



TEATRO: criação e construção de conhecimento

O MOVIMENTO ESTÉTICO-POLÍTICO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

THE POLITICAL AESTHETIC MOVEMENT OF THE BLACK'S PEOPLE EXPERIMENTAL THEATER

4

Alice Lino Lecci¹

Universidade Federal de Mato Grosso

alice.lino@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo discorre sobre a base política fundadora do Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento, e suas práticas com o propósito de analisar como se dá o enfrentamento ao racismo presente nas relações sociais do Brasil mediante a linguagem teatral. Para tanto, apresentam-se argumentos do próprio Abdias sobre o móbil para o surgimento desse grupo, acrescido da descrição do cenário estético-político da época ainda embrenhado no mito da democracia racial. Nessa análise, considera-se também o movimento da Negritude como orientador das ideologias do TEN, na medida em que esse movimento pretendia reabilitar a identidade negra ao afirmar positivamente a cultura e o legado ancestral africano. Mediante a literatura intrínseca a esse movimento, pretendeu-se, então, a emancipação dos povos negros, já que a mesma enfrentaria a dominação colonial em termos físicos e simbólicos. Buscava-se nesse sentido negar a mera assimilação dos padrões morais e estéticos eurocêntricos para, assim, assegurar a força, o orgulho e a auto-estima para as pessoas negras. Por fim, a análise proposta também compreende os conceitos de cultura e representação, segundo a perspectiva de Stuart Hall, e a função da arte na formação da percepção do sujeito, de acordo com Susanne Langer, com o objetivo de se discutir como as peças teatrais encenadas por esse grupo determinariam novos significados para a percepção acerca da identidade negra, até então, sub-representada por meio de estereótipos negativos veiculados na cultura brasileira. Em acordo com o Movimento da Negritude, sustenta-se, portanto, que a fruição dessas peças suscitaria sentimentos de solidariedade, fraternidade, fidelidade com relação à história ancestral entre os/as afrodescendentes, o que acarretaria o fortalecimento no embate ao racismo.

Palavras-chave: teatro negro; crítica; racismo; cultura; negritude.

Abstract

This article is about the founding political basis of the Black's people Experimental Theater of Abdias do Nascimento and its practices with the purpose of analyzing how this group faces the racism present in Brazilian social relations through theatrical language. For this, we present the arguments of Abdias about the reason for the creation of this group and the description of the aesthetic-political scenario, which was still entangle in the myth of racial democracy. In this analysis, the Negritude movement is also considered as guiding the ideologies of the TEN, since this movement was intended to rehabilitate black identity by

¹ Professora Adjunta no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso; Doutora em Estética Contemporânea pela pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo; Mestre em Estética e Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.



positively affirming the African ancestral culture and legacy. Through the literature intrinsic to this movement, the emancipation of black peoples was then intended, facing the colonial domination in physical and symbolic terms. It was intended to deny the mere assimilation of Eurocentric moral and aesthetic standards in order to secure strength, pride and self-esteem for black's people. Finally, the proposed analysis also encompasses the concepts of culture and representation, according to Stuart Hall's perspective, and the function of art in the formation of the subject's perception, according to Susanne Langer in order to discuss how the theatrical plays staged by this group would determine new meanings for the perception of black identity, until now represented by negative stereotypes in Brazilian culture. In agreement with the Movement of Negritude, it is maintained, therefore, that the fruitin of these pieces would arouse feelings of solidarity, fraternity, fidelity in regard to the ancestral history between the brazilian black people, which would lead to a strengthening of the fight against racism.

Keywords: black theater; criticism; racism; culture; negritude.

GÊNESE E OBJETIVOS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Em Lima, Peru, nos idos de 1941, Abdias do Nascimento se inquieta profundamente ao assistir a peça "O Imperador Jones" de Eugene O'Neill. Além de se sensibilizar pelo drama encenado, ficou estarrecido pelo fato de o papel do protagonista Brutos Jones ter sido representado por um ator branco "tingido" de preto. Nas reflexões incitadas pela fruição da referida peça, ele transpõe a realidade para a qual a encenação o remetia e ambienta seus pensamentos nas relações raciais brasileiras, de modo que "ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação", a saber, no "regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse" (Nascimento, 2004, p.210).

