

## Olhando um teatro negro por buraquinhos

*Looking at a black theater through buraquinhos*

 Victor Timotio de Lima \*

Recebido em: 17 jan. 2021  
Aprovado em: 4 nov. 2021

**Resumo:** Neste artigo, serão abordadas características e questionamentos acerca da estética teatral negra, de forma que ao mesmo tempo descreve e pergunta o que são os teatros negros. Também será discutido como se dá a relação entre essas epistemologias não hegemônicas e a universidade. Para isso será traçado um panorama histórico breve sobre as manifestações artísticas afrodiaspóricas para chegar na contemporaneidade, com a obra de Jhonny Salaberg (2018) *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* com o qual, em paralelo faz-se a discussão sobre a inserção de uma disciplina sobre teatro negro no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Espera-se neste artigo observar e compreender como as formas artísticas negras e seus estudos se dão nesse presente momento que é constantemente atravessado pelas ancestralidades dos corpos em discussão.

**Palavras-chaves:** Teatro negro. Universidade. Afrodiáspora. Currículo. Decolonialidade.

**Abstract:** In this article, characteristics and questions about theatrical aesthetics will be addressed, so that while describing it also asks what black theaters are. The relationship between non-hegemonic epistemologies and the university will also be questioned. For said purpose, a brief historical view about afrodiaporic artistic manifestations until contemporary times will be drawn, with Jhonny Salaberg's piece *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, in parallel with the discussion about the insertion of a subject about black theater in the Performing Arts course at the University of Campinas (Unicamp), in order to observe how black artistic formats and its studies take place in present times, constantly crossed by ancestry of the bodies under discussion.

**Keywords:** Black theaters. University. Aphrodiáspora. Curriculum. Decoloniality.

---

\* Victor Timotio de Lima é artista-pesquisador da cena, diretor e dançarino, formado em técnico em teatro pela ETEC de Artes, e graduando em Artes Cênicas pela Unicamp. Desenvolveu a Iniciação Científica "A trans-criação de Sizwe Bansi está morto, de Athol Fugard: dança contemporânea e dramaturgias do movimento na perspectiva do encenador", financiada pela Fapesp (nº 2020/05287-0) com orientação da Profª Drª Verônica Fabrini - pesquisa a qual resultou, dentre outras produções, este artigo. Contato: vtl.victorlima@gmail.com

## Introdução

“Preto sujo!” Ou simplesmente: “Olhe, um preto!”. Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

(FANON, 2008, p.103)

*Buraquinhos ou O vento é inimigo do picumã* (2018), de Jhonny Salaberg (dramaturgo e ator do coletivo teatral O Bonde, nascido em Guaianases, zona leste da capital de São Paulo), é um texto dramático que narra a história de um menino que, no primeiro dia do ano, sai de casa para comprar pão e tem que voltar para casa. Um enredo simples e de curta duração, não fosse o ocorrido no entre a ida à padaria e a volta para a residência, no qual o garoto entra em uma perseguição contra a polícia, cuja função genocida do povo preto periférico é “atirar primeiro e não perguntar depois”. A criança que saiu de sua casa é transformada em um objeto suspeito, despido de toda sua subjetividade, tendo de correr para sobreviver enquanto carrega o peso dos pães, de seu corpo preto e de seus órgãos que vão esvaindo de seu interior através dos buracos abertos pelas balas disparadas pela polícia. Um teatro assumidamente negro.

Mas, o que seria um teatro negro? Haveria, realmente, um teatro negro ou vários teatros negros? Qual a importância de haver uma entrada efetiva de seu saber na universidade? Neste artigo, essas entre outras questões serão discutidas, de modo a colocar em pauta a estética teatral negra e a importância de seu estudo no âmbito acadêmico. Como mote será usada a dramaturgia citada, de forma a dar um recorte específico à cena teatral negra paulistana e contemporânea, visto que o texto foi criado e encenado por artistas da Grande São Paulo e estreado no Centro Cultural São Paulo (CCSP) em 2018. Além disso, será discutida uma carta enviada em 2020 à Comissão de Graduação do curso de Artes Cênicas da Unicamp (conselho que delibera decisões sobre a graduação) que tratou sobre o ensino de artes negras no respectivo departamento e suas reverberações.

