


O TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO COMO POSSIBILIDADE PARA PRÁXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UMA ANÁLISE SOBRE O ESPETÁCULO *IDA*

Bianca Camila de Andrade Silva
Luciana Dadico

NOTA SOBRE LAS AUTORAS

Bianca Camila de Andrade Silva 
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Correo electrónico: biancac.andrades@gmail.com

Luciana Dadico 
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Correo electrónico: ludadico@usp.br

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 29/08/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.009>

RESUMO

A partir do constante crescimento de grupos de teatro negro na cidade de São Paulo e outras capitais brasileiras, faz-se necessário investigar o impacto de suas produções e organizações em perspectivas estética, política e cultural. Desde *Abdias do Nascimento*, o teatro negro brasileiro propôs-se a refletir sobre sua identidade, característica que se mantém com diferentes demandas e prismas. O objetivo deste artigo é analisar o espetáculo contemporâneo IDA, obra que tematiza a identidade da mulher negra brasileira, considerando suas fragmentações e intersecções. Como resultado, espera-se oferecer uma melhor compreensão sobre as disputas identitárias nas artes cênicas, bem como às possibilidades estéticas e políticas do teatro negro enquanto práxis crítica interseccional.

Palavras-chave: teatro negro, interseccionalidade, estética, identidade, estudos culturais

EL TEATRO NEGRO CONTEMPORÁNEO COMO POSIBILIDAD DE PRAXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UN ANÁLISIS DEL ESPECTÁCULO /DA

RESUMEN

Debido al constante crecimiento de los grupos de teatro negro en la ciudad de São Paulo y en varias capitales del país, es necesario investigar el impacto de sus producciones y organizaciones en las perspectivas estética, política y cultural. Desde *Abdias do Nascimento*, el teatro negro se ha propuesto reflexionar sobre su identidad, característica que se mantiene hasta hoy con distintas demandas y prismas. El objetivo del artículo es analizar el espectáculo teatral contemporáneo IDA, una obra que centraliza la identidad de la mujer negra brasileña considerando sus fragmentaciones e intersecciones. Como resultado, se espera ofrecer una mejor comprensión de las disputas identitarias en las artes escénicas, y de las posibilidades estéticas y políticas del teatro negro como praxis crítica interseccional.

Palabras clave: teatro negro, interseccionalidad, estética, identidad, Estudios Culturales



CONTEMPORARY BLACK THEATER AS A POSSIBILITY OF INTERSECTIONAL CRITICAL PRAXIS: AN ANALYSIS OF THE PLAY /IDA

ABSTRACT

Since the Brazilian black theater groups are growing up in cities such as São Paulo and other capitals from Brazil, it becomes necessary to investigate the impact of their productions and organizations in aesthetic, political, and cultural perspectives. In the work of *Abdias do Nascimento*, black theater used to be proposed as a way to reflect on its identity. This characteristic remains until the present with different demands and prisms. The aim of this paper is to analyze the contemporary play /IDA, a work that has the identity as theme for the Brazilian black women, considering identity in its fragmentations and intersections. As a result, it is expected to offer a better understanding of both the political and aesthetic possibilities of contemporary black performing arts, especially in the face of identity disputes as intersectional critical praxis.

Keywords: black theater, intersectionality, aesthetics, identity, cultural studies



O TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO COMO POSSIBILIDADE PARA PRÁXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UMA ANÁLISE SOBRE O ESPETÁCULO *IDA*

A escolha do espetáculo *IDA* como objeto de análise visa debater questões referentes à identidade da mulher negra, tematizadas na obra do Coletivo Negro. Idealizado por uma atriz negra, o espetáculo *IDA* une estética, política e identidade delineando diferentes categorias identitárias da mulher negra a partir da trajetória da personagem Ida.

A principal motivação para esse estudo foi a identificação como mulher negra localizada no mesmo espaço sociorracial da protagonista, considerando a necessidade de refletir sobre a importância deste espetáculo no âmbito político-cultural. Ida é a primeira mulher da sua família a concluir a graduação, a primeira geração a não ter que trabalhar como empregada doméstica. Entretanto, a cada passo da sua trajetória, ela encontra diferentes contextos racistas com os quais precisa lidar. A história de Ida é a história de milhares de mulheres negras brasileiras contemporâneas oriundas de gerações de mulheres escravizadas e exploradas no serviço doméstico, desprovidas de direitos trabalhistas, abusadas e violentadas, que, no lugar de mães, mulheres e negras, resistiram para que chegassemos até aqui, na possibilidade de questionamento.

A pergunta orientadora desta pesquisa foi: Qual é a potência do protagonismo de histórias de mulheres negras para o teatro negro? Primeiramente, analisamos o contexto histórico do espetáculo. Em seguida, adentramos em seu enredo, buscando compreender o que as cenas debatem, rebatem, questionam, afirmam ou modificam, identificando, também, com quais autores a peça dialoga. Realizamos uma reflexão sobre a estética do espetáculo e as estéticas do movimento de teatro negro. A partir disto, por meio do conceito de interseccionalidade, desenvolvemos uma análise propondo interpretar o espetáculo *IDA* como uma possibilidade de práxis crítica interseccional.

