

REDISCUTINDO O TEATRO: ATUAÇÃO DO CORPO NEGRO EM CENA

Marco Antonio Duarte
Rafael L O Pedretti
Sidney Michael Dietrich¹

Resumo: Este artigo busca estruturar um breve resumo sobre os conceitos que englobam os Teatros Negros no território brasileiro, traçando resumidamente uma espiral histórica sobre a participação do Teatro Negro na história do Brasil e como houve diversas tentativas por parte da classe artística branca em apagar a cultura negra nas artes cênicas. Após discorrer sobre determinados conceitos de Teatro Negro, tendo como base a tese da pesquisadora Evani Tavares Lima e o livro de Leda Maria Martins e da ideia do que é contemporâneo do filósofo italiano Giorgio Agamben, pretende-se criar diálogo destes conceitos com duas montagens teatrais realizadas: “Poesia e Melodia” com o ator negro Samuel de Assis e, “Isto Não é Uma Mulata” com a atriz e dramaturgista negra Mônica Santana. As montagens serão abordadas resumidamente como ponto de partida para refletir sobre o corpo preto em cena e quais implicações subjetivas e meios técnicos resultam nas suas atuações.

Palavras-chave: Teatro Negro; Atuação contemporânea, História do Teatro; Poesia e Melodia; Isto Não É uma Mulata.

Abstract: This article aims to organize a summary of the concepts that quote Black Theaters in Brazilian's territory, briefly narrating a historical spiral on the Black's Theater participation in Brazilian's history and how happened by the white's artistic class in erasing black's culture in the performing arts. After discussing certain concepts of Black's Theater, based on the works of researcher Evani Tavares Lima and the book by Leda Maria Martins and the idea of what is contemporary by the Italian's philosopher Giorgio Agamben, we intend to create a dialogue between these concepts with two theatrical productions performed: “Poesia e Melodia” with black actor Samuel de Assis and “Isto é Uma Mulata” with black actress and playwright Mônica Santana. The montages approached start reflections on the black's body on stage and which subjective methods and technical means result in their performances.

Keywords: Black Theater; Contemporary performance, History of Theater; Poesia e Melodia; Isto Não É uma Mulata.

Durante os encontros da disciplina *A prática da atuação como busca de linguagens contemporâneas* ministrada pelo prof. Dr. André Luiz Carreira, na qual diferentes artistas participaram em sessões de trabalho ², os discentes fizeram uma pergunta que foi constantemente repetida aos convidados: o que é uma encenação contemporânea?

A partir dessa prática na disciplina, organizamos – os autores do presente texto - três encontros por vídeo-chamada ao longo do semestre e realizamos intercâmbio de ideias através de áudios enviados por um grupo numa rede social. Os vídeo-encontros e os diálogos entre os discentes Marco Antônio Duarte, Rafael L. O. Pedretti e Sidney Michael Dietrich não tiveram

¹ Mestrando e aluno especial da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/ Centro de Artes – CEART / Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT.

² No processo da disciplina, artistas como a atriz Renata Carvalho, o ator e diretor Renato Ferracini, o diretor e pesquisador Óscar Conargo, o diretor e pesquisador Eugenio Barba participaram e contribuíram com as discussões e reflexões.

a pretensão de responder à pergunta em sua totalidade, mas sim, de evocar princípios de uma reflexão, o que se tornou propulsor na escolha do tema de nossa reflexão: o corpo negro na cena atual brasileira.

Pensamos que a própria discussão sobre o corpo negro no teatro atual brasileiro implica uma atitude contemporânea, porque produz um deslocamento com os elementos hegemônicos deste tempo. Se consideramos o contemporâneo não como identidade na atualidade, mas como diálogo com o espírito do tempo, a ancestralidade e o tempo presente, que conflitam em determinadas estruturas brasileiras em um emaranhado de questões sociopolítico-econômicas e artísticas, que evocam um olhar para a história e a antropologia do corpo negro.

O primeiro encontro da equipe de autores girou em torno de o que discutir ou refletir no texto. Definimos, então, que discutiríamos o incômodo quanto ao discurso hegemônico no espaço teatral que apaga corpos negros e sua cultura. Porém, como o grupo mencionado é formado por dois discentes brancos e um negro, sentimos a necessidade de discutir a *branquitude* nas artes cênicas.

Para o desenvolvimento das questões pertinentes a este artigo, se faz necessário alguns apontamentos do lugar do corpo negro na arte brasileira, mais especificamente no teatro. Durante anos o conceito de teatro no Brasil foi um projeto de construção de pensamento hegemônico, porque a arte nunca esteve alheia à estrutura racista com a qual a sociedade brasileira foi erguida. No decorrer deste texto abordaremos alguns contextos históricos que se referem a este tema, porque utilizamos o conceito de Teatro Negro como forma de reivindicação da cultura negra, elemento essencial na construção da sociedade pós diáspora africana, inclusive na arte brasileira.

