Decolonizando a cena: práticas teatrais de artistas negros no Brasil

DANUSA DE OLIVEIRA JEREMIN*

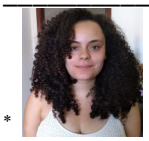
Resumo: O presente artigo tem como objetivo demonstrar como a arte, principalmente aquela produzida por sujeitos pertencentes a grupos historicamente oprimidos, pode ser um importante instrumento de ressignificação dos lugares socialmente imaginados. Partindo do relato da experiência do Coletivo Negro, grupo teatral da cidade de São Paulo, cujas produções são marcadas pela discussão acerca das questões estéticas e socioeconômicas do negro brasileiro, pretendemos demonstrar como a companhia consegue ser um contraponto ao construto eurocêntrico-colonial-ocidental por sua vez formado sob o viés binário, dicotômico e hierárquico da branquitude, que suplanta modos de vida e conhecimentos que operam fora da ideia de razão iluminista e individualista. O Coletivo Negro trabalha coletivamente em sua pesquisa teatral a subjetividade negra das mais diversas formas, denunciando a realidade social do negro no Brasil e reimaginando locais de pertencimento, na tentativa de desfazer violências perpetuadas durante séculos, e movimentando experiências e memórias coletivas.

Palavras-chave: teatro negro; decolonial; eurocêntrico; branquitude.

Decolonizing the scene: theatrical practices of black artists in Brazil

Abstract: This article aims to demonstrate how art, especially that produced by subjects belonging to historically oppressed groups, can be an important instrument for the redefinition of socially imagined places. Based on the account of the experience of Coletivo Negro, a theater group in the city of São Paulo, whose productions are marked by the discussion about the aesthetic and socioeconomic issues of afro-brazilians, we intend to demonstrate how the company manages to be a counterpoint to the Eurocentric-colonial-western construct by formed under the binary, dichotomous and hierarchical bias of whiteness, which supplants ways of life and knowledge that operate outside the idea of enlightenment and individualistic reason. Coletivo Negro works collectively in its theatrical research on black subjectivity in many different ways, denouncing the social reality of afro-brazilians and reimagining places of belonging, in an attempt to undo violence perpetuated for centuries, and moving experiences and collective memories.

Key words: black theater; decolonial; eurocentric; whiteness.



* **DANUSA DE OLIVEIRA JEREMIN** é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. (PPGAS-FFLCH/USP).

O pensamento decolonial é marcado desde a sua gênese pela crítica ao poder colonial, que concebe como dispositivo central desse sistema a construção discursiva e representativa do "ocidente" diante de seus "outros", bem como suas consequências para a formação das identidades de pessoas de países que um dia foram colonizados. Diante disso, o foco, neste artigo, é demonstrar como a arte, principalmente aquela produzida por sujeitos pertencentes a grupos historicamente oprimidos, é um importante instrumento de denúncia e ressignificação desse cenário.

Do início dos anos 2000 até aproximadamente 2016, houve um aumento no número de espetáculos produzidos por grupos periféricos desfavorecidos geográfica, econômica e socialmente no Brasil, provavelmente devido a políticas de fomento e incentivo à cultura promovidas pelos governos anteriores. Já nos últimos cinco anos, esses programas têm sofrido com a falta de interesse dos governos estaduais e federais. Exemplo disso, em 2019 foi dissolvido o Ministério da Cultura, várias linhas de fomento foram cortadas e projetos vigentes foram afetados.[1]

Em 2007, quando o contexto era propício tanto política quanto socialmente, nasceu o Coletivo Negro, grupo teatral da cidade de São Paulo, com o objetivo de realizar produções teatrais voltadas para a questão socioeconômica e a estética do negro brasileiro[2]. O grupo foi fundado por Jé Oliveira, Aysha Nascimento, Thaís Dias e Flávio Rodrigues, ex-alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, na região do ABC paulista, em São Paulo, e Raphael Garcia, da Escola de Arte Dramática da USP. Seus espetáculos, assim como de vários outros grupos teatrais oriundos de universidades e escolas técnicas na virada do século XX, são construídos a partir da pesquisa teatral[3].

Embora a proposta do coletivo seja trabalhar com a "pesquisa racial"[4], é evidente que, ainda que se debrucem sobre as relações étnico-raciais, seus espetáculos não necessariamente discutem literal e explicitamente tal questão em cena, mas a partir do ponto de vista do sujeito negro como ator central. Os espetáculos do grupo trabalham com diversas subjetividades negras em sua dramaturgia e *mise-en-scène.* Conforme afirmam Cristiane Sobral Correia Jesus (2016) e Terra Johari Possa Terra (2019), não existe somente um tipo de teatro negro, mas sim uma multiplicidade de teatros negros conformada pelas intersecções entre marcadores sociais da diferença, tais como gênero, raça e etnia, classe, geração e sexualidade.

