



Negro Teatro, Negra Performance

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)¹

Jordana Dolores Peixoto¹

¹Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia/GO, Brasil

RESUMO – Negro Teatro, Negra Performance – Neste artigo apresenta-se discussão sobre a noção de Performance Negra, que, atrelada ao Movimento Negro, constitui-se no conjunto de manifestações expressivas, do ritual ao espetáculo, que organizam cenicamente modos de existir e de resistir do povo negro na diáspora africana. O recorte metodológico é uma abordagem do macro ao micro, iniciando com uma definição geral de Movimento Negro, depois, problematizando o conceito de Performance Negra como uma categoria que pode abranger tanto performances tradicionais de cunho ritualístico como performances artísticas nas linguagens do teatro, da dança e da performance arte. Por fim, toma-se o Teatro Negro como foco de análise a partir de seus aspectos históricos.

Palavras-chave: **Performance. Poéticas Negras. Performance Negra. Teatro Negro. Movimento Negro.**

ABSTRACT – Black Theater, Black Performance – This article discusses the concept of Black Performance, which, associated with the Black Movement, consists of a set of expressive manifestations, from ritual to spectacle, which scenically organize modes of existing and resisting of the black people in the African diaspora. The methodological design consists in an approach from macro to micro elements, starting with a general definition of Black Movement, then questioning the concept of Black Performance as a category that can encompass both traditional ritualistic performances and artistic performances in the languages of theater, dance and performing art. Finally, Black Theater is considered as the focus of analysis based on its historical aspects.

Keywords: **Performance. Black Poetics. Black Performance. Black Theater. Black Movement.**

RÉSUMÉ – Théâtre Noir, Performance Noire – Cet article traite du concept de Black Performance qui, lié au Black Movement, consiste en un ensemble de manifestations expressives, du rituel au spectacle, qui organisent scéniquement les manières d'exister et de résister aux Noirs de la diaspora africaine. L'approche méthodologique est une approche du macro au micro, partant d'une définition générale du Black Movement, puis interrogeant le concept de Black Performance comme une catégorie pouvant englober à la fois les performances rituelles traditionnelles et les performances artistiques dans les langages du théâtre, de la danse et de la musique. art de la performance. Enfin, le théâtre noir est assumé comme objet d'analyse à partir de ses aspects historiques.

Mots-clés: **Performances. Poétique Noire. Performances Noires. Théâtre Noir. Mouvement Noir.**

Pensar e discutir linguagens artísticas atreladas às pautas e aos marcadores identitários, como é o caso das questões étnico-raciais, fazem parte de uma agenda política e pedagógica de promoção de uma justiça sociocognitiva, atrelada à compreensão de que não há epistemologias e nem estéticas neutras, e as que reclamam sê-la são, na verdade, hegemonias.

O pensamento pós-abissal pode ser sumariado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes. É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento (Santos, 2009, p. 44-45).

Essa perspectiva, defendida por Boaventura de Sousa Santos (2009), de reconhecimento da pluralidade de conhecimentos, passa também pela compreensão da colonialidade como um sistema de opressão amplo que fomenta relações desiguais, na imposição de uma classificação racial/étnica da população e que opera em dimensões materiais, subjetivas e cotidianas (Mota Neto, 2016). Assim, para discutir Performance Negra, é fundamental que partamos do entendimento de que o racismo é um agenciamento estrutural que atua ora de forma explícita e truculenta, como, por exemplo, em uma ação policial na cidade de São Gonçalo, em que, ao se invadir uma casa com cinco crianças, executa-se o adolescente João Pedro de 14 anos; ora de forma implícita, na linguagem, nos padrões de normalidade, nos gestos, no pensamento, no processo de inferiorização, ridicularização, invisibilização ou, ainda, de folclorização do povo negro.

É nesse contexto que compreendemos a Performance Negra não como manifestação do exótico, mas como movimento político e estético que, juntamente com o Movimento Negro, insurge-se em prol da dignidade e cidadania da população negra. Talvez possamos até pensar a Performance Negra como uma faceta do Movimento Negro, que, além de atuar por dentro de movimentos políticos – partidos, sindicatos, organizações não governamentais, associações –, também compreendeu o poder discursivo e mobilizador do corpo e das artes.

Em uma perspectiva mais ampla de performance, o próprio agir do Movimento Negro poderia ser compreendido e analisado como performan-

ce, sendo que ambos devem ser compreendidos em termos de pluralidade, já que reivindicar, para a população negra, seu atributo de humanidade, sequestrado pela escravidão e pela colonialidade, que ainda ressoa na realidade brasileira, não prescinde do reconhecimento de sua diversidade. Ou seja, a Performance Negra, na verdade, são performances negras e o Movimento Negro são movimentos negros.