Porém, o que é o Teatro Negro? Atualmente, entende-se que este conceito se amplia e possibilita um olhar singular sobre o que conhecemos por “teatro”. Esta nomenclatura carrega uma multiplicidade de linguagens e conceitos, teríamos então: Teatros Negros e, entre tantos conceitos, diz a pesquisadora Leda Martins:

A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. (MARTINS, 1995, p. 26)

Portanto, a existência das artes negras vivas fala sobre sua experiência ancorada na cor, fenótipo e memória do corpo negro, que carrega em seu corpo as ancestralidades que as constituíram. Essas heranças foram mantidas pela oralidade, registros históricos, religiosidade,

filosofias, alimentação, ciências, artes etc. Sendo assim, pode-se dizer que o Teatro Negro brasileiro existe desde o período em que os primeiros africanos escravizados chegaram ao Brasil.

Para refletir sobre como o Teatro Negro se desenvolveu no Brasil, a pesquisadora contemporânea Evani Tavares Lima volta seu olhar para a história e a antropologia do corpo negro na arte representacional e, assim, constitui um olhar operacional sobre as formas representativas e formula, em sua análise, três categorias, a saber:

...uma primeira que, genericamente, denominaremos *performance negra*, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política. (LIMA, 2007, p. 43)

A partir dessa afirmação podemos dizer, inicialmente, que o Teatro Negro de *performance negra* e de *presença negra* caminharam juntos desde o período da diáspora africana no Brasil. As primeiras manifestações artísticas de *performance negra* que são datadas, se referem às Congadas e Calundus, ambas heranças de culturas Bantu, primeiras civilizações que chegaram ao Brasil no período escravocrata entre os séculos XVI e XVII.

As artes negras vivas acima citadas, além de representarem a *performance negra*, também podem ser definidas como *presença negra*, por implicarem em corpos pretos no centro da cena. Todavia, as encenações dos Autos, características nas práticas coloniais, também podem ser consideradas, porque além de indígenas, negros africanos estavam inseridos nas representações.

Todas as manifestações supracitadas foram historicamente reprimidas pelo racismo existente, com desejo e objetivo da aniquilação de tudo o que era africano, e suprir com o pensamento ocidental, que é a base da cultura da branquitude. Porém, mesmo com todos os mecanismos de opressão que causaram estragos na história do nosso país, a resistência negra preservou conhecimentos que nos atravessam atualmente.

A cultura da branquitude sempre esteve estruturada na formação e produção das artes representacionais brasileiras desde a colonização. A partir do século XX a forma como o corpo negro estava incorporado pela sociedade brasileira é fortemente questionada, e atos de resistência à cultura da branquitude começam a pulsar.

De acordo com o sistema operacional³ da pesquisadora Evani Tavares Lima as categorias de *performance negra* e *presença negra* caminharam juntas como formas históricas de resistência até se desmembrarem, na primeira metade do século XX, no *teatro engajado negro*, marcado pela fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) e atravessando o tempo até os dias atuais. Sendo assim, faz-se necessário um breve panorama dos processos históricos *da e na* representação do corpo negro, vislumbrando as categorias defendidas e difundidas pela autora.

Devido ao início da colonização e exploração portuguesa no Brasil, o teatro se desenvolve na nação a partir do início do século XVI como uma ferramenta catequética cristã na qual os jesuítas tinham como missão converter e doutrinar o maior número de pessoas para suas crenças e valores religiosos, tendo como alvo primeiramente os povos indígenas e futuramente africanos escravizados, através dos autos e celebração de missas, período que se inicia o Teatro Negro de *presença negra*, já que corpos negros estavam em cena em uma colônia escravocrata.

... podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no “plano ideal” seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra. Esse “plano ideal”, ou seja, essa ideia, primeira, de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais, como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser, satisfatoriamente, atingido pelo nosso teatro. (Lima, Evani Tavares, 2015. p.96)

Ao mesmo tempo, surgiu o Teatro Negro de *performance negra*, no qual as produções artístico-ritualísticas das nações Bantus no Brasil, deram início às Congadas, Calundu e Capoeira. A partir da metade do século XVIII, o teatro desvinculou-se do aspecto representacional puramente religioso firmado na idade média e surgiram grupos profissionais com elenco de maioria negra e organizados pelos territórios brasileiros. A pesquisadora Evani Lima diz:

Dentre essas companhias, duas merecem destaque: a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. Apelidado por Cacciaglia (1986, 81) como o “precursor da ópera brasileira”, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Molière e Voltaire com a magnificência de cenário e figurino bem-acabados e luxuosos. O também

³ O sistema operacional aqui mencionado se dá pela análise documental de representações artísticas de negros na história do teatro brasileiro desde a chegada dos primeiros negros através do sistema escravocrata. Estas manifestações artísticas analisadas pela pesquisadora servem de base para a constituição de seus conceitos: *performance negra*, *presença negra* e *teatro engajado*.

mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. (LIMA, 2010, p. 25)

Segundo Mendes (1982), os negros desses grupos encenavam com seus rostos pintados de branco e vermelho, porém suas mãos mostravam sua verdadeira cor. A grande presença de pretos e pardos nos grupos de teatro desse período pode ser um dos motivos que se justificam pelo preconceito que se tinha/tem pela profissão no teatro. Por conta de no continente europeu a profissão do ator/atriz já ser atribuída à marginalidade, que fora reforçada na Idade Média. As classes sociais elevadas a consideravam degenerada e desprezível, o que se uniu ao seu racismo, logo, um dos lugares ideais para o negro naquele período era estar no teatro (MENDES, 1982).

