

“BATUQUE NA COZINHA, SINHÁ NÃO QUER”¹: EM DEFESA DO CONCEITO DE TEATRO PRETO

“Batuque na cozinha, sinhá não quer”: in defense of the african brazilian theater

Victor Hugo Neves de Oliveira
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Resumo: Este artigo busca analisar o teatro preto como estratégia contemporânea de enfrentamento ao racismo, a partir de pressupostos políticos, estéticos e criativos. Propomos uma defesa do teatro preto como um movimento de transgressão e decolonização por meio de suas relações com a perspectiva da afrocentricidade.

Palavras-chave: Racismo; Afrocentricidade; Teatro Preto.

Abstract: This article seeks to analyze african brazilian theater as a contemporary strategy to confront racism based on political, aesthetic and creative assumptions. We propose a defense of african brazilian theater as a movement of transgression and decolonization based on its relations with a perspective of afrocentricity.

Keywords: Racism; Afrocentricity; African Brazilian Theater.

¹ Este trabalho contou com apoio financeiro da Chamada n. 03/2020 Produtividade em Pesquisa PROPESQ/PRPG/UFPB processo n. 23074.029809/2021-33.

Os estudos contemporâneos sobre as Artes da Cena têm, em certa medida, abrigado debates sobre o papel do teatro na manutenção do racismo estrutural. Estes estudos apontam para o problema da invisibilização das trajetórias artísticas de pessoas pretas (LIMA, 2015; MENDES, 1982; SOUZA, 2020), demarcam questões sobre a geopolítica do conhecimento e a desqualificação das estéticas e heranças africanas (OLIVEIRA, 2020; SILVA & SCHOR, 2016), discutem aspectos relacionados aos efeitos do colonialismo na tradição teatral brasileira (NASCIMENTO, 1961; ROCHA, 2017) e compartilham estratégias de enfrentamento ao racismo através de processos poéticos e políticos de criação dramática (DUMAS, 2020; ONISAJÉ, 2020; SANTOS & SOUZA, 2020).

A heterogeneidade de temas vinculados às pesquisas sobre racismo no contexto teatral surge como resposta à opressão colonial, à marginalização da presença preta no sistema de dominação racial branco, ao amplo debate sobre a educação étnico-racial na sociedade brasileira e à implementação de políticas públicas específicas para o combate ao racismo, tal qual: a definição do racismo como crime inafiançável na própria Constituição Federal; o Decreto 4.886/2003 que institui a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial – PNPIR; a Lei 12.228/2012, que institui o Estatuto da Igualdade Racial; a Lei das Cotas 12.711/2012, que dispõe sobre o ingresso nos cursos das instituições federais de ensino superior, técnico e médio; e a Lei 12.990/2014 que reserva aos negros 20% das vagas ofertadas nos concursos públicos, no âmbito da administração pública federal.

Além disso, vale ressaltar o crescente desenvolvimento dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABIs) nas universidades, a formação da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN), a realização de Congressos Brasileiros e Regionais de Pesquisadores Negros, e os múltiplos avanços da presença preta no ambiente universitário que vai desde a instituição de diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nos cursos superiores (Resolução CNE/CP 01/2004) até as ações afirmativas, por meio de reservas de

vagas, como políticas de combate às desigualdades sociais e de promoção das reparações históricas.

Estas políticas públicas e organizações intelectuais formuladas para o enfrentamento ao racismo remodelam os paradigmas epistemológicos e revelam a necessidade urgente de valorização da presença preta nos mais variados segmentos que compõem a sociedade brasileira. Este texto é, por isso, um empreendimento racialmente estruturado com a finalidade de debater as relações estabelecidas, especificamente, entre teatro e racismo. É, em suma, um texto a favor da valorização das estéticas pretas no âmbito do teatro, um texto em defesa do teatro preto.

Nosso interesse, portanto, se encontra circunscrito ao campo das Artes da Cena. Procuramos analisar o teatro preto como estratégia contemporânea de enfrentamento ao racismo a partir de pressupostos políticos, estéticos e criativos. Para tanto, além de um estudo baseado em perspectivas teóricas diversas vinculadas às artes, à antropologia, à psicologia, à ciência política e à educação, optamos por desenvolver esse artigo em conversa com aqueles que criam estratégias poéticas para a existência de um teatro preto na cena: os artistas pretos.

Destacamos, então, duas obras teatrais pretas a serem analisadas, ao longo deste texto: a peça *Dona Maria do Doce*, do Grupo Gira-Contos Contadores de Histórias, dirigida por Fernanda Santos (Paraíba), e a peça *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, escrita e dirigida por Jhonny Salaberg, do Coletivo O Bonde (São Paulo). Cada uma destas obras busca contribuir com os sentidos da definição do teatro preto como possibilidade de ato político.

