

CORPOS EM FUGA NA DRAMATURGIA DO TEATRO NEGRO-BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Luan Sabino Siqueira¹

André Dias²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo a análise da presença do corpo negro na dramaturgia do teatro negro-brasileiro contemporâneo. Para tanto, fora escolhida como objeto de análise a peça *Buraquinhos ou o vento é inimigo do Picumã*, da autoria de Jhonny Salaberg. Encenada pelo coletivo paulista Carcaça de Poéticas Negras, a obra tematiza a experiência traumática do genocídio da população jovem, negra e periférica no Brasil. Em um primeiro momento, discutimos a questão do genocídio negro com o auxílio das reflexões de Achille Mbembe, contidas no ensaio *Necropolítica* (2018), pondo-o em diálogo com outros teóricos como Silvio Almeida (2019) e Sueli Carneiro (2011). Em seguida, analisamos a peça considerando como principais pontos de observação crítica: 1. a presença da corporeidade negra no espaço cênico; 2. a constituição de uma identidade racializada, identificada com os valores basilares do universo afro-brasileiro; e 3. o local de onde se origina a fala da personagem negra. À guisa de conclusão, entendemos que o teatro negro-brasileiro, tendo em vista a análise dos três vetores apresentados, constitui-se como um poderoso instrumento de construção e reafirmação de identidades, valorizando o corpo negro enquanto elemento estético capaz de produzir um teatro de forte orientação política, promovendo a resistência do povo negro frente às opressões cotidianas.

Palavras-chave: Teatro negro; Dramaturgia; Genocídio.

FLEEING BODIES IN THE DRAMATURGY OF CONTEMPORARY BLACK-BRAZILIAN THEATER

Abstract: This article aims to analyze the presence of the black body in the dramaturgy of contemporary black-Brazilian theater. To this end, the play *Buraquinhos ou o vento é inimigo do Picumã*, by Jhonny Salaberg, was chosen as the object of analysis. Staged by the São Paulo group Carcaça de Poéticas Negras, the work has as theme the traumatic experience of genocide of the young, black and peripheral population in Brazil. At first, we discuss the issue of black genocide with the help of Achille Mbembe's reflections on

¹ Mestrando em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF/CNPq), sob orientação do Prof. Doutor André Dias. Graduado no curso de licenciatura em Letras - Português/ Literaturas, também pela Universidade Federal Fluminense, com passagem pela Universidade do Porto (2018/2019) como bolsista Capes.

² André Dias, Professor Associado II de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias – LIDIS/UFF. Pesquisador associado do PRINT-UFF, coordena o Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística, e é Jovem Cientista de Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, desenvolvendo o projeto “Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro”. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

the matter in his essay *Necropolitics* (2018), putting him in dialogue with other thinkers such as Silvio Almeida (2019) e Sueli Carneiro (2011). Next, we analysed the play considering the main critical observation points: 1. the presence of black corporeality in the scenic space; 2. the constitution of a racialized identity, identified from the basic values of Afro-Brazilian universe; and e 3. the place from which the black character's speech originates. In conclusion, we understand that the black-Brazilian theater, considering the analysis of the three presented points, constitutes a powerful instrument of construction and reaffirmation of identities, valuing the black body as an aesthetic element capable of producing a theater of strong political orientation, promoting the resistance of the black people in the face of daily oppression.

Keywords: Black theater; Dramaturgy; Genocide.

“Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel”

Conceição Evaristo

Bejé o ró!
Bejé o ró!
tão pequenino e tão só
o cafunje desta raça
que mal nasce já morreu!
santos gêmeos vossa graça
adube os campos da gente

Domício Proença Filho

Introdução

No conto “Pai contra Mãe”, Machado de Assis termina sua narrativa com uma frase contundente: “Nem todas as crianças vingam” (ASSIS, 2004, p. 42). No contexto da história, tal sentença se refere ao aborto sofrido por Arminda (a mãe do título), escravizada fugida que, após ter sido caçada por Cândido Neves (o pai do título), tem a sua gravidez interrompida pela violência da ação. Cândido, por sua vez, ao ser o algoz de Arminda, consegue garantir, com a recompensa que recebe pelo sequestro, que o seu filho com a esposa Clara permaneça junto ao casal. Com personagens movidos pelo instinto de sobrevivência, menos o deles do que o dos seus filhos, a história, publicada originalmente em 1906, desperta-nos ainda hoje para um debate fundamental ao questionar quais vidas merecem ou não “vingar” na sociedade brasileira.