Assim, neste artigo temos como objetivo a discussão do conceito de Performance Negra, que, vinculado com o Movimento Negro, constitui-se no conjunto de manifestações expressivas, do ritual ao espetáculo, que organizam cenicamente os modos de existir e resistir do povo negro na diáspora africana. O recorte metodológico é uma abordagem do macro ao micro, iniciando com uma definição geral de Movimento Negro, depois, problematizando o conceito de Performance Negra como uma categoria que pode abranger tanto performances tradicionais de cunho ritualístico como performances artísticas que se inscrevem na cena cultural a partir da linguagem do teatro, da dança e da performance arte. Por fim, tomaremos o Teatro Negro como foco de análise segundo seus aspectos históricos.

Identidade em movimento

O Movimento Negro pode ser compreendido como o conjunto de variadas organizações sociais e políticas de caráter insurgente da população negra, que, no passado, lutaram, resistiram e se rebelaram contra o regime colonial escravista e, no pós-abolição até a atualidade, lutaram e seguem lutando pelo combate e superação do racismo estrutural e da discriminação racial.

O Movimento Negro no Brasil, sua trajetória, suas principais pautas reivindicatórias e lutas, é apresentado e discutido por Nilma Lino Gomes (2011)¹ no artigo *O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção de saberes* (2011). Nesse estudo, ao refletir sobre as experiências e os saberes construídos pelo Movimento Negro, a autora destaca alguns fenômenos e acontecimentos históricos, como a criação dos Quilombos, a revolta dos Malês (1835), a Revolta da Chibata (1910), a Frente Negra Brasileira (1931-1937), a Imprensa Negra Paulista, O Teatro Experimental do Negro (1944-1968), o Movimento Negro Unificado (1978), o Movimento

da Mulheres Negras, a Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo (1995) e as marchas Zumbi + 10 (2005).

O movimento negro brasileiro tem se destacado na história de nosso país como o sujeito político cujas reivindicações conseguiram, a partir do ano 2000, influenciar o governo brasileiro e os seus principais órgãos de pesquisa, tais como o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esse reconhecimento político tem possibilitado, nos últimos anos, uma mudança dentro de vários setores do governo e, sobretudo, nas universidades públicas, como, por exemplo, o processo de implementação de políticas e práticas de ações afirmativas voltadas para a população negra (Gomes, 2011, p. 134-135).

Na perspectiva histórica apresentada em Gomes (2011), a origem do Movimento Negro contemporâneo está localizada no contexto dos movimentos sociais que emergem em meados da década de 1970, no Brasil, em uma grande articulação política de luta contra a ditadura militar, instaurada em 1964, que havia reprimido e perseguido fortemente todo tipo de organização política revolucionária. Foi a partir dessa rearticulação que nasceu, em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU), organização de nível nacional considerada uma protagonista das lutas antirracistas no Brasil e que frequentemente é vista, equivocadamente, como a própria totalidade dos movimentos negros.

No entanto, mesmo que compondo um coletivo de movimentos sociais e populares que estavam em luta contra a ditadura militar, a especificidade do Movimento Negro se dava na necessidade de “[...] negar a história oficial e de contribuir para a construção de uma nova interpretação da trajetória dos negros no Brasil [...]” (Gomes, 2011, p. 136). Essa necessidade partia da percepção de que a existência do racismo, presente até hoje nas estruturas de nossa sociedade, muitas vezes negada e negligenciada por setores da esquerda, precisa ser problematizada em profundidade na luta pela construção de uma real democracia no Brasil.

Esse assunto é revisitado e largamente problematizado por Nilma Lino Gomes na obra *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, em que assevera, “Assim, a necessidade de negar a história oficial e de contribuir para a construção de uma nova interpretação da trajetória dos negros no Brasil são aspectos que distinguem o Movimento Negro

dos demais movimentos sociais e populares da década de 1970” (Gomes, 2019, p. 54).

Do ponto de vista histórico é interessante pensar como a dimensão lúdica e cultural sempre foi um investimento do Movimento Negro, de concurso de beleza, bailes a apresentações de dança em suas conferências, com o franco intuito de afetar, como dispositivo do processo de mobilização e identificação. Talvez, um ponto alto dessa dimensão política e artística do Movimento Negro no Brasil tenha sido a atuação de Abdias do Nascimento, de quem falaremos mais adiante, que além de político e intelectual produziu artisticamente teatro, tendo sido um dos precursores do que podemos chamar de Teatro Negro, sem contar sua habilidade para a pintura e poesia.

Assim, o Movimento Negro é agente de elaboração de epistemologias, geradas dentro da própria militância, que recontam a história da diáspora africana no Brasil e pretendem escrevê-la em ato, político, cultural e que também se reflete nas pautas de reivindicação por direito à educação para a população negra e pela construção de uma educação para as relações étnico-raciais que seja antirracista.

Essa reelaboração das histórias que foram apagadas ou *muito mal contadas* acontece através de distintas práticas e, muitas vezes, a partir de memórias coletivas, marcadas pelo trauma histórico da escravidão e seus desdobramentos sociais. Lélia Gonzalez (1984), em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, aborda a importância da memória no processo de restituição das histórias que foram invisibilizadas pelo discurso dominante.

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência (Gonzalez, 1984, p. 226).

