

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **Atlântico de Paulo Fonseca: autobiografia como cartografia dos afetos na diáspora**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Efetivo da Escola de Dança da UFBA. Artista da Dança.

**RESUMO:** A comunicação analisa a obra “Atlântico” do bailarino soteropolitano Paulo Fonseca. A obra possui um caráter híbrido cuja encenação transita entre a *performance*, o *storytelling*, a autobiografia e as poéticas diaspóricas da dança negra, elementos que se articulam na construção de uma dramaturgia para a cena contemporânea. A reflexão proposta pelo autor fricciona os elementos da cena com as abordagens elaboradas pelos teóricos da diáspora negra Stuart Hall e Edouard Glissant e com os conceitos de autoetnografia e biografia trazidos pela historiadora da dança Sylvie Fortin e o cientista social Pierre Bourdieu. Para o autor a obra “Atlântico” borra as categorias classificatórias entre os gêneros artísticos, compondo em um fazer rizomático (DELEUZE, 2011), uma cartografia dos afetos que desloca as expectativas em relação à formatação das linguagens para a cena de dança. Através da articulação de narrativas afetivas enredadas numa dramatização da memória na qual o narrador *performer* dança sua autobiografia, o artista esboça novos caminhos para o corpo negro na dança. Misto de atuação, dança, canto e performance o artista joga com as possibilidades da cena contemporânea e projeta uma dramaturgia cujos nexos múltiplos revelam um espetáculo depoimento, uma oralidade cênica, uma autobiografia performatizada. Movendo-se entre cartografias que enredam temporalidades, geografias urbanas, festas populares, estéticas diaspóricas negras, subjetividades e ancestralidade o artista compartilha suas memórias fisicalizadas e emaranhadas poeticamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartografias, Autoetnografia, Biografia, Dramaturgia, Estética diaspórica.

**ABSTRACT:** The paper aims to analyze the work “Atlântico” by Paulo Fonseca, a dancer from Salvador, Bahia. The performance hybridizes acting, storytelling, autobiography, black dance and its diasporic poetics, elements that are articulated to build a dramaturgy for the contemporary scene. The author's stress the elements of the scene with approaches developed by the black diaspora theorists Stuart Hall and Edouard Glissant and with the concepts of autoethnography and biography brought by the dance historian Sylvie Fortin and the social scientist Pierre Bourdieu. For the author, “Atlantic” erases the classificatory categories between the artistic genres, composing in a rhizomatic way (DELEUZE, 2011), a cartography of the affections that shifts the expectations in relation to the dance forms. Through the articulation of narratives entangled in a dramatization of memory in which the performer dances his autobiography, the artist outlines new paths for the black body in dance. Mixing acting, dancing, singing and performance, the artist plays with the possibilities of the contemporary art and projects a dramaturgy whose multiple nexuses reveal different approaches between orality, autobiography and performance. Moving between cartographies that entangle temporalities, urban geographies, popular festivities, black diasporic aesthetics, subjectivities

and ancestry, the artist shares his memories physically and poetically entangled.

KEYWORDS: Cartography, Autoethnography, Biography, Dramaturg, Diasporic aesthetics.

O seguinte artigo deseja tecer considerações sobre o trabalho solo “Atlântico” concebido e interpretado pelo bailarino Paullo Fonseca, que integra o elenco do Balé Teatro Castro Alves<sup>1</sup>, companhia pública do estado da Bahia.

A obra é um trabalho autoral do artista e trata de um estudo de dança teatro contemporânea, desenvolvido a partir do conceito de Diáspora Negra e seus predicados estéticos. A coreografia enreda em seus vetores dramatúrgicos características de um espetáculo depoimento, uma aula espetáculo, uma autobiografia para a cena.

