

O TEATRO NA PRODUÇÃO FABULAR E CRÍTICA DE UM PENSAMENTO ANTIRRACISTA

*THEATER IN THE FABULAR AND CRITICAL PRODUCTION OF AN ANTIRACIST
THOUGHT*

Soraya Martins Patrocínio¹

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, MG, Brasil
sorayalettras@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

Recebido em 22 fev. 2021

Aceito em 24 ago. 2021

Resumo: O presente artigo busca refletir como o teatro, lugar da partilha de sensibilidades, apresenta-se como meio fabular de fazer emergir performances que criam e recriam histórias e identidades e se abre para lugares outros na organização do sensível, ao estabelecer discursos e imagens outras acerca da negrura, como possibilidade mesma de elaboração de uma perspectiva que potencialize outros saberes, tradições e subjetividades. Os teatros pensados, realizados, encenados/performados por artistas negras e negros podem aparecer como uma forma de lançar mão dos corpos da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens possíveis para esses corpos e criar imagens e narrativas que faltam. São teatralidades carregadas de uma “politicidade sensível”, que fundam espaços de cena em que a não separação nítida entre realidade e ficção representa a possibilidade de voltar ao passado e extrair dele outras narrativas para recoreografar as lacunas da memória e alinhar histórias que se constituem nos tempos do vivido e do contado. Nesse sentido, a prática teatral pode ser uma importante ferramenta de luta e de educação antirracista, na medida em que traduz a experiência e a memória do negro no Brasil; destrói os estereótipos que reproduzem os preconceitos raciais; e processa a reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciator da sua própria história e subjetividade.

Palavras-chave: teatros negros, fabulação, politicidade sensível.

Abstract: The present article aims to reflect on how theater, a place of sharing sensitivities, presents itself as a fabular medium allowing the emergence of performances that create and recreate histories/stories and identities that open up to other places in the sensitivity organization, while it establishes other discourses and images about bodies of Blackness as the very possibility of elaborating a perspective that optimize knowledge, traditions and subjectivities. Theaters that are designed, realized and acted/performed by Black female and male artists may be seeing as an effort to use bodies of Blackness as image-text, inventing other possible images for these bodies and creating images and narratives that are absent. They are theatricalities filled with a “sensitive politics”, which create spaces of scene in which the blurred separation between reality and fiction represents the possibility of returning to the past and drawing other narratives to re-choreograph the gaps of memory and to weave histories/stories that are composed in the times of living and telling. In this sense, theatrical practice can be an important fighting and antiracist education tool, insofar as it translates the experience and memory of Black people in Brazil; it destroys stereotypes that reproduce racial prejudices; and it allows the repositioning of the Black person from being the object of utterance to the enunciating subject of their own history and subjectivity.

Key words: Black theaters, fabulation, sensitive politics.

A linguagem teatral, no contexto das relações raciais brasileira, sempre foi utilizada como ferramenta de luta política e de reelaboração das subjetividades negras. Os Teatros Negros, com o Teatro Experimental do Negro, já na primeira metade do século XX, pensavam o palco cênico como lugar de onde se podia fender as determinações políticas, éticas, estéticas e de imaginários estereotipados acerca das identidades negras.

Em 1944, armado com sonhos forjados na herança ancestral, Abdias Nascimento - homem múltiplo, grande líder da militância negra no Brasil, jornalista, professor, parlamentar, diretor, dramaturgo, ator, poeta, pintor e, acima de tudo, um *griot* que defendeu a cultura africana e afro-brasileira - funda o Teatro Experimental do Negro com o propósito de colocar em cena a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas para a massa de negras/os estigmatizadas/os pela perversa hegemonia da lógica branca reinante nos palcos e na dramaturgia.