É nesse sentido que, a nosso ver, a ideia de Performance Negra pode ser compreendida como a dimensão estética e sinestésica do Movimento Negro, como expressão performatizada da experiência, conforme também discutiu Flávia Cristina Honorato dos Santos (2019, p. 27), em sua dissertação de mestrado:

Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra.

Se pensarmos a performance em termos abrangentes, com propôs Richard Schechner (2003, p. 4), que chama a atenção para o fato de que “[...] performances existem apenas enquanto ações, interações e relações”, veremos as performances como acontecimentos relacionais que se instauram no tempo e no espaço, tanto a partir de ações planejadas como de ações cotidianas.

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar como as coisas são e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser ‘apenas eu’ aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, como cliente pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formando por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances (Schechner, 2012, p. 83).

Essa perspectiva, preconizada por Schechner, leva-nos a considerar tanto uma peça de teatro como uma roda de capoeira, ou uma passeata *Black Lives Matter*, como Performance Negra. Todavia, no âmbito deste artigo, consideraremos as performances nos domínios do ritual e do espetáculo, dando ênfase a esse último. Isso para evitar generalizações demasiadamente abrangentes, que tanto dificultam um recorte e aprofundamento conceitual, como podem incidir no equívoco de não compreender a pluralidade dos movimentos negros. Contudo, é importante afirmar que construir um debate sobre Performance Negra via Movimento Negro é tanto um po-

sicionamento político de nossa parte como uma estratégia de não acionar esse conceito imediatamente a partir de uma perspectiva não negra.

Para discutir Performance Negra a partir das Artes Cênicas e de fazeres tradicionais, consideramos pertinente a visão de Guilherme Veiga de Almeida (2008, p. 14-15):

[...] ao utilizar livremente o ritual e o espetáculo, o cotidiano e o exótico como fenômenos comunicativos, a *performance* acaba por convidar (ou obrigar) a teoria a repensar a origem desses eventos que jamais foram gerados para atuarem em comunhão. Assim, como um gênero expressivo que é o produto híbrido de diversas matrizes culturais, a performance surge como um convite para se pensar em novas bases os princípios da própria expressividade. [...] Se a arte e o espetáculo podem ser considerados eventos essencialmente estéticos, o ritual não é bem compreendido dessa forma, pois, antes de ser estético, o ritual é sinestésico. E é precisamente a sinestesia do ritual que os performáticos procuram incluir em seus eventos.

Foi nessa perspectiva que a temática da relação da cena teatral com performances negras tradicionais foi investigada e sistematizada por nós na dissertação de mestrado *Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores* (Peixoto, 2021), na qual foram discutidas as contribuições técnicas, poéticas, simbólicas, políticas e conceituais que a Capoeira Angola² pode oferecer aos processos criativos e formativos em Artes Cênicas, tendo em vista uma abordagem afrocêntrica (Asante, 2009) de performances narrativas, pensando o Teatro Narrativo³ em articulação com a noção de Performance Negra.

A escolha por buscar, nas performances negras tradicionais, subsídios para processos de criação em Artes Cênicas e para a preparação e/ou formação de artistas vai na contramão das concepções hegemônicas de construção de conhecimentos, pautadas em um racismo epistemológico que alijou os saberes dos povos africanos, indígenas e afrodescendentes das tradicionais escolas de teatro, por exemplo. Afinal, performances negras tradicionais, como a Capoeira Angola, dentre outras, podem ser compreendidas como contracoloniais, por preservarem e reinventarem os valores simbólicos, filosóficos, artísticos, intelectuais e socioculturais das populações contracolônizadoras, através do culto às ancestralidades em suas práticas culturais ritualísticas, conforme discute o autor e ativista quilombola Antônio Bispo dos Santos. Propondo uma reflexão sobre o caráter contracolonial e não exclu-

dente dessas manifestações, em oposição a práticas culturais ligadas a uma estrutura colonial/capitalista dominante, o autor compara a capoeira com o futebol:

O jogo de futebol é regido por regras estáticas e pré-definidas, onde vinte e duas pessoas jogam, uma pessoa julga e milhares de pessoas assistem. Pode ocorrer que entre as pessoas que assistem exista alguém que jogue melhor que uma das vinte e duas pessoas que estão jogando. Mesmo assim dificilmente esse alguém poderá entrar no jogo. Numa roda de capoeira, regida pelos ensinamentos de vida, podemos ter cinquenta pessoas jogando, uma pessoa ensinando e pouquíssimas assistindo. Entre as poucas pessoas que assistem pode haver alguma que nunca viu a capoeira. No entanto, se esta quiser, ela pode entrar na roda e jogar.

Uma pessoa de qualquer sexo e de qualquer idade que não conheça nenhuma das duas modalidades tem muito mais probabilidade de ser convidada para entrar numa roda de capoeira que num jogo de futebol. Essa lógica excludente do futebol e inclusiva da capoeira estão presentes no dia a dia e fazem parte do processo organizativo da coletividade. Eis a importância das cosmovisões na organização das sociedades (Santos, 2015 p. 42).