Paullo aciona interseções gerativas entre a história de vida e a *performance*, entre narratividade e a cena, abrindo possibilidades que articulam atuação, canto, performance, *storyteller* e a autobiografia do corpo negro. O público testemunha uma escrita cênica que propõe uma recriação poética da memória como uma política de re-existência. O trabalho explora as facetas das heranças culturais negras, as recriando e reescrevendo corporalmente sob a perspectiva da experiência vivenciada do artista, agora recriada para o público.

A pesquisadora estadunidense Ann Cooper Albright ao pesquisar sobre como coreógrafos afro-americanos exploram facetas das heranças culturais negras em seus trabalhos, afirma que imagens míticas e históricas da escravidão, do poder colonial e da fé religiosa ao serem recriadas atuam como

---

<sup>1</sup> BTCA é uma companhia pública de dança da Bahia, criada em 1º de abril de 1981, pelo Governo do Estado e mantida pela Fundação Cultural - unidade da Secretaria de Cultura. Primeira companhia de dança do Norte e Nordeste e quinta do país é um dos corpos artísticos do Teatro Castro Alves. Desde sua criação, a companhia tornou-se referência de dança moderna e contemporânea, apresentando coreógrafos como Victor Navarro, Lia Robatto, Antonio Carlos Cardoso, Carlos Moraes, Luis Arrieta, Oscar Araiz, Guilherme Botelho, Tíndaro Silvano, Mario Nascimento, Ismael Ivo, Henrique Rodovalho, Claudio Bernardo, Tuca Pinheiro, entre outros. Hoje com um corpo artístico formado por 36 bailarinos, o BTCA conta com mais de 70 montagens em seu repertório, sendo uma presença destacada no cenário da dança nacional e internacional. Informações colhidas do site oficial <http://www.tca.ba.gov.br/btca/historico> em 11/09/2017.

parábola contemporânea que permitem aos dançarinos investir a história com suas próprias subjetividades e fisicalidades, usando a dança como uma metáfora para o desejo físico de sobreviver e a necessidade metafísica de preencher esses corpos com esperança. Para a autora as estórias são contadas para conectar o conhecimento do passado e as esperanças do futuro com as experiências das realidades presentes.

A presença física dessas performances que atualizam epicamente a experiência afrodescendente em cena informa um conhecimento situado e incorporado sobre a cultura e vida negra. Esses saberes, para além dos debates teóricos sobre identidade e diferença, muitas vezes demasiadamente abstratos, trazem à tona um comprometimento crítico e engajamento pessoal que se reconhece e conecta com o poder e diversidade da expressividade negra.

Reescrever, reinscrever, recriar, revisualizar, refigurar, reestruturar, reincorporar, reinterpretar, representar - o leitor, sem dúvida, notará a frequência com que uso o prefixo *re* até agora. Este não é apenas uma mania pós-estruturalista. O ato de retornar para retomar restituindo, recuperando, restaurando, esta é uma estratégia que é fundamental para o desempenho contemporâneo afro-americano. (ALBRIGHT, 1997, p. 155, tradução nossa.)

Essas dinâmicas de rearticulações e reconfigurações inscrevem o que o crítico da cultura Stuart Hall afirma ser uma estética diaspórica. Tal perspectiva impossibilita a apreensão de uma herança africana no singular. A variabilidade e complexidade de suas manifestações não resultam de modelos de pureza, pois dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação. Para Stuart Hall a experiência da cultura popular negra decorre de processos abertos a trocas e transformações.

Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2009, p. 325).

Para os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price (2003), a cultura negra na diáspora forjou seu legado cultural na medida e na velocidade em que seus descendentes puderam recriar sua existência dentro da experiência do desterro e da opressão. A formulação dessa cultura implicou processos de continuidade e descontinuidade que impossibilitam pensá-la como um todo genérico e homogêneo.

Essa dinâmica se reatualiza no tempo presente, no qual o enfrentamento de preconceitos e violências força contingentes negros a se reinventarem o tempo todo, criando estratégias de reivindicação e adaptação, de resistência e adequação, instauradoras de contextos complexos, tensionados e singulares.

