



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

DANIELA ALVES DOS SANTOS

**DIÁLOGOS ENTRE O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E O
AFROFUTURISMO NAS INTERFACES DA ARTE E POLÍTICA**

CAMPINA GRANDE – PB

2024

DANIELA ALVES DOS SANTOS

**DIÁLOGOS ENTRE O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E O
AFROFUTURISMO NAS INTERFACES DA ARTE E POLÍTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado ao Departamento de História do
Centro de Educação – CEDUC da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. José dos Santos Costa Júnior

CAMPINA GRANDE - PB

2024

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237d Santos, Daniela Alves dos.
Diálogos entre o Teatro Experimental do Negro e o afrofuturismo nas interfaces da arte e política [manuscrito] / Daniela Alves dos Santos. - 2024.
94 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. José dos Santos Costa Júnior ,
Coordenação do Curso de História - CEDUC. "

1. Teatro Experimental do Negro - TEN. 2. Afrofuturismo.
3. Identidade negra. 4. Racismo. I. Título

21. ed. CDD 320.56

DANIELA ALVES DOS SANTOS

DIÁLOGOS ENTRE O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E O AFROFUTURISMO
NAS INTERFACES DA ARTE E POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado ao Departamento de História do
Centro de Educação – CEDUC da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em História.

Aprovada em: 26/04/2024.

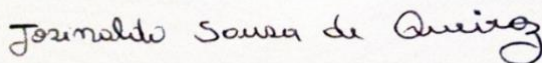
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José dos Santos Costa Júnior (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Hilmaria Xavier Ribeiro
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Josinaldo Sousa de Queiroz
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Ao meu irmão, Denilson Alves dos Santos, o primeiro a me incentivar quando tudo parecia contra mim e poucos acreditavam, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é um dos sentimentos mais nobres e enriquecedores da experiência humana, trazendo felicidade àqueles que a praticam. É a alegria de reconhecer quem esteve ao nosso lado e demonstrar com carinho a diferença que fizeram em nossas vidas. À medida que essa alegria permeia minha jornada, amplificada após concluir o último ponto de um texto meticulosamente construído ao longo dos últimos quatro anos e meio da minha graduação, sinto a necessidade de expressar minha profunda gratidão às pessoas que, de diversas maneiras, contribuíram para esse processo e enfrentaram os momentos difíceis ao meu lado durante a elaboração desta monografia.

Primeiramente, agradeço a Deus, cuja presença onipresente, onipotente e onisciente nunca me desamparou ao longo desses anos de graduação, guiando-me e cuidando de mim na busca pelo conhecimento. Assim como está escrito em Salmos 139:5-6, “O Senhor me cercou por trás e pela frente e pôs sua mão sobre mim”.

Expresso também minha gratidão à minha família pelo constante apoio e cuidado ao longo desses anos, especialmente a meu pai, Iremar Alves dos Santos, minha mãe, Maria Sueli Santos da Costa, e meu irmão, Denilson Alves dos Santos.

Ao meu noivo, Honney Leonardo Batista Lima Barbosa, agradeço por todo o cuidado, preocupação, compreensão e carinho ao longo desta jornada. Você foi um grande apoio nos dias difíceis e um entusiasta das minhas conquistas.

Agradeço também a uma grande amiga que o curso me proporcionou conhecer, Neilma de Arruda Belarmino, por sua constante solicitude e incentivo ao meu trabalho.

Expresso minha gratidão ao meu querido amigo Vanderson da Silva Bezerra, que tem sido parte fundamental da minha vida desde os tempos da educação básica. Sua lealdade, companheirismo e valiosa assistência na formatação deste trabalho demonstram o quão significativo é seu papel em minha jornada. O apoio tecnológico que ele me ofereceu foi incrivelmente importante e apreciado.

Não poderia deixar de agradecer aos colegas de turma, professores e à instituição, pois todos vocês fazem parte da minha história acadêmica. Um agradecimento especial ao colega Wellington da Silva Gomes Mendes, por me incentivar a procurar o professor José Júnior, orientador deste trabalho.

Para a professora Dra. Hilmária Xavier Ribeiro, devo minha gratidão por esta pesquisa. Você, professora, foi quem me fez encontrar esse tema com a oportunidade e o

espaço que me deu durante o período em que fui sua monitora no componente curricular História da África. Obrigada por tudo. Você mudou minha vida acadêmica.

Por fim, um agradecimento mais do que especial ao meu orientador, Professor Dr. José dos Santos Costa Júnior, pelo entusiasmo ao me ouvir pela primeira vez falando da minha pesquisa, por ter aceitado encarar essa caminhada ao meu lado e por ser tão solícito. A você, meu muito obrigada.

Gratidão a todos que fizeram e fazem parte da minha trajetória!