O Teatro Experimental do Negro surgiu num contexto assinalado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, pela queda do regime do Estado Novo e pelo alvoroço político em direção à construção de um regime, de fato, democrático. O debate intelectual fomentado nessa época constituiu um divisor de águas, ao fazer emergir, no meio da elite branca brasileira, um discurso disposto a quebrar com o pretense apoliticismo, revelando seu conservadorismo e propondo uma abordagem capaz de levar à reformulação significativa da cultura brasileira. Na nova ordem que marcou esse movimento, ideias como povo, nacionalidade e identidade nacional passaram a compor as questões essenciais de um debate severo.

O TEN marcou a vida social, política e cultural ao colocar em cena, tanto no teatro quanto na sociedade de forma mais ampla, a identidade afro-brasileira. Sua proposta social e política, assim como seu teatro, inseriu-se na tendência de politização da cultura e de crítica à noção vigente de identidade nacional.

Conforme assevera o próprio Abdias Nascimento, “No cerne dessas discussões estava a questão racial, formulada ainda nos termos do evolucionismo mestiçado, progressivamente recalado a desembocar na ideologia da democracia racial.” (NASCIMENTO, 2003, p. 281).

Desse modo, o Teatro Experimental do Negro foi o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a juntar, na teoria e na prática, o conceito da afirmação da cultura negro-africana com a atuação política ostensiva. O propósito do grupo era organizar um tipo de ação que tivesse, ao mesmo tempo, significação cultural, valor artístico e função social:

Em termos dos seus propósitos ele constituiu uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negros africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco europeia. Nosso teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação. (NASCIMENTO *apud* MARTINS, 1995, p. 82).

Semear um formato artístico com esse propósito passava pela criação de uma dramaturgia própria, pois era a partir do texto dramático que se objetivava tecer um discurso que desconstruísse os estereótipos atribuídos às/aos negras/os. Segundo Nascimento, para combater esses estereótipos era necessária “a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata.” (NASCIMENTO, 1966, p. 214). Assim, essa dramaturgia teria a função de apresentar o negro a partir de uma outra visão, focalizando-o dignamente. Nas palavras de Nascimento:

Desde a sua fundação, o Teatro Experimental do Negro tem se preocupado com a elevação do nível dramático e intelectual dos espetáculos teatrais brasileiros. Daí o cuidado na escolha do seu repertório. Mas acima de tudo, o TEN preocupa-se com a

criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de uma dramaturgia negra. (NASCIMENTO, 1966, p. 124).

Além da dramaturgia para semear tal formato artístico, era necessário alfabetizar e instruir os integrantes do TEN. Daí a ênfase na formação política-ideológica do intérprete, que deveria se reconhecer como pertencente de uma identidade e de uma cultura. Fomentava-se um posicionamento político, uma vez que era o ator que entraria em cena para afirmar a identidade negra. O reconhecimento de si, enquanto negro, era um elemento básico para o “agente-ator” do TEN.

O teatro foi escolhido como ferramenta porque, de acordo com Nascimento, ele é o espelho da sociedade e da vida, existe onde existe a paixão, o interesse e o ser humano, a vibração humana ou social. Tudo isso é teatro. Assim, ao falar de política, de amor e de morte, fala-se inevitavelmente de teatro porque “tudo que é profundo, e essencial, e importante para o ser humano e para a vida social e cultural, é teatro”. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 156). Desse modo, o TEN entrou em cena com o objetivo de fazer um teatro negro político que veiculasse uma série de imagens significantes, traduzindo o amplo espectro da experiência e da memória do negro no Brasil; destruísse os estereótipos que reproduziam os preconceitos raciais; e processasse a reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciatador da sua própria história.

Logo, cumprindo a missão de ensejar a criação de uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura como matriz significativa no universo simbólico e na sociedade, o TEN encenou várias peças. Entre as montagens realizadas pelo grupo, destacaram-se os textos *O imperador Jones* (1945), de Eugene O’Neill e *Sortilégio: mistério negro* (1957), de Nascimento. A peça de Nascimento estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957. É uma fábula moral que cria uma metáfora da situação do negro no Brasil na época: o protagonista de *Sortilégio* busca adequar-se ao mundo branco, passa por um processo de embranquecimento dos hábitos, renega seu

passado e seus antigos costumes. Nessa busca, passa por processo de autoviolência psicológica e cultural. Marco na literatura dramática brasileira, *Sortilégio* coroa a criação de uma dramaturgia própria que valoriza a cultura negra brasileira, sem perder de vista a busca por elaboração de uma estética negra no teatro.