Deste modo, pretendemos falar de teatro através da perspectiva preta. E é por este prisma que apresentamos o conceito de teatro preto produzido no Brasil, um prisma relacionado com as percepções poéticas aplicadas a um teatro engajado com as temáticas raciais. Tratamos, portanto, o teatro preto como arranjo de relações raciais e ancestrais, uma práxis não hegemônica e uma estratégia de resistência.

A Negação do Teatro Preto e o Pensamento Abissal

Partimos do pressuposto de que, historicamente, a reelaboração das culturas e identidades construídas a partir dos processos diaspóricos assim como a discussão sobre a presença preta no teatro não foram temas valorizados pelos centros de referência de elaboração do pensamento crítico. A ideia de que modos teatrais minoritários podem atuar no interior da cultura dominante, modelando expressões e criando espaços de resistências, foi, durante bastante tempo, desconsiderada.

Desta maneira, o teatro preto como forma de encenação minoritária foi reduzido, estigmatizado e sublinhado como inexistente e, por conseguinte, como não arte: uma qualidade atribuída tanto pelos discursos questionadores da existência de um teatro preto, quanto pelas problematizações das motivações de tal nomenclatura. Uma qualidade de não arte atribuída por elementos, objetivamente, políticos, coloniais e racistas.

Conforme Alexandre (2017), muitas pessoas insistem em perguntar sobre o porquê da nomenclatura teatro preto, e outras questionam se tais textos e produções dramáticas não deveriam ser vistos apenas como textos teatrais, deixando de lado as separações étnicas. Fala-se, portanto, de um não existir, de uma não existência do teatro preto no Brasil, recorrendo-se, com isso, ao mito da democracia racial e à lógica do pensamento abissal cuja característica fundamental é a impossibilidade da copresença.

De acordo com Santos (2010), o pensamento abissal se caracteriza por um sistema de distinções radicais que divide a realidade social em dois lados: o lado de cá, correspondente ao norte imperial, colonial, dominador, e o lado de lá, correspondente ao sul colonizado, silenciado e oprimido. Essas linhas são tão abissais que tornam invisíveis tudo o que acontece do lado de lá da linha, o que leva “o outro lado da linha” a desaparecer como realidade, tornar-se inexistente, não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível.

Podemos considerar, portanto, o processo de negação da existência de uma forma teatral preta como um ato de apropriação e violência que entende como inconcebível aplicar distinção a fenômenos incompreensíveis e desobedientes aos cânones artísticos reconhecidos como “universais”. A completa estranheza de tais práticas teatrais conduz à negação da natureza artística de seus/suas agentes e induz a rotulação das práticas cênicas pretas, a exemplo do trabalho dramaturgico de Fernanda Júlia (Onisajé) compreendido, por muitos, não como teatro, mas como candomblé. É importante sublinhar que teatros rituais eurocêntricos não são problematizados em sua lógica de fazer teatral, o que nos leva a perceber que o pensamento hegemônico estimula a ideia de um teatro branco como referência universal através da produção de consensos artísticos sobre teatralidades dominantes e racistas.

Observamos, então, tal qual Almeida (2019), que o racismo se manifesta no contexto das Artes da Cena como uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, por meio de práticas que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos a depender do grupo racial ao qual pertençam. E, depreendemos que o processo de negação da existência de uma estética teatral preta integra um projeto, essencialmente, excludente e racista.

Sobre Resistências: A Favor de Perspectivas Teatrais Pretas

A questão da negação da existência das artes pretas é histórica. Modos criativos e artísticos africanos foram, comumente, associados a impulsos psicológicos espontâneos; a manifestações de sexualidade descontrolada; a contextos de criações coletivas e, portanto, anônimas já que o fazer artístico não era associado a uma individualidade específica e à negativa categórica da possibilidade de valorização das poéticas pretas (PRICE, 2000). Isso levou-nos a desconhecer a história das trajetórias dos artistas pretos e das artistas pretas no teatro, e a invisibilizar as ações cênicas desenvolvidas por pessoas pretas na contemporaneidade.

Entretanto, muitos coletivos de artistas, pesquisadores e pesquisadoras, professores e professoras vêm buscando garantir ao longo da história um espaço de produção e reflexão sobre o teatro preto, reconhecendo que o exercício de denominar a elaboração de conteúdos cênicos como pretos é um ato de decolonização (OLIVEIRA, 2021).

Debruçando-nos sobre esse teatro minoritário, nos damos conta de que ele é feito por discursos e práticas transgressoras diversas e que, por isso, é uma ação plural. São teatros pretos: teatros feitos de gentes que representam minorias e que, tal qual afirma Alexandre (2017), desenham possibilidades de dar visibilidade a uma estética artística construída e delineada através de histórias, negociações e ressignificações de processos identitários.