“E queremos também que se reflita sobre a ambiguidade desta história de que são vítimas os negros, numa sociedade que os exclui de seus benefícios, mas consome os deuses, as comidas, a música e todas as festas de negros, esquecidos de suas origens. Por isso, esta história não registra apenas o fracasso do negro frente às inúmeras injustiças sofridas, mas também sua vitória, no rastro profundo deixado na cultura brasileira por negros e mestiços, construtores silenciosos de nossa identidade. Tudo isso é memória, parte de uma história escamoteada que já não poderá mais ficar esquecida pela história oficial.”

(Emanoel Araújo)

RESUMO

Este estudo explora a presença e contribuição do negro na cultura brasileira, concentrando-se no Teatro Experimental do Negro (TEN) e no Afrofuturismo, destacando a ambiguidade da história dos negros no Brasil e enfatizando a importância de reconhecer sua influência na identidade nacional. Ao longo do trabalho, o TEN e o movimento afrofuturista emergem como elementos cruciais na formação da identidade cultural negra e na resistência ao racismo. Logo, através da análise comparativa das peças *O Imperador Jones* e *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* é revelada a evolução dessas iniciativas. Como metodologia adotada se tem o método comparativo e o uso do conceito de cartografia social, no qual examina-se as similitudes e discrepâncias nas produções teatrais, assim como as dinâmicas sociais presentes nos textos, compreendendo como os processos comunicacionais redirecionam as trajetórias socioespaciais no Brasil. A hipótese central do trabalho conecta o TEN como condição para o surgimento do movimento afrofuturista no Brasil, promovendo políticas antirracistas por meio de processos comunicacionais, revelando por fim o papel crucial do TEN no debate sobre o racismo e nas políticas de combate no início do século XX, sendo essa instituição identificada como condição para o surgimento do movimento afrofuturista no Brasil na década de 2010, ampliando significativamente o diálogo sobre o racismo. Logo, para enriquecer nosso embasamento teórico, consultamos diversos autores-chave em cada seção do trabalho. Portanto, destacamos a contribuição de Djamila Ribeiro e Linda Alcoff para a reflexão sobre o conceito de lugar de fala, a análise de Mark Dery no contexto do Afrofuturismo e a perspectiva de Stuart Hall sobre a identidade negra.

Palavras-chave: Teatro Experimental do Negro. Afrofuturismo. Identidade Negra. Racismo.

ABSTRACT

This study explores the presence and contribution of black people in Brazilian culture, focusing on the Teatro Experimental do Negro (TEN) and Afrofuturism, highlighting the ambiguity of black history in Brazil and emphasizing the importance of recognizing their influence on national identity. Throughout the work, the TEN and the Afrofuturist movement emerge as crucial elements in the formation of black cultural identity and resistance to racism. Therefore, a comparative analysis of the plays "O Imperador Jones" and "Antimemórias de uma Travessia Interrompida" reveals the evolution of these initiatives. The methodology adopted is the comparative method and the use of the concept of social cartography, which examines the similarities and discrepancies in theatrical productions, as well as the social dynamics present in the texts, understanding how communication processes redirect socio-spatial trajectories in Brazil. The central hypothesis of the work connects the TEN as a condition for the emergence of the Afrofuturist movement in Brazil, promoting anti-racist policies through communicational processes, finally revealing the crucial role of the TEN in the debate on racism and the policies to combat it at the beginning of the 20th century, with this institution being identified as a condition for the emergence of the Afrofuturist movement in Brazil in the 2010s, significantly expanding the dialogue on racism. Therefore, to enrich our theoretical basis, we consulted several key authors in each section of the work. Therefore, we highlight the contribution of Djamila Ribeiro and Linda Alcoff to the reflection on the concept of place of speech, Mark Dery's analysis in the context of Afrofuturism and Stuart Hall's perspective on black identity.

Keywords: Teatro Experimental do Negro. Afrofuturism. Black Identity. Racism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Leitura dramatizada de “Antimemórias de uma travessia interrompida”, com Tatiana Tibúrcio, dirigida por Fernanda Júlia	80
Figura 2 – Aguinaldo de Oliveira Camargo interpretando Brutus Jones na peça “O imperador Jones”	81

SUMÁRIO

1 PODE UMA BRANCA FALAR DE RACISMO? NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE A DIMENSÃO ÉTICO-POLÍTICA DA PESQUISA COM A VIDA.....	11
2 OS CAMINHOS DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO: HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS.....	26
2.1 O negro nos primórdios da cena teatral brasileira	27
2.2 Exposição da democracia racial: O apagamento da história negra.....	31
2.3 Um “Teatro Negro” no século XX: O TEN e sua arte política.....	34
3 AFROFUTURISMO	44
3.1 Black to the future: Nascimento e expansão do conceito afrofuturismo	47
3.2 A simbiose entre ficção especulativa e afrofuturismo: Uma jornada de conexão	50
3.3 Antes do termo, o afrofuturismo já existia?.....	53
3.4 Estratégias para identificar obras afrofuturistas em diversos campos artísticos.....	56
3.5 Os tempos de uma imagem: O futuro fabricado	59
4 COMPARAÇÕES ENTRE O PASSADO E O CONTEMPORÂNEO	63
4.1 Exploração dos enredos: Análises das peças teatrais.....	65
4.2 Análise comparada: Identidade, memória, pertencimento e tensões raciais.....	74
4.3 Entre o TEN e o afrofuturismo: Aproximações e distanciamentos	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1 PODE UMA BRANCA FALAR DE RACISMO? NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE A DIMENSÃO ÉTICO-POLÍTICA DA PESQUISA COM A VIDA