É nesse sentido que os teatros pensados, realizados, encenados/performados por artistas negras e negros podem aparecer como uma forma de lançar mão dos corpos da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens possíveis para esses corpos e criar imagens e narrativas que faltam. Esses teatros, carregados de uma “politicidade sensível” (RANCIÈRE, 2009), são espaço de cena em que a não separação nítida entre realidade e ficção representa a possibilidade de voltar ao passado e extrair dele outras narrativas para recoreografar as lacunas da memória e alinhar, como coloca Leda Martins (1995), histórias que se constituem nos tempos do vivido e do contado. É um lugar de partilha estética que se apresenta como meio fabular de fazer emergir performances que criam e recriam histórias e identidades e se abre radicalmente, pensando também no âmbito do processo educacional, para lugares outros na organização do sensível, ao estabelecer outros discursos e a possibilidade mesma de elaboração de uma perspectiva que potencialize outros saberes e tradições.

Se “negro”, como coloca Frantz Fanon (2008), é uma ficção e se se pensa nessa ficção não como mentira (aquela construída pela branquitude sobre as/os negras/os), mas como possibilidades de construção e movimento em contínuo processo de recriação, a/o negra/o pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo. Se desde sempre os Teatros Negros, aqui no Brasil, propuseram-se a rasurar as representações viciadas dos corpos negros, (re)coreografando a existência e fazendo dela também concepção formal, eles também podem tecer outras dobras do sujeito negro, apresentando-o na pluralidade de seus sentidos.

Esses teatros sempre se preocuparam com uma elaboração estética que tem, como fundura, uma função política. O palco, com o Teatro Experimental do Negro, tornou-se ferramenta de luta antirracista. Essa questão é fundante para as produções negras. Na contemporaneidade, tal função ganhou ainda mais fôlego e deu um passo significativo ao não se fixar, somente, em desconstruir um estereótipo racista, mas voltar-se, fundamentalmente, para o ato de construir/inventariar, de maneira nova, desejante, imagens fabulantes sobre, com e a partir da negrura.

Inventariar tem a ver com pensar em uma forma de fazer arte que se faça elaboração da existência como sujeito negra/o, o qual não pauta a si mesmo através de uma presença alienante do “outro” branco. Nesse sentido, parte das teatralidades contemporâneas negras pensam nos corpos como textos da negrura, com tudo o que eles representam e com tudo o que eles ainda podem representar, para além de uma leitura somente política. Essas teatralidades buscam, sobretudo, uma leitura/assinatura estética das dores, dos ressentimentos, das alegrias e da própria história, numa espécie de poética e política da/na *forma*. Essa inversão é importante, na medida em que propõe uma desconstrução de estereótipos, não no sentido derridiano de desmontagem para uma reinterpretação dos textos, mas no sentido de uma implosão de imaginários forjados dentro de estruturas racializadas, cujo objetivo é proibir as/os negras/os de participarem da história moderna como força independente, sensível e livre. Essa desconstrução, assim entendida, funda espaços para dar a ver e deixar crescer identidades, subjetividades, memórias, histórias e quereres alternos, por meio de outras referências, subjetividades, imagens, textos, saberes, organizações e poéticas, muito além da caixinha de identidade redutora em que as pessoas negras, sistematicamente, são colocadas. Trata-se, conforme Leda Martins, de:

Reduzir o véu da cena
a dobras quebradiças

tecer outras dobras
desdobrar o tecido
destrançar os desenhos
ferir as imagens.
(MARTINS, 1995, p. 195).