Tive a oportunidade de assistir algumas vezes a apresentação de “Atlântico” e pude perceber pequenas variações na ordem das recordações performatizadas, nos detalhes apresentados, bem como, na existência de acréscimos e recriações dos eventos compartilhados. Nesse sentido, Paulo apresenta um emaranhado poético de narrativas pessoais, burlando as pressões de sentido cronológico da construção biográfica. Essas variações nos fazem indagar sobre a extensão do acervo de vivências organizadas e retrabalhadas pelo artista.

Ao analisar a produção biográfica no âmbito das ciências humanas o sociólogo Pierre Bourdieu (2006) questiona a ideia de sucessão com que os relatos são apresentados, como se as histórias de vida fossem compostas por trajetórias constituídas por um conjunto coerente de fatos. Essa visão estaria associada a um *modus operandi* do romance burguês, no qual a narrativa assemelha-se a execução de um projeto articulado por uma ordem cronológica com ponto de partida, desenvolvimento e término, organizando os acontecimentos em sequências ordenadas e segundo relações inteligíveis.

...cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2005, p.184).

O autor afirma que a seleção de eventos significativos, bem como as conexões que lhes dão coerência, sentidos de causa e finalidade, resultam de uma criação artificial de sentido dado sempre *a posteriori*. Desta forma, a história de vida como relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção seria uma ilusão retórica, uma vez que o real se apresentaria comumente como descontínuo, formado de elementos justapostos acidentais.

Em “Atlântico” a memória do artista é tratada como material cênico e passa a ser manipulada e rearranjada performativamente. O artista seleciona e utiliza as lembranças fisicalizadas numa dimensão criativa, aberta a colaborações e influências terceiras. A memória é recriada e rememorada simultaneamente numa perspectiva de compartilhamento, cuja dramaturgia mescla temporalidades e espacialidades diversas, relacionando vivências subjetivas, transpessoais e de pertencimento identitário e social.

Ao assistir diferentes apresentações da obra foi possível notar pequenas alterações, nas quais o bailarino soma ou subtrai lembranças, bem como suas disposições na trama. Ao notar essas variações a audiência percebe como o *performer* propõe pelo corpo a possibilidade de criar presença enquanto se rememora. Fica perceptível a exploração de um espaço entre memória e imaginação, no qual o artista tenta conectar passado e futuro com suas vontades e projeções. Esse esforço cria uma cartografia exploratória das recordações e suas sensações que agenciam cores, fluxos, afetos e intensidades.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.22).

O corpo do intérprete torna-se potência, instaura um tempo espaço preenchido pelo exercício da memória que refaz no presente as urgências, as condições para a possibilidade da atitude e transformação. Essa maleabilidade

também corrobora com o entendimento diaspórico da performance negra, cuja criação apresenta um saber-fazer não cristalizado, ou circunscrito em territórios espaço temporais ensimesmados.

Ao englobar uma experiência histórica de desterritorialização transatlântica, a presença e dança de Paullo não propõe repertórios estáticos ou isolados, mas constantemente oferece experiências mutáveis capazes de se conectarem coletivamente ao mesmo tempo que se retroalimentam e se complexificam.

Essa dramaturgia que abraça uma complexidade constitutiva, entrelaçando estéticas diaspóricas e uma performatividade autobiográfica, articula memórias e saberes negros. Esses conteúdos não formam um universal generalizante, nem articulam um estado permanente, pelo contrário, estabelecem relações possíveis com a audiência, deixando transparecer múltiplos e transitórios reconhecimentos.