“Numa sociedade racista, não basta não ser racista, é necessário ser antirracista.”

(Angela Davis)

“Ser livre não é apenas quebrar as próprias correntes, mas viver de uma maneira que respeite e aumente a liberdade dos outros.”

(Nelson Mandela)

Em uma mirada rápida pelas mídias e tecnologias sociais de comunicação que atualmente produzem conteúdo em uma velocidade difícil de acompanhar, se vê que na contemporaneidade existe uma forte discussão sobre o conceito “lugar de fala”, principalmente quando se trata de racismo.¹ Alguns indivíduos argumentam que uma pessoa branca não pode falar sobre o preconceito enfrentado pelos negros, enquanto outros questionam o fato de os brancos assumirem o papel de porta-vozes e falarem pelos negros. Além disso, há também aqueles que acreditam que os negros, por serem historicamente marginalizados, devem ter a oportunidade de falar por si mesmos.

O termo “lugar de fala” tem adquirido relevância no contexto contemporâneo dos movimentos identitários. No âmbito do movimento negro, feminista e LGBTQIAP+, há uma ampla concordância de que o indivíduo que vivencia o preconceito é o único sujeito legítimo para expressar sua própria experiência, assumindo, portanto, o papel de protagonista nessa luta.

Do ponto de vista político, essa noção emerge como uma resposta ao silenciamento sistemático sofrido pelos grupos sociais oprimidos por parte daqueles que usufruem de privilégios na sociedade. Assim, aqueles que historicamente tiveram (e ainda têm) sua voz

¹ De acordo com Silvio Almeida, e concordamos com ele, podemos considerar que: “[...] o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos a depender do grupo racial ao qual pertencem” (Almeida, 2019, p. 22).

negada² deveriam ter seu direito e legitimidade reconhecidos para falar sobre as opressões que enfrentam.

Na prática dos movimentos identitários, a aplicação desse conceito tem resultado em diferentes abordagens, desde iniciativas que visam promover uma compreensão compartilhada de como o discurso e o comportamento podem reproduzir, mesmo sem intenção, várias formas de opressão e preconceito, até a proibição do debate de ideias, como por exemplo, impedir que uma pessoa branca fale sobre racismo, mesmo que seja para se posicionar contra essa forma de opressão e se colocar na posição de aliada à agenda antirracista.

Defensores do “lugar de fala” argumentam que eventuais mal-entendidos não podem ser atribuídos a um abuso intrínseco ao conceito. Eles afirmam que não se propõe, por exemplo, que pessoas brancas deixem de falar sobre questões relacionadas à população negra, mas sim que é necessário reconhecer a voz (historicamente negada) das pessoas negras. No entanto, embora seja inadequado atribuir automaticamente exclusividade de fala aos grupos oprimidos sem uma análise apropriada, a mera reivindicação do conceito parece insuficiente diante da existência concreta de correntes dentro dos movimentos identitários que adotam uma perspectiva restritiva ou exclusivista.

Diante desse contexto, que envolve a necessidade de dar voz aos oprimidos sem cair nos equívocos políticos da fragmentação e do divisionismo em torno de uma mesma causa, é de fundamental importância compreender o verdadeiro significado do “lugar de fala”.

Historiograficamente, o surgimento da expressão “lugar de fala” na literatura acadêmica não está claramente definido, no entanto, as bases conceituais que conferem significado ao termo surgiram a partir dos escritos de Gayatri Chakravorty Spivak, intelectual indiana, em seu trabalho *Can the subaltern speak?* (Pode o subalterno falar?, 1983), e de Linda Alcoff, filósofa panamenha, em seu trabalho *The problem of speaking for others* (O problema de falar pelos outros, 1991). E trazendo essa discussão para o contexto brasileiro, destacam-se as contribuições da filósofa Djamilia Ribeiro com seu livro de grande sucesso

² Neste contexto, é importante considerar não apenas o silenciamento literal, ou seja, a proibição total da expressão dos grupos oprimidos, mas também as formas “sofisticadas” de silenciamento. Essas formas incluem, por exemplo, a resistência ao discurso ou produção intelectual das pessoas pertencentes a esses grupos, atribuindo-lhes inferioridade intelectual; a recusa prévia em reconhecer o conhecimento produzido por indivíduos historicamente oprimidos, presumindo que esteja sempre comprometido por parcialidade e subjetividade; a exigência abusiva de justificação em relação ao discurso dos grupos oprimidos, tratando-os constantemente como suspeitos ou duvidosos, entre outras práticas.