A tardia abolição da escravidão no Brasil se instaurou apenas em 13 de maio de 1888, por conta da pressão e resistência da população negra que perdurava há anos, pelos movimentos abolicionistas negros e brancos somados à pressão externa de países europeus. A liberdade da população negra não foi consequência de uma tomada de consciência social e valores humanos, e, sim, de uma condição conflituosa. Todavia, mesmo em liberdade, os efeitos que a escravização causou na sociedade brasileira são sentidos até hoje e isso pode ser observado no racismo estrutural e institucional que mantém o pensamento escravista. O projeto do Estado brasileiro não ofereceu políticas públicas que colaborassem com o desenvolvimento da população negra, pelo contrário, as condições de marginalidade, preconceito e início da favelização, foram marcadas nestes corpos por uma sociedade fundada numa hierarquia branca e racista reverberantes em tempos atuais.

Passados estes anos da abolição, algumas perguntas permanecem: sob que condições estes corpos negros estão situados na cena brasileira, hoje? Quais as estruturas que ainda marcam estes corpos dentro das artes cênicas? Que potências o corpo negro revela na atuação, nessa conjuntura?

Durante anos os corpos negros, na perspectiva ocidental, eram considerados cenários para as cenas protagonizadas por brancos. Em sua maioria eram sempre empregados da casa de uma família burguesa ou de classe média. Após a criação do mito da democracia racial, as culturas de matrizes africanas foram fetichizadas e vistas como exóticas e, em torno dos corpos negros, outros estereótipos surgiram, como a hiperssexualização ou o oposto do “eu” branco - que seguia os moldes de uma personalidade “santa” e o negro, fruto de pecados.

Segundo a pesquisadora Leda Martins, a partir do século XIX o teatro foi apropriado pela elite brasileira, já que existiam grandes companhias protagonizadas por artistas negros que tinham grande visibilidade nacional e internacional, unindo concepções europeias e negro-

brasileiras. Como consequência de tal ação, iniciou-se o processo de invisibilidade do negro nos palcos e a construção de uma visão estereotipada na dramaturgia, representada em três modelos: o escravo fiel, persona que é dócil e submissa ao senhor e capaz de fazer os maiores sacrifícios; o elemento pernicioso e/ou criminoso, traidores que ameaçam a estrutura familiar senhorial e devem ser excluídos do meio social, e o negro caricatural, comportamento idiota e imbecil que leva o público ao riso (MARTINS, 1995).

Além dos perfis citados por Leda Martins, Evani Lima destaca outro ponto importante da dramaturgia voltada à imagem do negro no Brasil, as figuras do mulato e da mulata.

Tais tipos se tornariam símbolo de brasilidade – da união das três raças– e a exaltação ao mestiço. [...] É na peça *Sangue Limpo* (1861) que Paulo Eiró introduz a figura do mulato: o homem livre que sofre retaliações por sua ascendência negra, sendo a cor de sua pele um impedimento para sua ascensão social. (LIMA, 2010, p. 29)

Esse elemento mencionado por Lima torna evidente que, neste período, o teatro também teve um papel fundamental no processo da consolidação da ideologia de embranquecimento da população brasileira, disseminando a falsa democracia racial, que até hoje é combatida pelas várias frentes de luta do povo negro. Para Munanga, essa ideologia:

Está sim, nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado “a união faz a força” ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. (MUNANGA, 2008, p. 15)

A imagem deturpada do ser negro no Brasil estabeleceu que a figura dos pardos está num “limbo racial”, como afirma Darcy Ribeiro no documentário *O povo brasileiro* (1995), pois os “miscigenados” não são africanos, nem europeus, nem indígenas, isto é, são ninguém. Isso acarretou a criação de outros estereótipos, como o mulato e a mulata de exportação. O mulato era sempre um homem malandro e perverso que seduzia as mulheres brancas e as roubava dos homens brancos, além da imagem de serem preguiçosos e não quererem trabalhar, apenas roubar. E a mulata de exportação era dotada de uma grande sensualidade, que conquistava seus objetivos por meio do sexo com homens brancos. Ambos estereótipos citados se afastam de suas origens, justamente para serem aceitos no mundo branco.

As sátiras reconhecidas no gênero *Comédia de Costumes* disseminado por Martins Pena durante o século XIX, mesmo com grande número de pretos alforriados pós abolição, são retratados em sua dramaturgia – particularmente nas rubricas dos textos – como personagens não identitários, “são identificadas como ‘um mulato escravo’, ‘dois negros’, ‘negros e

moleques’, ‘mucamas’, cumprindo a função de complementar a paisagem social da época, ou como personagens caracterizados por ‘vícios naturais’ da raça. Era o negro sob o olhar do branco” (ROCHA, 2017).