Além de Machado de Assis, outros escritores da nossa literatura *afro* ou *negro-brasileira*¹ contemporânea deram atenção ao tema do genocídio da população negra. É o caso, por exemplo, de Conceição Evaristo que, na coletânea de contos *Olhos D'Água* (2016), refere-se à temática em duas histórias: “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” e “A gente combinamos de não morrer”. No primeiro conto, à brincadeira inocente das crianças, o narrador opõe a violência imposta pelo meio hostil em que elas vivem: “As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida.” (EVARISTO, 2016, p. 76). Também Domício Proença Filho, em *Dionísio esfacelado* (1984), tematiza em versos a dramaticidade da perda de rebentos que morrem sem ao menos terem tido a chance de nascer, assim como narrou o Bruxo do Cosme Velho no início do século passado: “tão pequenino e tão só/ o cafunje desta raça/ que mal nasce já morreu!” (FILHO, 2017, p. 86).

Pois é com o foco direcionado para este tema sensível que o coletivo teatral paulista Carcaça de Poéticas Negras, a partir da dramaturgia de Jhonny Salaberg, discute o genocídio da população jovem, negra e periférica no Brasil. Tal tema é atravessado na peça *Buraquinhos ou o vento é inimigo do Picumã* por questões políticas e artísticas caras ao teatro negro-brasileiro, que implicam na presença da corporeidade negra no espaço cênico; na identificação do local de onde parte a fala da personagem negra nesta dramaturgia; e na construção, através do texto e da cena, de uma identidade racializada, afinada com os valores basilares do universo afro-brasileiro, que é impactada negativamente pela experiência traumática do racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). O objetivo deste artigo, portanto, será analisar de que maneira tais elementos figuram nesta dramaturgia, tendo como ponto principal de investigação o corpo negro em fuga.

Quando correr não é suficiente

Em primeiro lugar, importa definir o que aqui entendemos por “teatro negro-brasileiro”. Em um sentido mais amplo, entendemos “teatro negro” como a expressão artística que nasce de um lugar marginal, periférico, ou seja, à margem do *status quo*, mas

que assume e elabora tal espaço como um local de enunciação, potência, construção e afirmação de identidades. O “teatro negro-brasileiro”, por sua vez, seria aquele que se debruça em torno das questões étnico-raciais, sociais e psicológicas que afetam diretamente o povo negro no contexto nacional.

Para Marcos Antônio Alexandre, a terminologia refere-se aos “*textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes*” (ALEXANDRE, 2017, p. 28-29, grifo do autor). Moema Parente Augel, de modo mais elementar, sugere que tal teatro consiste em “peças em que o negro brasileiro aparece como elemento central, com toda a sua específica bagagem histórica, psicológica e social” (AUGEL, 2000, p. 291). Seguindo orientação teórica semelhante aos demais, Evani Tavares Lima compreende o teatro negro “como aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (LIMA, 2010, p. 16).

Nesse sentido, o teatro negro-brasileiro busca assumir em seus espetáculos uma posição crítica perante a problemática racial, considerando o modo complexo como se organiza a sociedade brasileira do ponto de vista étnico, sócio-cultural e econômico. E a esta modalidade teatral podemos chamar ainda, em consonância com Lima, de “teatro engajado negro”, ou seja, aquele que “diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política” (LIMA, 2010, p. 43), e que possui como objetivo principal a “discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura” (idem, p. 45).

No que tange aos temas referentes ao povo negro no Brasil, o chamado genocídio da população negra parece ser um tema de relevo não apenas para a literatura, como demonstrado anteriormente, mas também para a dramaturgia negra contemporânea, sobretudo quando a abordagem centra-se no caso de jovens e crianças, pobres e negras, que são massacradas de maneira aviltosa nas periferias e comunidades de todo o país.