Como fruto das investigações e reflexões realizadas durante esta pesquisa, e em meio à escrita da dissertação, surgiu a noção de *performance negra narrativa*, que foi apresentada a partir de uma discussão sobre Performance Negra, em articulação com um olhar para a Capoeira Angola como performance negra tradicional e também através das especificidades do Teatro Narrativo.

Dessa maneira, nas formulações preliminares, feitas no contexto de uma pesquisa de mestrado, utilizamos a ideia de performance negra narrativa como categoria de análise para estudar uma performance de caráter narrativo situada na encruzilhada entre a contação de histórias, o Teatro Narrativo e as performances negras tradicionais, que busca abordar a cultura e a imagem do povo negro de forma afirmativa, engajada com a luta antirracista e feminista, já que não seria coerente discutir raça sem problematizar a questão de gênero em uma perspectiva interseccional⁴.

Expandindo e dando continuidade a esse percurso de pesquisa, agora no âmbito de uma pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, percebemos a necessidade de compreender e caracterizar melhor a ideia de Performance Negra para, a partir daí, podermos avançar no entendimento e na conceitu-

alização de performance negra narrativa, que por seu turno não é somente um conceito, mas sobretudo uma prática, que acreditamos que possa contribuir para a criação e para a sistematização de metodologias contracoloniais para processos de investigação cênica.

Ao falarmos sobre performances negras tradicionais nos referimos a manifestações expressivas ou práticas performativas de cunho ritualístico, em sua grande maioria forjadas nos quilombos, berço de parte significativa do que chamamos atualmente de cultura brasileira. No intuito de melhor caracterizá-las, elencamos aqui alguns elementos comuns que as estruturam, tais como: o culto à ancestralidade; o encontro; o jogo; o *fazer com* em detrimento do *fazer para*; uma lógica diferenciada de espaço-tempo; a circularidade; a não divisão de linguagens artísticas (Dança, Teatro, Música, Artes Visuais); e a importância da oralidade em seus processos de ensino-aprendizagem.

Para dar alguns poucos exemplos desse tipo de performance, podemos citar a Capoeira Angola, o Jongo, o Tambor de Crioula, o Samba de Roda e o Batuque de Umbigada, estudados por Silva (2012) como manifestações de encruzilhada, sendo a encruzilhada uma operação conceitual, entendida como uma fenda que se abre no presente e nos transporta de imediato para a ancestralidade, sendo a metáfora de um tempo-espaço e um lugar de intersecções. Segundo Silva (2012, p. 67-69), “A encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõe e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado no culto pela ancestralidade [...]”.

Todavia, faz-se necessário pontuar que, quando nos referimos às performances negras tradicionais, temos em conta a reflexão já apontada no artigo *Narrativas dançadas: entre tradições populares e a cena contemporânea*, de que “[...] há que se considerar que as performances negras tradicionais estão vivas e ativas na contemporaneidade; isto é, não são artefatos de um passado esquecido e saudoso” (Silva; Hartmann, 2019, p. 93).

As performances negras tradicionais, ao cultuarem a ancestralidade africana, preservam, reinventam e ressignificam valores filosóficos, socioculturais, simbólicos, intelectuais e artísticos dos povos africanos vitimados pelo epistemicídio colonial, como forma de resistência política e poética e, até mesmo, de sobrevivência ao contexto de morte física e simbólica imposto pelo sistema escravista no passado, e pelo racismo que estrutura as relações

sociais na atualidade. Nessas manifestações são produzidas poéticas negras que, ao afirmarem sua ancestralidade africana, valorizam essa identidade e negam o lugar de subalternidade atribuído à população negra pela lógica racista colonial, acentuada pelo capitalismo.

Frequentemente, essas poéticas negras, geradas a partir das performances tradicionais, são molas propulsoras de criações artísticas no âmbito da dança e do teatro. Entretanto, percebemos que o Teatro Negro, por vezes, pode ser compreendido por meio de outros contextos, sendo caracterizado como tal, ou pela presença negra em cena, mesmo que em formatos, textos e padrões não afrocentrados ou, então, por intermédio da performatização do drama social da população, o que Lima (2011, p. 83) classificou como “[...] teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política”.

Ainda assim, faz-se necessário ter em conta a perspectiva apresentada por Leda Maria Martins (1995), em seu emblemático trabalho *A cena em sombras*, no qual a pesquisadora discute a importância de se conhecer e refletir sobre a teatralidade de formas expressivas da cultura negra, como a capoeira, os congados e reinados, entre tantas outras, já que tais performances oferecem subsídios fundamentais para a leitura e compreensão aprofundada do Teatro Negro. Em suas próprias palavras:

Pensar um Teatro Negro em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial. [...] O estudo do Teatro Negro impõe, assim, a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro (Martins, 1995, p. 65-66).