No entendimento dos teatros como pensamento de uma luta antirracista e de ficção como construção e criação, surgem novas formas de estar negra/o no mundo e em cena. É assim que os Teatros Negros se abrem para lugares plurais na organização e compartilhamento do sensível, reelaborando o racismo e tudo que ele engendra em linguagem inventiva.

Essa linguagem inventiva diz de um processo de fabulação das existências, ou seja, da ficção como possibilidade de construção de um espaço onde negras e negros possam existir sem amarras, recriar memórias e temporalidades. Recontar a história. Se dedicar a um desejo. Produzir imagens e olhares fabulares e identidades em devir a partir da releitura crítica da história: do passado, operando no presente e no futuro, através de uma leitura poética do mundo.

Nesse sentido, o espetáculo *Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral*, da atriz e pesquisadora belo horizontina Rainy Campos, leva para o palco reflexões interessantes para se pensar neste artigo.

Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral traz a história de três atrizes negras e um ator negro que estão em processo colaborativo de escrita, junto com um dramaturgo branco, de um texto dramático que concretize seus desejos e aspirações artísticas. A partir dessa busca, em meio a um jogo metalinguístico e de risos debochados, as histórias desses artistas vem à tona: recorrentemente, só conseguem representar papéis em que as negras e os negros compõem meramente a cena, são desprovidos de histórias e singularidades, são somente figuras que encenam o estereótipo do que é ser

negra/o dentro das concepções distorcidas da branquitude. Tais concepções invadiram os palcos dos teatros brasileiros em que, até as primeiras décadas do século XX, a presença da personagem negra revela uma situação de invisibilidade. Esse fato não se traduz somente pela ausência de pessoas negras em cena, mas também pela fixação de uma imagem distorcida das mesmas, pois a representação cênica se baseava no sujeito branco, tido como universal, uno e absoluto, como aponta Martins em *A Cena em Sombras*.



Fig.1. *Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral*. Da esquerda para direita: Rainy Campos, Fabiana Brasil e Elisa Nunes. Foto: Pablo Bernardo.

Assim, as atrizes e o ator lutam para defender, diante do dramaturgo, os personagens que sonham encenar. Na verdade, ele quer a possibilidade de poder escolher entre fazer o malandro ou Hamelet de Shakespeare. E, no caso das atrizes, elas querem escolher entre ficar ou não nuas, fazer somente a passista da escola de samba ou apresentar seus corpos como espaço de

conhecimento e (re)criação. *Ensaio Geral* é a busca por escapar dos dramas negros institucionalizados até mesmo no teatro.

No metateatro de *Black Bouvelard*, no processo de criação de uma peça de teatro dentro de uma peça de teatro, o desejo das atrizes e do ator era montar um espetáculo sobre a Companhia Negra de Revista, fundada, em 1926, pelo artista baiano João Cândido Ferreira, mais conhecido como De Chocolat. Tal fundação assinalou o início dos Teatros Negros no Brasil, antes mesmo da criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944. A Companhia Negra de Revista criou uma linguagem estética, uma variante do teatro ligeiro sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e burletas, estilizando-a com números de danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira e afro-americana.

Em *Black Bouvelard*, como as atrizes e o ator não encontraram informações necessárias sobre a Companhia, para além dos materiais da imprensa racista da época, decidem fazer uma montagem a partir das habilidades e do querer individual dos artistas: canto, dança, poesia e interpretação. Nesse sentido, *Tudo Preto de Novo* é um espetáculo sobre escolher o lugar de onde se quer e *como* se quer enunciar as negruras. É sobre ficção como modo de concretizar o imaginário e ficcionalizar o real, em que as personagens, enquanto personagens de si mesmas, num teatro dentro de um teatro, encontram-se na articulação de como encenar seus anseios e desejos, sendo artistas negras/os, e elaborar suas dores e seus ressentimentos como experiência estética, nós que desempenham uma complexa função construtiva na montagem das cenas.



Fig. 2. *Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral*. Da esquerda para direita: Elisa Nunes, Sitaram Custódio, Fabiana Brasil e Rainy Campos. Foto: Pablo Bernardo.