Primeiramente, é importante compreender que, ao falar de negritude, falamos de outra epistemologia, esta por sua vez não eurocêntrica. Sendo assim, exige-se uma decolonialidade do saber para uma efetiva discussão acerca desses assuntos. A decolonialidade, por sua vez, não se trata apenas de um pensamento teórico, mas, sim, de uma prática cotidiana de questionar e desconstruir os saberes colonizadores estruturados em nossa sociedade, saberes esses eurocêntricos, brancos, patriarcais, heterossexuais e cisgêneros. Leda Maria Martins (1995), ao tratar dos elementos construtores de preconceitos, afirma que a linguagem constitui

um papel de legitimação fundamental, uma vez que “o uso do signo linguístico constitui uma das formas mais perversas de segregação e controle” (MARTINS, 1995, p.35) manifestando sua “marca ideológica, porque, segundo Mikhail Bakhtin, ‘o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico’” (*ibid.*). Tendo em vista, então, a importância linguística na prática decolonial, será utilizada uma linguagem neutra neste texto para se referir a pessoas e/ou cargos genéricos (ex: es ocidentais, es professorias)<sup>1</sup>, de forma a naturalizar sistemas não hetero/cisnormativos.

Dito isso, de forma também a grafar esse conhecimento anticolonialista, faz-se necessário localizá-lo no espaço-tempo e nomear suas origens. Ao falar de um teatro negro no Brasil, falamos de uma arte de povos africanos em diáspora e sua luta anti-epistemicida<sup>2</sup> que acontece desde o advento da escravização dos povos africanos para a América até a contemporaneidade. Desse modo, esse artigo se divide em duas partes: a primeira trará um breve panorama da arte negra e como sua sobrevivência se dá nas terras brasileiras, trazendo à tona características comuns em suas diversas manifestações; em um segundo momento, se segue uma proposta de leitura da peça de Salaberg, identificando seus atravessamentos e distanciamentos com os elementos apontados anteriormente, levantando o debate sobre a denominação de “teatro negro” – que tanto essa dramaturgia quanto outras obras recebem – e a discussão sobre o ensino dessas outras epistemologias no currículo do curso de Artes Cênicas.

## 1. Viajando pelas águas das artes negras

“[...] a cultura não é necessariamente uma cultura *intelectual*, mas antes de tudo uma formação do *olhar* e da faculdade de bem escolher: tal como o músico que sabe encontrar o seu dedilhado na escuridão [...]” (NIETZSCHE apud SODRÉ, 2014, p.14, grifo do autor)

Ao citar uma “formação do olhar” em contraponto com uma área “intelectual”, podemos ler que a cultura e costumes de um povo vão além de um campo teórico e acadêmico, o qual muitas vezes se encontra a arte ocidentalizada, e atravessam o campo epistemológico, ou seja, o local de um conhecimento que é construído também a partir do sensível e do experiencial de uma sociedade. Antes de continuar, e de forma a quebrar com a universalidade construída em torno da Europa, é necessário definir o que se refere ao que chamaremos de “ocidente”. Segundo Mignolo:

Assim, por conhecimento ocidental e razão imperial/ colonial compreendo o conhecimento que foi construído nos

fundamentos das **línguas grega e latina e das seis línguas imperiais européias** (também chamadas de vernáculos) e não o árabe, o mandarim, o aymara ou bengali, por exemplo. (2008, p.290, grifos meus)

Esse rompimento com o “universal” é imprescindível para uma quebra do sistema racista estruturado socialmente. Com o surgimento do Iluminismo, no século XVIII, e seu decorrente antropocentrismo, surgem concepções universalizantes – direitos universais, razão universal, homem universal – que irá comparar e classificar os seres humanos. Ao analisar esse período, Silvio Almeida afirma que

Surge então a distinção filosófico-antropológica entre **civilizado e selvagem**, que no século seguinte daria lugar para o dístico **civilizado e primitivo**.

[...] E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da razão e a que se denominou colonialismo. (2019, p.20-21, grifos do autor).

