



PELES NEGRAS DE UMA CENA TEATRAL
processo construtivo de uma peça negrorreferenciada

PIELES NEGRAS DE UNA ESCENA TEATRAL
proceso constructivo de una pieza negrorreferenciada

BLACK SKINS OF AN ACTING SCENE
constructive process of a theater play with reference to afro
people

Alexandra Govea Dumas

RESUMO

As produções teatrais negrorreferenciadas vêm se fortalecendo no cenário brasileiro atual. Representatividade na composição da equipe, problematização acerca da identidade conceitual e ontológica do corpo negro, proposições e experimentações de processos afrocentrados, reformulação de referenciais na construção dramaturgica de personagens e temáticas são alguns elementos que marcam a atualidade brasileira do chamado Teatro Negro e, aqui, servem como ponto de observação da peça *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019), da Cia de Teatro da UFBA.

PALAVRAS-CHAVE: epistemologias negras, Frantz Fanon, teatro negro

RESUMEN

Las producciones teatrales negrorreferenciadas se vienen fortaleciendo em el escenario brasileño actual. Representatividad en la composición del equipo, problematización acerca de la identidad conceptual y ontológica del cuerpo negro, proposiciones y experimentaciones de procesos afrocentrados, reformulación de referenciales em la construcción dramaturgica, de personajes y temáticas, son algunos elementos que marcan la actualidad brasileña del llamado Teatro Negro y, aquí, sirven como punto de observación de la pieza *Piel Negra, Máscaras Blancas* (2019), de la Compañía de Teatro de la UFBA [*Universidad Federal de Bahía*].

PALABRAS CLAVE: epistemologías negras, Frantz Fanon, teatro negro

ABSTRACT

Theater plays with reference to Afro people have become stronger in the current Brazilian scenario. Representativeness in teams, discussions about the conceptual and ontological identity of Afro body, propositions and experimentations of Afro-centered processes, reformulation of references in the dramaturgical construction of characters and themes are some elements that characterize the Brazilian reality of so-called Afro Theater, and here these aspects are analyzed through observation of a play named *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019) (Black skin, white masks), of the UFBA theater group.

KEYWORDS: Afro epistemologies, Frantz Fanon, Afro Theater

A partir da apreciação de espetáculos circunscritos no panorama atual do chamado teatro negro e das publicações de autores e autoras que se dedicam ao tema, identifico três elementos recorrentes para definição de teatro negro que, por vezes, se inter cruzam num único espetáculo, mas que invariavelmente personalizam o cenário brasileiro das artes cênicas negras: 1) a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo; 2) engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltado para causas do povo negro; 3) cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas.

O caminho proposto para definição de teatro negro passa por publicações escritas por pesquisadoras e pesquisadores que se dedicaram ao tema. A professora francesa Christine Douxami expõe:

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças. Levando em conta a sobreposição dessas várias definições é que iremos problematizar as visões que têm como referência o que é teatro negro no Brasil.” (DOUXAMI, 2001, p. 313)

A propósito, o professor Marcos Uzel acrescenta:

Mais do que ser definida pela cor da pele do autor da peça, do diretor que a encena, dos atores e atrizes que a interpretam ou pela temática que se trabalha, a noção de um teatro negro deve levar em consideração o cruzamento expressivo dos elementos que constroem a teatralidade e se oferecem, a partir desta interseção, como possibilidades para discutir a questão da identidade”. (UZEL, 2012, p.42)

O professor Marcos Alexandre destaca o protagonismo do negro e da sua cultura ressaltando a arte engajada e a ancestralidade como marcas identitárias relevantes na definição do que seja, para ele, teatro negro. Ele afirma: “(...) eu defendo que esses atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais e que forja as suas identidades”. (ALEXANDRE, 2017, p. 36). A respeito do teatro negro, diz: “Considero relevante esclarecer que o “teatro negro” deve apresentar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidas como teatro negro.” (ALEXANDRE, 2017, p.34)

Já a professora Evani Tavares Lima destaca três grandes categorias e conceitua o teatro negro como sendo: “(...) o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra.” (LIMA, 2011, p. 82). Quanto às categorias, são elas: performance negra, a presença negra e o teatro engajado.