O filósofo Edouard Glissant ao analisar a cultura negra nas Américas afirma que os africanos transportaram para o Novo Mundo os rastros/resíduos de seus costumes e linguagens. Para o autor esse legado constitui um pensamento que se distancia do conhecimento enquanto sistema acabado, propondo uma nova maneira de conhecer que se abre a uma ética do encontro. O suposto caos resultante dos inúmeros encontros e cruzamentos culturais é positivado, apreciado simultaneamente como agente de unidade e diversidade libertadora, cuja intersecção geraria um processo de “crioulização”. Essa experiência resultante do contato de elementos distintos geraria um ambiente opaco, no qual o autor afirma “não necessito mais compreender o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com este outro ou construir com ele” (GLISSANT, 2005, p. 73).

Para Glissant as culturas ocidentais veicularam no mundo a ideia de que toda identidade constitui uma raiz única, só válida se for exclusiva, portanto excludente e confinada. Essa visão de identidade se opõe a noção de uma cultura “compósita”, na qual a identidade se apresentaria como fator e como

resultado de uma “crioulização”. Para o autor os fenômenos de crioulização resultam do encontro com outras raízes, no qual as culturas não constituem entes determinados, mas um processo de relação e abertura ao outro sem risco de diluição. Tal proceder lançaria um questionamento que Glissant nos convida a refletir: “Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?” (GLISSANT, 2005, p. 25).

Esse processo dinâmico parece estabelecer mais formas de relacionamento que estruturas acabadas, mais identificações que identidades fixas. Obviamente o filósofo não é alheio de que esses contatos culturais no território das Américas também foram marcados por relações desiguais de poder e violência colonial, no entanto, essa reflexão evidencia a tradição como uma rede de histórias parcialmente conectadas cujo resultado é mutável e imprevisível. Sob essa lógica Glissant constrói a imagem de uma identidade rizomática na qual a experiência de dispersão articula redes de comunicação e solidariedades. O que nos leva a conceber a cultura da diáspora não como um conjunto de identidades desagregadas, uma condição ou estado determinado, mas uma potência que constantemente busca conexões tramadas em caminhos de contestação e reinvenção.

A dramaturgia de “Atlântico” parece sintonizada com essa proposição ao compartilhar vivências diversas articuladas pelo desejo do reconhecimento de um modo de vida negro, diaspórico. Paulo Fonseca conecta pelo corpo dimensões da existência que são, sobretudo, relacionais. O filósofo Eduardo Oliveira (2007) sugere a compreensão do corpo na matriz afrodescendente a partir de três princípios fundamentais da cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade.

A diversidade valoriza singularidades de cada comunidade; a integração submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior e a ancestralidade forma o conjunto de conceitos éticos anteriores, cujos signos nela contidos dão sentido aos corpos. O corpo apresenta-se como conceito fundamental, sua materialidade implica relação e existência, carrega a cultura com seu movimento, assim como a transforma.

Para Oliveira o corpo da diáspora negra é singular e coletivo, investe-se de intencionalidade e potência e converte coisas, ideias e a si próprio em movimento. A experiência de desterritorialização dada pela diáspora oferece uma trama por vezes diluída, ampla e difusa, difícil de ser apreendida por inteiro. Entretanto, a diáspora também instaurou uma potencialidade de encontro e reconhecimento a partir do próprio corpo, e não apenas de uma abstração sobre ele. “O corpo é uma alteridade por definição, pois ele escapa da armadilha da identidade recalcada para se abrir à aventura do contato e da transformação” (OLIVEIRA, 2007, p.106).

No espetáculo em questão a mobilização das subjetividades e dos afetos no processo de criação se relaciona com o foco na experiência. A atenção às alterações do corpo desvenda uma presença cênica que ritualiza a memória e a atualiza como narratividade. As memórias de fatos e suas reações somáticas captadas sinalizam que o corpo também necessita ser considerado como portador de conhecimento.