Logo, é importante localizar a arte ocidental em seu espaço-tempo, estabelecendo, assim como as artes negras, indígenas, orientais, entre outras, seu caráter étnico derivado de uma *memória* social. Memória esta que foi uma arma de sobrevivência des negres escravizadas e um elemento para a resistência de suas manifestações artísticas. Como uma maneira de fazer continuar viva e pulsante sua cultura, es africanes (sequestrades para o Brasil) utilizavam o conhecimento ancestral e originário de sua terra como disparador criativo e energético. Essa memória, contudo, não era acessada através de formatos escritos – assim como na sociedade ocidental, que articula seu conhecimento com uma noção privilegiada do olhar – mas, sim, a partir do corpo, o qual se inscreve como um “portal de alteridades” (MARTINS, 2003, p.64, grifo meu).

De acordo com Ligiéro, que analisa as características da performance tradicional africana e como se dá sua continuidade no Brasil, “o corpo é o centro de tudo” (2011, p.133) nessas manifestações artísticas. Essas, por sua vez, possuem como característica um “objeto composto”: o *batucar-cantar-dançar*. Esse emaranhado artístico se dá em uma forma hierárquica horizontal, ou seja, não há entre esses três fazeres uma ordem de importância. A performance africana originária ocorre no encontro simultâneo desses elementos. Além disso, também é importante apontar a não separação entre o festivo, religioso e cotidiano para essas comunidades, uma vez que suas práticas artísticas são atravessadas por esses três aspectos.

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual

está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual. (ibid, p.135)

Com a diáspora africana, es negres sequestrades e escravizadas no Brasil utilizaram as características de suas formas celebratórias como forma de recuperação de um “comportamento”. Sem regras fixas, mas com um “modelo” básico, Ligiéro aponta que as manifestações afrodiáspóricas tinham “a percussão, o canto, a interação entre o performer no centro da roda e o coro” e como “detalhes cinéticos (...) o rodar, pular e bater palmas” (ib, p.138). Isto é, assim como sua ancestral, a arte afro-brasileira continuava com uma indissociação entre a tríade batuque-canto-dança, assim como o entendimento de divertimento e religiosidade enquanto campos não segmentados. Isto pode ser analisado em um documento de orientação para senhores de escravizadas, o manual “Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras”, o qual afirmava que, se os<sup>3</sup> fazendeiros permitissem as celebrações religiosas das pessoas negras, a fuga para quilombos diminuiria e a energia para trabalhar aumentaria, já que durante a prática de seus rituais, elus se divertiam. Sem dúvidas isso ocorreria, já que havia uma liberação de energia (axé) e uma reconexão com a ancestralidade que fora negada a essas pessoas por séculos (e continuava sendo). Ainda segundo Ligiéro, “a reconstrução da identidade africana em solo americano se dá através da reconstrução de rituais específicos”. Destarte, podemos entender que a construção das performances afrodiáspóricas não é somente um movimento artístico mas, antes de tudo, um movimento de (re)construção identitária.

Tratando de uma performance negra mais contemporânea, temos Leda Maria Martins (1995) que disserta sobre seu conceito de “performances da oralitura”. Entende-se por oralitura: “gestos, inscrições e palimpsestos performáticos, grafados *pela voz e pelo corpo*” (2003, p.77, grifos meus). “*Pela voz e pelo corpo*”, ou seja, diferentemente da epistemologia artística ocidental que segmenta as artes da voz (música), da oralidade (teatro) e do corpo (dança), o fazer cultural negro absorve esses saberes enquanto práticas transversais para as construções de suas performances, sejam estas desde manifestações populares (folguedos) até espetáculos

teatrais. Assim sendo, a cultura negra age como sendo o “lugar das encruzilhadas” (ib, p. 69). O corpo, por sua vez, não representa somente uma ação, mas se afirma em um sentido epistêmico, sendo considerado um “local de inscrição de conhecimento”.

(...) conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (ib, p.66)

Ademais, Martins elenca três elementos das dramatizações e performances afro-brasileiras: 1º descrição de uma situação de repressão de negre escravizade (ou marginalizade, ao pensar em obras atuais); 2º reversão simbólica dessa situação; 3º “instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano” (ib, 72). Percebe-se que, ao se falar dessa performance, há uma superposição do coletivo em relação ao indivíduo. Isso, contudo, não ocorre como forma de apagamento de subjetividades, pelo contrário, funciona como forma de resistência das alteridades presentes nesse grupo, uma vez que essas são cotidianamente ameaçadas de extinção e que, através do poder coletivo, ativado pela ancestralidade que se faz presente pela voz e pelo corpo, e negre evoca a energia (axé) para lutar contra uma lógica racista, colonial e epistemicida.

