



TEATRO NEGRO BRASILEIRO:
insurreições cênicas de artistas militantes

TEATRO NEGRO BRASILEÑO:
insurrecciones escénicas de artistas militantes

BRAZILIAN BLACK THEATER:
artists militants insurrections scenics

Régia Freitas¹

RESUMO

Este artigo investiga o Teatro Negro brasileiro como estratégia de resistência da negritude. A metodologia utilizada foi revisão de literatura negrorreferenciada. Percebeu-se que, cotidianamente, os atores reivindicam em seus espetáculos pela cidadania plena dos negros em busca da garantia dos seus direitos civis, políticos e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: artes cênicas, debate racial, estratégia negra de resistência

RESUMEN

Este artículo investiga el Teatro Negro brasileño como estrategia de resistencia de la negritud. La metodología se hace por revisión de la literatura negrorreferenciada. Se percibió que de manera diaria los actores reclaman en sus espectáculos por la ciudadanía plena de los negros en busca de la garantía de sus derechos civiles, políticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: artes escénicas, debate racial, estrategia negra de resistencia

ABSTRACT

This article inquires the Brazilian Black Theater as blackness resistance strategies. The methodology was black reference bibliographic review. It was perceived everyday that the actors claim in their shows for citizenship of blacks in pursuit of warranty of their civil, political and social rights.

KEYWORDS: scenics arts, racial discussion, afro-Brazilian resistance strategies

* * *

¹ Pesquisadora do Teatro Negro brasileiro na Universidade Federal da Bahia; Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento (UFBA); Pesquisa em andamento sob a orientação da Professora Doutora Rosângela Janja Costa Araújo, na Linha de Pesquisa Cultura e Conhecimento. E-mail: mabel_freitas@hotmail.com.

“A arte é a melhor maneira de se caçar fantasmas, ideal para colocá-los a nu de seus disfarces.”
(Cutti)

ABRINDO AS CORTINAS

A militância negra brasileira também incursionou pelo campo das artes, contestando a ordem social eurocêntrica. Resistir à opressão racial e à ideologia alienadora hegemônica pelo âmbito artístico é uma poética e profunda rebeldia contra esse sistema. Essas múltiplas possibilidades de protesto multiplicam-se célere e qualitativamente desde que o primeiro artista negro, descontente com a perspectiva racial ainda vigente que avilta todos aqueles que têm na pele a cor da noite², decidiu utilizar sua arte para protestar.

A dança, a música e o teatro são exemplos de estratégias de resistência negra em que permanecem os âmbitos educacional, político e cultural para continuar combatendo a folclorização e estereotipia de vozes e corpos negros que majestosamente traduzem símbolos do seu manancial histórico-cultural. Como legítimos protagonistas de uma história longa de lutas e conquistas, os artistas utilizaram a arte para o seu contínuo processo de “desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 1986, p. 53).

Da exímia corporalidade que desmitificou o estigma de exotismo do corpo negro da carioca e primeira bailarina clássica negra Mercedes Baptista até a hoje respeitada e reconhecida dança afro-brasileira como forma de expressão estético-política, a dança – linguagem corporal – é uma afirmação identitária de reverência ancestral. De Xisto Bahia – ator, cantor e compositor baiano – com seus lundus (dança sensual e gênero musical jocoso) e suas modinhas (canções líricas) à contemporânea juventude negra da periferia com suas denúncias sociorraciais pelo *rap* e pelo *hip-hop*³, a música é utilizada como um veículo de comunicação para protestos verbais.

² Referência à música *Ter na pele a cor da noite*, de Márcio Meirelles.

³ Vale ressaltar que o *rap* e o *hip-hop* não foram criados para defender questões raciais, uma vez que promovem um debate social; ainda assim, a juventude negra da periferia utiliza-os também como recursos musicais na luta antirracista.