É possível supor que a companhia compartilha de ideais propagados dentro pensamento decolonial. No qual as hierarquias de castas sociais diferenciadas e complementares são um ponto nodal deste pensamento, dado que essas hierarquias são formadoras de uma ideologia "de classificação e

[1] Vide matéria da Agência Brasil: https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-04/governo-anuncia-novas-regras-para-lei-rouanet <Acesso 09/05/2021>

[2] Fonte: https://coletivonegro.com.br/nossospassos/ <Acesso 04/08/2021>.

[3] Ver tese "Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo", de Bernardo Fonseca Machado (2012), sobre o desenvolvimento de peças teatrais a partir de pesquisas teatrais.

[4] Entrevista concedida pelo coletivo para a revista digital "O Menelick – 2° Ato" em novembro de 2013. Disponível em: http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/coletivo-negro <Acesso 04/08/2021>.

estratificação racial", suficientemente sofisticadas para manter negros, indígenas e mulheres não brancas na condição de segmentos subordinados entre as classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica eficaz amalgamada em uma "ideologia do branqueamento" e este foi um ponto recorrente no trabalho desses artistas principalmente em seus primeiros espetáculos, que trabalham os mais diversos aspectos da experiência de ser negro no Brasil. Essas diferenças que tornam-se desigualdades a partir de uma "tripla discriminação": racial, sexual e de classe. Acerca disso, María Lugones (2019 p. 63), em sua obra "Colonialidade e poder", escreve o seguinte:

> A colonialidade do poder (dominação, exploração e conflito) introduz uma classificação universal e básica da população pautada na ideia de 'raça'. A invenção da 'raça' é uma guinada profunda, um giro, já que reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecida por meio da dominação.

Portanto, o conceito de decolonialidade mobilizado neste artigo compartilha da noção "colonialidade do poder" pressuposto apresentado por Aníbal Quijano (2005), na obra "A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas". Com isso, a decolonialidade nos ajuda a entender a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial. Na qual a modernidade, nada mais é do que a forma pela qual os processos coloniais são atualizados e tornados contemporâneos.

Portanto para pensar decolonialidade no escopo de Quijano (2005) é necessário pensar o binômio "modernidade/colonialidade" pois esses são os eixos sobre os quais se organiza o poder capitalista, eurocêntrico e global, isto é: relações de dominação, exploração e conflito entre atores sociais que disputam o controle dos recursos e produtos de quatro âmbitos básicos da vida humana: sexo; trabalho, autoridade coletiva e subjetividade/intersubjetividade. Por isso, essa relação assimétrica cria classificações sociais que inclui, principalmente, as relações étnico-raciais.

Com isso, as classificações sociais que organizam sociedades e o lugar do indivíduo no mundo operam a partir do que o pensamento eurocêntrico/moderno diz ser o ideal. E a estratificação de divisão de classes pautada pela ideia de raça e parte central desse pensamento. Lugones (2019) afirma que são estabelecidas fronteiras do que é humano e do que não é, ou seja, fronteiras de humanização e desumanização, de animalidade e humanidade, por assim dizer, que estão sendo constituídas.

Nessa direção, a invisibilização e o silenciamento vêm pelo mesmo caminho, pois ambos são fatores de desumanização que legitimam a impossibilidade, ou melhor, agem enquanto ferramenta de impedimento de um grupo poder se representar. Além disso, eles auxiliam na objetificação do corpo negro, e, aplicados ao nosso tema, se conformam como o ponto nodal que faz atores e atrizes negros serem imediatamente um personagem já construído. É nesse sentido que, na história da literatura brasileira e também nas artes cênicas, cria-se toda uma dramaturgia dentro de um imaginário do que é ser negro. Isso significa que

enquanto sujeitos brancos e brancas podem interpretar quem quiserem, os atores e as atrizes negros e negras teriam que se submeter a rasos personagens enquadrados naquilo que é entendido como o estereótipo do ser negro.

De acordo com Stuart Hall (2003), o que sobra nessa representação do negro são os espaços "sobredeterminados" aos repertórios da cultura negra, que, por sua vez, são classificados ou por sua herança cultural, ou por suas condições diaspóricas, sendo esses os únicos espaços e papéis performáticos a serem seguidos. Desse modo, a cooptação, a apropriação e a rearticulação seletiva das ideologias europeias criaram formas de ocupar um espaço social.

É importante observar que o Coletivo Negro usa seu espaço para combater esses ideais, mesmo que não explicitamente, uma vez que, cenicamente, a maneira como usa sua voz, sua música e musicalidade, a cenografia e a iluminação para expor diferentes aspectos da experiência negra, isso é particularmente bastante comovente e único, quase como, arriscamos supor, se estivesse desenvolvendo um teatro ou uma estética própria.