## 2. Um teatro, 111 buracos e infinitas formas

Naquele dia / meu pixaim elétrico gritava alto / provocava sem alisar ninguém / meu cabelo estava cheio de si // Naquele dia / preparei a carapinha para enfrentar / a monotonia da paisagem da estrada / soltei os grampos e segui / de cara pro vento, bem desaforada / sem esconder volumes nem negar raízes // Pura filosofia / meu cabelo escuro, crespo, alto e grave / quase um caso de polícia / em meio à pasmaceira da cidade / incomodou identidades e pariu novas cabeças // Abaixo a demagogia / soltei as amarras e recusei qualquer relaxante / assumi as minhas raízes / ainda que brincasse com alguns matizes / confrontando o meu pixaim elétrico / com as cores pálidas do dia. (SOBRAL apud ALEXANDRE, 2017, p. 92)

Em diversas obras artísticas, o cabelo é um signo muito presente ao se falar sobre negritude. No lugar onde deveria estar a coroa, roubada pelas branques, o *picumã* se instaura enquanto ressignificação de uma subjetividade e autoestima que foi e continua sendo negada às pessoas negras. Em *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* (2018), esse cabelo/marca identitária se torna alvo da polícia e, para sobreviver, corre contra o vento e o tempo. O protagonista – ou pretagonista,

ressaltando a cor de sua pele como elemento fundamental da peça, já que sem ela provavelmente não haveria qualquer confronto com a instituição militar – percorre países da América Latina e África, encontrando outras pessoas, também negras, que dividem suas experiências e histórias, além de ajudá-lo ora a se esconder ora a curar, mesmo que minimamente, os buracos abertos em seu corpo. Esses encontros, tanto com personagens vivas quanto com mortas, estabelece uma aproximação com as ancestralidades africanas e afrodiaspóricas, as quais darão a força motriz para o garoto continuar correndo e tentando chegar em sua casa.

Nesta fuga, a polícia age enquanto coreógrafa dos movimentos do menino. André Lepecki afirma que “uma teoria cinética da polícia nos permite identificar a sua função coreográfica como fundamental na constituição do urbano e da própria ideia de política” (2011, p. 53).

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um **movimento cego ao que o leva a mover-se**. (ib, p.54, grifo do autor)

Neste trecho, Lepecki relata a função da polícia enquanto mantenedora e coreógrafa de certa ordem estipulada pelos poderes hegemônicos da sociedade, ou seja, o policiamento existe para que a rua continue um local monotônico e as pessoas que por ela passam estejam em um estado de alienação. O corpo preto e livre em circulação, contudo, configura-se um objeto estranho à essa ordem – que por sua vez se caracteriza como branca cisnormativa. Com isso, para manter o poder já estabelecido, essa instituição fará de tudo para que esses corpos voltem a um lugar inferiorizado e preso, inclusive desestabilizar a ordem da rua e da negrura que por ela passa, a qual não possui nem o direito de caminhar alienada, uma vez que permanece a todo momento em estado de alerta para uma futura desestabilização policial. Em *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, a polícia que obriga que a ação de correr do garoto se execute, e é ela também que, através de seus 111 tiros, acaba com seu movimento coreográfico de fuga.

[...] Mãe, antes de você começar a chorar, se desesperar e vir me socorrer, pare e ouça o que tenho para dizer: Meu corpo está lá fora no chão perfurado com todos os buracos do mundo. Infelizmente não deu para trazer o pão. Essa nossa cor preta provoca os 50 tons de bege fortemente armados com seus dentes de sabre afiados, prontos para atacar. Mãe, prepare

o velório como pode. Não precisa tirar o dinheiro da aposentadoria para comprar o caixão, peça à prefeitura. Caso não consiga, me enrole na cortina roxa que está na sala e pronto. Na gaveta do quarto tem duas velas pela metade. Tem também uma camiseta que a senhora me deu neste natal. Me vista e me perfume com sua colônia de rosas que eu roubava um pouquinho todos os dias para ir para escola. Não chore mãe, termine de lavar a louça com calma e depois vá me ver lá fora. Certamente estarei empacotado em um saco plástico preto. É bom assim, estou muito feio com todos os meus buracos. Haja lágrima para tapar cada um deles. (SALABERG, 2018, p. 78)