Na esfera das Artes Cênicas, o Teatro Negro brasileiro protagoniza de maneira paradigmática a articulação entre arte e cultura como “uma das formas expressivas marcantes da linguagem contestatória do movimento negro, (...) seja por suas formas de recrutamento dos integrantes, temas abordados, opções formais e artísticas, ou mesmo por sua simbiose com as organizações” (JESUS; RIOS, 2014, p. 46-47) do Movimento Negro Unificado. Esta linguagem artística é mais uma forma reivindicatória que intensificou as forças político-ideológicas do movimento de militância, protesto e denúncia contra o racismo.

Este artigo tem como escopo investigar o Teatro Negro brasileiro como estratégia de resistência da negritude⁴. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, prima-se pela coleta de dados de intelectuais pretos através de revisão de literatura negrorreferenciada de livros, periódicos, produções acadêmicas entre outras fontes. Após esta Abertura das cortinas, o Ato 1 caracteriza o Teatro Negro brasileiro, o Ato 2 apresenta a militância dos atores através das Artes Cênicas e, por fim, há o Fechamento das cortinas e a Ficha Técnica Conceitual. Bom espetáculo!

ATO 1. UM TEATRO NEGRO E BRASILEIRO

A partir da tentativa de enegrecer, na década de 20, os palcos branco-hegemônicos nacionais, o ator e dançarino soteropolitano João Cândido Ferreira (Jocanfer, Monsieur De Chocolat ou De Chocolat), através das suas cariocas Companhias Negra de Revistas e Teatral Ba-Ta-Clan Preta, começou a discutir nos palcos a questão racial no Brasil. Na primeira, que estreou em 31 de julho de 1926, músicos e artistas cariocas apresentaram danças e músicas com inspiração na cultura afro-brasileira e afro-ameríndia em “Tudo preto”, “Preto e branco”, “Carvão nacional” e “Café torrado” (BARROS, 2005).

⁴ Negritude é aqui entendida na perspectiva de Aimé Césaire (MOORE, 2010, p. 37), como “uma tentativa específica do mundo negro de compreensão teórica desse fenômeno poderoso que é o racismo, e da articulação de respostas para contê-lo em suas ramificações socioeconômicas, combatê-lo no imaginário social e destruí-lo nas estruturas através de medidas políticas, culturais e econômicas concretas”.

Por dissidência de opiniões entre De Chocolat e o sócio – o cenógrafo e empresário português Jaime Silva –, Jocanfer saiu da Companhia Negra de Revistas e fundou a Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta, que apresentou o espetáculo “Na penumbra”. A Negra durou um ano – julho de 1926 a julho de 1927 e a Preta sobreviveu pouco mais de um mês (final de 1926). Dessas experiências, foram revelados os talentosos: músico Pixinguinha (integrante das duas) e ator Grande Otelo (partícipe apenas da primeira, foi protagonista durante seus cinco meses de permanência) (BARROS, 2005; NETO, 2017).

João Cândido Ferreira abriu alas para o paulistano ator, dramaturgo, professor, poeta, ativista social e ex-político Abdias do Nascimento, em 1944, criar o Teatro Experimental do Negro (TEN), que proporcionou aos seus partícipes formação pedagógica e especializada. Os objetivos básicos do TEN foram

- a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina, e ocidental;
- c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilhado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
- d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;
- e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 1978, p. 129).

Indubitavelmente, esse grande Mestre, precursor do Teatro Negro brasileiro, primou pela formação nas dimensões física, intelectual e espiritual dos partícipes; urgia para cada um aprender a ler pra ensinar aos seus camaradas⁵. Ao dançar-cantar-atoar em espetáculos, além de reverenciar e celebrar a ancestralidade africana, os atores negros possibilitaram o surgimento de uma “memória pessoal e coletiva de uma

⁵ Referência à canção Yáyá Massemba, de Roberto Mendes.

diáspora negra, que se converte em um repertório enunciador de um discurso de integração corporal, social e comunitária” (ALEXANDRE, 2015).

Primando pela dignidade e altivez sem o folclorismo etnocêntrico, o corpo-máscara dos atores nos brinda com seu manancial histórico-social de memórias presentificadas em seu preto corpo (LIMA, 2008). Com elementos (in)traduzíveis, imprevisibilidade de interpretações e multiplicidade de sentidos que ultrapassa as dimensões auditivas, olfativas, orais e térmicas, considero a caixa cênica um possível *locus* de difusão de conhecimentos através das relações semântico-discursivos dos seus textos dramáticos com temática político-filosófica.