Lugar de fala (2017) e do historiador e sociólogo Lourenço Cardoso com sua obra *Um branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional* (2020).

Publicado em 2010 pela editora UFMG, a tradução do livro da escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, carrega em seu título uma pergunta: Pode o subalterno falar? Tal interrogação exposta no título da obra carrega consigo algumas ambiguidades, muito possivelmente, intencionais. Ao analisarmos o título original em inglês – *Can the subaltern speak?* – percebemos que a autora, ao utilizar *can* e não *may*, permite que o leitor faça sua própria inferência sobre o sentido do verbo modal *can*: ela está questionando se o subalterno pode (em termos de permissão) falar? Ou se esse subalterno pode no sentido de possuir a capacidade de falar? Além disso, estaria ela surpresa diante de um subalterno se expressar?

Infelizmente, a tradução dessa pergunta para o português não traz tantas outras questões, mas o título original nos leva a adentrar em um labirinto em busca de pistas sobre a intenção da autora e as intenções do livro. Spivak (2010) ao lançar esse questionamento “Pode o subalterno falar?”, nos leva a compreensão de que a resposta é negativa. Entretanto, precisamos nos atentar para o quanto essa obra nos permite refletir sobre o agir social.

A pessoa subalternizada enfrenta uma série de obstáculos sociais nos diversos domínios e discursos dominantes, os quais impossibilitam de expressar sua voz. Portanto, quando os sujeitos marginalizados e/ou subalternizados conseguem encontrar espaço para se expressar, eles conseguem romper com essa condição de subalternidade. Considerando essas inquietações, novas indagações emergem, despertando um anseio intelectual por respostas. Desse modo, ao lermos esse pequeno, porém complexo, volume, compreendemos porque tais negociações de sentido se tornam necessárias.

Como pesquisadora, meu campo de estudo abrange o fenômeno do racismo, o que implica a necessidade de lidar com estratégias de adiamento, aproximação e negociação. Contudo, além da responsabilidade de traduzir meu texto e pesquisa para promover a compreensão mais aprofundada por parte dos leitores, também devo permitir-me ser lida como uma mulher branca abordando a temática do racismo com as implicações e oportunidades que isto implica em termos acadêmicos e sociais.

Portanto, é pertinente observar que a seleção do título dessa introdução não foi arbitrária. Na verdade, tal título reflete uma indagação de relevância significativa para minha posição enquanto pesquisadora: pode uma mulher branca discorrer sobre racismo? Seria apropriado conceder-lhe o espaço de expressão e considerar sua perspectiva? Diante das

inquirições mencionadas, emergem dois conceitos para nossa consideração, a saber, o lugar de fala e a branquitude, com a imperativa necessidade de sua apreensão.

O conceito de lugar de fala é ocasionalmente mal compreendido no senso comum, sendo erroneamente interpretado como uma forma de desqualificar e afastar pessoas do debate devido à sua não pertença a grupos minoritários. Por exemplo, há uma ideia equivocada de que apenas indivíduos negros podem discutir o racismo. No entanto, conforme explicado por Ribeiro (2017), o conceito de lugar de fala destina-se a destacar a existência de perspectivas diferentes de acordo com o grupo ao qual uma pessoa pertence, sendo fundamental ter consciência do lugar a partir do qual ela fala e que, por sua vez, é econômica e culturalmente repertoriado. Trata-se, por fim, de reconhecer que toda fala parte de um lugar, que não existe discurso neutro, mas que cada forma de enunciação sobre a realidade parte de um determinado espaço, tempo, privilégio ou ausência de privilégio, posição de classe, identidade de gênero etc. Não existe modo de dizer algo sobre o mundo que não seja historicamente situado, daí a expressão “lugar de fala”.

Nesse sentido, torna-se evidente que negros e brancos terão percepções distintas do racismo devido às suas diversas posições de fala, mas ambos podem e devem participar das discussões e contribuir com seus pontos de vista. Trata-se, em termos de capacidade de análise histórica e social dos fenômenos, de entender que nenhuma leitura ou interpretação sobre a realidade sociopolítica pode ser vista sem reconhecer que ela “parte” de um lugar social que é economicamente forjado, culturalmente elaborado e com maior ou menor possibilidade de circulação e legitimidade social. Michel de Certeau³ já havia chamado a atenção dos historiadores para isso quando falou sobre a operação historiográfica como fabricação de algo ligado a um *lugar social* institucional (isto é, a academia, a universidade como instância de produção da ciência), um conjunto de *operações técnicas e metodológicas* e uma *literatura* (isto é, uma escrita que sistematiza e torna legível e circulável um conhecimento urdido na oficina da pesquisa histórica).