Por isso, o teatro preto, ou os teatros pretos, já que apesar de escrevermos no singular entendemos a categoria como plural e diversa, pressupõe um modo de autoinscrição das pessoas no mundo e representa um processo de insubordinação aos padrões normativos e hegemônicos. É importante reconhecer que tal processo de insubordinação possui um alcance limitado por utilizar-se de categorias eurocênicas, criadas pelo pensamento ocidental para tratar de procedimentos poéticos e estéticos desenvolvidos por pretos e pretas africanas em diáspora, mas que nem por isso deixa de ser expressivo e transgressor.

Sabemos que as pessoas em África, antes de serem colonizadas e sequestradas, não reivindicavam para si a elaboração de um teatro preto. Entretanto, reconhecemos igualmente que esta distinção marca um acento fundamental para que iniciemos uma articulação crítica sobre as formas a partir das quais o racismo se instituiu nas Artes Cênicas, ora através da construção de um pensamento hegemônico e normativo sobre teatro e cena, ora na exclusão e estigmatização de outras formas de elaborações poéticas.

Pensar a ideia de um teatro preto é viabilizar condições para que as subjetividades [também pretas] passem a decolonizar conhecimentos artísticos que são, assumidamente, brancos e estruturados a partir de referencialidades eurocênicas e norte-cênicas. Por isso, ao discutirmos a noção de teatro preto,

abordamos a ideia de teatro a partir de concepções estéticas, corporeidades, trajetórias criativas, construções discursivas e relações de poder elaboradas por meio de processos diferenciados daqueles que são validados como normativos.

Ao abordarmos a ideia de teatro preto, tratamos de diferença: uma diferença que é tornada diferente por meio da apropriação e da violência. Afinal, quando numa sociedade estruturada pelo racismo determinado tipo de produção científica, filosófica ou artística evidencia-se como diferente devido a sua origem racial, esta diferença é definida a priori pelo grupo que pode exercer o poder de demarcar-se enquanto norma ou ponto de referência a partir do qual todos os “outros” grupos diferem.

Nesse sentido, segundo Kilomba (2019), não se é diferente, torna-se diferente por meio de processos associados à discriminação. A negação histórica aos formatos de discursos afrodiaspóricos é sacrificial e constitui a condição para a branquitude se afirmar enquanto universal e identificar “o outro lado da linha” como diferente, fantasioso e inexistente. Ao utilizarmos-nos da categoria teatro preto, assumimos a diferença e garantimos protagonismo, força afirmativa e existência, reivindicando, com isso, novas centralidades a partir das marginalidades.

A ideia do teatro preto não é promover apenas uma transgressão estética com os cânones estabelecidos, mas também uma transgressão étnico-racial a partir do conceito de representatividade como lugar de ocupação artística. Por isso, mesmo fazendo uso da língua e dos termos do colonizador para produzir significados sobre as práticas culturais afrodiaspóricas, a categoria teatro preto é revolucionária por criar uma arena de existência étnica no contexto das Artes e, com isso, processos de resistência ao racismo.

O racismo é um sistema de exclusão social e, por isso, assumir a diferença de um teatro que é preto e chamar a atenção para uma estética não branca a ser produzida no contexto das Artes da Cena é um ato importante. Tornar o teatro preto é perceber a marca da diferença instituída [e não dita] e operar, a partir

desse ponto, com a possibilidade da própria enunciação interdita para promover transformações nos sentidos do que significa ser artista preto ou preta no Brasil.

Desta maneira, podemos depreender que, embora alguns/algumas artistas e pesquisadores pretos ou pesquisadoras pretas critiquem a expressão teatro preto como um modo de associar fazeres afro-diaspóricos a uma lógica europeia, devemos reconhecer as estratégias que orbitam em torno dessa categoria como um fenômeno de resistência, uma força de aquilombamento, um modo de contrastar artisticamente com uma lógica social antinegro.

Em tempo, novas categorias poderão surgir já que inúmeros pesquisadores pretos e pesquisadoras pretas vêm elaborando modos de entendimentos próprios para avançar na discussão sobre a presença preta na cena e na experiência vivida como arte. Aqui, fazem aparições; ali, realizam encruzilhadas; acolá, chamam de aquilombamentos; alhures, denominam as práticas de experiências espiraladas. Em suma, buscam transgredir de modo radical com a noção de teatro e drama como herança grega e, portanto, branca.

Independente da força dessas novas proposições e do acabamento epistêmico que elas venham um dia a possuir, a expressão teatro preto no Brasil não exclui o pensamento sobre o corpo africano em diáspora forçadamente ocidentalizado e, portanto, um corpo que aprendeu a estabelecer relações com ideias como arte, teatro, dança, dramaturgia, cena, performance, encenação, ator/atriz, diretor/diretora e um conjunto de outros termos de herança europeia.