No elenco de professores e professoras que se debruçam sobre a temática negra temos a pesquisadora Leda Maria Martins que no texto intitulado “Identidade e ruptura no teatro do negro” (1987) problematiza a construção da identidade negra pela autoridade social da supremacia branca. Para ela, “O sujeito negro só se torna possível como elaboração, em relação a outros sujeitos, logo sua identidade é sempre rearticulada também em processo, no jogo da enunciação.” (MARTINS, 1987, s/p). Apresenta o seu recorte conceitual afirmando: “A expressão Teatro do Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peça que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões”. Dentre os signos dramáticos da imagem cênica da cena negra, Martins destaca a busca por “soluções que tentam romper com o modelo tradicional de ficcionalização do negro.” (MARTINS, 1987, s/p).

A identidade negra exposta nos conceitos elaborados por pensadoras e pensadores negros acerca do chamado teatro negro, sem desconsiderar seus pontos de encontro, tensões e distanciamentos, depara-se, a meu ver, com um enfrentamento duplo que passa tanto por uma reivindicada afirmação identitária, com seus códigos simbólicos retratados numa possível fixidez categorizada no critério sócio-fenotípico da cor da pele como também por uma reivindicação marcada pelos traços cambiantes de uma subjetividade desconstruída e construída sem os grilhões da brancura, com base na diferença e na fluidez identitária.

Para uma problematização da adjetivação “negro” anexada ao teatro, podemos destacar alguns caminhos reflexivos. Um deles é a compreensão histórica e conceitual do corpo negro dentro do projeto colonizador,

identidade formada pela alteridade branca. O outro é o entendimento dessa categorização sendo uma reivindicação identitária, promovida por artistas negros, como medida de enfrentamento político ao racismo estrutural da sociedade brasileira que resvala também na arte teatral.

Considerando o marco histórico em análise - a implementação do projeto colonizador português em terras brasileiras - a identidade negra foi marcada por parâmetros localizados na caracterização corporal e por uma associação territorial, africana. A invenção conveniente de raça foi aplicada ao corpo negro obedecendo ao intento colonizador que tinha o propósito de acumular riquezas com a exploração agrária. Para a efetivação desse desígnio, projetou-se a definição do negro como instrumento destinado ao labor exaustivo, biologicamente pronto e resistente à exploração física, espetacularizado como exótico, risível, dominado e espiritualmente associado ao animalesco e à objetificação. O corpo negro veio como subjacente à referência de características fenotípicas e anatômicas pertencentes, inicialmente, ao conjunto cultural e geográfico de homens brancos colonizadores, como revela o professor Muniz Sodré:

O humano define-se, assim, de dentro para fora, renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referendado pela filosofia secular. Desta provém o juízo epistêmico de que o Outro (anthropos) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental. (SODRÉ, 2017, p. 14)

No processo histórico de construção da identidade negra no Brasil, no bojo da “cosmologia cristã” e da “filosofia secular” apontadas por Sodré, o teatro se constituiu também como um aparato destinado a afirmações colonizadoras. A começar pelo marco histórico fundador apresentado nas literaturas do gênero que trazem como ponto de origem das artes cênicas em território brasileiro, as ações catequéticas promovidas pelos jesuítas, iniciadas no século XVI, percebe-se uma total desconsideração das danças, cânticos, representações e expressões dos povos originários da terra num tempo muito anterior à chegada dos colonizadores.

Nas poéticas do teatro, em não havendo uma radical ruptura com o modelo colonizador, até as primeiras décadas do século XX nota-se uma

continuidade conceitual sobre o negro expressa em roteiros, cenários, textos, personagens e demais signos teatrais. Leda Maria Martins fala da “fixação cênica de uma imagem deformada e estereotípica do afrodescendente.” (2009, p. 226). As representações, cenas, dramaturgias e personagens evidenciavam – e, muitas vezes ainda evidenciam - exclusivamente a negritude como algo abominável para uma identificação positiva:

(...) a negrura era um signo indesejável e pejorativo, sendo o sujeito negro dramatizado e reconhecível por meio de um aparato de representações grosseiras e de uma linguagem preconceituosa, que o projetavam como avesso do personagem branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (MARTINS, 2009, p. 226).