Quando se pretende uma análise a partir de *Ensaio Geral*, dois pontos chamam atenção: o riso instalado ao longo de toda a metaencenação e a discussão sobre o que é Teatro(s) Negro(s). O riso, aqui, é uma escolha estética importante para a construção das pequenas cenas que compõem o todo do espetáculo, um riso-deslocamento fundante para se compreender as brechas a partir de onde se quer atuar.

Tal riso no espetáculo de Rainy Campos não corresponde ao rir de alguém, no caso das atrizes e/ou do ator, aquele riso punição social de quem é considerado um desvio ou uma negativa, logo passível de ridicularização. Não é um riso que espera que o negro seja sempre um Mussum alcoólatra e inocente, um Tião Macalé desdentado e risível, uma Felisberta, em *Direito por Linhas Tortas*, de França Junior, de comportamento ridículo e grotesco, porque, nesses

casos, se há uma valorização do outro, ela se faz pelas imagens distorcidas e fantasmagóricas de seus atributos, confirmando, pela valorização reificada, a superioridade do branco. Esse riso, em *Black Boulevard*, é crítico na medida em que se revela o mais grotesco possível diante da razão, da beleza e da verdade brancas:

Elisa: Maria da Glória, não sabia o que fazer. Não sabia como agir. Voltou para casa em prantos. Não conseguia conter seu choro, nem o do seu filho. Ela pensava que estava sozinha, mas o patrão disse estar indisposto e não saiu com o resto da família. E o barulho começou a incomodá-lo. O patrão dela veio brigar. Entrou naquele quarto pequeno e começou a ordenar que eles parassem com o choro, que ela mandasse o filho se calar. Mas ela não conseguia fazer isso, ele então bateu forte no menino que ficou desacordado, foi quando ela avançou sobre o patrão, mas ele era mais forte que Maria, então ele a segurou e olhou bem nos olhos dela e disse: “Até que você é uma negra bonita”. Ele então começou a forçar um beijo, alegando que os lábios de uma negra são irresistíveis. Ela tentou se esquivar, mas foi perdendo a força e o espaço do quarto era pequeno. Ela não tinha saída, estava encurralada. Ele começou a rasgar a roupa dela e tocava todo seu corpo. Não havia uma parte sequer onde ele não tocasse, fosse com as mãos ou com os lábios. Ela não teve como sair daquela situação. Aquela era a casa onde aceitaram ela e o filho. Ela não sabia o que fazer! Ela tinha que criar o menino. Depois daquela noite, isso se tornou rotina. Ela chorava. Doía muito, sempre. Adalberto, nunca voltou. O Filho lá precisando ser cuidado, ela sendo abusada. Ela começou a beber, bebia muito e não via saída. Até que um dia arranhou forças e resolveu sair e buscar o que ela realmente queria depois de sair da casa da Mãe no interior. Ela queria ser artista. Queria cantar, atuar... E agora tinha mais um sonho, ser famosa e aparecer no jornal, com uma foto ao lado da de Adalberto. Para isso deixou o filho com a Mãe no interior e foi tentar a sua sorte na cidade grande.

Cantam: Glórias da Ilusão (3x)

Elisa: Deus do céu! É muita tragédia para uma pessoa só.

Rainy: Eu gostei! Mas não quero fazer o patrão não!?

Elisa: A minha ficou mais leve.

Fabiana: Eu fui realista [...]

(*Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral*, 2017. Texto cedido por Rainy Campos).