Abdias do Nascimento, considerado Pai do Teatro Negro brasileiro, ensinou-nos que, em meio às “mentiras brancas ventiladas aos ventos das humilhações tragadas” (...), “não é tempo de reclamar, nem tempo de chorar. Tempo é de afirmar nosso ser, sem mendigar nosso direito ao poder. Tempo é de batalhar a guerra secular, ao invés de lamentar ou implorar. Invés de só gritar, lutar. Invés de vegetar e conformar, lutar. Invés de evadir e sonhar, lutar. Semear a luta com decisão, ampliá-la com ardor e paixão, sem temer a incompreensão do inimigo ou do irmão”⁶.

Acoplar a palavra Negro a Teatro não foi uma mera decisão semântica, mais um posicionamento ideológico. Como para a cultura africana “a palavra é cultuada com conhecimento e como elemento de criação, (...) precisa ser pronunciada com cuidado, dado o seu poder de criação (...) e tem um sentido rítmico na sua expressão,” (CUNHA JÚNIOR *apud* ROMÃO, 2005, p. 262-263), a expressão Teatro Negro foi cunhada conscienciosamente pautando as suas concepções epistemológicas num projeto de mobilização política como mais uma estratégia negra de resistência.

Mais do que apresentação de performances negras como as brincadeiras populares (bumba-meu-boi) e as manifestações religiosas (congadas), ultrapassando a mera presença negra com personagens subalternizados e arquetípicos (cômico, anedótico, submisso, feio), o teatro

⁶ Poema O Agadá da Transformação, de Abdias do Nascimento.

negro potencializa espetáculos declaradamente militantes (LIMA, 2011). Como protagonistas de suas próprias histórias lutando pela conquista da cidadania plena, os artistas lutam cotidianamente contra a discriminação racial através de um contradiscurso da hegemônica historiografia brasileira, do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento.

Sobre esse viés formativo do TEN – considerado uma frente de luta pelo seu criador –, Romão (2005, p. 119) elenca algumas contribuições:

a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros).

O Teatro Negro brasileiro luta contra a anomia social e combate o complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas prescritas aos negros pela sociedade hegemônica e eurocêntrica. Assim, aquilo que foi despedaçado pela perversa violência racial que nega diuturnamente a cidadania negra foi/é continuamente, pelas mãos das companhias, lianas intuitivas, reconstruído, edificado (FANON, 2008, p. 124). Vociferando contra a democracia racial e a fábula das três raças, enucleiam com maestria distintas linguagens artísticas, como audiovisual, dança, música, performance entre outras.

Os discípulos de Abdias do Nascimento criam célere e qualitativamente em todo o país companhias que tem por escopo basilar denegrir a dramaturgia nacional. Como nos ensina um provérbio africano, “o eco da primeira palavra fica sempre no coração” – audaciosamente, acresço que no caso da Artes Cênicas enegrecidas fincou-se também na ação. Num breve traslado pelas cinco regiões brasileiras, identificam-se alguns representantes da plêiade que bebe/bebeu na inesgotável fonte negrorreferenciada do supracitado Mestre, a saber:

- Centro-oeste:

Arte Kalunga Matec: Núria Renata (Goiás – 2008);

Companhia Teatral Zumbi dos Palmares: Paulo Vitória (Goiás – 2004);

Elementos Pretos: Dilmar Durães (Distrito Federal – 2012);
 Grupo Cabeça Feita: Cristiane Sobral (Distrito Federal – 1998);
 Grupo Embaraça: Ana Paula Monteiro (Distrito Federal – 2013);
 Etc.

- Norte:

Bambarê – Arte e Cultura Negra: Edson Catendê (Pará – 1986);
 Centro de Artes Yolanda Setúbal: Maria Correa (Amazonas – 1997);
 Grupo De olho na coisa: José Marques de Sousa, o Matias (Acre – 1971);
 Grupo de Dança e Teatro Zimba: Suzi Daiany (Amapá – 1997);
 Mocambo: Paulo Axé (Amapá – 1998)
 Etc.