Nos últimos anos acompanhamos pelos noticiários casos chocantes de jovens e crianças assassinadas, vítimas, muita das vezes, da truculência policial, da desigualdade socioeconômica e do racismo estrutural. Em *Buraquinhos...*, um menino negro, morador de Guaianases, região periférica localizada na zona leste de São Paulo, corre em fuga. Ao

longo do percurso, policiais desferem 111 tiros contra o seu corpo miúdo, abrindo dolorosos buracos e adiando para sempre a sua volta para a casa com os pães que a mãe mandara comprar no primeiro dia do ano.

Parece irreal, mas é esta a realidade de muitos meninos e meninas que vivem nas periferias do Brasil a ser dramatizada na peça escrita por Jhonny Salaberg e encenada pelo coletivo teatral paulista Carcaça de Poéticas Negras. O espetáculo, que faz parte de um projeto maior ainda em desenvolvimento pela companhia, intitulado “Trilogia da Fuga”, estreou no Centro Cultural São Paulo no dia 22 de junho de 2018, com direção de Naruna Costa e elenco formado pelo trio de jovens atores Ailton Barros, Clayton Nascimento e o próprio Jhonny.

Casos recentes como os de Marcos Viníciusⁱⁱ, Ágatha Félixⁱⁱⁱ e João Pedro Mattos Pinto^{iv}, todos motivados por ações desastrosas da polícia militar em áreas periféricas, parecem servir aos artistas do coletivo como ponto de partida para a investigação cênica e a representação deste que parece ser um problema longe de ser resolvido. A dedicatória do texto da peça, publicado em 2018, mostra-se contundente ao abarcar não apenas a realidade nacional, mas também a realidade das periferias ao redor do mundo:

Este texto foi escrito em 2016 e é uma homenagem a todos os pretos e pretas executados nas periferias de todo o mundo. É uma denúncia ao genocídio da população negra. É um grito de socorro. É bandeira da paz, que não é branca, hasteada no coração daqueles que carregam o poder. (SALABERG, 2018, p.15)

Ao se referir às periferias do mundo, a dedicatória nos lembra que esta é uma experiência coletiva, tragicamente protagonizada por indivíduos pobres e negros. Acerca deste tema, Sueli Carneiro (2011), em artigo publicado originalmente em 2005 no *Correio Braziliense*, adverte que a negritude está, dentro do imaginário coletivo brasileiro, atrelada ao signo da morte, tanto para o Estado quanto para a sociedade:

A análise dos dados sobre mortalidade, morbidade e expectativa de vida, sustenta a visão de que a negritude se acha inscrita no signo da morte no Brasil, sendo sua melhor ilustração o déficit censitário de jovens negros, já identificados estatisticamente em função da violência que os expõe de modo prioritário ao 'deixar morrer', além dos demais negros e negras, cuja vida é

cerceada por mortes evitáveis, que ocorrem pela omissão do Estado. (CARNEIRO, 2011, p. 92)

Esse “deixar morrer”, e o seu paralelo “deixar viver”, associados à identidade racial dos indivíduos, evocam o conceito de “biopoder” formulado por Michel Foucault, que, resumidamente, consistiria em uma espécie de licença adquirida pelo Estado soberano para definir quem, numa dada sociedade, “merece viver” e quem “merece morrer”. Segundo Silvio Almeida, o racismo constitui elemento fundamental nessa escolha, pois possui duas funções atreladas ao poder do Estado, sendo uma “a de fragmentação, de divisão no contínuo biológico da espécie humana, introduzindo hierarquias, distinções, classificações de raças” e a outra a de “permitir que se estabeleça uma relação positiva com a morte do outro” (ALMEIDA, 2019, p. 115). Ou seja, o racismo, dentro dessa perspectiva do “biopoder”, é a principal fonte de naturalização da morte do Outro, visto como inimigo. Nesse caso, podemos afirmar que a sociedade brasileira, se não naturalizou, no mínimo aprendeu a conviver, e sem nenhum remorso, com a morte sistemática de indivíduos considerados indesejáveis, nomeadamente os negros, os pobres, os indígenas etc.