Os palcos brasileiros reforçavam a construção conceitual colonialista mostrando em cenas, personagens negros dóceis, submissos, sem autonomia em suas ações, com funções sociais dependentes de personagens brancos, exaltados pelo caráter subserviente ou selvagem e pela dedicação fiel e passiva aos desejos e caprichos, principalmente, dos homens brancos. Uma segunda exploração de personagens negro sem espetáculos estava associada ao tipo caricatural, risível, idiotizado, bobo, ou seja, desprezível para além do protagonismo do escárnio. Nas duas situações a representação do negro como personagem em cena expressava e confirmava a supremacia branca na sociedade brasileira. Aos personagens femininos, além da representação da subserviência e fidelidade das empregadas domésticas negras limitadas a servir o povo branco, acopla-se a esse imaginário o corpo hipersexualizado, pecaminoso, tentador, amoral. O teatro, visto como espaço pedagógico, funciona assim como agente legitimador do projeto colonizador que conceituou raça a partir de uma definição conveniente, inscrevendo como marco referencial de humanidade o corpo europeu e os seus “desvios” apresentados como erros a serem expostos como espetacularidades afirmativas da dominação branca.

Mais recentemente, um outro percurso histórico passou a se desenvolver, mesmo que ainda concentrado em grupos e artistas negros, trazendo para a atual cena teatral brasileira inserções de uma pauta antirracista que inclui mudança de mentalidade, proposição e execução de

políticas públicas, reivindicações de exposições estéticas e de ocupação de espaços de representatividade. Para Stuart Hall: “Está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada.” (HALL, 2014, p. 103)

O teatro, um dos recortes de exposição e construção da realidade e um possível agente na proposição de mudanças sociais, também reflete essa maior efervescência cultural no que tange as questões raciais no Brasil de hoje. Em alguns momentos reivindicando uma identidade unificada na classificação de “ser negro” e em outros acrescentando a essa circunscrição, a fluidez identitária do “tornar-se negro” ou a busca sinalizada por Frantz Fanon na sua obra clássica *Pele negra, máscaras brancas*: “Pretendemos nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio” (FANON, 2005, p. 26).

Considerando simbolicamente como um marco cronológico do teatro negro de hoje a criação, em 1990, do grupo teatral baiano o Bando de Teatro Olodum, algumas cenas surgem como revelações de um cenário mais questionador e propositivo no campo da iniciativa de mobilização e promoção de espetáculos mais críticos frente ao racismo, com maior representatividade na construção de narrativas textuais e cênicas negrorreferenciadas.

Surge na atual cena teatral negra engajada, ao que me parece, uma necessidade de destruir ou reformular padrões que sustentam o racismo estrutural no teatro. As proposições para o alcance desse objetivo passam por formação de grupos, experimentações e realizações estéticas pautadas numa construção conceitual de um corpo negro embasado em pilares temáticos africanos como: ancestralidade, memória, religiosidade, positividade identitária e em experimentações de processos criativos que respondam de forma mais aproximada ao que pode ser pensado ou inventado sobre a negrura, sem as marcas exclusivas e dominantes do eurocentrismo.

Nas novas cenas pretas aparece o desejo do que se quer ou do que se pretende ser um corpo negro liberado de textos e personagens ligados

exclusivamente ao “tema do escravo” (MENDES, 1982, p. 21). Indiscutível é a percepção de uma efervescência produtiva na representação negra em palcos brasileiros em relação a décadas que antecederam os anos 1990, principalmente no período de maior afirmação racista correspondente à ditadura militar brasileira. Seja na atualização das proposições anteriormente já colocadas por Abdias Nascimento, no Teatro Experimental do Negro, nos anos 1940, seja em questões como: experimentações no campo estético, na releitura das tradições religiosas, num quantitativo maior de grupos teatrais, eventos temáticos, publicações, pesquisas etc, indiscutível é a agitação artística promovida por artistas negros na última década.

