particular, como ocorre com os bonecos, máscaras africanas ou dos mamulengos, são extensão da atriz, são inseparáveis. Não é uma simples extensão ou projeção, mas a ressonância nas coisas, objetos, figurinos, cenário e espaço, principalmente. É preciso consolidar a imagem e ação; a imaginação, avesso da fantasia, que recolhe as experiências e memória dos objetos e coisas humanizadas, não o inverso, o objeto ou a coisa em si e fantasiada.

Intuição e inspiração, não apenas a emoção são os motores para a ação da atriz. Intuição e inspiração, a partir da oralidade, verbo e escuro inaugural, podem ser ativadas por um monólogo anterior/interior, que tem como ponto de partida, estrutura de superfície, um texto ou fragmento da peça ou do que será encenado. O ator Roberto Boni, na montagem do *Bispo do Rosário, o Rei*, utilizou o monólogo com nomes de esquizofrênicos e outros transtornados, contemporâneos do Bispo, internos do hospital Juliano Moreira, RJ.

A ação e a reação, na encruzilhada ou cena, são as correias ou elos dinâmicos, ponto escuro; indefinido, do mundo secular e do transcendente. A ação e (re) ação são o corpo, a voz, o gesto e tudo que possibilitará a criação da personagem, que é uma forma de historicização de um veículo de manifestação, não é a atriz. A fala, a voz e o corpo serão modelados pela história e estrutura profunda dos textos. A transformação na cena das experiências, as projeções, entre outras, e dor, alegria, vida, morte, fracasso ou

sucesso em ressonância, experiência imaginada, é recriação e atualização do (re)vivido pela personagem.

Referências

ANTONIO, Carlindo Fausto. **Arthur Bispo do Rosário, o Rei e outras peças de Teatro negro-brasileiro**. São Paulo: Editora Ciclo Contínuo, 2020.

_____. A escrita e a recepção de si: abismo olhando abismo. **Revista Limiar Pós-Graduação da PUCC**, Campinas-SP, vol. 2 p. 141-152, 2019a.

_____. **Patuá de palavras, o (in)verso negro, poesia visual**. Londrina: Galileu Edições, 2019b.

_____. **Arthur Bispo do Rosário, o Rei, teatro**. Londrina: Galileu Edições, 2019c.

_____. A cultura negro-africana como chave hermenêutica e conceito para a distinção entre cultura negro-africana de projeção e de ressonância no meu teatro. In: SILVA, Geranilde Costa (Org.). **Ensino, pesquisa e extensão na UNILAB: caminhos e perspectiva**. Fortaleza: Expressão Gráfica, v. 2, p. 107 – 120, 2017a.

_____. Negras práticas pedagógicas e epistêmicas: A centralidade da autoexpressão negra nas artes cênicas. **Revista de Humanidades e Letras**. Vol. 3, Nº. 1, p. 1-21, 2017b.

_____. Arthur Bispo do Rosário, o rei! **Revista Repertório**, Salvador, ano 20, n. 29, p.209-234, 2017c.

_____. **Vinte Anos de Prosa**. Campinas: Arte Literária, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. Prefácio. In: ANTONIO, Carlindo Fausto.(Org.). **Vinte Anos de Prosa**. Campinas: Arte Literária, p.1-10, 2006.

_____. **Escritores Brasileiros do Século XX: Um Testamento Crítico**. Taubaté: Letra Selvagem, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1995.

NASCIMENTO, Abdias do. Sortilégio. In: NASCIMENTO, Abdias do et al. (Org.). **Dramas para Negros e prólogos para Brancos**. São Paulo: Edição do Teatro Experimental do Negro, p.9-25,1961.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. 5. Ed., Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Exu, um princípio dinâmico**. Entrevista concedida a Marcos Dias. Jornal A Tarde, Salvador, em 05 de Novembro de 2014. Vide: Acesso em:

<https://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/1636803-exu-um-principio-dinamico>

SANTOS, Milton. O espaço geográfico como categoria filosófica. **Terra Livre**, São Paulo, vol. 1, n. 5, p. 9-20. 1988.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Ltda, 2015.

_____. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis, Vozes 1988.

Fonte Oral: Mestre Pastinha. In:Acesso em:

Acessttps://www.youtube.com/watch?v=dBRgPTD4fMw&feature=youtu.be

Recebido em: 11/10/2022

Aceito em: 20/12/2022



Para citar este texto (ABNT): ANTONIO, Carlindo Fausto. Negras cenas a ressonância ancestral na cena e no encenado. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), vol.3, nº1, p.28-50, jan. - jun. 2023.

Para citar este texto (APA): Antonio, Carlindo Fausto. (jan./jun.2023). Negras cenas a ressonância ancestral na cena e no encenado. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*. São Francisco do Conde (BA), 3 (1): 28-50.