Em junho de 2015, à época de seu segundo espetáculo, "{Entre}", o grupo promoveu um debate[5], na sede da Brava Companhia, na Zona Sul da cidade de São Paulo. Lá estavam presentes seus então integrantes Jé Oliveira, Thais Dias, Aysha Nascimento, Jefferson Matthias, Flavio Rodrigues, Raphael Garcia e o diretor musical do espetáculo, Fernando Alabê, sentados em semicírculo e rodeados pela plateia, que responderam a perguntas feitas tanto por intelectuais convidados quanto pelos espectadores. Durante o debate, ao dialogar sobre a estética do grupo, Aysha Nascimento disse o seguinte:

> Essa questão do lugar, né, que ela fala (se referindo a uma pergunta feita por uma mulher da plateia)[6], e o que você diz dessa solidão (se referindo a uma fala anterior de Flavio Rodrigues), não só a solidão... Eu sinto que a gente tá assim como o Coletivo Negro, né, e que a gente também precisou... Não tem personagem para a gente. A gente vai ter que criar esses personagens, a gente vai ter que criar essa dramaturgia, a gente vai ter que criar, porque não tem, né. E o que teve do TEN[7] (Teatro Experimental do Negro) naquela época era importantíssimo, fez história, mas não nos representa hoje como negros contemporâneos. E eu também sinto que, tanto dentro da universidade como socialmente, a gente tem muitos espaços ainda para abrir — espaços mesmo, entre a periferia e a universidade. A gente precisa cavar túneis ainda. É muito importante que nós contemporâneos saibamos disso, de cavar. A gente ainda precisa cavar, cavar mesmo. Que bom que tem essas pessoas lá dentro, né (apontando para os intelectuais convidados). E alguns outros, para que nos ajude também junto com a pá, porque ainda há muitos espaços a serem abertos, muitos.

[5]Entrevista disponível na íntegra no sítio eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=qUhRkevvkNs&list=PLS96AwWiXegjHJpKrR3VR8NTko5SE5BIF&index=3. <Acesso 04/08/2021>.

[6] Entrevista transcrita pela autora do artigo. Todos os parênteses presentes nas transcrições são interjeições da autora para situar os leitores no cenário descrito.

[7] Grupo teatral criado por Abdias do Nascimento, que atuou entre 1944 e 1961.

Mais adiante, Raphael Garcia, outro ator fundador do coletivo, comenta:

> Mas esse é o... (dá uma pausa e pensa) eu acho que esse é o grande dilema que a gente vive. Um dos, né. Ao criar um teatro negro, que a gente fala muito sobre isso, internamente, a questão do panfletário e do estético, e como que a gente pode ser as duas coisas, ou, a gente nunca pode ser as duas coisas. Ou a gente nunca pode ser uma coisa ou outra. E a gente tá sempre se observando como os coletivos negros de São Paulo, e a gente tem isso como premissa, né. Até que ponto a gente pode ir no nosso panfletarismo, mas sem abrir mão de uma elaboração estética, porque existe também o olhar hegemônico, o olhar da crítica branca. Ou seja, onde for esse lugar externo que não consegue aceitar que nós podemos, sim, fazer um teatro que é estético também e ele não deixar de ser panfletário. Então, isso é um olhar que existe. A gente vem de formações de escola teatral, então a gente vive esse, entre, uma aceitação de uma determinada classe teatral e sabendo que a gente tá nessa ponte. Então a gente sabe que boa parte dos nossos colegas brancos do teatro da classe teatral sabem que a gente existe. Dá um abraço, falam: "Gente, maravilhoso isso que vocês estão fazendo! Acho lindo!". A gente convida: "Vai assistir, a gente tá em cartaz.". Liga, escreve no Facebook. "Ah, vou ver", mas ninguém ou quase ninguém aparece. Então assim, a gente já viveu, a gente vive, a gente vê no olhar. Então tem colegas que vêm assistir e reconhecem o valor estético, mas existe um medo branco, né. "Nossa, como que eu vou olhar para o meu parceiro que se formou na mesma escola de teatro que eu, e ele está fazendo um trabalho que talvez seja muito mais sofisticado do que o que eu estou fazendo em termos de inserção política e pensamento?". Então, isso a gente não pode excluir. Acontece, isso existe. Então a gente tá nesse linear crítico, entende? A gente vive isso.

Jé Oliveira, diretor e ator do coletivo, complementa:

> O nome, né, Coletivo Negro. Já se espera... (nesse momento ele levanta os punhos com as mãos cerradas e faz o movimento de poder negro) e já se espera isso mesmo. E tem isso mesmo, porque tem que ter. Teve um cara em Minas que falou assim: "Meu, é muito legal, porque, eu falei, eles vão fazer uma peça sem falar a palavra negro e de repente vem a palavra negro, mas por quê?". A gente falou assim: "Então, é porque tem um lugar que não dá para nivelar por cima, tipo, tem coisa que precisa ser didática, porque é um assunto muito delicado e tem gente que tá cagando para essa questão. Então é assim, tamo [sic] falando de racismo mesmo, é isso aí, não tenha dúvida, se ainda tá duvidando é isso memo [sic], tipo, não dá pra nivelar por cima. Porque é uma questão muito difícil de ser discutida. A gente tá começando a alcançar agora, a passos muito pequenos, então é muitas [sic] questões para dar conta. Porque como também ser didático, como Brecht foi, e não ser? Mas é foda, tem que entender que é isso mesmo.