Avançando na discussão, Achille Mbembe, em seu já célebre ensaio intitulado *Necropolítica*, vai um pouco além do que propôs Foucault. Para o filósofo camaronês, a “necropolítica”, ou “necropoder”, responde apenas pelo exercício puro e simples do matar. Sendo assim, a soberania do Estado estaria calcada em uma política de morte gestada na experiência colonial e no apartheid, cujo único critério decisivo seria o racismo:

Se as relações entre a vida e a morte, a política de crueldade e os símbolos do abuso tendem a se embaralhar no sistema de *plantation*, é interessante notar que é nas colônias e sob o regime do apartheid que surge uma forma peculiar de terror. A característica mais original dessa formação de terror é a concatenação entre o biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio. A raça é, mais uma vez, crucial para esse encadeamento. (MBEMBE, 2018, p. 30-31)

O Brasil, país de passado notadamente colonialista, constitui um trágico exemplo dessa política de extermínio descrita por Mbembe. Aqui, o estado de exceção é implantado em áreas periféricas, na maioria das vezes, em nome de um suposto combate

ao tráfico de drogas. Este é dominado pelo crime organizado que, por sua vez, é identificado etnicamente, pela mídia e pelo Estado, com a população negra em geral. Desse modo, para o ensaísta,

a ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O ‘estado de sítio’ em si é uma instituição militar. (...) A vida cotidiana é militarizada. É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. (MBEMBE, 2018, p. 48)

Assim, em tais localidades, o poder, e não necessariamente apenas o poder estatal, haja vista o crescente número da atuação de grupos paramilitares nessas regiões, apela continuamente à exceção, à emergência e à uma ideia ficcional de inimigo, ao mesmo tempo em que trabalha, junto aos meios oficiais de comunicação de massa, para justificar, perante a opinião pública, semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional. Não é de se admirar, portanto, que as principais vítimas das ações policiais nesses espaços sejam justamente pessoas negras.

Nesse sentido, o ato de matar nos espaços periféricos, e mais especificamente o ato de matar pessoas negras, estaria “justificado” perante a sociedade brasileira pelo pretenso estado de anormalidade em que tais áreas viveriam e pela inimizade provocada pela cor negra, que estaria em confronto permanente com o braço militar do Estado. É expressa aqui uma lógica de guerra, na qual os cidadãos de pele mais escura e de classe menos favorecida são vistos como alvos fáceis dessa política mortífera. Como prova disso, Suelaine Carneiro e Rodnei Jericó da Silva (2009) ressaltam que

Em 2006, relatório encomendado pela Organização das Nações Unidas - ONU - Estudo das Nações Unidas sobre a Violência contra Crianças – apresentou o perfil das vítimas da violência e constatou que em cada grupo de dez jovens de 15 a 18 anos assassinados no Brasil, sete são negros. (CARNEIRO; SILVA, 2009,p. 49).

De acordo com a mesma ONU, um jovem negro é assassinado a cada 23 minutos no país. O Atlas da Violência de 2018 apontou que entre 2006 e 2016 a taxa de homicídio

de pessoas negras cresceu 23,1%, enquanto o índice apresentou uma queda de 6,8% em relação à vitimização de pessoas não negras. Diante do exposto, é imperativo afirmar que a peça escrita por Jhonny Salaberg revela verdadeira urgência no que tange ao debate desta questão.

“É preciso estancar o real e capturar a utopia”

Buraquinhos... aborda o tema do genocídio negro sob uma perspectiva artística que privilegia uma linguagem calcada no aspecto da “leveza”, recusando o lugar-comum do registro da violência ao tratar de um assunto caro ao universo afro-brasileiro. Valendo-se da proposta de Ítalo Calvino, Jhonny Salaberg reveste a sua linguagem dramática de poeticidade, retirando assim o peso da obra. Nesse sentido, o espetáculo se apresenta “como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver” (CALVINO, 1990, p. 41).