Em sua obra, intitulada de *Lugar de fala*, publicada pela editora Letramento em 2017, Djamila Ribeiro ressalta que o conceito de lugar de fala está associado à necessidade de participação dos grupos minoritários nos espaços de debate, como escolas, universidades, política e mídia. Esse ponto é crucial para a compreensão do conceito, pois enfatiza o aspecto coletivo do lugar de fala, que não se limita à história de vida de um indivíduo.

³ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. (Ed.). **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense, 2017, p. 45-114.

Ribeiro também evidencia que pessoas brancas possuem um lugar de fala distinto (em contraposição ao das pessoas negras) nas discussões sobre o racismo, um lugar que é beneficiado pela estrutura econômica, política e subjetiva. Portanto, é importante lembrar que o racismo foi criado por pessoas brancas, e ao reconhecer essa posição, elas se tornam mais capazes de contribuir para o combate do mesmo.

Frequentemente são levantados questionamentos do seguinte teor: “Devo ser considerado culpado pelas transgressões cometidas por um ancestral de ascendência branca há séculos atrás?” No entanto, a questão apropriada a ser levantada é a seguinte: “Estou de acordo com a persistência da desigualdade racial dentro de uma estrutura estabelecida pelos indivíduos brancos há séculos atrás?”.

No caso em que a resposta seja negativa, emerge uma responsabilidade moral de empenhar-se na luta contra o racismo. Ao testemunhar uma opressão e abster-se de confrontá-la, adotamos uma postura conivente e cúmplice com essa forma de violência, contribuindo, assim, para a manutenção da estrutura de desigualdade racial vigente.

No entanto, surge uma questão adicional que preocupa a comunidade acadêmica engajada na discussão do racismo. Cardoso,⁴ tem como questão central: Por que os pesquisadores brancos utilizam o negro como objeto de pesquisa e não a si mesmos? Tal problematização parte de um estudo que se somou a toda uma agenda de pesquisa que vem sendo constituída no Brasil sobre a branquitude, esse objeto naturalizado, universalizado e banalizado que também precisa ser objeto de estudo histórico para perceber o “como” e os “por quês” de a branquitude não ser questionada, mas estar vinculada a todas as formas estruturantes da desigualdade econômica, social, epistemológica que organizam a sociedade brasileira há séculos.

No capítulo “A negritude e a humanização do branco”, Cardoso discute a evolução dos estudos sobre raça no Brasil, bem como a construção da identidade negra (negritude)⁵ no

⁴ “O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional”, publicado por Lourenço Cardoso, professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), fruto de sua tese defendida no programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2014.

⁵ A palavra negritude chegou aos dicionários brasileiros em 1975 e permanece com a mesma definição até hoje: “1. Estado ou condição das pessoas da raça negra; 2. Ideologia característica da fase de conscientização, pelos povos negros africanos, da opressão colonialista, a qual busca reencontrar a subjetividade negra, observada objetivamente (*sic*) na fase pré-colonial e perdida pela dominação da cultura branca ocidental” (Ferreira, 2006, p. 173). Segundo Munanga, a negritude pode ser tanto movimento ideológico quanto formação mitológica, “um dos objetivos fundamentais da negritude era a afirmação e a reabilitação da identidade cultural, da personalidade própria dos povos negros” (Munanga, 1986, p. 02). Ver: FERREIRA, Lígia F. “Negritude”, “Negritude”, “Negritude”: história e sentido de três conceitos viajantes. USP: Via Atlântica, São Paulo, v.7, n° 9, p. 163-183,

imaginário popular brasileiro. Destaca-se que ao longo da história desses estudos o negro sempre foi tratado como objeto de pesquisa pelo sujeito branco, considerado superior, moderno e universal. Conseqüentemente, o negro é percebido como algo não moderno, mas sim como um resquício do período colonial, uma carga ou um “problema” que o homem branco deve estudar e “resolver”.

Também é observado que os estudos sobre raça no Brasil adotaram uma perspectiva conhecida como razão dual-racial, que historicamente focou apenas no problema do negro. Assim, os estudos sobre branquitude⁶ seguem o padrão de pensamento das teorias raciais, apresentando uma abordagem unilateral com o tema central de suas pesquisas voltado para a “temática negra”. Portanto, Cardoso reflete sobre a necessidade de os estudos sobre raça irem além, ou seja, compreenderem que a sociedade brasileira é muito mais complexa do que o conflito entre brancos e negros. Ele destaca também que os estudos sobre branquitude representam um primeiro passo para superar a cegueira que impediu a problematização do branco na teoria racial.