Num contexto onde parte significativa da cultura negra foi propositadamente apagada ou embranquecida, o que vem se evidenciando como “negro” nos palcos brasileiros, em produções teatrais associadas ao teatro negro? Qual a memória cultural de negritude evocada? Ou mesmo, quais os parâmetros estéticos para as construções dessa negritude na cena atual?

Motivada em responder, mesmo que parcialmente, algumas dessas questões será exposto a partir de agora um ponto de observação¹, focado em um espetáculo negrorreferenciado, o *Pele negra, máscaras brancas*², montado pela Companhia de Teatro da UFBA³. Confrontando essa peça com as categorias elaboradas por pesquisadores expostas no início deste texto, a

¹ No período de novembro a março, fiz da observação da montagem da peça *Pele negra, máscaras brancas* um projeto de pesquisa intitulado *Iranti: memória de cenas pretas*, com equipe composta também pelo professor Licko Turle e pelas estudantes Camila Loyasican, Juliana Bispo, Juliana Luz e Juliana Roiz.

² Estreou no dia 18/03/2019 na abertura do 3º Fórum Negro de Artes e Cultura/ UFBA, no Teatro Martim Gonçalves, Escola de Teatro da UFBA, em Salvador. Projeto do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA apresentado pelo professor Licko Turle e pela professora Alexandra G. Dumas. Trata-se da 53ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA, a segunda negrorreferenciada dessa companhia.

³ “O registro oficial do nome Companhia de Teatro da UFBA só aparece em programas de espetáculos a partir da montagem de *Ciranda*, sob a direção de Ewald Hackler (1935) e Harildo Déda (1939), em outubro de 1984. Porém, em todo material institucional de divulgação produzido posteriormente existe um consenso da Escola de Teatro da UFBA em considerar, como data de fundação desse grupo de pesquisa e criação de espetáculos, a estreia, em 1981, no Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves) da peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), sob a direção de Harildo Déda.”. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao633839/companhia-de-teatro-da-ufba>. Acesso em 03/05/2019.

peça *Pele Negra* atende a alguns quesitos como: equipe propositadamente formada por atuantes negros e negras, ocupando suas devidas funções no elenco, na direção, na coreografia e preparação corporal, preparação vocal, no desenho de luz, na cenografia, figurino e maquiagem e na dramaturgia. Para a categoria engajamento temático, destaca-se que o texto foi baseado na obra clássica sobre racismo, de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (publicada pela primeira vez em 1952, na França e no Brasil em 2008). A poética de visualidades e sonoridades, de construção de cenas, ensaios e condução da montagem estiveram pautadas em referências afro-brasileiras e afro-diaspóricas. Assim, o referido espetáculo está circunscrito no chamado teatro negro. Com base nos elementos de identificação expostos inicialmente, este texto segue o curso com a proposição de destacar na montagem de *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019) algumas reflexões:

1. Com a presença negra na composição majoritária da equipe, quais construções identitárias de negritude, especialmente do corpo negro, podem ser percebidas no espetáculo?
2. Quais temas associados ao ativismo do povo negro o compõem?
3. Quais são as poéticas, éticas e estéticas desenvolvidas que podem ser compreendidas como relacionadas ao teatro negro?