- Nordeste:

Bando de Teatro Olodum: Valdineia Soriano (Bahia – 1990);
 Companhia Teatral Abdias do Nascimento – CAN: Ângelo Flávio (Bahia – 2002);
 Ifá Rhadhá de Art'Negra: Ivo Rodrigues (Pernambuco – 2003);
 Luzes Companhia Cênica: José Mota (Piauí – 2003)
 NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas: Fernanda Júlia Onisajé (Bahia – 1998)
 Etc.

- Sudeste:

Companhia dos Comuns: Hilton Cobra (Rio de Janeiro – 2001);
 Companhia Espaço Preto: Pedro Amparo (Minas Gerais – 2014);
 Capulanas Companhia de Arte Negra: Priscila Obaci (São Paulo – 2007);
 Os Crespos: Sidney Kuanza (São Paulo – 2005);
 TEPRON – Teatro Profissional do Negro: Ubirajara Fidalgo (Rio de Janeiro – 1970); Etc.

- Sul:

Caixa Preta: Jessé Oliveira (Rio Grande do Sul – 2002);
 Coletivo Negras Experimentações Grupo de Artes – NEGA: Thuanny Paes (Santa Catarina – 2010);
 Grupo de Teatro Nuspartus: Daniela Santos (Paraná – 1994);

Grupo Pretagô de Teatro: Thiago Pirajira (Rio Grande do Sul – 2014);
Etc.

Todas essas companhias apresentam espetáculos político-filosóficos, enegrecendo com presença e discurso a caixa cênica e também as praças nas quais se apresenta(ra)m. Além disso, elas realiza(ra)m pesquisas de autores e dramaturgos negros para elaboração de textos dramáticos autorais, organiza(ra)m e participa(ra)m de eventos negrorreferenciados (Encontros, Fóruns, Mesas Redondas, Seminários), promove(ra)m cursos e oficinas para atores e público em geral de caráter eminentemente formativo, realiza(ra)m trabalhos sociais e/ou ainda cria(ra)m distintos veículos para perpetuar uma contínua difusão de seus ideais negrorreferenciados através de blog, periódico, rádio, site entre outros.

É mister salientar que não há homogeneidade temática nem estética nas companhias supracitadas devido às idiossincrasias econômicas, os interesses políticos e a diversidade de experiências culturais de cada região. Em todas elas, contudo, pulula a experiência diaspórica que amálgama histórias de resiliência e corpos marcados por estigmas da escravidão como discursos potentes estética e socialmente. Ainda que não sejam levadas em consideração elementos culturais africanos, exibem/exibiram em cena vozes e corpos negros que traduzem/traduziram símbolos incorporados do seu manancial histórico-cultural (SÉRGIO, 2014).

ATO 2. ENTRE ATORES MILITANTES E MILITANTES ATORES

Militância é uma defesa ativa diuturna por uma causa individual e/ou coletiva realizada por um combatente – também chamado militante – com o escopo de protestar por/ modificar uma realidade. Ela é uma atitude de um indivíduo e/ou um grupo que almejam transformar a sociedade através de sua atuação em algum âmbito. Os militantes são agentes que protegem um ideal político e/ou social através de seu discurso e de sua conduta. Esses aguerridos subversivos insatisfeitos com algum meandro da

sociedade na qual estão inseridos dedicam-se com afinco à alteração do mesmo.

Como trabalham ativamente pautando-se em seus valores éticos e suas convicções, há ônus e bônus para esses transgressores da hegemonia vigente no que tange às relações interpessoais. Endeusados como grandes líderes inspiradores por uns, aviltados como barulhentos extremistas alienados por alguns e ainda desacreditados como utópicos crônicos delirantes por outros, os militantes ao longo da história estiveram/estão imersos entre multidões que os aplaudem e execram. Concomitantemente, pulverizam-se cada vez mais discípulos que enucleiam seus planos, programas e projetos da arte de resistir.