As escolhas durante o processo de pesquisa ocorreram delineadas pela própria disposição das ferramentas possíveis durante o período pandêmico da COVID-19, considerando que, por conta do isolamento, os espetáculos teatrais em São Paulo foram cessados e houve dificuldade em contatar o grupo. Por esse motivo, modificamos o plano inicial da pesquisa, que envolvia a realização de entrevistas, acesso ao material de pré produção e imersão aos processos criativos do grupo. Desta forma, optamos por analisar o espetáculo *IDA* enquanto objeto histórico e compreender a potência política e identitária da teatralidade negra por meio da própria obra. Como fonte de apoio, utilizamos a revisão da obra na plataforma YouTube, onde está publicada. Consultamos materiais publicados pelo Coletivo Negro, as revistas *Negras Dramaturgias* e as publicações sobre *IDA* em diferentes websites, como Guia Folha UOL, TUSP e Itaú Cultural.

Em uma breve sinopse do espetáculo, podemos dizer que o enredo tem como protagonista Ida, uma mulher recém-formada em arquitetura, que ao apresentar um projeto arquitetônico em sua primeira entrevista de emprego, é questionada sobre a ausência do quarto de empregada na planta. A partir disto, a personagem entra em conflito identitário, referente a seu pertencimento de raça e classe, buscando em reflexões ancestrais e culturais respostas sobre a sua condição de mulher negra. O dilema de Ida envolve decidir se ela irá ou não construir o quarto de empregada. No desenrolar do espetáculo, ocorre uma politização identitária da personagem, que escolhe não construir o quarto, mesmo que isso prejudique sua carreira.



Enquanto arquiteta, Ida reflete sobre o privilégio branco ao ser a única negra da sua turma de graduação e a primeira de sua família a cursar o ensino superior, sendo a primeira geração de mulheres que não precisou trabalhar como funcionária doméstica. Numa metáfora poética e política, diz que sua especialidade é a reconstrução das colunas que foram destruídas pelo Estado e pelo racismo e que o seu projeto é edificar, projetar espaços que a caibam sem ter que pedir licença para existir.

Outras questões também são abordadas na peça, como a solidão da mulher negra. De acordo com a protagonista, a solidão começa quando o amor se torna um privilégio. Então, narra seus abandonos e promessas de amor. O sentimento de solidão no trabalho, nos estudos e nas relações sexuais afetivas; a falta que sentia de seus pares. Também relata sua condição de mulher negra na adolescência, quando foi “promovida” de neguinha para mulata na fala dos colegas. Conclui que não importa qual roupa coloque, sempre será negra. Estas perspectivas sobre a solidão nos levam a refletir, enquanto espectadores, sobre a objetificação da mulher negra que, dadas as estruturas sociais, possui dificuldade de ser vista enquanto mulher.

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas”. O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudo-mercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira (Gonzalez, 2020, p. 36).

A narrativa presente no espetáculo *IDA* apresenta a discussão deste patenteamento cultural ao qual Lélia Gonzalez cita e o Coletivo Negro, grupo responsável pela criação e encenação de *IDA*, inova ao abordar a subjetividade da mulher negra a partir das perspectivas da identidade individual e coletiva, retirando-a deste lugar de exploração para um espaço de protagonismo crítico. “É um espetáculo sobre a construção da identidade da mulher negra...” afirma a atriz Aysha Nascimento (2019, p. 16) na revista *Negras Dramaturgias*, publicada pelo grupo. *IDA* é um espetáculo que articula identificações, revelando contradições, afirmações e ressignificações da identidade.

A filósofa estadunidense Angela Davis argumenta em seu livro *Mulher, Raça e Classe* que as opressões sofridas pelas mulheres negras perpassam diferentes categorizações sociais e identitárias. Por este motivo, como método para compreender as articulações identitárias da mulher negra, e como elas estão dispostas nas relações de poder, faz-se útil para nossas análises também o conceito de interseccionalidade, cunhado por Crenshaw (1994).

Crenshaw (1994) introduz a ideia de que intersecções entre raça e gênero podem contribuir para compreender e estruturar as experiências sociais da mulher negra, uma vez que elas não sofrem apenas por sua condição de mulher ou de pessoa negra, mas por viver simultaneamente em ambas as posições. Para a jurista, existem duas categorias de interseccionalidade:

a interseccionalidade estrutural e a interseccionalidade política. A primeira, refere-se à intersecção entre raça, gênero e classe e a experiência com as violências e opressões. A segunda, é referente ao feminismo negro e às lutas antirracistas (Crenshaw, 1994).

O conceito de interseccionalidade foi apropriado e desenvolvido por feministas e pesquisadores negros para analisar o impacto das conjunturas de poder em diferentes intersecções identitárias. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) realizam uma síntese do conceito:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia, e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (p. 15).