Teatro Preto e Afrocentricidade: Perspectivas Relacionais

O teatro preto representa uma proposta que identifica em si a herança colonial, mas que interrompe a lógica racista na cena pela promoção de estéticas, conceitos e éticas afrodiaspóricas, não se restringindo aos termos do debate. Tornar o teatro como ambiência preta e chamar um teatro de preto, parafraseando Souza (1983), é uma das formas de produzir um discurso sobre nós e comprometermo-nos em resgatar histórias e recriarmos potencialidades poéticas.

De certa maneira, o conceito de teatro preto refere-se a uma proposta epistemológica em diálogo com a perspectiva afrocêntrica (NASCIMENTO, 2009) configurando-se como um conjunto de pensamentos, práticas, tradições e perspectivas cênicas que percebe os artistas pretos e as artistas pretas como agentes historicamente engajados e a cultura negra em cena como força de resistência.

Como buscamos definir no artigo intitulado *Não vai no de serviço, se o social tem dono não vai: Considerações sobre Ensino de Arte e Combate ao Racismo* (OLIVEIRA, 2021), a perspectiva da afrocentricidade deriva de uma posição política, pedagógica, artística e de um lugar paradigmático na construção do conhecimento que, de acordo com Mazama (2009) surgiu na década de 1980, com a publicação do livro *Afrocentricidade*, de Molefi K. Asante, seguido por *A ideia afrocêntrica* e *Kemet, afrocentricidade e conhecimento*.

O paradigma afrocêntrico é uma resposta à supremacia branca e se baseia na afirmação do racismo como um problema social e epistêmico, na não aceitação da branquitude como norma universal e na afirmação das questões raciais como relevantes para os debates críticos sobre as referências hegemônicas e o próprio conhecimento.

Uma das tarefas mais desafiadoras da afrocentricidade como abordagem epistemológica é desmascarar a ideia de que posições particularistas não são universais, ou seja, a perspectiva de produção artística afrocentrada busca discutir a hegemonia europeia e norte-americana nas artes. Assim, tal qual o conceito de teatro preto, a ideia afrocêntrica refere-se a uma proposta epistemológica, essencialmente, relacionada, a ideia de lugar. De acordo com Asante (2009), a afrocentricidade é uma questão de localização precisamente porque os africanos [em África ou em diáspora] vêm atuando na margem da experiência eurocêntrica.

Os artistas pretos e pretas, no teatro brasileiro, ocupam posições marginais e periféricas porque o ambiente representacional perpetua e fomenta estruturas racistas e processos de discriminação. Conforme Souza (2020), a estrutura social racista no Brasil fundamenta exclusões no contexto das Artes da Cena: i) por meio

de conteúdos historiográficos hegemônicos baseados em perspectivas colonizadoras e eurocêntricas que invisibilizam grupos de teatro preto e impossibilitam a construção de uma história do teatro em que os artistas e as artistas de descendência africana sejam vistos como agentes criadores de arte e cultura; ii) através de contratações de atores e atrizes que trazem a categoria raça como critério de seleção, mesmo que de modo implícito, ou ainda quando a curadoria dos festivais de teatro não criam espaços de equidade e representatividade que nos permitam conhecer processos poéticos de artistas pretos e pretas; iii) a partir do momento em que os textos dramáticos difundem de maneira recorrente estereótipos na criação de personagens pretas reproduzindo estigmas e paradigmas raciais.

A perspectiva do teatro preto busca, portanto, reorientar os artistas pretos e as artistas pretas a uma posição centrada. É uma possibilidade poética, ética e estética de oposição demarcada ao racismo e ao lugar que ocupamos no teatro [branco].

Panoramas históricos e conceituais

Os estudos sobre o teatro preto não são tão recentes quanto se pode imaginar. Ao longo do século XX, inúmeros pesquisadores e pesquisadoras fundaram importantes proposições teóricas sobre a presença negra no contexto das Artes da Cena. Como precursor desse movimento de ressignificação dos artistas pretos e pretas no teatro, podemos referenciar a figura de Abdias Nascimento com a obra *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* (1961). Podemos acrescentar, igualmente, os livros *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro* (1982), originalmente defendido como Dissertação de Mestrado (1979), e *O Negro e o Teatro Brasileiro* (1993), originalmente defendido como Tese de Doutorado, ambos na Escola de Comunicações e Artes da USP, por Miriam Garcia Mendes.

Além destas referências, podemos contar com os textos *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro* (1983), de Roger Bastide, citado por Douxami (2001); *A Cena em Sombras* (1995), de Leda Maria Martins; *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular* (2003), de Marcos Uzel; *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), de Joel Rufino dos Santos; *Teatro do Oprimido e Negritude* (2014), de Licko Turle; e *O Teatro Negro em Perspectiva* (2017), de Marcos Antônio Alexandre.

Uma das pesquisadoras contemporâneas de maior representatividade na discussão sobre Teatro Negro² no Brasil é a Professora Doutora Evani Tavares Lima. Em sua tese de doutoramento, intitulada *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010), a autora apresenta a definição de teatro negro como uma possibilidade ampla e abrangente. A partir de diálogos teóricos estabelecidos com Douxami (2001), Moracen (2004) e Martins (1995), a autora propõe uma definição de teatro negro como prática artística que, em linhas gerais, extrapola algumas convenções cênicas referendadas no teatro de orientação ocidental.