Aysha Nascimento termina a fala dizendo:

> São muitas questões para dar conta e eu acho que a gente não dá conta de todas elas, né? E nós somos atores, sobretudo artistas. Temos desejos estéticos, sobretudo, então tem esse lugar, assim... A gente não vai dar conta de todas as coisas, né. E tem uma vontade, que é essa vontade, esse espetáculo. A gente

> decidiu falar sobre a construção dessa subjetividade negra porque não é construído. Eu enquanto criança, as princesas são loiras... Não tem família, né. Hoje, na televisão, eu acho que tem, mas na minha época de criança não tinha. Todo negro personagem negro não tinha família. Eu também cresci sem a construção dessa subjetividade. A gente resolveu, sim, colocar, sim, essa construção que é necessária em todos os seus percalços, mas tem afeto. Negro tem afeto. O negro tem amor, o negro tem uns milhões de outras coisas que todo mundo tem.

A partir de suas falas, é interessante notar como as condições sociais e o mundo ao redor afetam intrinsecamente o teatro. Na dissertação de Monique Priscila de Reis (2017), "Teias de relações discursivas da cultura negra", a autora afirma que o próprio fato de atores e atrizes negros ou não brancos poderem se autorrepresentar seria uma ferramenta contra o racismo no nível cênico e teórico. Acerca disso, vale apontar que, de acordo com Leda Maria Martins (2009), a presença negra no teatro até o início do século XX foi marcada pela apresentação de uma representação deformada e estereotipada do negro, desenvolvida a partir de uma visão eurocêntrica na qual a presença negra no espaço artístico corresponderia a categorias criadas por um viés da branquitude. Isso também acontecia na dramaturgia, que não assimilava a "herança cultural e civilizatória dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil" (MARTINS, 2009, p. 226), o que Reis (2017) define como a negação do outro, que platonicamente funciona como uma representação daquilo que é socialmente concebido.

Concomitantemente, no artigo "Medo e Desejo: A imagem de Josephine Baker e a estética in-corporada do Jazz", de Elisângela de Jesus Santos e Aline Serzedello Vilaça (2016), somos instigados a pensar acerca da representação eurocêntrica do negro, e toda a violência que ela carrega, versus a representatividade positivada que produzimos de nós mesmos. Nota-se que existe um certo tipo de medo e de fascínio que surgem quando uma pessoa compreendida como fora dos padrões de poder da sociedade toma as rédeas de sua própria representação.

> As atitudes violentas eurocentradas e racistas como sendo processos de alienação e desconforto extremo das cosmovisões permeadas pela branquitude, sobretudo quando em encontro com cor/pos negros que lhe instalam medo, ao mesmo tempo em que instauram no cor/po branco sua negrAtitude e ausência de semelhança, isto é, geram estranhamento e fascínio. Assim, o corpo afroestadunidense de Josephine, o jazz sincopadamente de herança afro-diaspórica, funk-carioca e seu deboche escrachado, o rap contemporâneo entre outras manifestações de populações negras, africanas e afrodescendentes são veículos passíveis de medo (da cosmovisão abissal da branquitude) em presença da plena africanidade/negritude. (SANTOS & VILAÇA, 2016, p. 138)

Nessa perspectiva de Santos e Vilaça (2016) haveria um processo de amedrontamento das etnicidades a partir de um viés de branquitude em que é operada uma apropriação de visões de mundo e práticas de etnicidades não brancas que, por sua vez, tomam para si a representação de grupos não hegemônicos da mesma forma que o fazem com o título de "hegemônicos capazes de gerir as 'verdadeiras representações'". Isso resulta nas representações feitas a partir desse viés, o que seria um racismo munido da proteção de um status quo de

superioridade a partir da criação de uma falsa inferioridade (JEREMIN, 2019).

Vale dizer, ainda, que esses corpos negros também são inferiorizados de maneiras distintas. As mulheres, por exemplo, são divididas em duas categorias: a de fortes trabalhadoras, distante do ideal de fragilidade feminina, e aquela que as coloca como sexualizadas, pelo viés da exotização. Portanto, podemos afirmar que a maneira como se articulam as problemáticas das questões de gênero no sistema moderno/colonial manteria como norma implícita um sistema patriarcal e heterossexual. Assim, é possível entender o que muda quando entram nessa conta os "termos raciais" (LUGONES, 2019).

Trata-se, então, de um sistema de poder, ou seja, uma forma de controle que alcança todas as esferas da vida social e controla os locais de pertencimento de cada gênero, trabalho e caminho, bem como dos sujeitos que produzem conhecimento. Nesse sistema, a subjetividade e a intersubjetividade estão vinculadas à colonialidade e naturalizadas pelo eurocentrismo, que divide a humanidade em oposições por meio de uma lógica de evolução que visualiza a si (europeu-ocidental) como o ápice da meta a ser alcançada.

É nesse ponto que o debate sobre o racismo articulado ao patriarcalismo faria sentido, uma vez que são ferramentas de subjugação que criam hierarquias e desigualdades baseadas na diferença, isto é, na existência do outro que em nada é relacionável. Sobre isso, Lugones (2019, p. 67) afirma que: "Ainda que na modernidade eurocêntrica capitalista sejamos todos/as racializados/as e um gênero nos seja atribuído, nem todos/as são dominados/as ou vitimizados/as por esse processo. O processo é binário, dicotômico e hierárquico".