O forte racismo incorporado na sociedade através de pensadores como: “Allassis, Lambroso, Gobineau, Kant e tantos outros ideólogos - na época reconhecidos como ‘homens da ciência’ – classificavam o negro como menos dotado de humanidade do que o branco, ou completamente destituído de humanidade” (ROCHA, 2017).

O início do protagonismo do artista negro nas artes cênicas, de referências estéticas e poéticas ocidentais, se deu por meio do Teatro de Revista/Teatro Ligeiro no século XX, por conta dos personagens populares que eram a base do gênero. Neste período também se nota uma considerável presença de personagens negras:

De acordo com Gomes (2003), a presença de artistas de ascendência negra em companhias de teatro de revista da época era bastante comum: havia belas e insinuantes dançarinas (as famosas “black girls”), que eram um atrativo à parte para a plateia masculina. Aliás, a dança, em suas muitas variantes, era também um campo fértil nos espetáculos teatro de revista, “danças que se caracterizavam pela proximidade corporal ou a presença significativa de produtos culturais associados aos descendentes de africanos” (GOMES, 2003, 11), como o maxixe e o samba, por exemplo. Entre os artistas desse teatro, alguns já célebres, constavam a dançarina de maxixe, Plácida dos Santos; a cantora Araci Cortes; as atrizes Ascendina dos Santos, Rosa Negra, e Jaci Aymoré; os músicos Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino, Pixinguinha e Eduardo Neves (também ator); e o palhaço Benjamim de Oliveira (LIMA, 2010, p. 32).

Isto é possível pelos “ideais de cultura nacional buscados pelos artistas e intelectuais da época, como por exemplo a mestiçagem – o português apaixonado pela mulata sedutora era um tema recorrente – e os ritmos nacionais como o samba e as marchinhas carnavalescas”. Representações que, todavia, eram destacadas pela presença colonial de estereótipos do corpo negro. A autora cita três grandes companhias: *Companhia Negra de Revistas* (1926), *Companhia Bataclan Negra* (1927) e *Companhia Mulata Brasileira* (1930). Nirlene Nepomuceno (2006) destaca a *Companhia Negra de Revistas*, fundada no Rio de Janeiro em 1926 pelo músico *De Chocolat* (João Candido Ferreira) e pelo empresário Jayme Silva. Todo o elenco era composto de pessoas pretas com notoriedade. A companhia teve mais de quatrocentas apresentações, em temporadas pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul. (LIMA, 2010).

A partir do século XX, o Teatro Moderno inicia o processo de ruptura e mudança nas estruturas teatrais, possibilitando a alguns artistas romperem com o teatro realista e naturalista, passando a abordar novas temáticas, criando uma forma inovadora e longe do que se fazia no

teatro brasileiro da época. O que não foi diferente para as artes vivas negras. Se inicia, segundo Evani Lima, a última categoria, o teatro negro engajado:

Essa categoria distingue-se da anterior basicamente pelo seu posicionamento político. Nesse teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato, ou em ambos) em relação à situação do negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. Nesse teatro, a sociedade interpreta um papel dos mais expressivos: é a partir dela, para e/ou em oposição a ela, que ele se realiza. (LIMA, 2007, p. 46)

O Teatro Negro se tornou um movimento de contracultura resistente à hegemonia branca-europeia na arte e de combate ao estereótipo do negro brasileiro. A fundação do Teatro Experimental do Negro, o TEN, se deu em 1944 pelo artista, intelectual e militante Abdias do Nascimento, em conjunto com nomes consagrados como Ruth de Souza, Lea Garcia, Marina Gonçalves, Solano Trindade, entre outros, mudou o cenário teatral brasileiro. A luta de resistência de corpos negros na arte foi (e ainda é) árdua perante o racismo institucionalizado.

Um exemplo, dentre vários ataques, é marcado na história do teatro brasileiro em que Nelson Rodrigues, importante dramaturgo, escreveu *Anjo Negro* em 1946, cujo personagem principal é Ismael, homem negro, personagem escrito para o ator Abdias do Nascimento. A montagem que iria figurar no repertório oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi impedida de ser encenada pelo SATED⁴ do Rio de Janeiro, e somente em 1948 foi levada aos palcos e aconteceu sob a premissa de que o ator a interpretar Ismael fosse um branco pintado de graxa. (FERREIRA, NEVES, 2019) A montagem foi encenada pela Cia. Maria Della Costa, com o ator Orlando Guy, ator branco, pintado de preto. Importante salientar que o TEN tinha o objetivo de desvincular a imagem de como o preto/preta eram representados no País, e durante o período da ditadura cívico-militar no Brasil, os ataques voltados à arte negra foram incessantes.