A composição da equipe partiu de um ponto determinante: ser negro, ser negra. Essa questão foi a premissa que orientou o convite a ser feito para profissionais e elenco selecionado em processo de audição.⁴ Essa definição pelo fenótipo parece não ter vindo com grandes dificuldades, pois não se teve

⁴ O projeto foi pensando inicialmente pelo professor Licko Turle, professor convidado do PPGAC - UFBA e proposto, juntamente com a professora efetiva do Departamento de Fundamentos do Teatro, Alexandra G. Dumas, à Escola de Teatro da UFBA como parte das ações pensadas pelo Fórum Negro de Artes Cênicas, atual Fórum Negro de Arte e Cultura, com apoio da PROEXT/ Escola de Teatro- UFBA. A equipe é composta por técnico-administrativos da UFBA como a coreógrafa Edileuza Santos (preparação corporal e coreografia) e o músico Luciano Salvador Bahia (trilha sonora). Demais componentes da equipe foram convidados pelos proponentes, especialmente pelo destaque que vem tendo no cenário artístico baiano a exemplo da direção de Onisajé (Fernanda Júlia) e texto de Aldri Anunciação. Componentes do NATA, grupo fundado pela diretora convidada, também atuaram em suas respectivas áreas como: Joana Bocanera (preparação vocal), Nando Zâmbia (desenho de luz), Fabíola Nansurê (assistência de direção), Thiago Romero e Tina Melo na cenografia, figurino e maquiagem. A produção foi de Luiz Antônio Sena Jr. Elenco composto basicamente por estudantes dos cursos de artes da UFBA: Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliete Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheusa Xavier, Rafaella Tuxá, Thallia Figueiredo, Victor Edvani, Wellington Lima.

muita dúvida em identificar essa condição pelos sinais exteriores como a cor da pele e traços negroides destacando até uma discreta intencionalidade de se abarcar o espectro diverso de tons de peles negras. O espetáculo não se furtou a pontuar essa complexidade expondo na fala de uma das personagens, em dado momento da peça: “E eu (...) que sou branca demais para ser negra, negra demais para ser branca. Neste meu não lugar. Como saber quem sou eu?”

Desse modo, o espetáculo que começa com um número musical recebe o público com a frase interrogativa “O que quer a mulher preta? O que quer o homem preto?” não oferece respostas simples, ao contrário, enfatiza a complexidade provocando o público a pensar a cena a partir de si. Essa pergunta inicial relacionada ao desejo, ao querer não aparece no texto cênico apenas como uma frase enunciada, mas também como um elemento motivador de suas ações. O dramaturgo Aldri Anunciação não desconsiderou essa questão apontando, no resumo crítico da sua obra entregue à equipe, premissas para a sua escrita:

Essa narrativa ficcional apresenta (como proposta dramatúrgica) personagens atravessados/as por valores diferentes do que se constituiu uma possível ancestralidade africana. Elas são negras, mas visivelmente ajustadas à um sistema de interioridade manipulado por uma constituição com rastros de colonialidades intermitentes. A narrativa propõe: 1) ser movida e impulsionada pelo desejo e busca de desvelamento de camadas de colonialidades, 2) tentar reconstituir subjetividades que foram alteradas pela objetividade do mundo externo (ocidental), 3) e ainda questionar figuras de pertencimentos ocidentais, deslocando o pensamento de origem das coisas para um lugar mais flutuante, flexível e de subjetividade múltipla. (ANUNCIÇÃO, 2019, s/p)

Corpos negros em cena expondo uma frase questionadora acerca do seu desejo dialoga com o que Stuart Hall fala sobre identidade:

Talvez, em vez de pensar a identidade como um fato consumado, algo que as novas práticas culturais representam, devemos refletir sobre a identidade como uma “produção” que nunca está completa, mas que está sempre em processo, e sempre constituída de dentro, e não por fora, da representação. (HALL, 2018, p.88)

Levando em consideração a audiência da peça *Pele Negra* e entendendo o espetáculo como uma prática discursiva que se estabelece em

sua relação com o público⁵, observa-se que a representação conceitual e imagética do negro em cena, não mais corresponde a um “desvio existencial” (FANON, 2008), mas como seres com tentativas de “retomada de si”. Associado a outros fatores contextuais, a peça provocou uma busca na sua apreciação incomum para os padrões culturais soteropolitanos, mobilizando uma audiência, composta majoritariamente por pessoas negras, em número crescente no transcorrer da temporada. A peça funcionou como um espelho não mais refletindo exclusivamente o destino branco, referência universal para toda a humanidade, mas apresentando a possibilidade de:

(...) um preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, 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, “poroso a todos os suspiros do mundo”. (FANON, 2008, p. 117)⁶

Com o texto- base *Pele Negra Máscaras Brancas*, de Fanon, definido como elemento disparador da dramaturgia, Aldri Anunciação destacou questões da identidade negra com bases teóricas pautadas em Sartre, William Du Bois, Achile Mbembe e demais obras escritas por Frantz Fanon. O dramaturgo se vale de uma estrutura textual familiar no que tange à dramaturgia convencional. O lugar de maior complexidade da sua obra está na exposição do pensamento de Fanon colocado como diálogos ou solilóquios retirados da obra original do autor e também no jogo com camadas temporais, não sequenciadas na ordem estritamente cronológica.⁷

O texto de Anunciação traz o psicanalista Fanondiante da banca que reprovou a sua tese na década de 1950, reivindicando uma nova avaliação e já defendendo suas principais ideias através de seu discurso e das ações de personagens-teses que ilustram seu pensamento. Esses personagens vivem

⁵ Temporada com uma apresentação por dia, de sexta-feira a domingo, no teatro da Escola de Teatro, o Martim Gonçalves, com cerca de 195 lugares, com entrada gratuita. Todas as doze sessões da temporada (uma sessão extra no dia 14 de abril) tiveram seus ingressos esgotados, com formação de longas filas e um grande contingente de pessoas que não conseguiram assistir por conta da limitação de lugares do teatro.

⁶ Fala de Umoya, transcrita do texto original da peça, personagem misterioso e místico descrito pelo autor da peça, Aldri Anunciação, como sendo “quase invisível”.

⁷ A referência para essa construção, afirma o autor, foi o operador conceitual proposto por Leda Maria Martins denominado tempo espiralar.

no ano de 2888 como um núcleo familiar composto por mãe, pai, dois filhos, uma governanta, um tio e uma figura jovem, invisível aos olhos de quase todos e caracterizado cenicamente com sinais afrofuturistas. Nessa camada futuro, todos vivem sob a custódia do Regime Único Mundial, uma espécie de sistema de organização que define e responde aos “desejos e necessidades humanas”. Contaminada pelo “vírus do desejo de saber-ser”, a filha, Taiwo, ultrapassa o limite proibitivo estipulado pelo regime e acessa a biblioteca. Com as informações lidas e vistas nos livros da velha biblioteca, a jovem passa a ter conhecimento de um “monte de coisas que foram extirpadas da humanidade”. Com a normativa transgredida, uma voz representativa do regime invade a sala da casa anunciando que a família está encarcerada e que o cárcere é uma ação retaliativa por terem tido acesso a “informações contagiosas”. Em meio a uma discussão entre a família e a banca do regime, o filho Cuti lança para a irmã a indagação do que pode ser feito para alcançar a liberdade. A sua irmã, Taiwo, aponta como resposta o conhecimento de si como libertação, afirmando: “Saber-ser é ter poder!”. Surge, então, nesse e em alguns momentos da peça o místico e enigmático Umoya apresentando no seu cântico vias e práticas de “empretecimento” enquanto promove essa “reabilitação” em toda a família. A camada presente, composta por Fanon e a banca, atravessa algumas das cenas da camada futuro (família) levando a tona questões colocadas na tese em defesa. A frase questionadora que abre o espetáculo retorna para finalizar perguntando: O que quer a mulher preta, o que quer o homem preto?