Tratava-se, portanto, de criar um espaço para a formação de atores e atrizes negros/as, com o propósito de que os mesmos estivessem aptos a representarem papéis que expusessem suas características existenciais como afrodescendentes apartados da sua terra natal, explorados no trabalho ainda na contemporaneidade e excluídos mediante a atribuição de qualidades negativas, fielmente retratadas em "papéis secundários e

grotescos" (Nascimento, 2004, p.209), que acabavam assumindo nas peças teatrais.

A ideia da fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) abarcaria também a autonomia para a escolha das peças encenadas pelo grupo e nesse lugar, residia um problema a ser enfrentado, visto que, segundo o relato de Abdias, não havia peças no Brasil que representassem de forma razoável como os/as negros/as se reconheciam politicamente na relação com a sua história e ancestralidade.

O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de 'reminiscências', eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada aos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou (Nascimento, 2004, p.212).

A ausência de textos teatrais que comunicassem o drama existencial vivido pelos/as negros/as na sociedade brasileira justifica-se pelo fato de que, até a década de quarenta do século XX, como indica o próprio Abdias, ainda se sustentava no imaginário da população o ideário da dita democracia racial. Curiosamente, houve uma tentativa



sistemática de encobrir a segregação racial vivida nas relações sociais brasileiras mediante os esforços de certa intelectualidade brasileira e estrangeira, como Gilberto Freire², Arthur Ramos, Roger Bastide, Charles Wagley, Donald Pierson, que difundiram o ideário da democracia racial a partir de certas concepções equivocadas, o que asseguraria em termos práticos prejuízos para a população como um todo no que se refere à conscientização política em torno da questão.

Conforme argumentos de Freire, estaria justamente na miscigenação, a possibilidade para a democracia social, como se observa no trecho que se segue.

Há, diante desse problema de importância cada vez maior para os povos modernos – o da mestiçagem, o das relações de europeus com pretos, pardos, amarelos – uma atitude distintamente, tipicamente, caracteristicamente portuguesa, ou melhor lusobrasileira, luso-asiática, luso-africana, que nos torna uma unidade psicológica e de cultura fundada sobre um dos acontecimentos, talvez se possa dizer, sobre uma das soluções humanas de ordem biológica e ao mesmo tempo social, mais significativas do nosso tempo: a democracia social através da mistura de raças (Freire, 1938, p. 14).

No tocante ao pensamento relativo à miscigenação brasileira, conforme Florestan Fernandes, o que ocorre efetivamente é uma reação à mobilidade social do negro, que se dá “por infiltração, graças à qual a composição dos estratos raciais dominantes teve que adquirir certa elasticidade” (Florestan, 2011, p. 43). No período da escravidão, “a miscigenação, durante séculos, antes contribuiu para aumentar a massa da população escrava e para diferenciar os estratos dependentes intermediários, que para fomentar a igualdade racial” (Florestan, 2011, p.44).

E mesmo após o período escravocrata, apesar da miscigenação, ter sido tomada “como índice de integração social e como sintoma, ao mesmo tempo, de fusão e de igualdade raciais” (Florestan, 2011, p. 43-44), não se observava essa equidade pretendida em termos concretos. Nessa direção, a miscigenação entre os grupos étnicos constitutivos da sociedade brasileira não integra o mestiço, de modo a oferecer-lhe condições justas e igualitárias para o seu desenvolvimento no âmbito político, econômico e social, na medida em que a sua ascensão seria conscientemente contida de forma “obrigatória” e “organizada” (Florestan, 2011, p. 44). Diante da mobilidade vertical do mestiço, o que estaria em jogo seria “a hegemonia da ‘raça dominante’ – ou seja, a eficácia das técnicas de dominação racial que mantinham o equilíbrio das relações raciais e asseguravam a continuidade da ordem escravista” (Florestan, 2011).

Então, de modo contrário às pretensões da dita democracia racial, aqueles/as mestiços/as que mediante seus esforços no trabalho visassem uma posição social mais elevada seriam contidos ao terem suas identidades confundidas às expectativas “e valores sociais da ‘raça dominante’”, o que dá vida ao “negro de alma branca – o protótipo do negro leal, devotado ao seu senhor, à sua família e à própria ordem social existente” (Florestan, 2011, p. 45).