A atuação de militantes é sempre permanente, uma vez que uma possível sazonalidade das suas atitudes esmaeceria a construção de uma nova ordem social. A militância é motivada por distintas razões, como a conquista e/ou ampliação de direitos quanto à classe social, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras categorias. Ainda que seja com o mesmo objeto específico, os enfrentamentos pautam-se em perspectivas diferentes, delineadas por percursos particulares. Vale ressaltar ainda que as pessoas que militam despem-se muitas vezes de suas divergências políticas em detrimento da luta por uma questão ecológica ou categoria profissional.

Ao racializar o percurso de resistência desde o sequestro do continente africano ainda durante a travessia nos tumbeiros⁷, os negros lutaram com denodo contra a violência coercitiva e a subjugação dos brancos. As estratégias negras de resistência pré e pós-Abolição da escravidão delinearam a historiografia da nossa luta de militância de protesto, denúncia contra racismo, luta pelo pseudodesajustamento (ou anomia) social, combate ao complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas e luta por nossos direitos civis, políticos e sociais. Afinal, parafraseando o Natiruts, a consciência, a sabedoria e a

⁷ Navios negreiros.

saúde (física e mental) dos pretos daqui sempre foram/são/serão o medo de hegemônicos e eurocêtricos de quaisquer lugar.

No Teatro Negro brasileiro, “o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética” (FANON, 2008, p. 117) é o ator militante que apresenta um contradiscurso composto por experiências, memórias e valores culturais ainda não devidamente apresentados pelos palcos branco-ocidentais. Na caixa cênica, *lócus* de ressonância, apresenta-se um conjunto de som, cores, luz, vozes, corpos, saberes, indagações, divergências, catarses e exegéticas reflexões sobre a negritude.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas como todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e ágrafos, com que se confrontaram. (...) As falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26).

Além de reverenciar e valorizar a riqueza do legado da ancestralidade tornando esse conhecimento um bem público, esse teatro artístico-militante instrumentaliza e politiza os atores, robustecendo os seus discursos orais e escritos, elevando a sua autoestima, inserindo-os no mercado de trabalho e, por conseguinte, fortalecendo a sua cidadania. Vale ressaltar que a formação do artista para o aprimoramento da sua qualidade artística é um elemento fulcral para verticalizar seu posicionamento crítico diante de questões raciais; (re)conhecendo, assim, seus laços afrodiaspóricos e seus signos de pertencimento.

Como “o corpo é fonte de resistência e de propagação da cultura”, esses atores “permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço físico-corporal e passa integrar a dimensão espaço memória-corporal” (ALEXANDRE, 2015). Se ciente do potencial da sua partitura pessoal e da possibilidade de sua identidade enriquecer sua prática, esse artista torna-se muito mais consciente do seu poder de comunicação para combater o folclorismo eurocêntrico e etnocêntrico vigente

nesta sociedade hegemônica através desse seu corpo expressivo (LIMA, 2008).

Para Falcão (*apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 64), a importância de se criar corporalmente para a conquista da cidadania é trabalhar

no sentido de desconstruir estereótipos cristalizados durante séculos de colonização, como primeiro passo para um exercício de cidadania fundamentado nas raízes, no imaginário. Estimulamos o indivíduo a buscar a sua própria história, a investigar as suas origens. Essa busca promove um maior enraizamento desse indivíduo com a sua cultura. Um potente aprendizado ocorre nesse momento e, no trabalho em sala de aula, em uma proposta teatral ou na dança, são os elementos da trajetória pessoal do intérprete-criador, articulados com os conhecimentos já institucionalizados no ensino, que proporcionam uma afirmação positiva das identidades.