Com o advento da TV, a atriz Ruth de Souza, considerada como referência negra nas produções brasileiras e a primeira atriz brasileira a ser premiada internacionalmente, também foi invisibilizada, como fica explicitado no caso da novela “A Cabana do Pai Tomás”, de Hedy Maia (1969/1970), pela Rede Globo. O canal televisivo reduziu a participação da atriz na trama, pois, Ruth, mesmo interpretando a esposa do personagem principal e alcançando um

⁴ O Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED) da cidade do Rio de Janeiro era composto por um grupo de artistas e pensadores que, dentre suas funções, autorizava a montagem de espetáculos aos grupos de teatro. Os textos e o projetos de montagem eram avaliados, nesta época, através de princípios como a moral e bons costumes.

protagonismo na teledramaturgia, sua participação efetiva era secundária na novela. O real espaço de protagonismo foi dado ao ator, homem branco, Sérgio Cardoso, que durante a novela⁵ foi acusado de *blackface* pelo papel de Pai Tomás. A questão *blackface* ainda se encontrava em seus primórdios de difusão pelo incessante trabalho de Abdias do Nascimento no TEN, no entanto, a acusação não foi legitimada pelos artistas brancos e pela produção, o que permitiu Sergio Cardoso, com graxa no corpo e algodão no nariz interpretar um personagem negro.

Práticas racistas no teatro e cinema brasileiro ainda insistem em nos assombrar, como presenciamos no ano de 2015, no espetáculo *A Mulher no Trem*, da Cia. Os Fofos Encenam, o uso da *blackface*. A peça foi retirada da programação do Itaú Cultural em função do uso da *blackface* pelos atores Carlos Ataíde e Marcelo Andrade que representaram um homem e uma mulher negros empregados de uma família de classe média, em que, inclusive, reproduziram os perfis estereotipados acima citados, o negro caricatural ou chamado de Jimcrow⁶.

Este breve panorama, aqui apresentado, busca reafirmar que a arte negra, dentre ela as artes cênicas, foi responsável pela construção histórica e social da sociedade brasileira. Mas, devido ao projeto racista instaurado e firmado pela elite branca e pelo Estado, houveram ações políticas reiteradas que buscavam apagar todo um conjunto de produções e práticas nas quais o papel dos e das artistas negras foi fundamental. Estas políticas relacionadas com o campo da arte foram importantes para criação da subjetividade de pessoas brancas e fundamentais na consolidação do pacto narcísico da branquitude⁷. Este pacto ainda é combatido na contemporaneidade, um combate que atravessa a história das artes cênicas através de um conjunto de ações de resistência artística que se constrói diariamente, e ainda de modo conflituoso, para uma possível modificação futura na subjetividade das pessoas brancas num amplo exercício de compreensão da branquitude em si, assim como um findar-se da organicidade desta cultura fortemente colonialista.

Consequentemente, o teatro foi produzido e disseminado em uma maioria de montagens que retratam os conflitos e experiências brancas, e até mesmo quando a branquitude retrata a realidade de pessoas negras ou indígenas, o faz a partir da reafirmação de sua própria ótica.

⁵Artistas negros e brancos antirracistas se manifestaram contra o uso de *blackface*, dentre estes artistas o ator Milton Gonçalves e o Dramaturgo Plínio Marcos. Detalhes podem ser vistos através do link <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/a-polemica-a-cabana-do-pai-tomas-estreava-ha-48-anos>

⁶Personagem criado no século XVIII por negros estadunidenses para debochar do sistema escravocrata, onde pintavam seus rostos de preto para dar o efeito de distanciamento. Popularizados por Mr. Bones e Mr. Tambo, os menestréis usavam a tintura como máscara para satirizar a visão equivocada e imbecil que os brancos tinham dos negros. Nos fins do mesmo século, atores brancos se apropriaram desse personagem invertendo o papel social que tinha para banalizar a imagem do negro.

⁷ Termo cunhado pela teórica Maria Aparecida Silva Bento para explicar os vários meios que a população branca desenvolveu ao longo dos anos para subjugar e explorar populações não-brancas e manter sua hegemonia.

Maria Bento (2002) afirma que a população branca criou mecanismos identitários universalizantes para manter seus privilégios e apaziguar a consciência (e alma) da população perante as desigualdades raciais e sociais que ceifam vidas não-brancas todos os dias.

Atualmente as artes cênicas negras aos poucos vêm ocupando os espaços convencionais do teatro, universidades e escolas; lutando para modificar a imagem do negro na sociedade brasileira. Pode-se perceber que, em passos lentos, há modificações nas ementas dos cursos de teatro, programações culturais e pesquisas na área que abordam a contribuição do negro nas artes cênicas e, por conseguinte abrem possibilidades de se interpretar, atuar e fazer teatro com e para pessoas negras.

A atuação do ator/atriz negros que são calcadas nas culturas negro-brasileiras traçam uma espiral do tempo que liga ancestralidade com contemporâneo, já que o corpo negro se constrói através de linguagens artísticas ancestrais para construir uma atuação contemporânea, porque seu corpo está no período presente, com influências não só negro-brasileiras, mas como ocidentais e indígenas. E a pesquisa que visa encontrar esse corpo ancestral, por si só traz possibilidades de atuações contemporâneas. Esta é uma das possibilidades que os Teatros Negros podem contribuir no e através do corpo do ator/atriz.

Existe uma relação inerente do corpo negro com a ancestralidade e isso se dá pela potência singular e simbólica étnico-racial da maneira como o corpo negro foi inserido na cultura brasileira. A história do negro/negra é orgânica em seu corpo. O corpo é o primeiro contato de observação da audiência, o primeiro lugar de assimilação: Ali está um preto ou uma preta.