IDA é um espetáculo sobre a mulher negra contemporânea que intersecciona diferentes categorias identitárias de forma subjetiva e objetiva, e relaciona indivíduo e coletivo a partir da sua própria trajetória. O espetáculo não apresenta somente uma perspectiva sobre raça ou gênero, mas aborda diferentes posições entre raça, gênero, classe e sexualidade. Dado isto, o conceito de interseccionalidade poderá nos ajudar a compreender a relevância da construção de narrativas sobre a mulher negra no teatro negro brasileiro e quais possibilidades estéticas estas inferem.

A interseccionalidade como forma de investigação crítica invoca um amplo sentido de usos de estruturas interseccionais para estudar uma variedade de fenômenos sociais – por exemplo, a estrutura organizacional do futebol, as filosofias que moldam políticas públicas globais e nacionais e o ativismo social do movimento das mulheres afro-brasileiras – em contextos sociais locais, regionais, nacionais e globais. A interseccionalidade como prática crítica faz o mesmo, mas de maneiras que, explicitamente, desafiam o status quo e visam a transformar as relações de poder (Collins e Bilge, 2021, p. 53).

Uma das contribuições de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge para o conceito de interseccionalidade é a distinção, porém relação entre investigação crítica e prática crítica. As autoras defendem que a interseccionalidade transgride sua função de ferramenta analítica para também ser prática crítica cotidiana, realizada por pessoas comuns, fora da academia, em diferentes espaços sociais. Em suma, não é simplesmente um método de fazer pesquisa, também é uma ferramenta de empoderamento das pessoas (Collins e Bilge, 2021).

Para analisar o espetáculo *IDA* é fundamental obtermos conhecimento do conceito de práxis crítica interseccional, pois, ao mesmo tempo em que o espetáculo se articula academicamente em sua pré-produção (em pesquisas com mulheres negras acadêmicas), também propõe a perspectiva das lutas e histórias cotidianas inspiradas nas próprias atrizes negras. Desta forma, a investigação crítica e a prática crítica caminham juntas na produção do espetáculo, tanto a teoria quanto a ação se manifestam por meio da estética teatral.

Produzido pelo Coletivo Negro, um dos grupos tradicionais de teatro negro da cidade de São Paulo, o espetáculo *IDA* estreou em junho de 2016, na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, no Ipiranga. Fruto do projeto *A Concretude Imaterial do que Somos: Símbolos, Mitologias e Identidades*, contemplado pelo *Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, a peça surgiu após pesquisas sobre o feminino negro, coordenadas pela atriz Aysha Nascimento.

Em um capítulo do livro *Negras Dramaturgias 2*, publicado pelo Coletivo Negro em 2018, Aysha Nascimento, atriz e idealizadora do projeto que resultou no espetáculo *IDA*, conta que a pesquisa parte do desejo de caminhar ao encontro das vozes e corpos negros que vivenciam o intenso processo de empoderamento dos movimentos negro-feministas e afro-feministas atuais.

Durante as pesquisas para o desenvolvimento do espetáculo, ocorreram três encontros presenciais com mulheres negras de diferentes segmentos sociais, entre elas, a filósofa Djamilia Ribeiro e as psicólogas Maria Lúcia da Silva e Clélia Prestes. Ao longo deste processo, emergiram temas como violência, solidão da mulher negra, construção da identidade afro-feminina, processos de construção da negritude, entre outros.

Aysha afirma que se inspirou nas mulheres negras de sua família para idealizar o projeto. A história da sua mãe, enquanto única mulher negra da Faculdade de Direito de São José dos Campos, ou a da sua avó paterna que trabalhou durante anos em regime escravocrata. A atriz também diz que primeiro percebeu-se negra, para depois perceber-se mulher, e que reconhecer-se enquanto mulher negra foi um intenso processo. Angela Davis e Lélia Gonzalez foram grandes influências para a construção do projeto, visando a não generalização da mulher negra.

O espetáculo *IDA* surge como uma reflexão sobre os lugares da mulher negra na sociedade a partir da trajetória e experiência individuais da protagonista Ida. A personagem arquiteta remete à construção de espaços, uma simbologia que se dá em meio a esta disputa social e identitária na qual está inserida a mulher negra contemporânea. Podemos considerar que estes espaços estão na dimensão da cultura que nos confere humanidade, articula comunidades e afirma as identidades. É um espaço de legitimação identitária.

A popular imagem do Brasil como um país carnavalesco, um paraíso tropical, tem desempenho central nas construções contemporâneas de identidade social das mulheres mulatas. A reputação internacional do Brasil como democracia racial está intimamente ligada à objetificação sexual de mulheres de origem racial mista como a essência da brasilidade... Essas ideias remontam às noções de identidade nacional, usando raça, gênero, sexualidade e cor como fenômenos interseccionais. A estrutura interseccional de construção mútua de categorias de identidade permitiu que as afro-brasileiras desenvolvessem uma política identitária. Nesse caso, elas cultivaram uma identidade feminista negra de feições políticas no cruzamento entre racismo, sexismo, exploração de classe, história nacional e sexualidade (Collins e Bilge, 2021, p. 42).