O teatro negro é apresentado, então, como o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na diáspora que se utiliza do repertório estético de matriz africana como meio de expressão, recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. A partir da perspectiva proposta por Lima (2010), o teatro negro pode ser classificado a partir de três amplas categorias: i) performance negra; ii) teatro de presença negra; iii) teatro engajado negro.

Na categoria performance negra incluem-se folguedos populares, tais como os maracatus, as congadas, os congos, formas de representações expressivas como a capoeira, o jongo e o samba; e expressões de religiosidade negra como alguns aspectos da religião dos Orixás (partes do ritual abertas à audiência em

² Em nossas pesquisas, temos optado por estabelecer discussões a partir da expressão teatro preto. Esta escolha é demarcada pelas orientações de Achille Mbembe (2014) em suas críticas ao uso do termo negro. É uma escolha assentada nas provocações elaboradas pelo autor à comunidade africana, sem significar substantivamente uma diferença com o entendimento de teatro negro. Por isso, quando nos referimos aos estudos de outros pesquisadores e pesquisadoras, utilizamo-nos da categoria negro tal qual adotada por estes/estas sem prejuízo para o nosso conteúdo discursivo.

geral). Essa categoria discute práticas teatrais que extrapolam a lógica normativa de teatralidade autorizada pelas referências europeias. De acordo com Lima (2010), de modo geral, nas produções dessa natureza, a reflexão crítica sobre o contexto social e sobre a experiência dos sujeitos pretos na sociedade pode, eventualmente, ocorrer de modo intrínseco, mas não necessária e exclusivamente.

A segunda categoria intitulada de teatro de presença negra está relacionada tanto com a elaboração de performances, que utilizam elementos oriundos da cultura negra tradicional como fonte e material de inspiração, quanto com as produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não trabalham com elementos da cultura negra de modo direto e objetivo. Este tipo de categoria é caracterizado, então, pela presença de atores/atrizes, produtores/produtoras, diretores/diretoras e/ou elementos das culturas pretas.

Por fim, tem-se a categoria denominada por Lima (2010) como teatro engajado negro, ou seja, um espaço de arte crítica, política e insubordinada que se manifesta diante das questões raciais. Assim, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Esse teatro também problematiza a referência estética do teatro eurocentrado, e busca desenvolver, experimentar e produzir cosmovisões negras na cena.

A ideia de um teatro negro engajado nunca foi bem aceita pela sociedade brasileira. Ainda hoje, determinados artistas brancos acusam as produções teatrais negras de fomentarem espaços de racismo ao reverso, ou seja, uma espécie de racismo ao contrário orientado pelas minorias na direção das majorias. Uma concepção que apresenta um grande equívoco por não levar em consideração o fato de que membros de grupos minoritários podem até ser preconceituosos ou praticar discriminação, no entanto, não podem impor desvantagens sociais a membros de outros grupos majoritários (ALMEIDA, 2019).

Diante deste fato, vale sublinhar que a cena teatral brasileira é um espaço branco, desenhado por estruturas de poder, baseado em lógicas de

representação, predominantemente, europeias. E, deste modo, depreendemos que a ideia de teatro preto engajado se encontra relacionada a uma prática de insubordinação que se opõe à reprodução de cenas coloniais, à performance do racismo e que precisa ser cada vez mais notabilizada.

Por isso, neste momento, buscamos compartilhar duas peças teatrais que produzem conhecimentos cênicos emancipatórios e alternativos à lógica sistêmica; com isso, pretendemos garantir notabilidade ao empreendimento artístico de corporeidades insubordinadas e transgressoras: *Dona Maria do Doce* e *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* representam práticas artísticas de um povo que busca libertação e que luta pelo direito à existência.

Teatro Preto Engajado: práticas artísticas

Na dramaturgia escrita de *Dona Maria do Doce* consta a história ficcional de uma mulher negra, escravizada, que viveu no período colonial entre o Estado da Paraíba e Minas Gerais. Trabalhando desde muito cedo na cozinha da fazenda do “Sr. Manoel Coisa Ruim”, “Maria Dociolina” vive um drama, pois o Coronel “Coisa Ruim”, com seus negócios em declínio, vende Maria para seu compadre o “Senhor-Doutor-Fidalgo Jacinto Preguiça”, que morava lá em Minas Gerais. Maria viaja por léguas e léguas montada no lombo de um burrico, chegando por fim, à fazenda do Fidalgo “Preguiça”.