Uma atriz negra ou ator negro que se colocam em cena na contemporaneidade em que sua atuação se desvincula, conflita ou se desloca dos estereótipos construídos historicamente torna-se possível através da criação deste espaço pelo movimento iniciado pelos seus antepassados: a resistência e a permanência da cultura afro em solo brasileiro, a liberdade e afirmação de sua cultura na nação e principalmente o firmar-se artista em solo brasileiro. Assim como o movimento de inserção de seus corpos em constante ressignificação no tempo, que atuam na desconstrução de estereótipos alicerçados pela cultura branquitude. O corpo torna-se um dos principais elementos onde toda a história de sua ancestralidade está incrustada nele.

Ao manusear elementos da cultura negra na atuação como danças, instrumentos, religiosidade, comidas, memórias, dialetos, fábulas, entre outros, se firma um ato de resistência cultural que se torna uma diferença em relação a hegemonia branca europeia. Esse ato de resistência simbólica e significativa da cultura negra talvez seja uma das maiores armas no processo decolonial, que no Brasil segue a passos lentos.

Neste sentido o corpo negro ancestral e o corpo negro contemporâneo se fundem no tempo. Ao mesmo tempo que que imerge nas condições sócio-político-econômicas-culturais e artísticas do Brasil e emerge no tempo para a construção de um futuro nas artes cênicas.

Segundo Agamben (2009), a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere este e, ao mesmo tempo, dele se toma distancia”, sendo assim essa ocupação de espaço do corpo negro, em tempos passados, nas artes cênicas, foi um processo em que os atores/atrizes negros /negras, mesmo com o processo racista, compreenderam estas forças, mas não deixavam de se inserir nos espaços da arte, encontrando fissuras e assim gerando múltiplas diferenças com sua presença.

Todavia, estas conquistas, em decorrência da política de apagamento da imagem e da cultura negra, são mínimas se comparadas aos espaços que ocupam nas instituições que produzem, ou fomentam, ou incentivem as artes cênicas brasileira ou quando comparadas aos espaços que pessoas não negras ocupam nessas mesmas instituições.

Como exemplos de Teatro Negro na cena atual abordamos os trabalhos artísticos do ator Samuel de Assis e da atriz Monica Santana. As montagens *Poesia & Melodia* e *Isto Não é Uma Mulata* dialogam com estes lugares ancestrais da arte, assim como ocupam um espaço na cena contemporânea, ao mesmo tempo que possibilitam a construção de um espaço democrático aos corpos negros na cena futura brasileira.

Poesia e Melodia de Samuel de Assis, com direção de Márcio Macena, estreou em agosto de 2020, de forma virtual durante a pandemia causada pelo COVID-19, e traz à cena um paralelo entre as visões de amor contemporâneo também presentes nas letras e canções de Luiz Melodia compostas nos anos 70. O ator, constrói sua poética e sua atuação, a partir da urgência em falar sobre o amor, em gritar para o mundo que o negro é um corpo que também ama, é um corpo sensível e construtor de poesia. Triste perceber, que algo que pareceria óbvio, na sociedade brasileira não o é, que as marcas do passado e da cultura da branquitude, em que se questionava até mesmo a ausência de alma no corpo negro, se reafirmam de maneira ancestral.

Afirma o ator um lugar de engajamento e defesa: negros amam, negros são poetas, negros são sensíveis. Para construção dramaturgica do espetáculo, o ator também evoca vozes de poetas pretos contemporâneos de vários lugares do país e estrutura a dramaturgia sobre a égide do amor sob a perspectiva de um homem preto, vivo e presente. Assis interpreta poemas de nomes como Jonathan Raymundo, Ryane Leão, Arthur Diogo, Regina Luz e Amarildo Félix, além de suas próprias e utiliza poucos elementos em cena, dando ênfase em seu corpo, suas memórias, seu canto, seu texto.

No espaço cênico, folhas de papel sulfite em branco e algumas com textos impressos estão espalhadas pelo chão. Ao fundo um tronco de madeira utilizado como banco, à esquerda do palco, um músico com violão, com seu espaço demarcado por um tapete retangular branco, à direita um percussionista com diversos instrumentos, entre eles um atabaque e um pandeiro, seu espaço também é demarcado por um tapete retangular branco. O restante do espaço do palco pertence às ações do ator, livre em um grande espaço de cena. Ao centro do palco um microfone manuseado durante as canções. O figurino é composto de uma saia longa e colares de tecido que descem sobre o torso aparente do ator, ambos, saia e colar, com desenhos/símbolos tribais africanos. Em seu corpo percorrem linhas que compõem raízes. Linhas brancas em contraste com sua pele negra. Um grande símbolo da relação do ator com sua ancestralidade: o enraizamento.