As escolhas, tanto dramáticas quanto cênicas, revelam essa promoção da leveza na concepção espetacular. Assim, o fato da personagem principal ser uma criança, por exemplo, determina o tipo de linguagem utilizada na dramaturgia da peça; a cenografia, por sua vez, é composta por elementos que remetem, ao mesmo tempo, a um universo lúdico e periférico (os fios de energia elétrica emaranhados, conhecidos popularmente como gatos, e a presença de pipas, bolas de futebol e outros brinquedos concebidos pelo cenógrafo Eliseu Weide). Além disso, a peça traz características do realismo fantástico, uma vez que, para fugir da mira dos policiais, o menino sobrevoa países da América Latina e da África, como Bolívia, Peru, Haiti e Quênia. Dessa forma, considerando este último aspecto, o texto de Salaberg, além de apelar para o maravilhoso, como forma de atingir uma linguagem mais lírica, reinscreve o Brasil em certa tradição literária latino-americana.

Analisando tais características, percebemos que o espetáculo expõe um desejo, por parte dos realizadores, de dar um novo sentido para uma realidade tão dura, destacando a potência da dimensão utópica criada pelo universo ficcional do teatro de autoria negra: “Eu vou pulando de fio em fio, fugindo para o lado utópico do meu mundo” (SALABERG, 2018, p. 21). Consideramos que tal universo pode ser melhor

compreendido por meio da análise de três elementos fundamentais, já mencionados na introdução deste trabalho. Passaremos, pois, a discuti-los neste momento.

Em primeiro lugar, ressaltamos a posição e o modo como o corpo negro se apresenta no palco. A presença da corporeidade negra no espaço cênico constitui uma das principais características que define e particulariza o teatro negro-brasileiro perante a história do teatro nacional. Ao pensarmos o corpo negro dentro do universo dramático, compreendemos que os espetáculos, através da figura do ator, ativam na memória coletiva do povo afro-brasileiro certas experiências e/ou vivências que se afinam com aquilo que é representado em cena, ainda que tais experiências digam respeito a traumas profundos. Nesse caso, ao corpo negro em performance atribui-se um significado importante, pois ele figura na cena teatral como território e memória.

Muniz Sodré afirma que “Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporeidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais, erigindo-se fronteiras e defesas” (SODRÉ, 2017, p. 130). Esta corporeidade também pode ser entendida como aquilo que Marcos Antônio Alexandre definiu como um “corpo pulsante”, que é o “produto de reminiscência de memórias pessoais e coletivas”, que, por sua vez, “são corporificadas e trazidas para a representação textual e cênica, nos textos dramáticos e espetaculares elencados dentro do escopo do teatro negro e da dramaturgia negra” (ALEXANDRE, 2017, p. 42).

Ainda segundo Alexandre (2017), esse “corpo pulsante” é

mediado pelo corpo do ator negro em cena que dispara um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; é uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em performance em sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular. (ALEXANDRE, 2017, p. 40, grifo do autor)

Assim, em *Buraquinhos...*, o corpo em fuga do menino traz para os espectadores a memória de uma experiência de genocídio, mas também recupera uma experiência de luta pela sobrevivência e de resistência frente à violência perpetrada pelo racismo:

Aqui começa a jornada para salvar esse pequeno corpo negro ambicioso, que corre com uma sacola de pães nas mãos. Por essas ruas, a saga é diária e é preciso ser ligeiro. (...) Por aqui, criam-se asas em dias de emergência. Os meninos pretos desta terra nascem com ligamentos nas costas, ao lado das escápulas, são pequenas penas que se desenvolvem à medida que o perigo aumenta. **As asas ajudam os meninos pretos a fugir do algoz branco e peitudo.** (SALABERG, 2018, p. 20, **grifo nosso**)

Diante do perigo eminente e institucionalizado, uma vez que nos encontramos sob o jugo do sistema capitalista e do necropoder, a fuga empreendida pelo menino de apenas 12 anos revela uma atitude de insubmissão em relação àqueles que foram treinados para nos oprimir:

Corro porque eu sou preto. Corro porque as balas perdidas correm mais rápido do que eu. Corro porque o dedo no gatilho se mexe mais rápido do que os meus pés. Corro porque acabei de levar um tiro. Corro porque acabei de levar outro tiro. Corro porque é mais um tiro. Corro e mais tiro. Mais tiro. Mais tiro. Mais tiro! Corro porque, até aqui, eu já levei a minha idade de tiros.