Este trecho de análise sobre a política identitária das afro-brasileiras é o contexto histórico em que o espetáculo *IDA* está inserido. O enredo ressignifica a identidade da mulher negra brasileira, apresentando perspectivas individuais e subjetivas, criticando a objetificação sexual. Ida nos conta sobre quando evoluiu de pretinha para mulata, chora suas dores pela solidão de ter seu corpo objetificado e, por meio das suas experiências individuais de exploração e opressão, desenvolve a politização de sua identidade.

Esse exemplo de narrativa presente no espetáculo difere da forma como a mulher negra é apresentada na história nacional, propondo outro modo de representar as personagens negras nas dramaturgias, confrontando os estereótipos. A partir dos espaços que as mulheres negras estão ocupando, há mais possibilidades para que elas falem sobre si mesmas.

A filósofa brasileira Djamila Ribeiro defende a importância do contexto sócio-histórico do local de fala do enunciador sobre determinados temas. Quando nos referimos a mulheres negras, o discurso sobre si mesmas é fundamental para quebra de estereótipos e construção de novas narrativas identitárias para uma voz que foi negada por tantos anos.

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. E, mesmo sobre indivíduos do mesmo grupo, Collins salienta que ocupar a localização comum em relações de poder hierárquicas não implica em se ter as mesmas experiências, porque a autora não nega a dimensão individual (Ribeiro, 2019, p. 64).

A fala de Ida não é só da personagem, mas uma fala da Companhia, de suas integrantes, das mulheres que fizeram parte da pesquisa, das mulheres que influenciaram teoricamente o projeto, das mulheres que se identificam com as experiências de Ida. Então, ainda que Ida represente seus dramas de forma individual, sua experiência, enquanto mulher negra, é coletiva.

Conceição Evaristo (2020), criadora do conceito *escrevivência*, propõe que a literatura ofereça, então, aquilo que a história não pode oferecer. Em outras palavras, a partir da ficção pode-se preencher lacunas deixadas na história. Quando a idealizadora Aysha Nascimento resgata histórias da mãe e da avó paterna, e as transforma em personagem, o enredo se dinamiza, oscilando entre a memória de opressão do passado e a opressão que se repete no presente. A partir do passado, então, desta história que se *escrevive*, a personagem reivindica uma posição de dignidade no presente, afirmando sua identidade negra.

A dinâmica entre o particular e o universal no espetáculo ocorre, justamente, pela politização das identidades expostas pela personagem: sou mulher, negra e trabalhadora. Ida sofre violência nas três categorias identitárias citadas, violências que em conjunto tornam-se exponenciais e mutuamente excludentes. Daí a necessidade de compreendermos os temas abordados na obra sob a ótica da interseccionalidade.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. Segundo Kimberlé Crenshaw a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (Akotirene, 2020, p. 19).

Sojourner Truth, que em seu discurso na Women's Right Convention, em 1851, denunciou de forma pioneira e contundente as violências contra as mulheres negras praticadas por homens e mulheres brancas e, também, por homens negros, em questões de raça, gênero e classe, mostra o quão fundamental é considerarmos questões interseccionais para compreender o modo como a mulher negra é subjugada em diferentes categorias identitárias.

A ideia de interseccionalidade complementa, assim, o conceito de *identidades politizadas* de Stuart Hall (2005), ao apontar que:

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da diferença (p. 21).

Para Hall, o deslocamento das identidades na modernidade tardia fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, entre outros. As identidades de Ida enquanto mulher, negra e trabalhadora estão interligadas. Consideramos, assim, o espetáculo *IDA* como *práxis interseccional*, na medida em que a obra une teoria e ação, influenciada pelo teatro brechtiano, para criticar, compreender e buscar alterar as relações de poder por meio do espetáculo, promovendo, dentre outras, novos signos e símbolos para a ressignificação das identidades das mulheres negras. O espetáculo *IDA* transgride, desse modo, as perspectivas de representatividade e empoderamento usuais, centradas na branquitude, possibilitando às mulheres negras refletirem e compreenderem a si mesmas enquanto sujeitos sociais e políticos.

Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política deco-

rente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (Carneiro, 2019, p. 327).

Considerando o teatro negro como uma manifestação estética originária do movimento negro, ou seja, política e de militância, esta feminização também ocorre no âmbito da produção artística negra. *IDA* representa uma perspectiva feminista negra do teatro negro, conceito estético que se amplia cada vez mais.