Olhares sobre o Teatro Negro

Se a dimensão estética do Movimento Negro é a Performance Negra, ela, por sua vez, deve ser pensada em sua materialidade, ou seja, como ato. No âmbito das Artes Cênicas no Brasil, artistas tanto do teatro como da dança reivindicam, há algumas décadas, a adjetivação de negro/negra para dar visibilidade à pauta identitária e para chamar a atenção para a luta antirracista. Nesse sentido, consideramos ser possível compreender o Teatro Ne-

gro enquanto prática e conceitualmente a partir de sua trajetória histórica. Para tanto, debruçamo-nos nas discussões realizadas por Leda Maria Martins, Evani Tavares Lima, Christine Douxami e Julio Moracen Naranjo e, também, nas nossas experiências artísticas.

De início, é importante explicitar que o Teatro Negro no Brasil tem se constituído e se expressado de muitas maneiras, por meio de variadas vozes, corpos, formas, estéticas e poéticas e elaborado distintos discursos políticos. Pensamos que essa diversidade reflete a riqueza e a complexidade das culturas africanas e afrodiáspóricas e não temos a intenção de determinar, aqui, um conceito fechado sobre Teatro Negro, mas, sim, de melhor compreendê-lo em sua amplitude e contribuir para um aprofundamento dos estudos sobre Performances Negras.

De acordo com Douxami (2001) e Lima (2011; 2015), alguns aspectos podem ser levados em consideração para pensar uma produção enquanto Teatro Negro: a presença de artistas negras/os em cena; uma dramaturgia que aborde as questões relacionadas à negritude e às problemáticas sociais vivenciadas pela população negra; uma produção negra; ou a presença de uma diretora negra ou de um diretor negro.

No entanto, estamos de acordo com as duas pesquisadoras mencionadas quando elas problematizam a presença de artistas negras e negros nos palcos brasileiros anteriormente ao advento da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento em 1944, à medida que essa presença, na maioria das vezes, reforçava estereótipos racistas.

No artigo de Lima (2015), *Por uma história negra do teatro brasileiro*, a autora apresenta um histórico da experiência negra no teatro brasileiro desde o período da invasão dos europeus e início do processo de colonização e escravização das populações negras e indígenas. Além de descrever a trajetória da presença negra na cena, a pesquisadora problematiza e analisa a qualidade dessa presença e os diversos contextos em que ela aconteceu.

De acordo com Lima (2015), a presença de personagens negras na dramaturgia brasileira, do fim do século XIX e início do século XX, refletia o “[...] negro sob o olhar do branco” e, dessa maneira, construía e/ou reproduzia estereótipos sempre negativos da população negra. Com relação às Cias. Negras do Teatro de Revista, atuantes nas primeiras décadas do século XX, a autora considera que

[...] esse largo espaço ocupado pelos artistas negros não representou exatamente uma mudança da mentalidade na relação entre os detentores das regras de produção cultural e os artistas negros. Ao menos do ponto de vista de lhes render benefícios, ou mesmo diminuir a associação da imagem do negro a valores diminutivos. Ou seja, atendia muito mais a uma estratégia comercial do que a qualquer avanço, no que diz respeito à reedificação do negro e sua cultura nos palcos (Lima, 2015, p. 102).

Levando em conta a trajetória histórica e crítica apresentada em Lima (2015), parece-nos que a simples presença de artistas negras e negros nos palcos não garante a produção de um Teatro Negro que possa, dentro de nossa perspectiva, ser abarcado pela ideia de Performance Negra, na medida em que esse conceito seja utilizado no sentido de compreender e analisar processos formativos e criativos com engajamento contracolonial, assim como estudado por Monica Pereira de Santana (2017, p. 65), que compreende a Performance Negra como “[...] uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico”.

O conceito de Teatro Negro é tomado de maneira bastante abrangente em Lima (2011, p. 82), que o define abarcando “[...] 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”. A partir dessa definição, a autora divide o Teatro Negro em três categorias: teatro de presença negra, Performance Negra e teatro engajado negro. O teatro de presença negra, como já anuncia a nomenclatura, é definido pela presença de artistas negras/os na cena. A Performance Negra é pensada por Lima (2011) consoante paradigmas que coincidem com os que tomamos no presente artigo para caracterizar as performances negras tradicionais. Já o teatro engajado negro abarca produções, grupos ou companhias com posturas assumidamente militantes e políticas.

Ao refletir sobre a experiência negra nas Artes Cênicas no Brasil, conforme as discussões e trajetórias históricas apresentadas em Douxami (2001) e em Lima (2011; 2015), percebemos que o advento do Teatro Experimental do Negro (TEN), com sua atuação artística e política, é um marco a partir do qual podemos estabelecer um antes e um depois no que diz respeito à

Performance Negra e à presença de artistas negras/os nos palcos. Não é outro o entendimento de Martins (1995, p. 44):

No lugar de referência privilegiado que constitui a cena teatral, desenrola-se, pois, para o negro um drama particular: a invenção e a circulação de uma imagem sombreada, de uma face invisível, de uma voz reprimida que o Teatro Experimental do Negro, a partir de 1944, tentará descentrar, romper e desvelar.