O espetáculo se inicia com ator dizendo: “Você pode me desmoralizar na história com suas mentiras amargas, torcidas. Você pode me pisotear na sujeira extrema, mas, ainda assim, como a poeira eu me ergo.” Esta fala já evoca a ancestralidade e o tempo presente deste corpo negro que se coloca em cena. Principalmente quando vislumbradas as informações trazidas nesse artigo nas páginas anteriores. Evocação de memórias percorrem o espetáculo, como a lembrança das mãos de sua Vó, que numa potente poesia e sensibilidade das ações físicas, o ator manuseia uma bacia de alumínio com água, flores e ervas, e abaixo destas ervas uma guia religiosa afro-brasileira.

O canto é um elemento essencial na peça. Todas as músicas são de Luiz Melodia. A voz ancestral do cantor se une à do ator no momento presente, ao mesmo tempo que o atravessa em cena. Um aspecto singular do canto é a densidade, é a voz do ator que preenchida por forte emoção a torna visceral e altera seu corpo evocando o cântico de um corpo negro. Ao finalizar o espetáculo o ator proclama:

Toda a vez que um homem preto grita para o mundo o seu sentimento faz seu povo crer na possibilidade de amar. Porque a gente vai esquecendo ao longo de nossa trajetória. Sabe porquê? Porque a gente é obrigado a criar cascas para sobreviver às agressões do sistema. Portanto, muito obrigado Luiz Melodia e a todos os poetas que participam deste espetáculo por nos fazer lembrar que a gente tem a capacidade de sentir o afeto e mais que isso, que merecemos amar e não morrer como está acontecendo no Coração do Brasil.⁸

Já *Isto Não É Uma Mulata* de Mônica Santana é um solo performativo, que teve sua estreia em novembro de 2015, onde Mônica questiona as formas de representação da mulher

⁸ Nota: Texto final entoado pelo ator Samuel de Assis no espetáculo “*Poesia e Melodia*” apresentando virtualmente em agosto de 2020.

negra na nossa sociedade. Seja o corpo hipersexualizado, o corpo dócil ou subserviente do serviço braçal e servil, ou o corpo que se encontra disponível sempre e somente para o sexo. Esse entre-lugar entre a performance e o teatro faz com que *Isto Não É Uma Mulata* explore essa veia dramaturgica e performática da atriz e autora, ironizando clichês muito utilizados para a representação desse corpo, como o corpo voluptuoso e exuberante de uma passista de samba ou de um corpo reduzido ao trabalho doméstico, invisibilizado e desfigurado de humanidade.

A apresentação inicia com um longo tempo preenchido por ações físicas da atriz. Com um figurino azul feito de tecido grosso, calça e camiseta, em corte tipicamente de uma empregada de serviços domésticos. A atriz varre o palco, se ajoelha esfregando o chão com um pano, o torce, o bate no palco, na maior parte do tempo permanece de cabeça baixa, ao som de uma cantora de jazz norte-americana. A imagem assimilada pela audiência é uma imagem absolutamente comum a seus olhos, uma herança da branquitude escravocrata: A mulher negra serviçal, um corpo domesticado.

A atriz se desloca no espaço, tira seus sapatos e coloca seus pés em uma bacia com água, ao mesmo tempo que o pano com que limpava o chão, agora jorrado com álcool, a atriz esfrega em suas pernas e seus braços. Sua ação gera um potencial significativo de como se ao passar o pano em seu corpo, o embranquecesse, ao mesmo tempo que sua cor negra se torna mais aparente.

A atriz segue para uma caixa de papelão, coloca uma peruca loira, joias, uma bota de cano alto, o cano da bota é formado por um traçado de coro que envolve sua perna que fica também aparente. Em frente ao ventilador dança a música “*Diva*” da cantora Beyoncé e move a cabeça com o objetivo que seus cabelos loiros esvoacem. A imagem da negra servil se esvai e a imagem de uma negra construída pela mídia se forma. Todas estas ações entre outras aqui não descritas duram cerca de quinze minutos. Inicia uma conversa com o público em uma língua estrangeira, no caso, o francês. Em seguida, inicia conversa em língua vernácula:

As expectativas. Elas sempre são muito baixas quando se fala de mulheres do meu tom de pele. Espera –se que mulheres do meu tom de pele tenham sempre um certo tipo, um tom, um volume de voz, que ela é grandiloquente, ela fura os ouvidos no espaço, ela bate por entre as paredes e volta e atravessa por entre os dedos daquela mão que ‘ai meu deus, como ela fala tão alto’, mas ela fala alto e vem acompanhado de gestos largos, de muitas expressões e gesticulação. É necessário. É a forma que se tem de quebrar com a expectativas de subserviência. Ela é sempre tão esperada, a subserviência.

Sempre em um tom irônico, a atriz questiona e conflita o estereótipo construído sobre de seu corpo pela cultura colonial da *branquitude* e como essa cultura introduz estes

estereótipos no próprio negro. As manchas da *branquitude*, em que para o corpo negro ser aceito deve estar de acordo. Uma normatização.

Em seguida, com duas latas de metal, uma na cabeça e uma nos braços a atriz segue de costas para o público, movimentando sinuosamente sua pelve, põe uma lata no chão, pendura bandeiras de países colonizados e colonizadores, vira-se e começa a retirar da outra lata, folhas de papel sulfite que com o vento do ventilador se prendem em seu corpo. As folhas trazem dizeres como: “Mestiça”. “Mulata é a tal”. “Não preta”. “Não branca”. “Produto nacional”. “Sem raça”. “Show”. “Produto exportação”. E assim segue.