O teatro negro — como meio de fomentar a presença marcante dos negros em cena, visando ao seu protagonismo, e pensando esteticamente uma cultura afro-brasileira — surge na década de 40, com *Abdias do Nascimento*, integrante da Frente Negra Brasileira (1931 - 1937) e fundador do Teatro Experimental do Negro. Há pesquisadores que consideram como o precursor do teatro negro Benjamin de Oliveira, intérprete do palhaço Benjamin e criador do conceito circo-teatro na década de 20. Na mesma década, também ocorreram outras manifestações artísticas com características estéticas que podem ser consideradas teatro negro, a exemplo de *Tudo Preto* da Cia. Negra de Revistas, em 1926. No entanto, é com o Teatro Experimental do Negro que se desenvolve um movimento estético negro de teatro de grupo.

O Teatro Experimental do Negro surge como uma necessidade e possibilidade de quebra deste “monopólio de representação” constituído pela exclusão do negro, substituído por *blackfaces*, além das representações estereotipadas ou infantilizadas. Consideramos, desta forma, que o teatro negro se refere a um movimento artístico específico, protagonizado por pessoas negras. Além do próprio *Abdias do Nascimento*, há pesquisadores como Evani Tavares Lima que contribuem para a compreensão do que seria o teatro negro.

Em sua tese de doutorado, Evani Tavares Lima dialoga com diferentes autores para discutir a abrangência do conceito de teatro negro. O artigo publicado pela pesquisadora Júlia Tizumba condensa algumas destas ideias para melhor compreensão:

Assim, na perspectiva do presente estudo, entenda-se: aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: 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, 2010, p. 43).

A pesquisadora subdivide o teatro negro em três categorias: performance negra, teatro de presença negra e teatro engajado negro. Entretanto, não necessariamente uma categoria exclui a outra, como é o caso de *IDA*. Quando analisamos o espetáculo, notamos que a obra possui características das três categorias sugeridas por Lima. Esta conclusão reforça nossa tese de que o teatro do Coletivo Negro se constitui, para além de seus aspectos estéticos e sociais, como práxis interseccional.

Como comumente afirmam os atores e atrizes do teatro negro contemporâneo: não existe um teatro negro, existem vários teatros negros. Não há, absolutamente, uma régua que defina, em especial, a estética do Teatro Negro. No entanto, há uma tendência dos grupos nacionais contemporâneos de se apropriarem da estética do teatro épico, de Brecht, como ocorre no espetáculo *IDA*. Sem a necessidade de contar grandes histórias de imperadores, o teatro épico fomenta a criação de cenas com situações cotidianas, possibilitando mais instrumentos para falar e promover reflexões junto aos espectadores.

IDA é uma manifestação estética contemporânea, localizada em um contexto sócio-histórico específico e se dispõe enquanto obra politizada. Do ponto de vista da estética teatral, *IDA* dialoga, reconhecidamente, com a estética do teatro épico. Antagônico ao teatro clássico dramático, que propõe apresentar a unidade de uma ação, com início, meio e fim definidos, promovendo a catarse, centralizando o texto e utilizando a mímesis (imitação) como técnica e método, o teatro épico possibilita a construção narrativa não-linear, rompe com as noções de espaço-tempo entre cenas e distancia-se do espectador com a quebra da quarta parede.

O teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro; ele abala sua validade social na medida em que retira sua função na ordem capitalista; ele ameaça a crítica em seus privilégios. Tais privilégios são compostos por um conhecimento técnico que capacita o crítico a determinadas observações a respeito da direção e da encenação (Benjamin, 2017, p. 18).

Na contramão do teatro de entretenimento, o teatro épico abandona a prática idealista e engaja a prática materialista. Desta forma, os personagens ideais são substituídos por personagens reais e cotidianos, comumente lidando com conflitos individuais ao enfrentar questões de ordem coletiva. Podemos, inclusive, realizar uma analogia entre *IDA* e, de Brecht. Ambas as personagens carregam o nome e o protagonismo dos espetáculos, e ambas se veem em uma encruzilhada similar, condicionada pela forma das relações capitalistas.

Ao mesmo tempo em que a Mãe Coragem lucra com a guerra, perde os seus filhos para guerra. Desta forma, a guerra mostra-se em interação antagônica com a personagem, pois é a fonte dos seus lucros, mas também, simultaneamente a fonte de suas perdas. Para *Ida*, aceitar construir o quarto da empregada significa se consagrar como arquiteta e superar gerações de marginalidade, esse é o seu lucro. Entretanto, se aceitar, reproduzirá as mesmas opressões que acorrentou sua família por anos, deixando margem para acorrentar outras famílias — e essa é sua perda.



Além da distância racial, maior diferença entre as personagens é a consciência, a Mãe Coragem, alienada pelo lucro, tem dificuldades de enxergar que a causa das suas perdas é a guerra. Já Ida, quando posta a situação, possui a possibilidade de reflexão para tanto. Para além disso, Ida é movida pela ancestralidade, enquanto Mãe Coragem é apática à toda realidade que a rodeia. Ida e Mãe Coragem são personagens de contextos sociais distintos, porém carregam uma característica essencial do teatro épico, o poder de escolha:

É da natureza do teatro épico que a oposição não dialética entre forma e conteúdo da consciência (que faz com que a personagem dramática só possa se referir a sua ação por meio de reflexões) seja substituída pela oposição dialética entre teoria e prática (que faz com que a ação, em seus pontos de ruptura, permita vislumbrar a teoria). Por essa razão, o teatro épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não se transforma em pensador: eis a reescrita possível, pelo dramaturgo, de uma máxima pedagógica dos antigos épicos (Benjamin, 2017, p. 40).