Ademais, Roger Bastide (1983) questiona como seria possível pensar um teatro negro se o teatro, esteticamente analisando, não tinha um espaço favorável ao negro, já que as próprias regras do fazer cênico eram uma linguagem que colocaria o negro diametralmente em um lugar negativo, e a partir do momento que toma a forma do discurso feita pelo teatro branco, utiliza todos esses conhecimentos para inverter o discurso sobre os negros.

Atestação de Bastide (1983) nos remete a um ponto central: o racismo que opera dentro dessa colonialidade, no Brasil, ganha uma característica própria, e cria aquilo que os teóricos das relações étnico-raciais chamam de um "racismo à brasileira". De acordo com Abdias do Nascimento (1961), o racismo à brasileira é perverso porque teve a capacidade de promover um apagamento e de silenciar a história da população negra no Brasil. Além disso, para Sueli Carneiro (2011), o racismo consegue conferir imagens fixas e estereotipadas ao outro, enquanto os grupos não negros hegemônicos possuem o privilégio de serem representados em sua diversidade. É comum vermos em determinadas situações, por exemplo, um ou dois negros colocados em meio a várias outras pessoas não negras com a finalidade de se assegurar um pretenso respeito à diversidade étnico-racial, o também denominado *tokenismo*[8]. Dessa maneira, são criadas formas de reescrever representações.

O Estado-Nação moderno é um construto "ocidental" formado sob o viés da branquitude que suplanta

[8] Ato de fingir dar vantagem àqueles grupos da sociedade historicamente oprimidos, a fim de dar uma aparência de justiça.

conhecimentos que operam fora da ideia de razão iluminista, que por sinal é bastante individualista. Exemplo disso é a máxima cartesiana do "penso, logo existo"[9]. Assim, o "eu sou, porque nós somos"[10], com seu princípio comunitário, não faria o menor sentido dentro desse raciocínio, pois a perspectiva de que o indivíduo é o centro não consegue dar conta das especificidades de povos que operam fora dessa episteme.

E com isso, chegamos no conceito de epistemicídio que aponta a existência de um contrato racial baseado na exclusão e subalternização dos negros por meio do qual o "epistemicídio cumpriria a função estratégica de conexão com a tecnologia do biopoder" (CARNEIRO, 2011, p. 90-91). Dessa maneira, o "epistemicídio" se constitui como um instrumento de dominação étnico-racial que exclui e/ou nega agentes produtores, assim como o próprio conhecimento em si, que não sejam oriundos de grupos considerados racialmente hegemônicos (CARNEIRO, 2011). Tais fenômenos agem, portanto, a partir do rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam (CARNEIRO, 2011).

Consequentemente, grupos negros que ocupam espaços de representatividade dão continuidade a um movimento que Clovis Moura (1983) denomina "heranças positivas", transformando, assim, imaginários sociais de cunho negativo a partir de uma "tomada de consciência da diferença". Nesse sentido, quando a polaridade do que é considerado socialmente aceito é invertida, antigas categorias de compreensão começam a se transformar. A partir disso, começa-se a ver beleza naquilo que é considerado feio e inteligência naquilo que é considerado sem lógica, por exemplo, e o indivíduo racializado passa a se ver como uma pessoa — nem mais, nem menos. Ainda que esse processo pareça simples, podemos notar sua relevância ao considerarmos as marcas deixadas por séculos de desumanização.

Tal movimento pode ser compreendido como o que bell hooks[11] (2019) chama de "ato de e a prática de amar a negritude", uma vez que nos permite amar e se deixar ser amado ou amada em um mundo construído no ódio ao negro. Nesse sentido, a autora define o desafio de buscar formas de se falar sobre raça e representação capazes de transformar a imagem reificada do negro, enfrentado por artistas e intelectuais negros, como "a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos libertadores" (hooks, 2019, p. 32-33). Isso porque tais modelos hegemônicos servem para a manutenção de um status quo que define o bonito e o feio, bem como o certo e o errado, articulado há tempos principalmente nos meios de comunicação impressos que têm suas palavras socialmente reconhecidas, de maneira que são inventadas imagens que não podemos controlar enquanto o olhar criado pelo espectro da branquitude não for rompido.

bell hooks (2019) também nos ensina que compreender o racismo como simplesmente algo presente tanto em brancos como em negros possibilita a

[9] René Descartes (1973) Autor do racionalismo cartesiano, que influenciou o pensamento científico europeu, acreditava que nossa existência estava marcada pelo ato de pensar, pois tudo, inclusive as sensações, passa antes pela nossa interpretação individual.

[10] Provérbio africano Ubuntu.