Em Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral as personagens apontam para uma mudança na microfísica do poder (FOUCAULT, 1984) e da violência que se instaura entre elas e o público. E o riso, como já dito, é a chave dessa mudança, já que o espectador ri *com* as personagens e não *das* personagens, numa tentativa de romper um círculo de automatismos cristalizados em torno do ser. Aqui, o riso tem uma função emancipatória de

desmistificar a ideologia dominante, marcando a comunicação entre pessoas que se arriscam a uma terceira margem e à instabilidade e proporcionando certo prazer, pois se superpõe ou escapa às limitações do ser humano. Sobre esse tipo de riso, Lélia Parreira Duarte salienta:

[...] permite brincar com verdades cristalizadas partindo do princípio de que nada é fixo ou imutável no mundo ou no homem, cuja característica maior (já dizia Camões) é a mudança e, portanto, a surpresa. É esse riso – o instantâneo alívio do insuportável de que fala François Roustang [...] (DUARTE, 2006, p. 58).

Dentro dessa perspectiva, o riso no espetáculo é o da exposição de feridas abertas, que provoca tensão e dela cria espaços para os novos discursos, dela parte a iminência de uma revanche, mostrando que os corpos não são domesticados e querem experimentar as existências de formas outras. São corpos ressurgentes, de uma coreografia da singularidade e da alteridade negras que não se prende à cor e ao fenótipo das personagens, mas se *ancora* na cor e no fenótipo e, também, na experiência e no lugar do sujeito, como já assinalara a autora de *A Cena em Sombras* (1995).



Fig.3. *Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral*. Da esquerda para a direita: Fabiana Brasil, Elisa Nunes, Rainy Campos e Sitaram Custódio. Foto: Pablo Bernardo.

Se todo signo tem uma marca ideológica e tudo que é ideológico possui valor semântico, eis a negrura se costurando por uma rede de relações e interpretações: a dança de Josephine Baker, a poesia de Castro Alves; a Companhia Negra de Revista com Ascendina dos Santos, a Dama Negra; De Chocolat, Rosa Negra, Pixinguinha, Grande Otelo; e o desejo de cada uma das quatro personagens exibindo os corpos como imagem desejada.

A partir do riso, não de um qualquer, mas de uma espécie de forma melancólica, no sentido de “rir” do racismo – do passado escravocrata que não passa e emerge da montagem das cenas com consciência ainda maior de ferida aberta –, como possibilidade de subverter provisoriamente a condenação à morte e tudo aquilo que a representa, os quatro atores do espetáculo discutem sobre as formas de fazer Teatro(s) Negro(s). No espetáculo tem-se o teatro discutindo a si mesmo. O teatro assume-se como espaço em que, pelo riso

melancólico, tensiona-se o lugar comum da encenação da/do negra/o, buscando criar espaços para novos saberes, novas narrativas e microproduções do desejo.

Sitaram: Eu prefiro uma pegada autobiográfica, mas até abro mão disso, contanto que seja algo que a gente consiga apresentar mais de duas ou três vezes.

Rainy: E não só no mês da consciência negra.

Elisa: Não precisamos fazer teatro negro.

Fabiana: mas é só a gente entrar em cena que já é teatro negro.

Sitaram: Há quem discorde.

(Os atores discutem a questão do que é ou não teatro negro. Começam a se alterar, até que Rainy interrompe)

Rainy: (para o público) Quem conhece as discussões sobre a existência ou não de um teatro negro já pode imaginar para onde vai essa conversa...

(Black Boulevard ou Tudo Preto de Novo ou Ensaio Geral, 2017. Texto cedido por Rainy Campos).

Em cena, as personagens ironizam a tentativa de definição de um Teatro Negro pautada nos registros de representação, nas existências apertadas *somente* do “samba no pé” e da batida do tambor. É interessante ressaltar que tentativas de definição, independentemente de serem pautadas ou não em registros de representação, acompanham várias pensadoras e pensadores dos Teatros Negros. O pesquisador, africanista, doutor em História Social, músico e ator Salloma Salomão, em *Negras Insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo – perspectivas históricas, teóricas e práticas*, aponta para uma definição, ou uma antidefinição, que interessa muito de perto a este estudo: “Um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro” (SALOMÃO, 2018, p. 15). Tal “antidefinição” de Salloma Salomão dialoga com o entendimento poético-teórico de Leda Martins acerca desses teatros. Para Martins:

[...] em suas mais ricas realizações, corrompe a figuração e a representação estereotípicas, deslocando-se pelo acréscimo de outras elaborações e fabulações possíveis. Esse teatro realça, assim, a diferença como um traço distintivo que, nos vazios da semelhança, faz aflorar o eu e o outro, quebrando, ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco. (MARTINS, 1995, p. 29).