Criado por iniciativa de Abdias do Nascimento, juntamente com outros/as artistas e intelectuais, o TEN pautava suas ações de acordo com um desejo de transformação social, no sentido da luta contra o racismo e da valorização da população negra no Brasil através da educação, da arte e da cultura.

O engajamento político antirracista do TEN, que pode ser notado por meio de uma análise de suas produções artísticas, é também perceptível quando voltamos nosso olhar para as/os artistas envolvidas/os nessas produções. Muitas/os artistas do TEN tinham baixo nível de escolaridade e trabalhavam em funções subalternizadas no mercado de trabalho, comumente ocupadas pelas populações negras e indígenas no Brasil. O TEN foi um espaço de formação artística teatral, intelectual e política e, até mesmo, oferecia cursos de alfabetização. “Graças a essa política, criou-se uma companhia com mais de 50 atores, que atuou, muitas vezes em formação reduzida, desde 1945 até o final dos anos 60” (Douxami, 2001, p. 318).

A atuação artístico-política do TEN trouxe para os palcos brasileiros importantes inovações estéticas à medida que, no processo de criação de poéticas negras, houve a necessidade de novas dramaturgias e artistas. E, assim, surgiram novos textos com personagens negras livres da tipificação estereotipada, limitada e racista que existia até então, e também uma nova geração de importantes atrizes e atores negras/os, com novas possibilidades de atuação a partir da criação dessas novas personagens, dramaturgias e espetáculos, como Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa, Aguinaldo Camargo, dentre outras/os.

Os membros do *Teatro Experimental do Negro* criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra. Podemos mencionar vários textos cuja criação foi influenciada pela existência do TEN, sendo *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, a obra mais significativa, criada a partir da própria vida de Abdias do Nascimento (Douxami, 2001, p. 318).

Em seus espetáculos, a despeito de se utilizar de algumas técnicas, formas e referências estéticas do teatro europeu, o TEN buscava a construção de uma poética própria e, bebendo na fonte das culturas africanas, agregava, em suas produções teatrais, também as linguagens da dança, da música e da poesia.

A criação do TEN, que atuou no Rio de Janeiro nos anos de 1944 a 1968, quando Abdias do Nascimento exilou-se nos Estados Unidos, é um marco na história do teatro brasileiro, tanto pelas inovações estéticas e importância política de suas produções, como também pelo fato de que, com o advento do TEN, surgiram diversos outros grupos e companhias, dissidências ou continuidades das suas propostas estéticas e políticas. Nesse sentido, uma importante dissidência que citamos como exemplo foi o Teatro Folclórico Brasileiro, criado em 1949 por artistas que haviam pertencido ao TEN. Essa companhia, que algum tempo depois de sua criação passou a chamar-se Brasileira, tinha como importante influência o poeta pernambucano Solano Trindade, que mais tarde fundou o Teatro Popular Brasileiro.

Nas perspectivas de Douxami (2001) e Naranjo (2011), as proposições de Abdias do Nascimento e Solano Trindade correspondem respectivamente a duas importantes linhas ou concepções do Teatro Negro brasileiro, sendo a primeira marcada pelo engajamento político militante com o Movimento Negro e, a segunda, por valorizar as manifestações da cultura popular brasileira e a presença da população negra, adaptando-as para os palcos. Nas palavras de Naranjo (2011, p. 62):

O teatro negro brasileiro apresenta algumas tendências artísticas e ideológicas como: um teatro negro que procura a herança africana sob forma relativamente clássica, desenvolvendo o raciocínio e um texto teatral de militância negra ou um teatro negro popular engajado, que busca valorizar o negro como membro de uma sociedade mestiça, mostrando sua participação na construção de uma cultura nacional com uma estética teatral voltada para suas heranças artísticas negras.

Ainda na concepção desse autor, o Teatro Negro é uma corrente que transita e varia de acordo com o contexto histórico social, produzindo “[...] performances e obras dramáticas que expressam signos de teatralidade fundamentados em três pontos: ‘identidade, cidadania e atos rituais do homem negro em qualquer contexto cultural ele viva’” (Naranjo, 2011, p. 66).

É interessante notar, na fala do autor, como o termo “performance” se distingue de “obras dramáticas” e, de fato, percebemos no âmbito da cultura negra, frequentemente, que o termo performance é utilizado como sinônimo de culturas populares, ou ainda como uma categoria que a aglutina a dança e o teatro, como podemos ver no texto de introdução do livro do I Fórum de Performance Negra:

O I Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que o Brasil precisa de um teatro e de uma dança que expressem a grandeza da influência de sua população negra. Daí a necessidade de potencializar a capacidade criativa e transformadora dos grupos e companhias negras nas artes cênicas que, nos últimos anos, têm enriquecido o cenário cultural, promovendo um mergulho profundo na busca de certo tipo de dramaturgia, de música e de dança até então ausentes dos palcos brasileiros. [...] O fortalecimento da expressão cênica afro-brasileira também decorre de um processo mais amplo de ações do movimento negro, que colocaram na esfera pública uma alteridade negra desatrelada de estereótipos discriminatórios (Bairros; Mello, 2005, p. 8-9).