Nesta obra de Salaberg, além da corporeidade bastante presente, observamos uma narratividade que guia toda a história da peça. A palavra, por sua vez, acontece em muitas partes de uma forma “leve” e poética, evocando uma prática idealizada por Ítalo Calvino que propunha uma escrita leve para assuntos densos (SALABERG, 2018), como é o caso do genocídio do povo preto e periférico no Brasil. Logo, podemos inferir que há certa *oralitura* no espetáculo, já que a partir de “gestos, inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo” (op. cit., grifo meu), ocorre uma performance *pretagonizada*. Ainda retomando os conceitos de Leda Martins (2003), há os três elementos das dramatizações afro-brasileiras também nesse texto de teatro negro: a fuga descreve a situação de opressão que a comunidade negra sofre; há uma tentativa de reversão simbólica ao decorrer da peça, através das figuras ancestrais africanas e latino-americanas que aparecem para ajudar o menino; e, na última cena, por meio de uma utopia, instaura-se um certo poder negro, o qual é apenas conseguir voltar vivo para casa.

(...) existem aqueles que ainda afirmam que não há preconceito no país e que o Brasil é uma nação miscigenada, na qual não existe a possibilidade de fazer a distinção entre brancos e negros. No entanto, estas assertivas nos levam a alguns questionamentos: como explicar que a maioria dos sujeitos que vive nas periferias do país seja composta por negros? Até que ponto podemos falar que abolimos a escravidão, uma vez que o negro segue sendo desvalorizado e lutando pelos direitos que, no nível teórico e sociopolítico, deveriam ser iguais, independentemente da cor da pele? (ALEXANDRE, op. cit., 29)

A obra, assim, conceitua-se enquanto um *teatro negro*, considerando sua temática, linguagem e o *pretagonismo* que toma a cena. Importante afirmar que o teatro negro não é somente uma linguagem em si, mas, também, um campo de produções, criações e estudos, tornando-o assim plural. Esse teatro, de acordo com Marcos Alexandre, se “retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas” e deve “retratar os contextos e lugares de enunciação aos

quais os negros se viram e ainda se veem representados e/ou subjugados em nossas sociedades” (op. cit., p.34, grifos do autor). Sendo assim, o teatro negro, ou teatros negros, se energizam a partir de seus passados ancestrais e dos corpos negros no presente, a fim de construir outros tipos de relações futuras na sociedade.

Contudo, para uma construção de um futuro sólido para as pessoas negras, é preciso que seus conhecimentos acessem e se estabeleçam nos espaços de poder, como a universidade. Conceição Evaristo, em seu poema de título “Meia Lágrima” diz:

Da língua cortada,  
digo tudo,  
amasso o silêncio  
e no farfalhar do meio som  
solto o grito do grito do grito  
e encontro a fala anterior,  
aquela que emudecida,  
conservou a voz e os sentidos  
nos labirintos da lembrança. (apud ALEXANDRE, 2017, p.13)

Como forma de dar voz a esses discursos, que foram e são cotidianamente emudecidos, há a necessidade da criação de disciplinas que abarquem os estudos sobre as artes negras – e suas pluralidades – e que esta faça parte da formação dos estudantes. Dessa forma, foi escrita uma carta apresentada em dezembro de 2020 à Comissão de Graduação do curso de Artes Cênicas da Unicamp, de forma a relatar a urgência da entrada dessas epistemologias não hegemônicas na academia e que estas integrem o currículo pleno do curso, não de uma forma episódica, a qual serão estudados esses assuntos pontualmente, provocando sua marginalização, mas sim que esses se façam presentes transversalmente em toda bibliografia e produção de conhecimento do curso.

Tanto o corpo docente quanto o discente estavam cientes das dificuldades de inserir uma nova disciplina obrigatória em uma universidade pública: questões que vão desde carga horária até contratação de professores. Contudo, assim como comentado na carta, é de fundamental importância que o corpo docente, junto com a coordenação, comece a pensar e a colocar em prática a resolução dessas problemáticas. Grifo essas palavras, pois o começar a iniciar uma prática antirracista e decolonial é imprescindível para um verdadeiro ensino decolonial, o pensar e o praticar não devem ser separados, tampouco levarem muito tempo para se juntarem efetivamente. O ensino sobre os conhecimentos e artes produzidas por pessoas negras não é somente uma questão de “gosto”, mas se faz urgente para o enfrentamento de um massacre e epistemicídio que dura séculos. Djamilia Ribeiro (2019), em seu livro *Lugar de Fala* relata que na década de 1980, mulheres negras eram esterilizadas forçadamente.