Nesse sentido, o “virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro” e o quebrar “[...] ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco”, aqui, são entendidos como a possibilidade de construir um imaginário plural, um povir que tenta borrar e causar atritos e rupturas, mínimas que sejam, no âmbito da narrativa teatral, histórica e cultural hegemônica.

Esse porvir é a possibilidade de reelaboração das fúrias, melancolias e ressentimentos que fissuram o entendimento de que a produção artística negra se associa somente a absolutismos identitários. Para muitas negras e muitos negros, esse absolutismo é tudo que compõe suas identidades, é tudo que podem alcançar, logo, é desumanizador pensar que uma pessoa, por ser negra, seja, automaticamente, antiessencialista e antirracista. As opressões e preconceitos, dizendo com a artista Tatiana Nascimento (2020), são construtos sociais, pedagogias relacionais e hegemonias culturais que se alocam na psiquê e ensinam a ser, pensar, sentir. São aprendidas, não inatas e essenciais. Por serem aprendidas, podem ser desaprendidas. Por isso, esse porvir é, também, a possibilidade de colocar em cena e no mundo narrativas singulares de corpos subalternizados, que habitam as e nas bordas, pensando borda como lugar potente e de recriação de saberes. É, ainda, a possibilidade de pensar em processos de construção de sujeitos negras/os nas suas pluralidades e sem amarras.

Minibiografia

Soraya Martins Patrocínio: Doutora em Literatura de Língua Portuguesa - PUC-Minas. Mestre em Estudos Literários - UFMG. Curadora do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - FIAC-BA 2019/2021 e do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua - FIT-BH 2018. Atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG. Coursou Semiologia do Teatro no Departamento de Música

e Spettacolo dell'Università di Bologna, Itália. Desde 2005, atua como pesquisadora de teatralidades brasileiras. Escreve críticas teatrais no site *Horizonte da Cena*, no projeto *segundaPRETA* e em festivais como: Festival de Curitiba, Mostra Internacional de Teatro- MITsp e Festival Estudantil de Teatro-FETO-BH.

REFERÊNCIAS

- DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- MARTINS, L. **A cena em sombras**. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, A. Sortilégio. **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NASCIMENTO, A. Teatro Negro no Brasil: uma Experiência Sócio-racial. In: MARTINS, L. **A cena em sombras**. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995. pp. p. 193-210.
- NASCIMENTO, T. **Perfil Facebook**. [S./], 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/tateann>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SALOMÃO, S. J; Capulanas Cia de Arte Negra. (Org.). **Negras insurgências**: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- SEMOG, E; NASCIMENTO, A. **Abdias do Nascimento**: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

Sobre a autora**Soraya Martins Patrocínio**

Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Teoria da Literatura (linha de pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade) do Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação intitulada: " Identidades Afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio". Graduada em Letras (modalidade: licenciatura dupla, habilitação: Português/ Italiano) na Universidade Federal de Minas Gerais, com experiência acadêmica na Università di Bologna (Itália) e formada no Curso Técnico Ator em Nível Médio do Teatro Universitário da UFMG. Na graduação, participou como bolsista do programa de extensão em ensino de língua italiana do Cenex/Fale/ UFMG, foi monitora de Língua e Literatura Italiana na Faculdade de Letras- UFMG, participou dos estudos e publicações promovidos pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade- NEIA/LITERAFRO da FALE/ UFMG e foi bolsista do Programa "Conexões de Saberes na UFMG: diálogos entre a universidade e as comunidades populares. Atualmente compõe a Comissão Editorial do site Literafro: o portal da literatura afro-brasileira FALE/UFMG.