Essa abordagem, embora legítima, tendo em vista o uso polissêmico do termo performance na língua portuguesa, é substancialmente diferente do que aqui tentamos defender como Performance Negra, segundo uma abordagem dos Estudos da Performance, calcada sobretudo em Schechner (2012), que propõem um alargamento dessa noção de modo a permitir um trânsito entre o ritual, as linguagens e o cotidiano, incluindo atos políticos e de entretenimento. Como é também o caso do conceito de *performances culturelles*, cunhado por Milton Singer (1972), que as compreende como formas de expressão artística e cultural que obedecem a uma programação prévia, com uma sequência determinada de atividades, local próprio para sua ocorrência, horário de início e fim, mesmo que de forma imprecisas, e que são expressas por meios comunicativos diversos, como narrativas, canto, dança, artes visuais. Essa perspectiva tende a ser uma abordagem mais ampla de performance, com estudos que se enquadram no interesse interdisciplinar entre antropologia, estudos culturais, comunicação, artes e outros.

E por que Performance Negra e não Performance Afro, afro-latina, afro-brasileira, ou qualquer outra definição que aborde a questão de uma perspectiva cultural e geográfica e não necessariamente étnico-racial? Essa é uma questão que, sem dúvida, merece ser refletida mais a fundo, sobretudo

considerando, em particular no Brasil, a complexidade das definições raciais. Nesse sentido, sem buscar respostas imediatas, mas almejando um aprofundamento dessa discussão, parece-nos importante refletir sobre as questões levantadas por Martins (1995) ao problematizar o termo “negro” enquanto conceito constituído em uma rede de relações, quando adota a expressão Teatro Negro em seus estudos.

Do que se fala, quando se fala de negro? Da cor do dramaturgo ou ator? Do tema? Da cultura? Da raça? Do sujeito? Na verdade, de tudo um pouco, ou melhor, fala-se da relação de tudo. O negro, a negrura, não traduz, neste trabalho, a substância ou essência de um sujeito, de uma raça ou cultura, nem um simples motivo temático recorrente. O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação.

A negrura não é pensada, aqui, como um *topos* detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico definido por uma rede de relações (Martins, 1995, p. 25-26).

Entretanto, fica evidente que essa ideia de negritude perpassa inevitavelmente por um vínculo com o continente africano, seja ele genético, histórico ou mítico e pelo princípio ideológico segundo o qual a população negra precisa se unir em torno da luta por direitos, dignidade e cidadania plena.

Mas as danças e os teatros africanos, seriam eles também Performance Negra? É interessante a perspectiva de Naranjo sobre a questão da identidade negra:

Somente os afro-descendentes podem se chamar de negros. Seus ancestrais eram simplesmente africanos, sendo que ainda hoje falam de si mesmos como Dogon, Zulu, Massai, Ibo, etc. A terminologia negro, reivindica, como auto-atribuição, que ampliar o seu domínio a uma específica nação americana ou caribenha. Se é negro, afro-descendente, é porque essa identidade foi herdada da escravidão: todo africano na América tem sido considerado nada mais que um negro. Assim foi visto e categorizado pelo colonizador e esta categorização agora deve ser assumida como reivindicação orgulhosa de identidade consciente, como cultura de resistência (Naranjo, 2011, p. 75).

Embora a África também tenha sido marcada pela colonização e pela colonialidade, há de se considerar que o caso americano é substancialmente diferenciado do caso africano, pois, a nosso ver, a necessidade de eleger o marcador étnico-racial como bandeira política vem como uma reação à racialização de determinado grupo com determinada origem cuja unidade ideológica é necessária em termos de luta por direitos. Todavia, lançar à África, novamente, um olhar homogeneizador não nos parece que cumpre missão contestatória.

Apontamentos Finais

Desde meados da década de 1940, com o advento da atuação do Teatro Experimental do Negro, vemos, no Brasil, um tipo de produção teatral que, engajada com a pauta étnico-racial, busca, em uma ação articulada entre arte e política, questionar a situação social da população negra, bem como criar narrativas que reconheçam tanto seu histórico de opressão como de luta.

De nosso ponto de vista, as manifestações teatrais, que são identificadas como negras, além de darem visibilidade para o corpo e para dramaturgias afrocentradas, participam, juntamente com as performances tradicionais negras e atos performáticos políticos, de uma grande categoria de análise e de organização do pensamento, que é a Performance Negra.

Na qualidade de uma macrocategoria, o conceito de Performance Negra abarcaria, também, iniciativas interdisciplinares como a performance negra narrativa, fruto do encontro entre contação de histórias, teatro e performances tradicionais, ou, então, afroativismos. Assim, consideramos que os Estudos da Performance – não apenas na perspectiva de Richard Schechner e Milton Singer, mas também de tantos outros e outras quem vêm colaborando com esse campo interdisciplinar –, aliados com importantes estudos sobre as questões étnico-raciais e da identidade negra, podem colaborar com uma maior definição do conceito, sem ignorar, é claro, sua polissemia e dinâmica das práticas.