Repletas de “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25), as companhias que promovem o Teatro Negro brasileiro são herdeiras de uma tradição insurrecional das mais distintas estratégias de resistência que solidificam cotidianamente a dimensão da prática e teoria política do teatro. Para Felinto (2014, p. 28), o Teatro Negro é um quilombo artístico que aborda inúmeros temas de forma intercalada, revisitada e ressignificada, a saber:

religiosidade afro-brasileira, espiritualidade, ancestralidade, festividades e folguedos de origem africana ou afro-brasileira, relações sociais e econômicas inter-raciais, relações étnico-raciais, identidade, afrodescendência, etnicidade, questões de gênero, afetividade e relacionamentos, hetero e homossexualidade, alteridade, fatos que se relacionam à história do negro no Brasil e na afrodíaspóra.

Partindo do pressuposto de que cena é discurso, dialogicidade e criticidade são elementos fulcrais para a potente mediação cultural proposta pelo teatro. Em se tratando de nossa vida social, vislumbrar pelo viés das Artes Cênicas novas possíveis relações sociais amalgama acuradamente o encontro do teatro com o mundo; propondo, por conseguinte, uma possível ação-reflexão de atores e espectadores no contínuo intercâmbio político-cultural. Sobre essa troca entre artistas e plateia – seres incompletos e envoltos em suas respectivas subjetividades –, Sodré (2005, p. 47) assevera que

simbolizar quer dizer, na realidade, trocar. O que se troca? Não é a natureza pela convenção, como faria crer qualquer argumento sofisticado (instrumentalizando o símbolo, pondo-o como um meio de comunicação a serviço de uma vontade fundadora), mas uma convenção por outra, um termo grupal por outro, sob a égide de um princípio estruturante que pode ser o pai, o ancestral, Deus, o Estado etc. É o símbolo que permite ao sentido engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social.

A socialização de conhecimentos, através de espetáculos, da nossa tradição – sem nenhum princípio estático, mas transmutados por inevitáveis processos de reelaborações e reinterpretações –, renova experiências e fortalece valores. Nas palavras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o imortal Mestre Didi (SANTOS, 1989), o artista vai “aprendendo simultaneamente a desenvolver e expressar seu personal aparelho sensitivo, que lhe permitirá elaborar ou criar novas formas e ser coletor receptivo e original de sua comunidade, de sua cultura”.

Sobre a importância de promover Teatro Negro, Cobra (2014, p. 15) aduz que “aqueles que nos assistem, e que conosco dialogam, poderão ampliar as discussões e ressignificar seus saberes e fazeres”. *A priori* descentraliza a hierárquica cultura hegemônica dominante de uma suposta supremacia no que diz respeito à qualidade artística da produção brancocêntrica e *a posteriori* democratiza o saber, pois torna um bem público o pré e o pós 13 de maio, o preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, a ideologia do branqueamento, a fábula das três raças, o mito da democracia racial, a (des) valorização do legado africano e das culturas afrodiáspóricas entre outras temáticas negrorreferenciadas.

A construção de cenas que rompem com os estereótipos raciais convencionalizados na dramaturgia e sociedade brasileiras não é a meta política e estética das companhias que promovem Teatro Negro, mas o seu ponto de partida (JESUS; RIOS, 2014). Com o escopo de desmascarar as farsas do mito da democracia racial e da fábula das três raças, elas companhias possuem os seguintes traços norteadores em seus respectivos discursos cênico-dramáticos:

1. O contínuo exercício de uma memória cultural dialógica. Essa memória se faz representar como um *entrelugar* de cruzamentos culturais, filosóficos, metafísicos, traduzindo-se, basicamente, através do jogo de linguagens verbais, cênicas, gestuais, corporais e rítmicas.
2. A utilização de estratégias que exprimem a

teatralidade das manifestações culturais negras (...) [que faz] aflorar a polivalência dos significados socialmente barrados; (...) [promove] um processo de desrealização e desconstrução do estereótipo; (...) [e] procura questionar certas *verdades* universais, através da paródia, da sátira, da ironia e do pastiche, utilizados como recursos estilísticos. 3. A atualização de formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares, como intertextos constitutivos do discurso teatral. 4. A reposição histórica da figuração do negro, movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para a de sujeito produtor de discurso, (...) rompendo a invisibilidade e a indizibilidade retratadas pelo palco tradicional; 5. A construção de imagens que desfiguram os emblemas da branquidão, realçando traços da diferença negra (...). 6. A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, (...) pela representação coletiva e do coletivo, libera, assim, uma fala lúdica e dinâmica que induz a socialização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do espectador (MARTINS, 1995, p. 87-88).