Se as mulheres negras não tivessem denunciado essa realidade e lutado para que o debate sobre essa violência viesse à tona, provavelmente essa questão seria ainda mais grave.

Tirar essas pautas da invisibilidade e um olhar interseccional mostram-se muito importante para que fuçamos de análises simplistas ou para se romper com essa tentação de universalidade que exclui. A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, **quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida.** (RIBEIRO, 2019, p.42, grifo meu)

Logo, ao inserir a epistemologia negra, não será inserida somente outra estética, mas sim uma estética e pensamento que visibiliza o atentado secular que corpos negros vêm sofrendo. No IV Fórum Negro de Arte e Cultura, promovido de forma virtual com apoio da UFBA, houve uma mesa onde docentes de diversas universidades discutiram sobre o tema “*Currículo, Dança e Epistemologias afrodiáspóricas no Ensino, Pesquisa e Extensão*”, neste debate foi levantado o argumento de que “currículo é um território em disputa”. O conhecimento negro deve entrar de forma efetiva nessa disputa – que vai além do campo acadêmico e afeta um campo de luta contra-epistemicida.

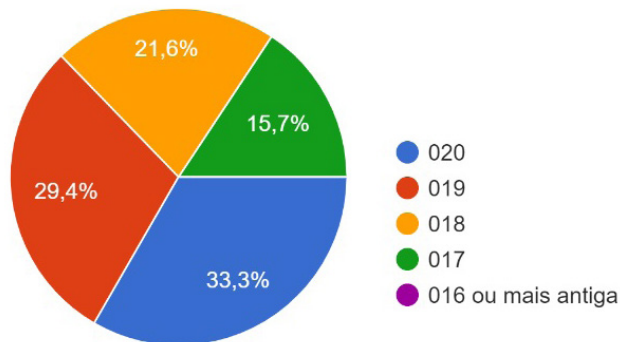
Como forma de levantar o interesse dos estudantes de Artes Cênicas sobre o ensino de teatro/artes negras no currículo do curso, foi realizado um formulário a seguir no qual foi anexado à carta (à Comissão de Graduação do curso de Artes Cênicas da Unicamp), contendo as perguntas e o gráfico de respostas. O formulário, até a data de 12 de dezembro de 2020, obteve 51 respostas de alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp. Como forma de preservar a transparência nas respostas, este foi elaborado de forma que as respostas fossem anônimas (Gráfico 1).

No gráfico 1, das 51 respostas, 17 eram de estudantes

Gráfico 1

Qual sua turma?

51 respostas



Fonte: autor.

da turma 020; 15 da 019; 11 da 018; e 8 da 017.

No gráfico 2, das 51 respostas; 48 pessoas afirmaram que possuíam muito interesse em estudar arte/teatro negro; duas pessoas que possuíam pouco interesse; e uma pessoa respondeu que não possui interesse.

No gráfico 3, das 51 respostas, 50 pessoas responderam que consideram muito importante para a formação acadêmica o estudo sobre arte/teatro negro e 1 pessoa afirmou não considerar importante.

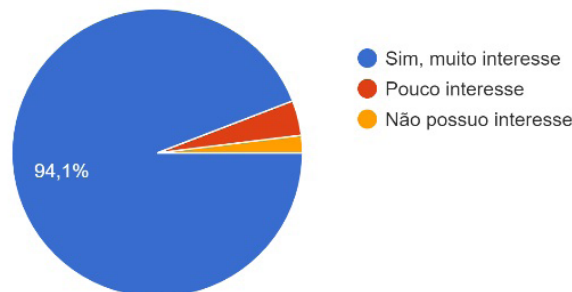
No gráfico 4, das 51 respostas, 47 estudantes responderam que consideram importante haver uma disciplina obrigatória sobre arte/teatro negro e 4 pessoas responderam que deveria ser uma disciplina eletiva. Contudo, não houve respostas afirmando que não considera importante uma disciplina sobre o assunto. Com isso, constata-se uma unanimidade acerca da importância da criação de uma disciplina que abarque os estudos sobre arte/teatro negro.