As escolhas poéticas, éticas e estéticas do processo de montagem e da peça apresentada ao público tiveram como propósito experimentar e apresentar uma “invenção do real” com base no que Fanon aponta na sua obra revelada aqui em uma de suas poéticas frases: “(...) a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco”. (FANON, 2008, p. 159)

Tendo as referências textuais de Fanon e Anunciação, a encenação teve o seu percurso conduzido pela diretora teatral Onisajé (Fernanda Júlia)

que vem desenvolvendo na sua trajetória profissional no grupo NATA ⁸uma formulação original no que ela denomina de teatro-candomblé. Ela apresenta brevemente princípios de seu trabalho:

Nós fazemos teatro. O candomblé é matéria-prima, ponto de partida. Não fazemos uma transposição literária da cerimônia para o palco. Embora seja muito forte, ali não estão postos os fundamentos do axé. Eu os conheço e eles me orientam em algumas escolhas, principalmente sobre o que não devo colocar no palco. Tenho muitas inspirações, muitos mentores. Faço uma triangulação entre o candomblé, a vida e o teatro. Gravamos africanamente o nosso fazer. O candomblé é o tronco. Dele nós partimos.(FREITAS, 2017)⁹

Em consonância ao devir negro, Onisajé entende o candomblé como valiosa herança cultural africana e um dos possíveis caminhos de construção da identidade negra no teatro. Alinhado pela ancestralidade, atuante e significativa na atualidade, o candomblé é um lugar expressivo de identidade afro-diaspórica que tem um vínculo histórico com a vinda obrigatória de negros para o Brasil e o processo forçado de “embranquecimento” cultural e consequente “desempateamento”. Retirar as máscaras brancas seria expor a negritude de um corpo transmutado. E esse corpo, obrigado a se constituir como branco, consegue se liberar desse “único destino”? Qual seria a pele negra que persiste no seu existir pós-colonial? É possível se desvencilhar dessa camada branca? Stuart Hall indaga: “Seria apenas uma questão de desenterrar o que a experiência colonial enterrou e sobrepôs, e revelar as continuidades ocultas que ela suprimiu? Ou seria uma prática bastante diferente – não a redescoberta, mas a “produção” de identidade. Não uma identidade baseada na arqueologia, mas em “recontar” o passado?”(HALL, 2018, p. 89)

Como se construir uma representação de negritude ou um teatro negro sem ter como referência um orientador colonizador, branco? É possível propor, construir e viver um imaginário negro libertador nos palcos, com

⁸ Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas, o NATA (1999) tem em Onisajé (Fernanda Júlia) uma das fundadoras e diretora do grupo. Ela ocupa o cargo de Yakekerê no terreiro Ilê Axé OyáL’adêInan. Os últimos espetáculos do grupo trouxeram como protagonistas os orixás.

⁹ Disponível em: <http://www.saravacidade.com.br/fe/o-teatro-e-os-orixas-fernanda-julia-e-o-caminho-do-nata/>. Acesso em: 01/05/2019. Em Saravá memórias e afetos. Texto: O teatro e os orixás: Fernanda Júlia e o caminho do NATA. Por Caroline Freitas, publicado em 15/06/2017

engajamento nas políticas sociais, não tendo tido essa experiência vivida, em sua plenitude, na vida real? Se sim, qual construção identitária negra se quer levantar ou reinventar? Talvez aqui caiba alterar a ordem proposta por Fanon e perguntar: como inserir a existência na invenção? A função utópica do teatro pode ser a de representar um ensaio para uma aplicação no mundo prático real, um experimento imagético de um pensamento “visto que uma das funções da arte e da religião é justamente preservar a esperança de sair do mundo tal como foi e tal como é, de renascer para a vida e renovar a festa”. (MBEMBE, 2018, p. 299).

Pele negra, máscaras brancas, a peça, apresenta suas referências do que seria ou poderia ser o teatro negro, por consequência, o devir negro. Esse imaginário, localizado no campo das artes, não se apresenta como algo modelar, mas, principalmente como “uma das formas históricas da condição humana” (FANON, 2008). Mesmo que algumas cenas conduzam o espectador para uma aparente idolatria racial exposta, por exemplo, na boca de personagens que vibram cantando: “O futuro é preto!” a proposição imagética dessa cena, especificamente, expõe a personagem Umoya interpretado/a em duplo, numa ambientação corporal afrofuturista com ações místicas, ritualizadas, que sugerem proposições para um esfacelamento progressivo de máscaras brancas impregnadas ao corpo negro. Umoya, afirma em língua xhosa: “Ngaphezukomnyama, imaskiencinaneemhlophe. Quanto mais a pele preta, menos máscaras brancas.”