Em “Atlântico” o espectador torna-se uma testemunha convidada a pensar sobre suas próprias experiências. O corpo negro do artista está carregado de cultura, memória e histórias e estabelece sentidos éticos entre si e a audiência. As lembranças narradas entrelaçam a geografia da cidade de Salvador e a memória dos afetos. A seleção e organização dessas vivências em materiais dramáticos friccionam poeticamente a história de vida do artista com a história da cidade de Salvador e os modos de vida, simbologias, corporalidades e sonoridades negras no Brasil.

Relatos constroem paisagens das periferias soteropolitanas, das festas de largo, das recordações sobre a ditadura nos anos 70 e o impacto político na vida familiar, das brincadeiras de rua durante a infância e das expectativas e espaços frequentados no desabrochar da vida sexual. Também são protagonistas o encontro do artista com as artes, as considerações sobre o fazer da dança negra e sua relação com espaços formais e informais de formação em dança, os percursos profissionais que o levaram a ser bailarino

do Balé Teatro Castro Alves e as parcerias e empatias que se fizeram no decorrer da vida artística.

Em “Atlântico” o intérprete também exercita conexões entre a oralidade, a voz e a presença cênica. O espetáculo é pleno de sonoridades, nele são trabalhados cantos responsoriais vissungos que remontam aos cantos de trabalho da tradição banto, mas também musicalidades da tradição iorubá e da cultura popular soteropolitana.

Paullo constrói uma trama por onde se roteirizam no corpo o trabalho com diversos objetos cênicos carregados de presença: o apito que abre e anuncia o espetáculo, o xequerê como *partner* que ora é falo ora é ventre, o pandeiro que esconde confetes e serpentinas, o tecido com padronagens africanas que é amarrado como turbante, o vestido longo que encobre um balaio, o banco de madeira talhado pelo próprio pai do intérprete.

A encenação instaura um formato para a cena de dança que se abre a possibilidades múltiplas. Sua forma narrativa implica uma predisposição para perceber o mundo sensivelmente. A educadora estadunidense Elyse Lamm Pineau (2010) ao analisar os cruzamentos entre *performance* e pedagogia afirma que a narratividade promoveria um ambiente mais suscetível para a apreensão do mundo de uma forma mais afetivamente engajada. Ao compartilhar seus depoimentos, o artista recria situações contingentes e sua visão de mundo sobre elas.

Diferentes temporalidades articulam múltiplos sujeitos, criança, jovem, homem experiente, amor, trabalho, relações familiares, violências e desejos. Essas experiências compartilhadas negociam e encenam novas formas de conhecimento. As cenas, entretanto, não geram um mero acúmulo de memórias, mas animam possibilidades de reconhecimento e afetos.

Sylvie Fortin ao se interrogar sobre as contribuições da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística, defende uma manipulação criativa dos

materiais de criação, sejam eles inclusive materiais de campo, ou qualquer outro elemento empírico.

Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e do imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN, 2009, p.82)

Para Fortin a investigação do artista sobre sua própria prática ao construir relatos sobre si, forma uma escrita do “eu” que conecta as experiências pessoais e as dimensões culturais em que elas se inserem e ressoam. A autora pondera, entretanto, que a exposição de vozes individualizadas pode suscitar a mera contemplação da experiência individual, favorecendo a manutenção do *status quo*.

Na experiência diaspórica, porém, o relato individualizado dificilmente permanece ensimesmado. O corpo, como território em que se movimenta a cultura e se atualiza a ancestralidade, engaja pulsões de liberdade, denuncia e anuncia desejos e reconhecimentos. Como lugar movente o corpo questiona identidades reificadas e cria identidades para corpos mutilados, silenciados. Expõe intensidades na presença e no ato e mostra sua força para sonhar e criar mundos possíveis.

### **Bibliografia:**

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference**: the body and identity in Contemporary Dance. Hanover: University Press of New England, 1997.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fevereiro, 2009, Editora: UFRGS, p. 85-95.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma visão prospectiva. **Revista Educação e Realidade**. Nº 35(2), maio/ago, 2010, p. 89-113.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Ed. Gráfica Popular, 2007.