A partir da concepção do “negro de alma branca”, o mérito de se ter alçado algum status social mediante a sua comprovada competência no trabalho não seria considerado atributo dos/as negros/as, tampouco seria considerado como resultante do desenvolvimento das habilidades dessas pessoas. De outro modo, compreendia-se que a ascensão dos indivíduos negros dar-se-ia a partir das suas supostas capacidades de imitar o “bom exemplo” determinado pelos brancos na cultura brasileira.

² “Ao que parece, Arthur Ramos, Roger Bastide e, depois, Wagley introduziram na literatura a expressão que se tornaria não apenas célebre, mas a síntese do pensamento de toda uma época e de toda uma geração de cientistas

sociais. [...] Gilberto Freyre (1933, 1936) não pode ser responsabilizado integralmente, nem pelas idéias nem pelo seu rótulo; ainda que fosse o inspirador da “democracia racial” (Guimarães, 2002, p. 2).



Ainda na contemporaneidade, a miscigenação é um argumento utilizado para encobrir a dominação da perspectiva hegemônica branca no âmbito da cultura, o que se constitui como um dos artifícios para que se mantenha o imaginário racista da população brasileira. Logo, as culturas ancestrais e histórias dos grupos étnicos dos/as negros/as e indígenas acabam sendo diluídas, diminuídas, negligenciadas, enfim, representadas mediante estereótipos negativos. Esses evidentemente são incapazes de dar ênfase às contribuições dos mesmos para a constituição moral, econômica e política do Brasil.

Desse modo, os costumes no Brasil são orientados pela ideologia dominante branca, que determina a negligência das pessoas tidas como “brancas” em considerar o preconceito e a discriminação racial como um problema a ser enfrentado para que se concretize a democracia, de fato. E, por outro lado, os indivíduos autodeclarados negros e indígenas com o propósito de ascenderem socialmente nessa estrutura social segregada têm suas identidades dilaceradas, pois são afastados dos valores culturais determinantes da ancestralidade de seus povos. Essa, contudo, mantém-se perceptível nos legados religiosos míticos afrodescendentes e indígenas.

A fim de enfrentar a segregação racial brasileira, conforme delineada acima, Abdias do Nascimento fundaria, então, o Teatro Experimental do Negro em 1944, no Rio de Janeiro, cujos objetivos seriam:

(...) resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos de colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004, p. 210).

Esse grupo teatral buscava, portanto, a conscientização política do/ negro/a, que em termos práticos deu-se mediante cursos de “alfabetização”, de “iniciação à cultura geral” e de “primeiras noções de teatro e interpretação”. Como nos relata Abdias:

Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa (Nascimento, 2004, p.211).

Atendia-se, portanto, a níveis distintos de formação e demandas sócio-culturais da população negra a fim de propiciar a conscientização acerca do lugar de sujeição em que se encontravam, dada à violência física e psicológica sistemática empregada contra os mesmos nas relações sociais no Brasil. Por meio dos estudos oportunizados pelo Teatro Experimental do Negro, compreendeu-se que o sujeito desse processo de aprendizagem se tornaria apto a se reconhecer enquanto protagonista da própria história. “Tarefa difícil, quase sobre-humana, se não esquecermos a escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política em que foi mantido antes e depois de 1888, quando teoricamente se liberta da servidão” (Nascimento, 2004, p. 211).

Segundo Abdias, não haveria, até o momento da fundação do TEN, nenhum movimento artístico que enfrentasse o racismo existente nas relações sociais brasileiras a partir de uma afirmação positiva da identidade negra, pois mesmo os movimentos tidos como “abertos e



progressistas, como a Semana da Arte Moderna, [...] em 1922, sempre evitaram [...] mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país” (Nascimento, 2004, p. 211). Aqui é digno de nota que na ocasião da fundação do Teatro Experimental do Negro, o mesmo foi “polidamente” rechaçado “pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade”.

ENTRE A ARTE E A POLÍTICA

O Teatro Experimental do Negro se alinharia em termos ideológicos ao movimento da Negritude liderado pelos escritores, poetas e políticos Aimée Césaire, da Martinica, Léon Damas, nascido nas Guianas Francesas e o africano Léopold Senghor. Esse último, inclusive, tornar-se-ia o presidente do Senegal entre os anos de 1960 e 1980. Nesse movimento “político-estético”, esses poetas procuram desconstruir a imagem estereotipada determinada pelos colonizadores, que supunha certa inferioridade natural a partir da supressão ou da subversão da história das etnias africanas. Então, ao invés de assimilarem passivamente o ideário hegemônico europeu, cuja finalidade era reduzir e desfigurar a identidade negra, como vinha acontecendo até então, eles procurariam extirpar a auto-rejeição de sua cultura ancestral em prol do alcance da autonomia e da dignidade do corpo negro.