12. (SALABERG, 2018, p. 32, **grifo nosso**)

Esse corpo, dotado de matéria mnemônica e em constante movimento, compreende também a identificação de um local do qual a personagem negra enuncia o seu discurso, que, no caso da peça em questão, é o espaço da periferia: “Em algum extremo da cidade, eu me levanto meio capenga em direção ao banheiro” (SALABERG, 2018, p. 17); “Em rua de periferia, sempre tem muitos postes e muitos fios. As teias elétricas dão luz aos ‘gatos’ que iluminam uma vila inteira” (idem, p. 20). Considerando tal tópico, Marcos Antônio Alexandre defende que o teatro negro 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. (...) o 'teatro negro' deve apresentar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro. (ALEXANDRE, 2017, p. 34)

Tal “ponto de vista interno”, ou “lugar de fala” (RIBEIRO, 2019), assume um papel fundamental nesta dramaturgia, pois contribui para o processo de construção de

identidade e afirmação étnica da comunidade negra no Brasil através das artes, jogando luz sobre as experiências individuais e coletivas dos muitos negros e negras do país a partir dos seus territórios, dos seus locais de enunciação discursiva. Felinto (2014) destaca que há uma “necessidade de arte” nas regiões periféricas (locais onde se concentra a maior parte do povo afro), necessidade essa que corresponde ao desejo dos indivíduos negros de “serem vistos e revistos, a partir de seus muitos ‘Eus’, tendo os ‘Eus’ de criadores e artistas como espelhos catalisadores da história social, psíquica, afetiva, cultural e artística da trajetória da população negra” (FELINTO, 2014, p. 23). Nesse sentido, no âmbito do teatro negro-brasileiro, o “eu” que fala no palco indentifica-se com o “eu” da plateia, e vice-versa. Ambos, portanto, atores e público, a partir de suas vivências, constituem-se como matéria prima para os temas e formas a serem desenvolvidos pelos espetáculos de teatro negro.

Na peça escrita por Jhonny Salaberg, a construção, através do texto e da cena, de uma identidade racializada, identificada com os valores basilares do universo afro-brasileiro, dá-se, sobretudo, pelas relações sociais estabelecidas entre o menino e os outros personagens com os quais ele convive ou se encontra. De acordo com Augel (2000),

O processo da tomada de consciência de si mesmo, que é ancorada na socialização, reflete-se entre outras coisas na aceitação ou não aceitação do seu próprio corpo. A cor da pele, atributo pessoal e intransferível, tem ao mesmo tempo o caráter de coletivo e histórico. A experiência que quase todo afro-brasileiro desde muito cedo faz de estar ‘determinado pelo exterior’ (...), marca-o de forma definitiva, direciona seu comportamento e molda seu caráter, motivando muitas vezes um relacionamento ambíguo e contraditório da pessoa com o seu próprio eu (AUGEL, 2000, p. 306-307)

Dessa forma, o “processo de tomada de consciência de si mesmo” vem a reboque de situações díspares de reconhecimento e aceitação, ou de violência e rejeição. Assim, podemos dizer que em *Buraquinhos...*, a identidade do menino é construída mediante a relação de identificação com os hábitos da mãe, assim como pelo reconhecimento da semelhança, através do exterior, com as pessoas que ele encontra nos países periféricos, como ocorre com a menina haitiana:

Em casa, minha mãe varre o quintal juntando a poeira dos cantos das paredes, formando grandes punhados de terra. Ela sabe que a casa é velha e é preciso varrer no mínimo duas vezes por dia. Minha mãe é dessas certezas absolutas de um velho ancião fumando seu cachimbo. Ela sabe de tudo. (SALABERG, 2018, p. 22)