O incômodo que *IDA* instiga no espectador se dá justamente pela sua possibilidade de ação. A personagem apresenta uma situação pela qual muitos já passaram, ainda que em contextos diferentes, a de negar uma oportunidade por uma crença pessoal ou aceitá-la contradizendo seus próprios valores. Entretanto, ambas as opções são insuficientes para a resolução do problema, pois perder a oportunidade de emprego ou reproduzir espaços racistas não são exatamente soluções. Esta falta de possibilidade faz refletir sobre as relações de poder em que a mulher negra está inserida, os limites efetivos de sua escolha e ação, da dificuldade em libertar-se completamente das opressões.

A problematização do espetáculo ocorre por meio da disputa ideológica individual, considerando que construímos nossas identidades realizando escolhas ideológicas, mesmo que inconscientes. Porém, há momentos específicos de nossa trajetória em que somos confrontados por aquilo que cremos. Qualquer que fosse o caminho escolhido por *IDA*, ele seria passível de conflitos, e, conseqüentemente, de crítica. Por isso, torna-se menos importante para o espectador saber o caminho que ela escolheu do que refletir sobre as condições que geram o dilema vivido pela protagonista.

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variam conforme a época, dificultaremos ao nosso público uma acomodação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria dessa ou daquela forma, dirá: “Eu também agiria assim”, ou quando muito: “Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias...”. E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem históricas, é possível que ao público pareçam, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele age: nasce assim, uma atitude crítica (Brecht, 1948, sub. 37).

IDA é um espetáculo sobre Ida, uma pessoa única, que representa a história de si mesma. A história de Ida não é uma história comum à nossa. Entretanto, por meio da similaridade entre as situações que ela representa com as situações reais que compõem as nossas histórias, o espetáculo nos leva a refletir sobre a forma como agimos ou agiríamos em determinadas ações.

Então, cria-se um movimento ativo entre obra e espectador. Para este movimento ocorrer, não há, necessariamente, a exigência de uma identificação politizada com a personagem, como de raça, gênero ou classe. O espetáculo, enriquecido pelo lugar de fala (narrativa) e influenciado pela estética do teatro épico (ação), fomenta a atitude crítica frente ao desenvolvimento da personagem ao longo da peça. Um dos elementos que concorrem para este efeito é a presença de mais de uma atriz para uma única personagem.

Apesar de interpretarem a mesma personagem, cada atriz possui sua própria construção de *Ida*. Em uma das atrizes, concentra-se o alívio cômico da personagem; na outra, perdura a dúvida numa representação complementar da protagonista. Nestas facetas de *Ida*, com as quebras da quarta parede, podemos notar que cada atriz constrói *Ida* a partir de sua própria personalidade. O que mais uma vez sugere ser *Ida* uma personagem individual, mas, ao mesmo tempo, de representação coletiva e não unificada: “Eu sou uma, você é outra, nós somos várias, nós somos muitas, mas insistem em nos ver como uma”.

O teatro negro contemporâneo agrega a política em sua estética ao transgredir movimentos artísticos de grupos politizados para criar obras teatrais politizadas: há autonomia política na obra. E, desta forma, reiteramos que não há apenas um teatro negro, há diferentes estéticas e possibilidades dentro deste conceito, e *IDA* é um desses exemplos.

A estética teatral negra não renega a cultura europeia, do que é exemplo a própria influência brechtiana. No entanto, há uma ruptura cultural e, consequentemente, política em sua produção, pois esta não se limita a reproduzir os valores europeus. Preocupa-se antes em incorporar e assumir características sociorraciais e da cultura afro-brasileira. Nesse sentido, é difícil delimitar esteticamente os elementos específicos que o definem como teatro negro, uma vez que a união entre performance e raça permite milhares de possibilidades. Buscamos sublinhar algumas delas.

Uma das características do teatro negro contemporâneo é propor-se enquanto uma manifestação da cultura afro-brasileira, seja cultuando-a, lembrando-a ou afirmando-a. Quando assistimos *IDA*, notamos esteticamente em sua composição a manifestação dos tambores africanos, do *jazz*, do *blues*; notamos o *dreadlock* das atrizes e os seus corpos que em movimento sublinham o ritmo dos tambores. Percebemos, também, a *gira*¹ com o vestido amarelo em homenagem a Oxum, orixá que compõe os panteões das religiões afro-brasileiras umbanda e candomblé.