No que diz respeito à construção da identidade negra na contemporaneidade, são ressaltados os estereótipos racistas construídos e perpetuados em relação aos negros. Lourenço Cardoso argumenta que o negro é visto como um escravo no imaginário popular, uma figura atemporal, intrinsecamente ligada à escravidão, ou seja, uma “memória depreciada da modernidade”. Ele aponta que o africano negro escravizado foi um dos pilares que sustentaram a sociedade de classes, sendo responsável pela substituição da mão de obra escravizada pelo trabalhador livre.

Quanto à escolha do negro como objeto de pesquisa pelo pesquisador branco, Cardoso enfatiza a necessidade de considerar ambos os lados. O racismo, como já mencionado, é um problema criado pelos brancos e que afeta os negros. Portanto, o pesquisador branco deve, antes de tudo, compreender a diferença entre “falar sobre um grupo” e “falar pelo grupo”.

Segundo a filósofa panamenha Linda Alcoff⁷, o reconhecimento da problemática de falar em nome de outras pessoas tem origem em duas fontes distintas. Primeiramente,

jun. 2006. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/dlcv/pós-graduação/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap12.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2023. MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁶ No que concerne à branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos. Dessa forma, significa ser menos que do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais (Cardoso, 2014, p. 17).

⁷ ALCOFF, Linda. The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*. No. 20 (Winter, 1991- 1992), p. 5-32. Tradução de Vinícius Rodrigues Costa da Silva; Hilário Mariano dos Santos Zeferino; Ana Carolina Correia

observa-se cada vez mais a influência do ponto de vista do falante no significado e na veracidade do discurso, o que implica que não se pode presumir a capacidade de transcender sua própria posição. Em outras palavras, a localização social ou identidade social do falante (denominada aqui como "localização") possui um impacto epistêmico significativo nas afirmações proferidas, podendo autorizar ou desautorizar o discurso de outrem. Desse modo, Alcoff propõe que é essencial reconhecer que tanto o estudo quanto a defesa dos oprimidos devem ser realizados principalmente pelos próprios oprimidos. Além disso, é fundamental admitir que as diferenças sistemáticas na localização social entre os falantes e os mencionados têm um efeito substancial no conteúdo das declarações.

A segunda fonte de entendimento envolve o reconhecimento de que não apenas a localização é epistemologicamente relevante, mas certas localizações privilegiadas⁸ são discursivamente perigosas. Em particular a prática de pessoas privilegiadas que falam em nome de indivíduos menos privilegiados resultou, em muitos casos, em agravar ou fortalecer a opressão enfrentada pelo grupo mencionado.

Portanto, quando um indivíduo branco se envolve na discussão a respeito do racismo precisamos considerar as distinções entre “falar sobre o grupo” e “falar pelo grupo”. Pois, a expressão “falar sobre o grupo” refere-se à capacidade de um indivíduo branco discutir o racismo e seus impactos na vida das pessoas pertencentes a esse grupo racial específico, somando-se às ações antirracistas necessárias à transformação social. Esse tipo de abordagem envolve a conscientização, a educação e a ampliação do diálogo acerca do racismo. É crucial reconhecer que, embora um indivíduo branco possa se pronunciar sobre o grupo, ele não possui a autoridade para expressar as experiências pessoais e vivências dos membros desse grupo, uma vez que não compartilha diretamente de tais experiências de discriminação racial.

Santos das Chagas. **Abatirá** – Revista de Ciências Humanas e Linguagens, Bahia, v. 1, n° 1, p. 409-438, jan/jun. 2020.

⁸ Ser privilegiado aqui implica ocupar uma posição mais vantajosa, móvel e dominante em relação às estruturas de poder/conhecimento dentro de uma sociedade. O privilégio, portanto, traz consigo uma presunção a favor do falante. Determinadas raças, nacionalidades, gêneros, sexualidades e classes sociais conferem privilégios, embora um indivíduo isolado (e possivelmente a maioria das pessoas) possa desfrutar de privilégios em relação a certos aspectos de sua identidade e, ao mesmo tempo, enfrentar a falta de privilégio em relação a outros. Portanto, o privilégio deve sempre ser considerado em relação a relacionamentos e contextos específicos. O termo privilégio não pretende abranger posições de poder discursivo obtidas por mérito, mas, de qualquer forma, raramente são completamente desvinculadas disso. Em outras palavras, algumas pessoas recebem autoridade discursiva devido ao seu status como líderes respeitados ou como professores em uma sala de aula, devido ao seu conhecimento mais aprofundado sobre o assunto em questão. No entanto, com frequência, a autoridade dessas pessoas baseada em mérito se combina com a autoridade que elas podem usufruir em virtude de pertencerem a um gênero, raça, classe social ou sexualidade dominantes. São essas últimas fontes de autoridade que me refiro ao utilizar o termo “privilégio”.