Nado até a superfície do córrego e encontro outro corpo parado me olhando de cima para baixo. É uma menina. O tom de pele é igual ao meu. Ela usa um vestido rosa muito sujo, está descalça e com os cabelos amarrados em duas partes. Parece que tem a mesma idade que eu, bebe o mesmo café, tem a mesma mãe, segura a mesma sacola e parece estar tão cansada quanto eu. (...) Ao redor tem uma grande quantidade de casas construídas com barro, madeira e folhas de bananeira. Corredores rasgam a pequena cidade de Cité Soleil, que se expande nas águas sujas e o afeto descartável daqueles que saem e não voltam. As crianças da cidade correm descalças pelo barro batido feito de sangue e miséria. Parece até o meu bairro em época de chuva. (SALABERG, 2018, p. 34)

Contudo, essa identidade negra também é construída através do choque violento com a diferença, expresso pela figura do policial:

Uma viatura se aproxima de mim e passa bem rente ao meu corpo. Se passasse um pouco mais perto, seria possível me engolir com as suas rodas cheias de sangue. **Lá de dentro, dois policiais me olham como se eu fosse o Osama Bin Laden nas ruas da periferia, pronto para jogar uma bomba dentro do carro.** (SALABERG, 2018, p. 18, grifo nosso)

Sob o olhar racista do policial, a identidade negra é vista como ameaça, como um inimigo que precisa ser exterminado, ainda que este seja apenas uma criança. Silvio Almeida pondera que tal inimigo “será criado não apenas pelas políticas estatais de segurança pública, mas pelos meios de comunicação de massa e os programas de televisão. Tais programas servirão como meio de construir a subjetividade adaptada ao ambiente necropolítico em que impera o medo” (ALMEIDA, 2019, p. 122).

Contra-pondo-se à essa lógica racista de criminalização e extermínio da diferença, o teatro negro-brasileiro surge como um poderoso instrumento de construção e reafirmação de identidades ao valorizar o corpo negro enquanto elemento estético capaz de produzir um teatro de forte orientação política, promovendo a resistência do povo negro frente às opressões cotidianas. Entre a identificação e a diferença, a leveza e a

violência, a aceitação e a rejeição, a obra encenada pelo grupo Carcaça de Poéticas Negras escancara os conflitos raciais existentes na sociedade brasileira, alertando o público sobre a necessidade de luta e superação, por meio da utopia, de duras realidades.

“Escrever teatro negro é escrever justiça”

Os 111 tiros com os quais o menino é alvejado ao longo da peça evocam os 111 presos que foram mortos pela força policial da cidade de São Paulo, no episódio bárbaro do massacre do Carandiru^v. E como tudo no Brasil parece querer sempre se repetir, evocam também os mesmos 111 tiros que assassinaram 5 jovens negros em Costa Barros^{vi}, bairro da zona norte do Rio de Janeiro.

Ao final, a peça retorna para a cena inicial, num exercício de elaboração da possibilidade de um outro fim para o menino. A utopia, enquanto sonho, toma conta da realidade dramática, adentrando a cena como algo que intenta falar para além da experiência da dor:

Olho para a geladeira e avisto um bilhete, é um lembrete que coloquei semana passada para não esquecer. Tenho que ajudar meu tio na construção de sua casa, na rua de cima. Eu pego a minha mochila, tomo o último gole de café e corro para a porta. Minha mãe seca as mãos no pano de prato que está em seus ombros, abre um largo sorriso e me abraça.

Tchau, mãe! (SALABERG, 2018, p. 51)

Com esse movimento, o texto de Salaberg parece apontar para a necessidade de superação de certas situações pelas quais o povo negro passa ainda hoje, seja no palco ou na vida, havendo a necessidade de alçarmos novos voos.

Cabe aqui lembrarmos o juramento feito por Dorvi, personagem do conto “A gente combinamos de não morrer”, de Conceição Evaristo: “A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos. Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz uníssona, gritado sob o pipocar dos tiros: — A gente combinamos de não morrer!” (EVARISTO, 2016, p. 99). Acreditamos que estas palavras precisam ser

reivindicadas e gritadas a cada esquina desse imenso país, como espécie de estandarte para uma história futura da população negra no Brasil.