Enfim compreendeu-se que se despir da própria história e ancestralidade, como delineado pela dominação eurocêntrica, acarretaria uma alienação de si, que, por sua vez, determinaria de forma eficaz a exploração nos moldes do trabalho. De modo contrário, “aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psicologicamente. Ele se reivindica com paixão, a mesma que o fazia admirar e assimilar o branco. Ele assumirá a cor negada e verá nela traços de beleza e feiúra como qualquer ser humano ‘normal’” (Munanga, 2009, p.43).

Nesses termos, propõe-se, portanto, uma “volta às raízes”, haja vista que a cultura ancestral africana ainda era perceptível em meio ao “povo que guardou sua língua e sua arte, maquis que protegiam das tentações alienantes” (Munanga, 2009, p. 44). Segundo Munanga, apesar das relações opressoras estabelecidas entre os africanos e o colonizador, houve inicialmente em meio a determinados grupos alguma resistência à cultura hegemônica europeia. “Trata-se da maioria das populações vivendo ainda nos territórios étnicos e das massas espalhadas em todas as cidades de origem colonial” (Munanga, 2009, p. 44).), que atuariam como uma espécie de “bastião, no qual o patrimônio cultural legado dos ancestrais continuou a ser transmitido de geração em geração” (Munanga, 2009, p. 44). O discurso e as ações do movimento da Negritude voltar-se-iam, então, especificamente para uma elite autóctone, originária das relações de trabalho coloniais. Dada a violência psicológica e física ininterrupta vivenciadas durante o período colonial e com vistas à sobrevivência, essa classe acaba se adequando às expectativas eurocêntricas.

Dito isso, compreende-se que tanto o Teatro Experimental do Negro quanto o Movimento da Negritude, ao utilizarem da linguagem poética e teatral respectivamente, possibilitavam a representação da identidade negra de modo a desvelar os aspectos psicossociais relativos à experiência de ser negro/a em uma sociedade segregada, cujos ideais incidiam na assimilação passiva dos valores morais e padrões estéticos eurocêntricos.

Essas linguagens artísticas constituem representações imbuídas de significados, ou seja, as mesmas comunicam às pessoas “ideias” e sentimentos que passam, então, a constituir a cultura do lugar. Nessa perspectiva, compreende-se a cultura como um meio no qual se produz e intercambia significados, de modo que seus membros são ativos na interpretação e produção desses sentidos. Aqui vale a menção de que “em toda cultura há sempre uma grande diversidade de



TEATRO: criação e construção de conhecimento

significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo” (Hall, 2016, p. 20).

Conforme a perspectiva de Susanne Langer, as obras de arte em geral operam como símbolos edificantes da cultura de certa sociedade. Nesse sentido, as obras concentrariam, cada uma a seu modo, as “ideias”, sentimentos e paixões dos/as artistas perante a realidade que os cercam. Assim, as composições das obras se dão por meio de imagens e sensações incitadas na experiência e são trabalhadas pela imaginação e entendimento do artista na sua “luta pela expressividade completa, por aquela compreensão da forma que finalmente dá sentido ao caos emocional” (Langer, 1980, p. 263). Ainda nas palavras da filósofa:

Penso que toda obra de arte tem algo sobre o qual se pode dizer que provém do mundo, e que evidencia o próprio sentimento do artista acerca da vida. Isso está de acordo com a importância intelectual e, efetivamente, biológica da arte: somos impelidos à simbolização e articulação de sentimento quando temos de compreendê-lo a fim de nos mantermos orientados em sociedade (p. 262).