[11] Gloria Jean Watkins, conhecida pelo pseudônimo bell hooks (todas as letras minúsculas).

interpretação de que ele seria somente a injúria. Para ela, se fosse somente esse o problema, conseguiríamos lidar com ele com maior facilidade. A autora ressalta, então, que o insulto do branco ao negro é, na verdade, resultado de um sistema de dominação, de uma parte, e submissão, da outra. Ou seja, uma coerção capaz de gerar a ideia de que a diferença está em nossas cabeças, além da compreensão de que quanto mais parecidos com os brancos nos tornamos, mais recompensas materiais podemos ganhar desse sistema — comparando, de maneira pouco usual, às coerções históricas direcionadas ao negro.

Dessa maneira hooks (2019) corrobora com o que tentamos demonstrar neste artigo, pois tratamos aqui da dominação colonial que tomou controle das subjetividades, cristalizou diferenças de gênero e raça, atribuiu autoridade a certos sujeitos, e produziu a ideia de "sucesso dominante" — vale dizer, com o preço da negação da negritude do indivíduo, uma vez que por esse viés seriam reforçadas a vitimização e a impotência.

É importante salientar que o afrontamento, o embate e até mesmo a resistência cultural não necessariamente tomam contornos de enfrentamento direto. É o caso, por exemplo, de quando o teatro negro atribui novos significados aos estereótipos, em vez de somente refutá-los. Nessa circunstância, a resistência cultural se caracteriza pela maneira como é questionada a presença negra na sociedade brasileira, o que significa que mesmo sem falar sobre racismo diretamente, os coletivos negros podem articular isso cenicamente de forma questionadora (TERRA, 2019).

Ir além da dicotomia entre imagem boa versus ruim é, para bell hooks (2019, p. 36), mudar pontos de vista "para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades". Isto é, ir além da crítica ao status quo, criando novas alternativas que superem as visões dualistas, pois se transformamos a imagem sem alterarmos os paradigmas vigentes, os modos de representação ou autorrepresentação voltariam a sofrer pelos mesmos erros.

Sobre essa questão, vale dizer que o autoamor — amar a negritude — se caracteriza como um movimento de embate direto à branquitude, sendo assim um movimento de resistência política e cultural que transforma. Ademais, é importante alertar ainda para os perigos existentes nessa exaltação à diferença quando o objeto a se enaltecer é construído a partir de uma referência supremacista branca, ou uma visão dicotômica que em nada amplia o debate. Esse chamado à negritude não se refere a uma visão alusiva a uma essência do que é ser negro, mas um chamado de resistência e libertação do status quo vigente. Não se trata, então, de consumir o que é produzido pelo negro e se apropriar disso sem antes pensar em seu papel nesse cenário. Nesse sentido, contemporaneamente, muitas performances/pesquisas teatrais[12] desenvolvidas por coletivos negros têm operado nessa métrica, trabalhando o que são esses corpos negros no mundo.

De acordo com Leda Maria Martins (1995, p. 94) na obra "Cenas em Sombras", o teatro negro se desenvolve principalmente a partir de lugares sociais que exploram relações discursivas

[12] Ver "Cabelo armado 'Em legítima defesa': performance e diferença no teatro da cia. Os Crespos", de Terra Johari Terra (2019), "A formação de uma encenadora negra: O encontro com três coletivos negros", de Fernanda Barbosa (2017), e "Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira", de Cristiane Sobral Jesus (2016).

provindas de uma "memória coletiva", ou seja, uma história em comum. É importante salientar que, no entanto, a perspectiva da autora não anula a ideia trabalhada anteriormente de que não há somente um tipo de teatro negro, mas teatros negros, já que, nessa direção, a memória coletiva se refere exatamente ao ethos da diáspora negra[13]. Assim, por exemplo, como várias manifestações culturais negras possuem muitos elementos de representação — como o batuque de umbigada, o congado e os rituais de origem africana que provieram de manifestações orais, corporais, musicais e simbólicas —, é possível observá-los em junção à dramaticidade enquanto elementos residuais da ancestralidade e de um antepassado vivo.

Nesses termos, o teatro pode ser compreendido como um "signo em representação" (Ibidem, 1995, p. 92), ou seja, uma expressão da oralidade que reverbera no corpo que não existe somente em dado momento da história, mas na presença de alguém. O teatro é, então, o espaço intermediário entre a linguagem visual escrita e o corpo, como resultado de uma espécie de diálogo entre ambos.

No artigo "Performance da Oralitude", Leda Martins (2000) aponta que o gesto em uma performance da oralitude é fruto dessa memória coletiva, qual seja o ethos de um teatro vivo no corpo e na voz, desenvolvido na oralidade de práticas rituais de técnicas de sobrevivência. Assim, o gesto enquanto transmissão de práticas performáticas enraizadas em nós é compreendido como a própria performance.

Jesus (2016, p.76) vai adiante e afirma que é preciso entender os códigos próprios dos teatros negros brasileiros, considerando que eles possuem um "destino intencional". Esses códigos precisam ser analisados a partir dos seus próprios referenciais enquanto distintos sistemas culturais. Assim, todo teatro tem o seu destino: o grego, o elisabetano, o do oprimido, o teatro tradicional nigeriano. São diversas as maneiras de se fazer um teatro que, nessa perspectiva, pode ser compreendido como a representação estética de uma realidade que está a todo momento questionando algo e apontando direções.