Nós, os negros, combinamos de não morrer, e a dramaturgia de Johnny Salaberg, ao dramatizar esse tema trágico, nos faz lembrar, a despeito de toda tentativa de aniquilamento ao longo da história nacional, da valia deste juramento. E é também por isso, como modo de reafirmar tal jura, que o autor faz questão de ressaltar o fato de estar vivo para dar conta dessa história: “Eu, morador de Guaianases - extremo leste de São Paulo -, estou, acima de tudo, VIVO para contar essa história que passa por mim e por muitos outros corpos-picumãs. Buraquinhos que se abrem sem pudor, é preciso expor de onde vêm as flechas.” (SALABERG, 2018, p. 55)”. Que sejam, portanto, expostas e expurgadas todas as flechas!

Referências Bibliográficas

ALEXANDRE, Marcos 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: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: *A cartomante e outros contos*. orientação pedagógica e notas de leitura Douglas Tuffano. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 2004, p. 35-42.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. In: *Afro-Ásia*, Bahia, nº 24, 2000, p. 291-323. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21002>. Acesso em: 25 mar. 2021.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Sueli. Em legítima defesa. In: *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31, p. 11-23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>. Acesso em: 24 mar. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FELINTO, Renata. A cena preta do teatro contemporâneo no Brasil: esquete 1. In: *Legítima defesa*. publicação por Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano 1. nº 1. 2º semestre de 2014, p. 22-33. São Paulo. Disponível em: https://issuu.com/oscespos/docs/ld_01. Acesso em: 13 abr. 2021.

FILHO, Domício Proença. *Dionísio esfacelado*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Atlas da violência 2018*. Rio de Janeiro: IPEA; FBSP, 2018. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 28 mar. 2021.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283930>. Acesso em: 20 mar. 2021.

_____. Por uma história negra do teatro brasileiro. In: *Urdimento*, v. 1, nº 24, p. 92-104, jul. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092/4484>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SALABERG, Jhonny. *Buraquinhos ou o vento é inimigo do Picumã*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

_____. A absurda fuga do corpo negro. In: *Mato cheio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 7-12.

SANTOS, Valmir. Asas do desejo e da concreção dos meninos pretos. In: **Teatrojornal**: leituras de cena. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/07/asas-do-desejo-e-da-concrecao-dos-meninos-pretos/>. Acesso em 10 mai. 2021.

SILVA, Rodnei Jericó da; CARNEIRO, Suelaine. *Violência racial*: uma leitura sobre os dados de homicídios no Brasil. São Paulo: Geledés Instituto da Mulher Negra; Global Rights Partners for Justice. Coordenação Editorial, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

ⁱ Estamos aqui considerando as definições teórico-críticas propostas por Duarte (2011) e Cuti (2010), respectivamente.

ⁱⁱ Menino de 14 anos, morador do Complexo da Maré (RJ), que foi assassinado no dia 20 de junho de 2018 por arma de fogo, quando ia para a escola. O menino, após ser alvejado, indagou a mãe se os PMs não haviam visto que ele usava uniforme escolar.

ⁱⁱⁱ Menina de 8 anos, assassinada por arma de fogo em 20 de setembro de 2019, no Complexo do Alemão (RJ). Foi alvejada dentro de uma kombi quando voltava para casa com a mãe.

^{iv} Menino de 14 anos, assassinado por arma de fogo em 18 de maio de 2020, durante a pandemia de Covid-19, no Complexo do Salgueiro (SG - RJ), enquanto brincava com os primos dentro de casa.

^v O massacre do Carandiru ocorreu em outubro de 1992, após rebelião em uma das alas da Casa de Detenção paulista. 111 homens foram assassinados na ação desastrosa da polícia local.

^{vi} No dia 28 de novembro de 2015, cinco jovens negros foram alvejados pela PM com 111 tiros. Eles haviam saído para comemorar o primeiro salário de um dos garotos, quando policiais militares seguiram o carro no qual os rapazes estavam por achá-los suspeitos. As vítimas são Roberto de Souza Penha, 16 anos; Wilton Esteves Domingos Júnior, 20 anos; Carlos Eduardo da Silva de Sousa, 16 anos; Wesley Castro Rodrigues, 25 anos; e Cleiton Correa de Souza, 18 anos.