Esse caminho vem sendo trilhado nos próprios passos de artistas e intelectuais negras que refletem sobre suas práticas, assegurando que essa construção conceitual seja feita de modo implicado, como é o caso dos trabalhos de Evani Tavares Lima e Mônica Pereira de Santana, que foram ci-

tadas ao longo texto. Inclusive, essa última autora recentemente defendeu sua tese de doutorado, em que reflete amplamente sobre o papel da Performance Negra nos processos de reconhecimento e reinvenção de si mesmas de artistas negras da cena contemporânea, que através de suas produções estéticas questionam e subvertem o lugar de subalternidade que é imposto às mulheres negras pelas estruturas da colonialidade (Santana, 2021).

Por fim, é importante ressaltar o Fórum Nacional de Performance Negra, que, em suas cinco edições, que aconteceram entre 2005 e 2021, vem realizando o relevante trabalho de reunir diversos grupos, companhias, artistas, intelectuais, militantes e representantes do poder público para debater sobre as principais demandas das e dos fazedores de Performance Negra e elaborar estratégias no âmbito da criação e manutenção de políticas públicas fundamentais na luta pela conquista e garantia de direitos para trabalhadoras/os negras/os da arte e da cultura.

No rastro dessas contribuições, este artigo se insere no campo do debate sobre Performance Negra em um esforço de pensá-la de forma articulada com o movimento social e em um campo de aproximação entre teatro, dança e culturas populares.

Notas

- ¹ Nilma Lino Gomes é professora titular emérita da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi reitora Pró-Tempore da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) (2013-2014). Também foi ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) (2015) e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos (2015-2016) do governo da presidenta Dilma Rousseff.
- ² “A capoeira é uma manifestação cultural afro-brasileira que articula em sua prática diferentes linguagens e expressões, podendo incluir dança, luta, música, dramatização, brincadeira, jogo e espiritualidade. Entre diferentes formas de expressão dessa prática, compreende-se a Capoeira Angola como uma das vertentes da capoeira, que se caracteriza como tal a partir de um discurso sobre tradição estabelecido num vínculo orgânico de caráter mítico e histórico, com sua ancestralidade africana” (Peixoto, 2021, p. 14).

- ³ “Teatro Narrativo, uma dentre outras tendências da produção teatral contemporânea, que tem como uma de suas principais características a forte presença de elementos épicos articulados a elementos dramáticos e líricos no conjunto da encenação” (Peixoto, 2021, p. 17-19).
- ⁴ Interseccionalidade é o estudo da sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação. No Brasil, ganhou grande projeção a partir da publicação *Interseccionalidade* de Carla Akotirene (2019), pela coleção Feminismos Plurais.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. P. 93-110.
- BAIROS, Luiza; MELLO, Gustavo. **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, n. 25-26, p. 323-363, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 133-154, abr. 2011.
- GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Anpocs, p. 223-244, 1984.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.
- LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MOTA NETO, João Colares da. **Por uma pedagogia decolonial na América Latina**: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda. Curitiba: Ed. CRV, 2016.

NARANJO, Julio Moracen. Capulanas em contraponteio: onde começa a ação na aurora dum destino. **{Em}Goma**: dos pés à cabeça, os quintais que sou. São Paulo: Capulanas, 2011. P. 60-77.

PEIXOTO, Jordana Dolores. **Poéticas e saberes da Capoeira Angola**: caminhos para pensar a Performance Negra de atrizes e atores narradores. 2021. 140 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

SANTANA, Mônica Pereira de. A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, n. 39, p. 65-79, dez. 2017.

SANTANA, Mônica Pereira de. **Mulheres negras**: (auto) - (re)invenções: devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras. 2021. 306 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significados. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: linhas globais de uma economia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. P. 23-71.

SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo por cima do mar eu vim**. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **Revista de Teatro O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 12, 2003.

SCHECHNER, Richard. Ensaio de Richard Schechner. In: LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processo de criação na dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; HARTMANN, Luciana. Narrativas dançadas: entre tradições populares e a cena contemporânea. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades**. Volume 1. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. P. 79-96.

SINGER, Milton Borah. **When a Great Tradition Modernizes**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) é doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Mestre também na Unicamp (2004). É professora do curso de Licenciatura em Dança, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Também é artista-pesquisadora e diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista de Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7551-1468>

E-mail: renata_lima_silva@ufg.br

Jordana Dolores Peixoto é doutoranda (bolsista FAPEG) em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Renata de Lima Silva. Graduada em Educação Artística, com Habilitação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). É artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22 e fundadora do Núcleo Histórias de Comadres. É também capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5119-9916>

E-mail: jordanalola@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 15 de dezembro de 2021

Aceito em 06 de junho de 2022

Editora responsável: Celina Nunes de Alcântara

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.