Em concessão do Senhor Jacinto, Dona Maria fazia doces para vender aos finais de tarde, percorria todo o vilarejo e redondezas da fazenda do seu senhor, tornando-se uma figura admirada e querida pelo seu encanto e exuberância ao vender seus doces deliciosos. Com o tempo, conquistando o bem querer de várias pessoas da cidade, Maria consegue juntar dinheiro suficiente para comprar sua liberdade. Livre dos abusos do cativo, a protagonista continua dedicando-se à arte dos doces e segue inspirada por seus sentimentos, quando numa tarde de muitas lembranças, Maria cria um doce que agrada o paladar de todas as pessoas, o pé-de-moleque.

A peça *Dona Maria do Doce*, que nos convida a refletir sobre protagonismos e resistências pretas no contexto colonial, foi escrita e dirigida por Fernanda Mara Ferreira Santos, artista afro-mineira, nascida em 21 de novembro de 1978, e, atualmente, moradora da cidade de João Pessoa, na Paraíba. A trajetória profissional da dramaturga se inicia com sua participação na Academia de Capoeira Angola “Eu Sou Angoleiro”, com Mestre João, e nos grupos de dança-teatro Cia. Primitiva de Arte Negra e Irmandade dos Atores da Pândega, ambos situados no Estado de Minas Gerais com sede nas cidades de Belo Horizonte e Lagoa Santa.

Licenciada em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba, e especialista em Arte-Educação pela Universidade Federal de Brasília, Fernanda Santos é arte-educadora, atriz, contadora de histórias, escritora e fundadora do Grupo Gira-Contos Contadores de Histórias: uma iniciativa artística e socioeducacional criada em 2011 com o objetivo de desenvolver, por meio da contação de histórias, a valorização da cultura negra/afro-brasileira, afro-indígena, e promover a educação para as relações étnico-raciais nos diferentes ambientes de educação formal e não formal.

Dona Maria do Doce é uma obra autoral do grupo e o processo de criação do espetáculo se configurou como uma laboração vivencial em relação à trajetória de vida e à parceria criativa estabelecida entre os diferentes colaboradores/colaboradoras e integrantes do Gira-Contos.

Por sua vez, a peça *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* trata de um assunto delicado, mas de extrema importância: o genocídio de jovens pretos e pretas no Brasil. O ponto de partida da dramaturgia acontece quando um menino negro, morador de Guaianases, bairro na zona leste de São Paulo, vai à padaria e leva um “enquadro” de um policial. A partir daí, ele começa a correr e não para mais, o que o leva a uma maratona pelo mundo, passando por países da América Latina e da África.

O texto foi escrito por Jhonny Salaberg e dirigido por Naruna Costa; no elenco encontramos o coletivo “O Bonde”: um projeto composto por artistas como

Ailton Barros, Felipe Celestino, Marine Esteves e o próprio Jhonny Salaberg. O Bonde surgiu como resposta à participação destes artistas a uma situação de trabalho bastante delicada, experienciada numa outra companhia teatral. Inicialmente, criado como grupo de WhatsApp para debater questões sobre o racismo nas Artes da Cena e vivências diárias de preconceito racial, o grupo se consolidou e formou um coletivo de artistas pretas e pretos.

O Bonde é reconhecido por desenvolver uma pesquisa de linguagem sobre o corpo negro urbano e suas diásporas, o genocídio e o etnocentrismo na contemporaneidade, e a herança dos símbolos da ancestralidade africana. É um teatro, assumidamente, preto e engajado. Para tratar da concepção estética de “Buraquinhos”, conversamos com Ailton Barros, bicha, preta, periférica, macumbeira e artista.

Ailton Barros nasceu em 18 de fevereiro de 1987. Formou-se na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) no curso de formação de atores. É cenógrafo, figurinista e artista circense de perna de pau. Trabalha com teatro, com eventos e com coordenação de equipes de cenografia e figurino. A experiência do artista com as poéticas dramatúrgicas pretas se intensificou com a formação do coletivo O Bonde, com experiências como *Maloca*, de Lucas Moura; *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus*, de Maria Schur; *Como criar um corpo negro sem órgãos*, de Lucas Moura (em processo). E, em paralelo à integração com o Coletivo Carcaças de Poéticas Negras, que gerencia, a peça *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, de Jhonny Salaberg.

Nos discursos e projetos artísticos de ambos os artistas, Fernanda Santos e Ailton Barros, o teatro é tomado como um espaço político e racialmente engajado. E, por isso, o teatro preto é apresentado como uma arena de encontro entre pessoas que compreendem a necessidade de organizar estratégias artísticas de enfrentamento ao racismo, de combate ao mito da democracia racial e de valorização da presença preta em cena.

O corpo preto na cena é compreendido como um corpo político. Conforme Ailton Barros (entrevista, 2020), o teatro preto se relaciona com a presença preta

nos processos de criação, produção e interpretação da cena. É uma prática que está além da linguagem e se articula com a representatividade da presença. Nos seus termos, “[...] ter um preto hoje em cena é um ato extremamente político, é um ato de coragem, é um ato de engajamento”.