No documentário "Teatro e Circunstância"[14], realizado pelo SescTV em 2015, Aysha Nascimento, Flavio Rodrigues, Raphael Garcia e Jé Oliveira falam sobre essa questão da intenção do teatro negro contemporâneo. Primeiro, Jé fala o seguinte:

> A gente procurou, na nossa pesquisa, produzir um material que viesse de mãos dadas com a vivência, realmente com a nossa vivência pessoal, que a gente entende que tá encaixada com uma vivência coletiva, e que, em certos momentos é muito dispare [sic] da década de 1940 e 1950[15]. Os problemas, hoje, são outros. O negro, hoje, é outro nessa nova classe média. São todas questões muito novas. E traz um novo imaginário, traz uma outra postura, pede uma outra postura. Todas as políticas de afirmação que estão acontecendo da última década para cá de uma maneira mais vertical, tudo isso interfere. Então, a gente buscou mesmo falar da gente, e

[13] Sobre diáspora, ver "O Atlântico Negro", de Paul Gilroy (2012), "Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento", de Alex Ratt (2006) e "Da diáspora: identidades e mediações culturais", de Stuart Hall (2003).

[14] Entrevista na íntegra no sítio eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=VNvm5FlVMWE <Acesso 04/08/2021>.

[15] Em comparação com a conjuntura histórica e social do Teatro Experimental do Negro.

> que... esperançando que, falando da gente, conseguir circular de uma forma coletiva.

Raphael Garcia, Aysha Nascimento e Flavio Rodrigues também falaram sobre essa questão em uma entrevista no Programa da TV Cultura[16], "Manos e Minas", em 2014, quando indagados sobre o objetivo do teatro negro contemporâneo. Aysha inicia:

> O objetivo do teatro negro...

Nesse momento Raphael Garcia toma a palavra, enquanto a colega elabora sua resposta, e diz:

> Acho que um teatro negro, hoje, é fundamental justamente porque ele acaba representando uma parcela da sociedade que não é muito vista, já não se vê na televisão. Cê [sic] já não se vê em nenhum lugar, e aí você vai ao teatro e também não se vê. (...) Temos algumas conquistas, sim. A gente vê uma sociedade negra vindo assistir teatro, e aí hoje você, o negro saindo de casa e indo ao teatro porque está sendo representado, está sendo visto.

Corta para Flávio Rodrigues, que diz:

> Quantos médicos negros que um personagem que eu interpreto existem hoje no país? Tem mais jogador de futebol que médico.

Então, corta para o Jé falando:

> Por isso que é importante a gente conseguir tratar de um médico negro, por exemplo, nessa peça. Pra [sic] poder contribuir com o imaginário mesmo, pra criar outras referências.

Podemos afirmar, portanto, que o teatro pode ter como uma de suas funções o fortalecimento dos valores da negritude, além da reflexão sobre a experiência negra — que não é uma experiência única, ainda que semelhantes opressões tenham efeito sobre suas vidas (JESUS, 2016). Com isso, o que poderíamos concluir com o que foi apresentado até agora? Será que chamar o público e os próprios atores para essa reflexão, seria, então, o ato de "amar a negritude"? E se a negritude tem diversos usos e sentidos[17], estaria o Coletivo Negro sendo agente no papel de fazer seu público amar a negritude do outro e a própria? O negro surge em cena em sua complexidade, instigando a percepção de quem fixa categorias, através de um teatro que reivindica novas estéticas de protagonismo não para estar no centro da cena, mas para integrar uma performance que incorpore a pluralidade cultural em sua constituição enquanto grupo.

O ator Flavio Rodrigues, no debate sobre o espetáculo "{ENTRE}"[18], que aconteceu no dia 20 de junho de 2015 na sede da Brava Companhia, na Zona Sul da cidade de São Paulo, talvez responda essas questões:

> O que é digno de ser celebrado? Um desejo de celebração, diferente do espetáculo do Movimento n°1. Nesse espetáculo a gente queria um pouco celebrar as conquistas do homem negro, do ser humano negro, enfim... Aí a gente começou a achar que era... E a gente se deu conta que tem que celebrar com muita responsabilidade. Porque não é uma grande festa, não dá pra ser uma grande celebração. Mas é um pequeno avanço, e quando a gente

[16] Entrevista disponível na íntegra no sítio eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=4Ol29rnXhKM&list=PLS96AwWiXegjHJpKrR3VR8NTko5SE5BIF&index=9 <Acesso 04/08/2021>.

[17] Referência à obra de Munanga Kabengele (1986), "Negritude: usos e sentidos".

[18] Entrevista na íntegra no sitio eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=qUhRkevvkNs&list=PLS96AwWiXegjHJpKrR3VR8NTko5SE5BIF&index=3 <Acesso 04/08/2021>.