Quando o teatro negro contemporâneo, ou melhor, quando *IDA* afirma-se estética e politicamente enquanto uma manifestação cultural sociorracial da mulher negra brasileira, não se trata apenas de uma superação dos valores e da estética teatral europeia, mas de uma transgressão. Brecht, com o seu teatro épico e sua crítica à sociedade de classes, contribui para a estética de *IDA*. Mas esta não é suficiente para debater as condições de mulher, raça e classe, de forma interseccional, dentro do espetáculo. Eis porque o teatro negro contemporâneo não pode ser limitado ao conceito de teatro épico, visto que há um embate cultural e identitário que a estética brechtiana por si só não contemplaria.

1 O termo *gira* possui dois significados: o primeiro, enquanto reunião da umbanda em que há o agrupamento de diferentes espíritos de determinada categoria espiritual, manifestando-se por meio da incorporação de médiuns. O segundo significado é referente ao giro em volta de si mesmo, ação também realizada pela religião da Umbanda em que é saudada a fé em determinado orixá, em prol de orientações, agradecimento, desmanche de demandas, entre outros.

Há outra característica a se destacar na estética de *IDA* e no teatro negro contemporâneo: a forma como o corpo negro em cena transgredir o *gestus*² brechtiano para inscrever em si mesmo o texto e o conhecimento que se quer transmitir:

A performance e as cenas rituais por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente lugar 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. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matriz indígena), por exemplo, essa concepção de performance nos permite aprender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e um episteme diversa. Nessa perspectiva e sentido, como afirma Roach, ‘as performances revelam o que os textos escondem’ (Martins, 2003, p. 67).

As coreografias e as músicas cantadas e tocadas de *IDA* exemplificam o que Leda Martins define como oralitura, conceito que sugere uma forma de transmitir histórias e saberes ancestrais por meio da performance, ultrapassando, desta forma, os limites da grafia. O que nos faz perceber que *IDA* não só descentraliza do texto, como já propunha o teatro brechtiano, mas insere na performance do corpo um método cênico que reporta a saberes ancestrais.

As coreografias complementadas entre as atrizes, ao som dos tambores africanos ou dos sopros do jazz, como já descrito anteriormente, fomentam uma manifestação de cunho racial e cultural na qual, por meio do canto, pode-se protestar contra a realidade sócio-histórica e refletir sobre nosso lugar dentro dela. É pelo canto que *IDA* entoa a resposta de sua decisão ao público, é pela dança que giram e exaltam Oxum. É pelo corpo das atrizes negras que desenrolam as contradições e, também, por ele que se busca superá-las. A performance enquanto meio de inscrição e transmissão de conhecimento é uma das características tanto de *IDA* quanto do teatro negro contemporâneo.

Alguns elementos estéticos das peças nesse começo de século 21 em São Paulo, entre os grupos que se intitulam como realizadores de um Teatro Negro, são também muito comuns ao momento do teatro contemporâneo como em geral na cidade e no mundo. Cabe nesse leque, a crítica ao palco convencional italiano e a utilização de espaços como casas, quintais, galpões e corredores ou ainda a volta à praça pública; se no palco, o furo da quarta parede; a não linearidade no tempo da

2 Termo elaborado por Brecht para se referir às qualidades gestuais no palco, o *gestus* social, considerando elementos como voz, postura, vestimentas, atitudes, expressões faciais, entonações, entre outros. A qualidade do *gestus* social está na forma como o intérprete apresenta as relações sociais concretas da personagem.

contação e no desenvolvimento da narrativa, paralela à escolha pela fragmentação do espetáculo; o uso abundante de vídeo e som extra etc. Porém, essas vertentes, nas companhias de teatro que se apresentam como negras, adequam-se ao foco nos temas das diásporas africanas, à história dos contextos escravistas oficiais e às vivências urbanas negras contemporâneas com várias teias políticas, sociais, econômicas, cotidianas, materiais, afetivas e mitológicas que foram tecidas pela gente preta ou as enredou (Rosa, 2014, p. 75).

IDA foi totalmente idealizada, produzida e apresentada por um grupo de pessoas negras pensando o contexto histórico da mulher jovem, negra e urbana, a partir da estética teatral. No momento em que reflete e questiona a estrutura e contradições nas quais a personagem está inserida, manifestando suas angústias e insatisfações, o espetáculo assume um cunho político.

Como já diria Hilton Cobra, em uma de suas declarações à revista *Legítima Defesa*: “O teatro negro está na fúria da palavra e na beleza do gesto” (2014, p. 10). Quando Brecht escreveu o seu *Organon* para o teatro, o seu objetivo foi propor uma nova estética para o teatro; uma estética politizada, em contramão à alienação apresentada pelo teatro burguês; uma estética que flertasse com a ciência — o autor utiliza Galileu Galilei como grande inspiração —; uma estética que trabalhasse com a materialidade; uma estética do estranhamento, do incômodo, do questionamento e reflexão. Para isso, ele construiu métodos estéticos que nos influenciam até hoje. *IDA* é um reflexo de Brecht, ao mesmo tempo em que transgredir Brecht, por seguir a própria materialidade que o teatro épico propõe, e transforma-se em teatro negro.