As temáticas das peças também são compreendidas como pontos importantes para a deflagração de um teatro racialmente engajado. De acordo com Fernanda Santos (entrevista, 2020), o seu trabalho artístico é uma práxis afro referenciada que se inspira na produção artística e intelectual afrocêntrica, ou seja, um trabalho teatral que representa a cosmovisão africana. Por sua vez, Ailton Barros (entrevista, 2020) declara que o teatro preto não é coerente caso esteja em desalinhamento com as demandas das populações pretas vulneráveis. É necessário chamar para a cena as questões do povo preto, da mulher preta, das negritudes.

O depoimento de Fernanda Santos aponta para um entendimento de teatro engajado como um modo plural que considere as diferentes formas e os diferentes olhares das pessoas pretas que o realizam. Mas, ela declara como organiza seu trabalho a partir da compreensão do racismo como um problema estrutural na sociedade brasileira.

A partir da minha vivência, busco me guiar por um referencial estético afro centrado em que a lógica de pensamento elaborada na perspectiva da experiência da população Negra/Afro-brasileira e Afro-indígena, por exemplo, são tão legítimas quanto qualquer outra. No meu trabalho, priorizo, busco (re)conhecer e valorizar a produção cultural destas Matrizes enquanto elementos fundantes do meu Ser/Estar no mundo. Portanto, os corpos (formas/gestos), as vozes (rítmica e sonoridade) e as palavras (ideias) constituem a estética na arte que faço. (SANTOS, 2020: entrevista)

Do mesmo modo, o artista Ailton Barros afirma que a perspectiva estética de um teatro preto engajado é relativa e contextual. Entretanto, em seu modo de organizar a cena, pode-se observar uma articulação com a ideia de precariedade.

A minha estética de trabalho sempre foi a da precariedade porque tudo me foi negado, tudo me foi negado sempre, desde o início. Então, eu tive que aprender a fazer as coisas. No meu

antigo grupo de teatro, que é o Teatro Contadores de Mentira em Suzano, a gente levantou as nossas casas, a gente levantou a nossa casa de teatro, a gente pintou as paredes do nosso banheiro, a gente foi para cena, a gente escreveu, a gente fez a luz, a gente pintou o cenário [...] a gente fez tudo. E, tudo com o que tinha [...]. A minha estética de teatro preto engajado passa pela precariedade. E eu fico pensando também onde os pretos se localizam: se localizam nas comunidades, se localizam nas periferias, se localizam nas favelas. Qual é a estética desses lugares? A estética da falta: a estética da falta de saneamento básico, a estética da falta de saúde pública, a estética da falta de comida [...]. Essa é a estética do meu teatro preto hoje, e quando eu pego essa estética e jogo para os centros, para os grandes teatros, e levo para outras cidades e para as casas brancas, ele se torna engajado, porque é político, porque fala de uma existência e de resistências. (BARROS, 2020: entrevista)

Desta maneira, depreendemos que a celebração da existência de poéticas pretas no teatro é fundamental para a promoção de novos entendimentos, estéticas, perspectivas, cosmovisões que vêm sendo, historicamente, desarticuladas, desvalorizadas e perseguidas no Brasil. O teatro preto amplia noções espaço-temporais, fricciona interações entre realidade e ficção e cria uma poética particular: uma poética relacionada com as trajetórias, realidades e subjetividades pretas. Em ambos os artistas, percebemos uma atenção para a presença preta em cena, um interesse pelo corpo preto como política, um tratamento e orientação das perspectivas dramatúrgicas para uma discussão sobre a situação social das pessoas negras no Brasil, e uma produção estética relacionada com a experiência vivida. O teatro preto engajado é apresentado, em suma, como uma transgressão em diálogo com a vida e com a sociedade.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo, buscamos enfatizar a importância de um espaço de debate no contexto das Artes da Cena para aquilo que chamamos de teatro preto. Reconhecemos que os estudos sobre as culturas pretas no teatro brasileiro se desenvolveram, de maneira geral, à margem das pesquisas teóricas, o que levou tanto a uma contínua primitivização, folclorização e subalternização dos

protocolos de encenações pretos, quanto a um amplo processo de invisibilização, silenciamento e apagamento histórico.

Ademais, conforme Moreira (2019), sabemos que o racismo, em suas variadas manifestações, tem o objetivo de preservar e legitimar um sistema de privilégios raciais, que depende da circulação contínua de estereótipos que representam as minorias raciais como incapazes de atuar de forma competente na esfera pública. E, o espaço das Artes da Cena integrou o projeto de inferiorização e estigmatização das populações pretas, associando atores e atrizes a personagens: ora grosseiros, que precisariam ser corrigidos através de punições; ora grotescos, associados a figuras de animais como macacos; ora hipersexualizados, desapropriados de faculdades intelectuais ou sensíveis e marcados por processos de erotização; ora trapaceadores, relacionados à boemia, à malandragem e à violência doméstica; ora criminosos, construídos à imagem e semelhança do Mal.