Por outro lado, a expressão “falar pelo grupo” requer uma compreensão fundamental de que um indivíduo branco não pode falar em nome do grupo racial afetado pelo racismo. Falar pelo grupo implica representar suas experiências, opiniões e perspectivas, o que exige uma vivência direta do racismo e um entendimento aprofundado das questões enfrentadas por essas pessoas. A capacidade de falar pelo grupo só é possível mediante a autorização e a delegação de representatividade conferidas pelos próprios membros do grupo racial afetado.

Em síntese, um indivíduo branco pode contribuir para a luta contra o racismo ao abordar o grupo em questão, adquirindo conscientização sobre o tema, compartilhando informações relevantes, desafiando estereótipos prejudiciais e promovendo a igualdade. Entretanto, é primordial reconhecer que a voz desse indivíduo não pode substituir a voz e a representação direta das pessoas que vivenciam o racismo. É imprescindível ouvir, apoiar e amplificar as vozes das comunidades afetadas pelo racismo, permitindo que elas tenham a oportunidade de se expressar e liderar a discussão sobre suas próprias experiências e demandas.

Isso implica que todas as pessoas têm o direito de falar sobre qualquer assunto, desde que respeitem suas próprias experiências e as experiências dos outros. No caso do racismo estrutural,⁹ uma pessoa branca não pode falar sobre como uma pessoa negra se sente, uma vez que não vivencia a sociedade sob a perspectiva de alguém que sofre discriminação racial. No entanto, ela pode relatar as angústias causadas pelo racismo em si mesma, seja como testemunha ou como alguém que adotou uma postura racista. Além disso, no que concerne à pesquisa social, um pesquisador branco “fala” a partir da mediação com uma amplitude de informações rigorosamente coletadas, analisadas, comparadas e tornadas objeto de problematização e crítica. Tal trabalho intelectual pode fomentar o debate criterioso e crítico sobre as relações sociais não apenas na chave da “opinião” ou do “relato pessoal”, mas a partir de um certo nível de objetividade que a pesquisa científica oportuniza. Tal objetividade não significa, é certo dizer, “imparcialidade”, na medida em que toda investigação detém limites e circunscrições específicas, mas certamente amplia a capacidade de observação da realidade em sua complexidade.

Do ponto de vista teórico e político, é equivocado limitar o discurso das pessoas, ou seja, definir o que elas podem ou não abordar em relação a um problema que é compartilhado por todos. O racismo é uma questão que afeta todas as pessoas. No entanto, o que Cardoso

⁹ Ver: ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

propõe para os pesquisadores brancos que estudam os negros é uma abordagem mais abrangente, que englobe o racismo como um todo, os privilégios e vantagens que a branquitude possui na estrutura racial, e não apenas as desvantagens enfrentadas pelos negros. Em suma, é necessário adotar uma postura crítica, atribuindo nomes e papéis aos sujeitos envolvidos.

Diante das considerações expostas, é possível inferir que o atual panorama tem se revelado como uma verdadeira barreira ao estabelecimento de uma convivência pautada pela igualdade de direitos, condições e dignidade dos cidadãos negros na sociedade brasileira. No contexto das artes cênicas, essa realidade não é diferente, o que justifica, em grande medida, a escassez de registros históricos acerca da participação dos negros no teatro. Este estudo propõe-se, portanto, desvendar um fragmento desse universo, buscando compreender e documentar melhor a presença dos negros nas artes cênicas.

Para tanto, exploraremos o teatro negro engajado,¹⁰ estabelecendo conexões com o movimento afrofuturista e o Teatro Experimental do Negro, a fim de discutir as relações raciais. Entretanto, faz-se necessário contextualizar de modo introdutório o referido movimento e demonstrar de que maneira o Teatro Experimental do Negro se aproxima dele.

O termo “Afrofuturismo” foi cunhado em 1994 por Mark Dery, um escritor norte-americano, em seu ensaio intitulado *Black to the Future*. No entanto, muitos teóricos afrofuturistas concordam que essa não é a origem do movimento, uma vez que ideias e conceitos afrofuturistas já eram aplicados nas criações da cultura negra antes mesmo da formulação desse termo. E entre uma das muitas definições dos propósitos desse movimento está a da autora Womack:

Seja por meio da literatura, das artes visuais, da música ou da organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais (Womack, 2013, p. 30).

¹⁰ Segundo Lima (2010), teatro negro engajado trata-se de um espaço para a arte crítica, política e insubordinada, manifestando-se diante das questões raciais. Seu principal objetivo encontra-se atrelado à discussão de questões referentes a situação de pessoas negras na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Esse teatro também é responsável pela problematização da referência estética do teatro eurocentrado, portanto, busca desenvolver, experimentar e produzir cosmovisões negras nas artes. Ver: 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, Campinas, 2010.

Portanto, o Afrofuturismo utiliza diversas linguagens artísticas e literárias, incorporando elementos da ficção científica e suas variações para questionar o passado, criticar as visões ocidentais do futuro e expressar suas próprias ideias. Apesar de o movimento afrofuturista ainda estar em estágio inicial no Brasil e em todo o mundo, projetos afrofuturistas estão gradualmente ganhando destaque.