Como bem nos brinda Tinganá, a melhor resposta para a opressão é a coragem. Destarte, dando voz e vez ao movimento antirracista, o Teatro Negro brasileiro propõe-se a “derrubar as barreiras da invisibilidade ou dos discursos de naturalização das diferenças e desigualdades raciais” (ROMÃO, 2005, p. 119). Afinal, urge também pelo viés das Artes Cênicas militar diuturnamente contra os “efeitos corrosivos do racismo na constituição do sujeito” (MARTINS, 1995, p. 144). Com um discurso crítico-social repleto de picardia, convida partícipes e plateias a refletirem sobre questões raciais num país não de discurso, mas de práticas racistas.

FECHANDO AS CORTINAS

A abertura por cada vez mais trincheiras em distintos âmbitos da sociedade que utilizam o discurso político em prol da cidadania dos negros como mola-mestra é vicejante e contínua. A negritude também utilizou as Artes Cênicas para com contundência poética realizar uma luta antirracista contra o secular preconceito infelizmente ainda vigente. Através do Teatro Negro brasileiro, artistas militantes politicamente estimulam e educam partícipes e plateias a enfrentarem o dia a dia do racismo (JESUS; RIOS, 2014).

Apesar de ainda serem – infelizmente! – estigmatizadas pelo olhar eurocêntrico e hegemônico, as companhias que promovem Teatro Negro pautam-se nos repertórios histórico-culturais de seus intérpretes, reelaboram a múltipla e diversa tradição africana com o escopo de transcender os entraves impostos pelo preconceito branco-ocidental. Elas

utilizam, para estabelecem com o público um diálogo com altivez através, o seu negro corpo que “é, por si só, mensagem, presença histórica e cultural” (CUTI *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 79).

Através de suas trajetórias (histórias, atividades e produções artísticas) ratificam a importância de reverenciarmos sempre “a tenacidade, a insistência e a perseverança de Abdias” (COSTA *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 53), acirrando sempre a nossa resistência. Haroldo Costa (*apud* BAIROS; MELLO, 2005), que iniciou sua carreira de ator no TEN, aduz que urge que conheçamos sobre nós e sobre os outros, posicionamento, importância, responsabilidade social e artística, pois já está aberto um canal de comunicação definitivo e único para que possamos mostrar ao país inteiro como efetivamente somos: o da arte.

Cuti, na epígrafe que abre este artigo, assevera que a arte é uma excelente estratégia para caçar o fantasma do racismo à brasileira. Indubitavelmente, ela também é ideal para colocar os caucasianos hipócritas pseudobenevolentes nus de seus disfarces adornados pelo mito da democracia racial e pela fábula das três raças. Se negra é a exímia mão da limpeza dos discursos branco-ocidentais ainda vigentes, que os artistas militantes possam continuar nos palcos e nas praças nas quais se apresentam a higienizar anacrônicas manchas eurocêtricas com suas insurreições cênicas.

* * *

FICHA TÉCNICA CONCEITUAL

ALEXANDRE, Marcos. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/996103/formas-de-representa%C3%A7%C3%A3o-do-corpo-negro-em-performance>. Acesso em: 19.02.15.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

COBRA, Hilton. Os desafios do Teatro Negro na cena contemporânea – estética e Sobrevivência. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FELINTO, Renata. A cena preta no teatro contemporâneo no Brasil: esquete 1. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

JESUS, Matheus Gato de; RIOS, Flávia. Anotações sobre Teatro Negro Contemporâneo. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

_____. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. **Repertório**. Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MOORE, Carlos (org.). **Aimé Césaire – Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática. 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978.

NETO, Lira. **Uma história do Samba**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Tradição e contemporaneidade**. Palestra proferida no Musee National d'Art, Paris, France, 02/06/1989

SÉRGIO, Lucélia. Da importância do documento para a inscrição histórica de uma tradição. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.