Uma vez que a carta foi escrita para um curso da Universidade Estadual de Campinas, também é importante ressaltar o espaço-tempo em que ela está inserida enquanto universidade. A Unicamp localiza-se na última

Gráfico 2

Você possui interesse em estudar arte/teatro negro?

51 respostas



Fonte: autor.

Gráfico 3.

Você considera o estudo sobre arte/teatro negro importante para sua formação acadêmica?

51 respostas

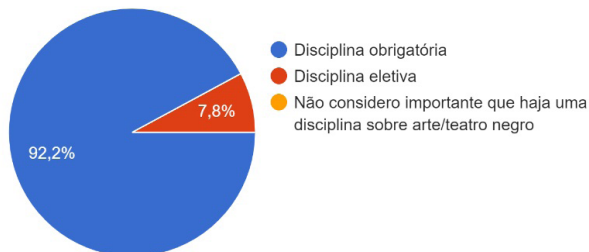


Fonte: Autor.

Gráfico 4.

Você considera importante que, se houver uma disciplina sobre arte/teatro negro, esta seja uma disciplina obrigatória do currículo pleno no curso de Artes Cênicas ou uma disciplina eletiva?

51 respostas



Fonte: Autor.

cidade do mundo a abolir a escravidão, não havendo, na época, qualquer política pública de reparação com os povos negros escravizados. Ela, por sua vez, iniciou a política de cotas tardiamente se comparar com outras universidades públicas brasileiras (a lei federal nº 12.711/2012 garantiu a reserva de cotas para as universidades federais, e somente 7 anos depois a Unicamp efetivou o programa de cotas raciais em seu vestibular). No campo docente do curso, temos um *claro* problema: um corpo de professorias majoritariamente branco. Numa discussão antirracista efetiva deve-se pensar também em quem está acessando esses lugares de poder e o que fazemos para subverter essa lógica.

Ademais, a partir dessa carta foram levantadas propostas em conjunto entre docentes e estudantes, como forma de fomentar a discussão e fazer com que esses estudos ocupem esse espaço que foi – e continua sendo – negado a eles e seus precursores e descendentes. A princípio, algumas ações foram colocadas em práticas. Uma delas foi a mesa “*Teatros Negros e suas entradas/ocupações na universidade*”, realizada na Mostra Cênica de Verão 2021 de forma virtual, a qual teve participação de três pesquisadores da graduação que possuem pesquisas acerca do tema – Victor Lima, Monique Ferreira e Fernando Vitor – com mediação da Profª Drª Gina Monge. A segunda ação foi a criação de uma matéria eletiva no Instituto de Artes para o primeiro semestre de 2021, que discutiu as artes negras e indígenas contemporâneas. A realização dessa disciplina partiu da experiência de uma matéria eletiva do segundo semestre de 2020, que foi ministrada pela Profª Drª Verônica Fabrini, a qual trouxe à cena trabalhos de artistas indígenas e discussões sobre a decolonialidade do saber e da arte na universidade. Ainda no começo de 2021 foi deliberada a criação de uma disciplina obrigatória de Teatro Negro no currículo do curso de Artes Cênicas da Unicamp a partir da turma de 2022. Para continuar o debate sobre os conhecimentos afrodiáspóricos

foi realizado no segundo semestre de 2021 o *Fórum América Ladina: Diálogos entre artes, política, saúde e educação antirracistas*. Sendo assim, observa-se a carta enquanto movimentadora de ações e esta mostra, também, a importância de estudantes e docentes estarem aliados contra o epistemicídio que há dentro do campo universitário.