É importante perceber que um sistema de opressão como o racismo se desenvolve por meio de inúmeras tecnologias sociais para compreendermos a urgência de valorizarmos estéticas e poéticas não hegemônicas como aquelas que os modos teatrais pretos configuram no contexto da cena brasileira. Sabemos que o racismo científico formatou lógicas cênicas teatrais, e acreditamos que as perspectivas teatrais pretas são um caminho eficiente no combate aos paradigmas raciais e na revelação de modos transgressores para o fazer cênico-dramatúrgico brasileiro.

Os desafios do século XXI para as Artes da Cena estão relacionados com o fortalecimento das estratégias de combate às opressões, e o teatro preto como projeto político tem uma função a desempenhar no contexto da sociedade brasileira, para que nós, pessoas pretas, nunca esqueçamos a força da resistência e o poder da ancestralidade em nossas presenças. À guisa de conclusão, deixamos um comunicado para os desavisados: quem não quer ver preto ou preta como protagonista, não deve sair de casa, porque o batuque não será mais na cozinha, mas em todo lugar.

Recebido em: 05/03/2021

Aceito em: 28/04/2021

Referências

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O Teatro Negro em Perspectiva**: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma Posição Disciplinar. In.: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma Abordagem Inovadora. São Paulo. Selo Negro, 2009.
- BARROS, Ailton. **Entrevista sobre Teatro Preto**, concedida a Victor Hugo Neves de Oliveira. João Pessoa, 20 de agosto de 2020.
- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. In.: **Revista Afro-Ásia**, 25-26, 2001, p. 281-312.
- DUMAS, Alexandra Gouvea. Peles Negras de uma Cena Teatral. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 7, n. 1, 24 maio 2020.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Evani Tavares. Por uma História Negra do Teatro Brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, julho 2015.
- _____. **Um Olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAZAMA, Ama. A Afrocentricidade como um novo paradigma. In.: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma Abordagem Inovadora. São Paulo. Selo Negro, 2009.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.
- _____. **O Negro e o Teatro Brasileiro** (entre 1889 e 1888). São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MORACEN, Julio. **A Sombra de Si Mesmo**: um Estudo do Teatro Negro Caribenho. 2004. 203pp. Tese. Doutorado (Integração da América Latina), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos – Antologia de Teatro Negro-Brasileiro**. Edição do Teatro Experimental do Negro. 1a. edição, 1961. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/dramas-para-negros-e-prologo-para-brancos/>>.

Acesso em: 02 out. 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Olhar Afrocentrado: Introdução a uma Abordagem Polêmica. In.: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma Abordagem Inovadora**. São Paulo. Selo Negro, 2009.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Não vai no de serviço, se o social tem dono não vai: Considerações sobre Ensino de Arte e Combate ao Racismo. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 11, n. 21, p. 110–127, 2021.

_____. O Cão Celebra com o Rabo, mas morde com a Boca: Pistas Iniciais para a Produção de uma Dança Preta. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 7, n. 1, 17 jun. 2020.

ONISAJÉ. (Fernanda Júlia Barbosa). Teatro Preto de Candomblé: Descolonizando as Peles Negras. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 7, n. 1, 24 maio 2020.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROCHA, Gabriel dos Santos. O Drama Histórico do Negro no Teatro Brasileiro e a Luta Antirracismo nas Artes Cênicas (1840-1950). **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana** Ano X, Nº XX, dezembro/2017.

SANTOS, B. S. Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a uma Ecologia de Saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

SANTOS, Fernanda Mara Ferreira. **Entrevista sobre Teatro Preto**, concedida a Victor Hugo Neves de Oliveira. João Pessoa, 20 de agosto de 2020.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A História do Negro no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Lau & SOUZA, Julianna Rosa de. Experiências e Estéticas Afrodiaspóricas: o Corpo, a Dança e o Canto como Procedimentos de Criação de Ijo Alapini. In.: TAVARES, Julio Cesar de (Org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appis, 2020. p. 159-177.

SILVA, Salomão Jovino da & SCHOR, Patricia. Representações e Estereótipos Negras: Cruzamentos (Im)Prováveis entre o Folclore Holandês e o Teatro Paulista. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 69-91, maio-agosto, 2016.

SOUZA, Julianna Rosa de. As Estruturas do Racismo no Campo Teatral: Contribuições para Pensar a Branquitude e a Naturalização do Perfil Branco na Construção de Personagens. **Pitágoras 500**, v. 10, n. 1, 30 jul. 2020.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TURLE, Licko. **Teatro do Oprimido e Negritude: a Utilização do Teatro-Fórum na Questão Racial**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2014.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular**. Salvador: P555 Edições, 2003.