A atriz então, coloca um adereço de plumas carnavalesca em sua cabeça e começa a sambar sem parar, constrói o estereótipo de uma passista de escola de samba. Enquanto samba, ironicamente vai agradecendo a figuras históricas que construíram a cultura da *branquitude* e os estereótipos do corpo negro no Brasil, e as violências que o corpo negro feminino sofre. E diz:

Eu vejo que nós não somos tão unidos pela mistura como nós dissemos que nós somos. Nós não somos. A gente nunca quis se misturar. A gente sabe que quando o cotovelo bate no peito acaba a cordialidade. Não somos homens cordiais, nunca fomos. Então toda a manhã lembremos que não somos corpos doces. Nós não somos corpos doces. Nós não somos corpos doces.

Ao final da apresentação Monica canta um funk, e em seu canto narra sua trajetória de criança menina negra em que sua negritude era combatida, no sentido de sempre se parecer com os corpos brancos, e que quando adulta compreendeu a potência da força de ser uma mulher negra.

Samuel de Assis e Mônica Santana, ator negro e atriz negra, brasileiros, desenvolvem um potente trabalho da representatividade nas artes cênicas brasileiras. Seus trabalhos solos respectivamente são grandes potências da presença do corpo negro e de toda a ampla ancestralidade e singularidade de ressignificações na cena contemporânea. Suas produções artísticas apontam para lugares muito diferentes, no entanto, a substancialidade de suas obras se encontram: a valorização do corpo negro e o combate a cultura colonial da *branquitude*. Samuel constrói sua poética e sua atuação na relação de amor e poesia dos corpos negros. Firma o ator um lugar de defesa: negros amam, negros são poetas. Por outro lado, Mônica constrói sua poética na desconstrução da ideia do que seja uma mulher negra e empoderamento da mulher negra, inclusive denunciando o uso racista da palavra mulata.

Tanto Samuel quanto Monica, ao se colocarem em cena, trazendo suas questões de forma performática através de seus corpos possibilitam um lugar de ressignificação da subjetividade construída do País, honrando uma ancestralidade que se movimentou para que,

tanto o ator, quanto a atriz, pudessem se colocar na cena atual de forma politizada, reconhecendo as marcas da história. Assim como criam espaços outros, para que o corpo negro possa ser constantemente ressignificado na cultura brasileira, e principalmente, tenham acesso a mais espaços democráticos nas estruturas de produção das artes cênicas.

Monica e Samuel se inserem em um fluxo no tempo, do mesmo modo como outros artistas negros estavam em cena, numa espiral do tempo. Tornam-se absolutamente contemporâneos, pela abertura que constroem em suas presenças na cena para aqueles corpos negros que ainda virão a construir as artes cênicas. São ao mesmo tempo ancestralmente contemporâneos de seu presente e ancestrais de um futuro que se projeta. Fixam nas estruturas das artes cênicas contemporâneas a performance, a presença e o engajamento do corpo negro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. UNOCHAPECÓ. Chapecó - SC. Argos, 2009;
- BALBINO, Jefferson Luiz. Silva, Lourenço. “O Protagonismo da mulher negra na teledramaturgia do final do século XX”. UNESP. Interfaces, vol 9, n 2. 117-126. (jul/agos/set 2018);
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese de doutorado do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade. São Paulo, 2002.
- FERREIRA, Claudia Monique S e NEVES, Larissa C. “Primeira encenação de Anjo negro, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade”. Campinas. Revista de Iniciação Científica Unicamp, n 27, out 2019.
- LIMA, Evani Tavares. “Por uma história negra do teatro brasileiro”. Revista Urdimento, v.1, N°24, P.92-104. Julho de 2015. UDESC.
- LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado em artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.
- MARQUES, Gilvan. “Globo, Record e SBT têm, em média, apenas 8% de atores negros em novela”. Site: uol.com.br, 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/16/globo-record-e-sbt-tem-em-media-apenas-8-de-atores-negros-em-novelas.htm> Acesso: 02/12/20
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Kabengele Munanga. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PADIGLIONE, Cristina. “Por Décadas, Ruth de Souza foi representante única de uma tv sem cotas e sem representatividade”. Site: uol.com.br, 2019. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/por-decadas-ruth-de-souza-foi-representante-unica-de-uma-tv-sem-cotas-e-representatividade/> Acesso: 02/12/20
- XAVIER, Nilson. “Há 15 anos, Globo lançou primeira protagonista negra em novela e quase nada mudou.” Site: uol.com.br, 2019. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/26/ha-15-anos-globo-lancou-1a-protagonista-negra-em-novela-e-quase-nada-mudou/> Acesso: 02/12/20

ROCHA, Gabriel dos Santos. “O Drama histórico do Negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950)”. Sankofa. Revista de história da Africa e de Estudos da diáspora africana. Dezembro de 2017. USP