Ainda de acordo com Langer, embora a produção das obras de arte compreenda particularidades subjetivas do artista, há uma “intenção social” nessa fatura, na medida em que as obras pressupõem um público. Mesmo que não se saiba precisamente o perfil do mesmo, esse é considerado em termos hipotéticos. E será justamente essa finalidade de se comunicar em sociedade que determinará “seu padrão de significação” (Langer, 1980, p. 407). Assim, por mais que a obra compreenda uma originalidade de árdua compreensão intuitiva junto a seu público, de modo a afrontar os padrões de gosto já estabelecidos ao longo dos tempos, o artista permanece convicto “de que, quando eles a tiverem contemplado suficientemente, a intuição de sua significação virá” (Langer, 1980, p. 407).

Ao considerar a arte como símbolo constituinte de certa cultura não se quer dizer

que há a pretensão de uma mensagem a ser transmitida para o/a observador/a, como se daria na “linguagem discursiva”. Observa-se que a pintura, a poesia ou o teatro não afirmam categoricamente um significado acerca das coisas, de outro modo há a exibição da “aparência do sentimento em uma projeção simbólica perceptível”, sendo que “o efeito dessa simbolização é oferecer ao espectador uma maneira de conceber a emoção” (Langer, 1980, p. 409).

Nota-se que na argumentação apresentada acima, pretende-se demarcar o campo de atuação da arte na formação da percepção do sujeito, ou seja, os sentimentos diversos vivenciados mediante a fruição das obras pertencem ao/à observador/a, sendo que cabe à obra induzir, incitar essa “emoção real”, designada, então, como “emoção estética” (Langer, 1980, p. 410). Tal emoção, por sua vez, é entendida como “índice de boa arte” (Langer, 1980, p. 411).

Nessa direção, Langer concebe a obra de arte como “intrinsecamente expressiva”, como “destinada a abstrair e apresentar formas para a percepção – formas de vida e sentimento, atividade, sofrimento, individualidade – por meio das quais concebemos essas realidades” (Langer, 1980, p. 411). Logo,

(...) pode-se dizer verdadeiramente que uma obra de arte, ou qualquer coisa que nos afeta como o faz a arte, ‘provoca algo em nós’, porém não no sentido usual – dar-nos emoções e estados de ânimos – que é negado, e com razão, pelos estetas. O que ela provoca em nós é uma formulação de nossas concepções de sentimento e nossas concepções da realidade visual, factual e audível, em conjunto. Ela nos dá formas de imaginação e formas de sentimento, inseparavelmente; quer dizer, clarifica e organiza a própria intuição. É por isso que ela tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não suscite qualquer trabalho intelectual consciente (raciocínio) (Langer, 1980, p. 412-413).

Dito isso, mediante as representações artísticas, cujas linguagens se estabelecem por



TEATRO: criação e construção de conhecimento

sons diversos, pelo corpo, pela palavra, “imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos” (Hall, 2016, p. 18) pode-se conceber em alguma medida o modo de ser de determinado povo ou de certo grupo social, haja vista que as mesmas definem as maneiras como os membros de uma sociedade interpretam a realidade ao seu entorno (C.f. Hall, 2016, p. 18-20). Em síntese, essas representações determinam o “sentido às coisas por meio da linguagem. É assim que você ‘toma sentido’ das pessoas, dos objetos e acontecimentos, e é desta maneira que você é capaz [...] de se comunicar a respeito delas pela linguagem de modo que outros seres humanos são capazes de entender” (Hall, 2016, p. 34).

Na perspectiva de Stuart Hall (2016, p. 20) concebe-se a cultura como “um conjunto de práticas” sociais, pois as representações dos significados constituintes da mesma não se restringem à forma com a qual interpretamos algo, mas, acima de tudo, compreendem a organização e regulamentação das diversas ações sociais, de modo a incitar modelos de conduta.

A partir das noções de representação e cultura de Hall e da concepção da função da obra de arte na formação da percepção do sujeito, de Langer, compreende-se que as peças³ encenadas pelo Teatro Experimental do Negro provocaram uma ruptura na história do pensamento e dos sentimentos acerca dos afro-descendentes, pois, como já dissemos, até a ocasião da fundação desse grupo teatral não havia tido um movimento estético-político que buscasse representar a complexidade da identidade negra. De outro modo, esse grupo étnico era comumente representado no meio teatral mediante estereotípicos folclóricos e pitorescos, ou seja, eram reduzidos a características simples, memoráveis, por vezes exageradas, tidas como fixas e essenciais, que acabavam por restringir suas habilidades e,

consequentemente, a compreensão sobre os mesmos em sociedade.