No processo de montagem, are-imaginação do negro, atravessada por epistemologias de uma cosmovisão africana, no caso o teatro-candomblé assinado por Onisajé (Fernanda Júlia), passou por uma via de libertação do próprio corpo, onde este não se opunha ao espírito. O estado de corpo do elenco, motivado por processos criativos ritualizados, associado a uma delimitação entregue de antemão ao espectador de ali ser uma manifestação circunscrita no âmbito do teatro negro, evidenciou uma corporeidade negra bela, coletiva, sem um protagonismo individual declarado em cena e com uma cumplicidade partilhada com a plateia.

Além de afirmar negros e negras em estado de beleza, seja em ações cotidianas e/ou em ações de questionamentos subjetivos, apresentando-os em condição apenas de humanidade, a peça rompe radicalmente com os estereótipos historicamente expostos em personagens e narrativas dramáticas teatrais brasileiras em que o negro e a negra são a representação do “Mal e do Feio” (FANON, 2008). Apesar das artes cênicas mostrarem na sua trajetória histórica uma linha identitária repetitiva para o negro, percebe-se que *Pele negra*, a peça, expõe não uma única verdade, mas uma outra possibilidade ficcional, apostando que as construções e diferenças identitárias acerca do negro são possíveis, pelo menos no espectro do teatro negro engajado. Com a potencialização estética de referenciais processuais e estéticos de culturas afro-diaspóricas levantando questionamentos e proposições acerca do devir negro, o chamado teatro negro já se impõe como uma diferença borrando uma hegemonia tradicional da referência europeia no teatro brasileiro.

A propósito da identidade negra, o autor Achille Mbembe traz o tema para discussão afirmando que “(...) é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição, mas do lado da *diferença radical, sem a qual a declosão do mundo é impossível*. É em nome dessa *diferença radical* que é preciso reimaginar “o negro” como a figura daquele que está a caminho, que está pronto a se pôr a caminho, que experimenta o arranchamento e a estranheza.” (MBEMBE, 2018, p. 277)

O espetáculo *Pele negra, máscaras brancas*, ao questionar desejos e querereres do homem negro e da mulher negra, constrói algumas respostas ainda que em tons indagativos que se apresentam em narrativas textuais, visuais, musicais, corporais. Porém, sendo ela uma peça que surge e se sustenta numa obra de cunho questionador, é coerente que ela se apresente como uma experiência estética que fomenta ainda mais a ampla e complexa discussão: afinal, o que quer o teatro negro brasileiro?

* * *

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ANUNCIÇÃO, Aldri. **Pele negra, máscaras brancas**, 2019. Não publicado.
- DOUXAMI, Christine. **Le theater noir brésilien: un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilien**. Paris: l'Harmattan, 2015.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro- Ásia**, nº 25-26, CEAO/ UFBA, 2001, p. 313- 363.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREITAS, Caroline. **O teatro e os orixás: Fernanda Júlia e o caminho do NATA**. In: Saravá memórias e afetos. Publicado em 15/06/2017. Disponível em: <http://www.saravacidade.com.br/fe/o-teatro-e-os-orixas-fernanda-julia-e-o-caminho-do-nata/>. Acesso em: 01/05/2019.
- HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da (org); WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Histórias afro-atlânticas: [vol2] antologia**. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). São Paulo: MASP, 2018.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Revista Repertório**, Salvador, nº 17, PPGAC/UFBA, 2011.2, p. 82- 88.
- MARTINS, Leda Maria. **Identidade e ruptura no teatro negro**. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, número 18-20, 1987.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **NEGRO (TEATRO DO)**. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. Edição. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no Teatro Brasileiro (entre 1838 e 1888)**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro** (entre 1889 e 1982). São Paulo: Hucitec. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

UZEL, Marcos. **Guerreiras do cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: EDUFBA, 2012.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.