Um dia a Negritude não terá mais razão de existência: morrerá para ceder lugar a um outro tipo de relações humanas. Mas até esse dia, enquanto o negro continuar “mero objeto de versões de cuja elaboração não participa”, a Negritude permanecerá viva e atuante. (NASCIMENTO, 1961, p. 19)

### Conclusão: se não podemos dormir, não te deixaremos descansar

A discussão sobre uma estética negra no teatro é altamente necessária, visto a contínua marginalização que essas epistemologias sofrem desde seu sequestro para outras terras tão distantes de sua terra-mãe: a África. Importante, também, destacar sua pluralidade. Desde esses tempos também, os negres que vieram de várias sociedades – cada qual com suas alteridades e saberes – foram homogeneizadas e classificadas como sendo uma só “coisa”, desprovida até de alma (na noção judaico-cristã dos colonizadores ocidentais). Isso fez com que enxergássemos o povo negro como uma única massa que pensa e produz tudo igual. Decerto, como visto nesse artigo, as manifestações afrodiáspóricas possuem diversas confluências e se impulsionam em algumas ancestralidades em comum. Contudo, isto deve ser visto como uma rede que interconecta essas práticas artísticas plurais e não como uma fórmula que homogeneiza os teatros e performances negras, o que seria um pensamento distorcido e simplista deste campo artístico tão vasto.

*Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* é apenas uma dentre várias obras que nos mostram os diversos modos de se pensar e fazer teatro e arte negra. Essa obra é construída a partir do ponto de vista de um dramaturgo preto e da periferia de São Paulo, exercendo uma “*escrevivência*” única. Esse conceito se trata de uma prática proposta por Conceição Evaristo, em um recorte sobre mulheres negras, a qual diz que, ao escrever sobre suas vivências – que são cotidianamente silenciadas e apagadas – ocorre um ato de “auto-inscrição no interior do mundo” (apud ALEXANDRE, op.cit., p.28). Assim, ao realizar uma dramaturgia que o corpo negro e periférico do autor e diversos outros corpos negros e periféricos que não podem mais falar (pois estão mortos) são força motriz tanto da história quanto da linguagem a ser encenada, Jhonny Salaberg causa fricções e desestabilizações na ordem social, a qual deve ser tirada do lugar, repensada e des/reconstruída.

Para sua efetiva des/reconstrução, esses saberes devem ocupar os lugares de poder, como a universidade, de uma forma plena e transversal. Silvio Almeida (2019) diferencia visibilidade de poder, ou seja, de nada resolve termos materiais sobre negritude na universidade se estes não forem presentes em todo o currículo do curso. O trazer esses conhecimentos para a academia vai além da inserção de mais “um tipo de fazer artístico”,

mas é fundamental enquanto luta contra-epistemicida da população negra. Enquanto houver um genocídio e epistemicídio do povo negro, a lição de Evaristo deve ser evocada e ecoada veementemente, quando afirma que “nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (apud ALEXANDRE, op.cit., p.28).

## Notas

- <sup>1</sup> Para a consulta de regras gramaticais da linguagem neutra, foi usado o material “Linguagem Neutra (PT-BR): Porque elus existem e você precisa saber!” de Ophelia Cassiano, disponível no site: <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>
- <sup>2</sup> Epistemicídio foi um termo cunhado pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos, o qual refere-se “à destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas” (apud. LIMA, 2021)
- <sup>3</sup> Aqui nota-se um protagonismo masculino (branco).

## Referências

- ALEXANDRE, Marco Antônio. **O Teatro Negro em Perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- CASSIANO, Ophelia. “Linguagem Neutra (PT-BR): Porque elus existem e você precisa saber!”. **Medium**. S.l, 2020. Disponível em <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b> Acesso em: 01 dez. 2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41> Acesso em: 01 dez. 2020.
- LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil**. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 133-146, abr. 2011. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573> . Acesso em: 21 nov. 2020.
- LIMA, Mariana. **O que é epistemicídio?**. Politize. S.l. 2021. Disponível em <https://www.politize.com.br/o-que-e-epistemicidio/> Acesso em: 28 nov. 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras [online], nº26, p.63-81, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> Acesso em: 21 nov. 2020
- Mesa 05 – **Currículo, Dança e Epistemologias Afrodiaspóricas no Ensino, Pesquisa e Extensão**. In: **IV FÓRUM NEGRO DE ARTE E CULTURA**. Salvador, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B49qgv610z0> Acesso em: 01 nov. 2020.
- Mesa-1C: Teatros Negros e suas entradas/ocupações na universidade. In: **Mostra Cênica de Verão 2021**. Campinas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kbTql8b3Q2o> Acesso em: 15 jan. 2021.
- MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.
- SALABERG, Jhonny. **Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2018.
- SODRÉ, Muniz. **Cultura, corpo e afeto**. Revista Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, 2014. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13161/9318> Acesso em: 03 abr. 2020.