O Teatro Experimental do Negro, por sua vez, buscava a representação da identidade negra, à luz do movimento da Negritude, ou seja, tratar-se-ia de uma “desintoxicação semântica”: em um primeiro momento, dever-se-ia “neutralizar”, para em seguida, “desenvenenar” e “recarregar” de um novo sentido as representações teatrais relativas aos negros/as. Propunha-se, portanto, “um novo lugar de inteligibilidade da relação” da população negra com seus pares, “com os outros e com o mundo” (Munanga, 2009, p. 53). Essa neutralização e desenvenenamento da representação estereotipada do negro, em termos práticos, estariam na pretensão de atribuir aos atores e atrizes negros/as papéis que trouxessem à tona suas características existenciais relativas às formas com as quais os mesmos se reconheciam enquanto afrodescendentes, de modo a afirmar positivamente sua história ancestral, além da sua resistência à dominação eurocêntrica e aos abusos racistas. Tratava-se também de “erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto”, tida, até então, como “norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete” (Nascimento, 2016, p. 161). Nesses termos, buscar-se-ia reabilitar a identidade cultural negra, ou seja, assim se erigia um novo sentido para a compreensão acerca desse grupo étnico em sociedade. Esse novo lugar de inteligibilidade pretendido determinaria um formato de civilização, que compreendesse as especificidades concretas e particulares do legado cultural africano como parte edificante de si.

O Teatro Experimental do Negro dirigia-se não somente a um público de pessoas negras, mas também aos tidos como brancos. No tocante aos primeiros, pretendia-se criar condições para o desenvolvimento de uma consciência política, cujos alicerces seriam a autonomia e a auto-estima. Enquanto para os

³ Dentre as peças encenadas pelo TEN, estariam além do “Imperador Jones” de Eugene O’Neill, “Todos os filhos de Deus tem asas”, “O Moleque sonhador” e “Onde está marcada a cruz” do mesmo dramaturgo. Ademais, foram

encenadas “O filho pródigo” de Lúcio Cardoso, “Aruanda” de Joaquim Ribeiro, “Filhos de Santo” de José de Moraes Pinto, “Além do rio” de Agostinho Olavo, “Rapsódia Negra” e “Sortilégio” de Abdias Nascimento.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

brancos, propunha-se uma formação que os recuperasse da “perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia” (Nascimento, 2016, p. 161). Para tanto, far-se-ia necessário também “desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura”, que difundia nos espaços acadêmicos, nas mídias e nos estrangeiros um discurso estereotipado sobre o/a negro/a brasileiro/a.

Por fim, a partir de uma analogia com a concepção de Césaire sobre o Movimento da Negritude, compreende-se que as peças encenadas pelo Teatro Experimental do Negro poderiam suscitar sentimentos diversos, como a solidariedade, fraternidade, fidelidade, auto-estima entre os/as negros/as,

de modo a possibilitar a união dessas pessoas. A solidariedade, a fraternidade e a fidelidade à sua herança ancestral criariam um elo entre os participantes desse grupo étnico, capaz de lhes proporcionar força e perseverança no embate ao racismo. A auto-estima, por sua vez, estaria associada à aceitação do próprio corpo, ou em outros termos, ao reconhecimento do mesmo como um lugar de prazer. Munidos com esses sentimentos, os afrodescendentes brasileiros buscariam um posicionamento político em sociedade, cujos fundamentos seriam o reconhecimento da própria identidade negra, de modo a se orgulharem de suas histórias, ancestralidade e evidentemente de seus corpos e respectivas expressões.

REFERÊNCIAS

- LANGER, Susanne K. (1980). *Sentimento e Forma*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Perspectiva.
- NASCIMENTO, Abdias do (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, p. 209-224.
- NASCIMENTO, Abdias do (2016). *O Genocídio do negro brasileiro*. Processo de um racismo mascarado. São Paulo: editora Perspectiva.
- FERNANDES, Fernandes (2007). *O negro no mundo dos Brancos*. São Paulo: Global.
- FREYRE, Gilberto (1938). *Conferências na Europa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. (2002). Democracia racial. *Cadernos Penesb*, Niterói, n. 4, p. 33-60.
- HALL, Stuart (2016). *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editoria PUC Rio.
- MUNANGA, Kabengele (2009). *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.