> começou a pesquisar a solidão, e a solidão exatamente daquelas pessoas, nós: o médico que é o único negro em uma sala de aula, a dificuldade de ser o cineasta, o professor, essas profissões, que tem muito... Para sair de casa para estudar, às vezes é muito complicado, porque a família precisa que aquele indivíduo esteja contribuindo de uma maneira mais forte. Então, várias lutas, e você está sozinho dentro de um ambiente que muitas vezes é inóspito, agressivo, porque você precisa de alguma maneira se encaixar naquilo para você se conciliar, efetuar seus desejos, se graduar. E ao mesmo tempo, você acaba abrindo mão de mandar para a casa do caralho. Conversei com pessoas que diziam ser muito difícil ser negro na universidade, o único, você ter que aguentar tudo isso para conseguir se formar. Então, ao mesmo tempo é um personagem que fala sobre a solidão e ao mesmo tempo tava [sic] celebrando a possibilidade de ter, por vários motivos, conseguido conquistar a negritude. Ele vai para a África pensando que ele poderia se encontrar com a negritude. Porque a gente conversou muito sobre isso, né? Que a gente precisa, quando fala na negritude... Saiu da África, é como se tivesse lá. E aí esse personagem entende que, na realidade, a negritude dele está na casa dele, no bairro dele. É por isso que volta, porque, na realidade, ele se encontra com ele mesmo. Quando ele percebe correntes por aí. E aí também tem um pouco... um eixo inspirado em Exu, porque ele abre os caminhos, porque, enfim, é esse homem que canta, que abre os caminhos, os espaços. E aí ele volta, tem discussões com a família, com a sociedade.

Portanto, a "teatralização da cultura negra", como denomina Martins (1995), tem na plateia, e também poderíamos acrescentar, em si, parte viva daquilo que representa. Assim, os teatros negros têm importância social tanto pelo seu discurso quanto por sua simples existência. Pensando sobre a fala de Flávio Rodrigues, a experiência que eles encenam também fala acerca de suas próprias histórias enquanto pessoas: ser um ator negro ou uma atriz negra, e a dificuldade de seguir suas carreiras, nas quais o retorno financeiro não é imediato. Esses atores também têm que lidar com um campo de trabalho instável, enfrentando o mesmo dilema do personagem que sonha em ser médico, pois muitos deles também são parte constitutiva da renda da família.

Enfim, o pensamento decolonial trabalhado aqui não propõe um rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos. A ideia não foi romper/negar os efeitos da colonialidade, porque é impossível negar a realidade, vivemos efeitos dessa opressão até os dias de hoje, o que esse coletivo de atores faz é propor caminhos de resistência, novas formas de existir e resistir e se autocompreender, não somente negar o processo histórico de colonização, mas criar possibilidades por causa desta história de domínio. Esses artistas estão decolonizando mentes, corpos, categorias universais, tentando aos poucos desfazer violências perpetuadas durante séculos, movimentando experiências e memórias coletivas. São atores que ocupam os espaços da arte com seu "AFROntamento" e abrem espaço para os próximos atores e atrizes não brancos poderem ser quem quiserem ser, deixando nítido o caminho de onde vieram e quem veio antes deles, afinal esse é um teatro coletivo, baseado na memória.

Referências

BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil: consciência em debate. Selo Negro, 2011.

DESCARTES, René. Discurso do método: Meditações: Objeções e respostas: As paixões da alma; Cartas. Abril Cultural, 1973.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso dado no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Hermentina Galvão. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro* 92/93 (1988), p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 1984, p. 223-44.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais (Org. Liv Sovik). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ/FAPERJ, 2003.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JEREMIN. Danusa. Companhia negra de revista (1926-1927): resistência muito além dos palcos. 2019. [124] f., il. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Araraquara, 2019.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira. 2016. [160] f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

KABENGELE, Munanga. Negritude: usos e sentidos. São Paulo, Ática, 1986.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. São Paulo: Bazar do tempo, 2019. p. 59-93.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo. 2012.[256] f., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras. Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. Brasil afro-brasileiro, v. 2, p. 63-86, 2000.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Introdução: Pós-colonialismo e o anjo do progresso. Introdução Pós-colonialismo e o anjo do progresso; Capítulo 1, "A situação da terra: genealogias do imperialismo". Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 15-122.

MENDES, Miriam Garcia. A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888 – São Paulo: Ática, 1982.

_____. O negro e o teatro brasileiro (1889 e 1982) – São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Artes e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MOURA, Clóvis. Brasil: Raízes do Protesto Negro. São Paulo. Editora Global, 1983.

MOURA, Clóvis. Sociologia do negro brasileiro. Editora Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. Dramas para negros e prólogo para brancos. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In.: LANDER, Edgardo (org.). A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SANTOS. Elisângela de Jesus.et al. Medo e desejo: a imagem de Josephine Baker e a estética in-corporada do jazz]. In: atas V Congresso Internacional em Estudos Culturais" Género, direitos humanos e ativismos" [vol.1] Grácio Editor, 2016. p. 133-149.

TERRA, Terra Johari. Cabelo armado, em\'legítima defesa\': performance e diferença no teatro negro da Cia. Os Crespos.2019. [261] f., il. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Recebido em 2021-07-30
Publicado em 2022-03-01