Desde *Abdias do Nascimento*, o teatro negro articula-se com os movimentos sociais, artísticos e intelectuais antirracistas, seguindo os movimentos do seu tempo. A politização estética, embasada em Brecht, porém, possibilita a *IDA* ir além, desenvolvendo personagens contextualizados sócio historicamente, localizados em diferentes categorias identitárias, refletindo e criticando-as, sem que se perca a qualidade artística da obra. O teatro negro contemporâneo, em seu fazer estético, possui um caráter coletivo e grupal que favorece as interlocuções entre arte, política e cultura.

Para além de criticar as identidades, *IDA* apresenta um processo de politização da identidade da mulher negra contemporânea por meio das intersecções das identidades expostas. A consequência dessas articulações entre identidades é a produção de uma práxis interseccional, transformando o espetáculo em uma prática crítica, metodológica e conceitual. Esta percepção amplia as possibilidades do teatro negro enquanto função social, sua representatividade, manifestação política e conscientização do negro e das desigualdades sociorraciais.

Perceber *IDA* como uma produção de práxis crítica interseccional, materializando a teoria em estética, a partir da união entre histórias reais e ficção, sugere uma nova gama de possibilidades trazidas pelo teatro negro. Este, que já inscrito no âmbito da cultura enquanto manifestação artística e política, acrescenta uma potencial ferramenta para as lutas identitárias, articulado teoricamente com os movimentos sociais e com a capacidade de desenvolver diferentes narrativas e simbologias em prol da promoção de novas identidades ou ressignificação das existentes.



REFERÊNCIAS

- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade*. Editora Jandaíra
- Benjamin, W. (2017). *Ensaio sobre Brecht*. (1ª ed.). Boitempo
- Brecht, B. (1948). *Um pequeno Organon para o Teatro*. (R. Pedreira Cerqueira da Silva, Trad.). (Publicado em 1948). <https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>
- Carneiro, S. (2019). Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Em H. Buarque de Hollanda (Org.), *Pensamento Feminista Brasileiro: conceitos fundamentais* (pp. 324 – 330). Bazar do Tempo
- Cia. Os Crespos. Os desafios do teatro negro na cena contemporânea – Estética e sobrevivência. *Legítima Defesa: Uma Revista de Teatro Negro* – 2º sem. 2014, São Paulo
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade*. (1ª ed.). Boitempo
- Evaristo, C. (5 de fevereiro de 2020). *Escrevivência* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>
- Crenshaw, K. (1994). Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of color. In M. A. Fineman & R. Mykitiuk (Orgs.), *The public nature of private violence* (pp. 93-118). Routledge.
- Davis, A. (2013). *Mulher, Raça e Classe*. Plataforma Gueto
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano*. (1ª ed.). Zahar. <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural da pós-modernidade*. (10ª ed.). DP&A editora
- IDA à construção de uma mulher negra. (2019). *Negras Dramaturgias*, (2), 9-18.
- Lima, E. T. (2010). *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778472>
- Martins, L. (2003). Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81. <http://ppgo.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/320/2019/04/texto-negror.pdf>
- Mendes, M. G. (1993). *O Negro e o Teatro Brasileiro*. Editora Hucitec
- Nascimento, A. (2005). Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18 (50), 209-224. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>
- Ribeiro, D. (2019). *Lugar de Fala*. Pólen

Rosa, A. (2014). Sobre os Ouvidos na Conversa com o Espelho. *Revista Legítima Defesa*, 1(1), 75-81.

Tizumba, J. (2021). *Afinal, o que é teatro negro?* Fundação Clóvis Salgado.

Truth, S. (1851). *Ain't I a Woman?* <https://www.sojournertruth.com/p/aint-i-woman.html>



FICHA TÉCNICA

IDA

BRASIL – Casa de Teatro Maria José Carvalho – Cia do Heliópolis, São Paulo

Estreno

2 de Junho de 2016

Actrices Creadoras

Aysha Nascimento e Verônica Santos

Músicos

Ana Goes, Fefê Camilo e Renata Martins

Director

Flávio Rodrigues

Directora Musical

Dani Nega

Coordinador Musical

Fernando Alabê

Preparación Musical

Melvin Santhana

Canciones

Renata Martins, Dani Nega, Fernando Alabê e Melvin Santhana

Escenógrafa

Nina Vieira

Diseñadora de Vestuario

Débora Marçal

Preparadora Corporal

Érica Moura

Iluminación

Danielle Meireles

Audiovisual

Cibele Appes e Eduluz



Asesora de Imprenta

Maitê Freitas

Productora ejecutiva

Ana Flávia Rodrigues

Marketing

Glaucia Moreira

Coordinadora

Aysha Nascimento

Concepción y Realización: Coletivo Negro

Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jefferson Matias, Jé Oliveira,
Raphael Garcia e Thaís Dias





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