No contexto brasileiro, podemos considerar alguns programas como condicionantes para o surgimento desse movimento no país, a exemplo do projeto idealizado por Abdias do Nascimento:¹¹ o Teatro Experimental do Negro (TEN), surgido em 1944. Sua proposta era resgatar os valores da cultura negra-africana, que eram negados pelos padrões institucionais eurocentrados, por meio da educação e da cultura das artes (Nascimento, 2004). As práticas desenvolvidas pelo grupo tinham como objetivo emancipar os indivíduos segregados socialmente durante aquele período. Nascimento explicita que:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros (Nascimento, 2004, p. 211).

A participação negra no âmbito da expressão artística em geral, com ênfase na esfera teatral à qual direcionamos nosso foco, tem sido sistematicamente marginalizada e subordinada. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro (TEN) emerge como um divisor de águas em seu tempo, desempenhando o papel de uma organização catalisadora de reflexões críticas e de coordenação de iniciativas para combater o racismo por meio do engajamento cultural e educacional. Estruturas estas, comparáveis às propostas do movimento Afrofuturista. Portanto, nossa problemática se fundamenta na seguinte indagação: De que maneira o TEN e o Afrofuturismo, categorizados como organizações político-estéticas e artísticas desenvolveram/desenvolvem, através da arte, a valorização da cultura e das pessoas negras? Na medida em que, em termos de cronologia histórica, o TEN e o Afrofuturismo são assim “nomeados” em momentos distintos, um desdobramento da problemática central é,

¹¹ Abdias Nascimento (1914-2011). Poeta, escritor, dramaturgo, ativista visual e ativista pan-africanista, fundador do Teatro Experimental do Negro e do projeto Museu de Arte Negra. Suas pinturas são largamente exibidas dentro e fora do Brasil, explorando o legado cultural africano no contexto do combate ao racismo. Nascimento também foi professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, deputado federal, senador da república e secretário do governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

certamente: que temporalidades atravessaram/atravessam as experiências de produção estética e política do TEN e do Afrofuturismo, isto é, que leituras imprimiram sobre a produção da experiência temporal na agenda estético-política que protagonizaram? Que sensações e significados foram produzidos sobre o passado histórico, o presente e o futuro?

Consequentemente, o objetivo central dessa monografia é analisar o Teatro Experimental do Negro (TEN) no período de 1944 a 1961, como também, o movimento afrofuturista no Brasil entre os anos 2010 e 2018, considerando a temática da implementação de políticas antirracistas por meio dos processos comunicacionais estabelecidos pelas referidas iniciativas teatrais. Nesse sentido, o foco de análise concentra-se em compreender como tais processos comunicacionais, promovidos por essas instituições de construção de identidade negra no Brasil, redirecionam a constituição de trajetórias socioespaciais no país.

Portanto, buscaremos analisar as políticas do tempo que aproximam e diferenciam o Teatro Experimental do Negro e o Afrofuturismo no Brasil a partir de certos usos do passado e apostas do futuro. Entretanto, não pretendemos restringir nossa discussão, desse modo, objetivamos compreender os impactos das iniciativas promovidas pelo TEN e o Afrofuturismo, caracterizados pela abordagem crítica da estética branca hegemônica e pela valorização da cultura e identidade negra, na reconfiguração das trajetórias socioespaciais no contexto brasileiro. Problematizaremos as linguagens e estratégias visuais utilizadas na construção das identidades raciais nas peças teatrais. Como também, exploraremos o movimento afrofuturista, analisando sua influência como um movimento contemporâneo na promoção do questionamento das relações étnico-raciais.

Mediante as enunciações expostas, o corpus desta pesquisa consiste na análise de duas obras teatrais: *O imperador Jones*,¹² encenada pelo Teatro Experimental do Negro no século XX e *Antimemórias de uma travessia interrompida*,¹³ uma peça contemporânea com características afrofuturistas escrita por Aldri Anunciação.¹⁴

¹² Escrita pelo dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill em 1920, e traduzida por Ricardo Werneck de Aguiar, para encenação de estreia do TEN, no ano de 1945. Esta obra encontra-se disponível na plataforma digital do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), plataforma que contém documentos do surgimento e das ações do TEN, incluindo registros históricos, produzidos e recebidos por Abdias Nascimento, como cartas, cartazes, matérias de jornais, revistas, vídeos e livros. Disponível em: <https://ipeafro.org.br>. Acesso em: 12 jul. 2023.

¹³ “Antimemórias de uma travessia interrompida”, faz parte da primeira antologia de textos teatrais negros, intitulada de *Dramaturgia Negra*, organizada por Eugênio Lima e Júlio Ludemir, lançada pela Funarte em 2018. Ver em: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio; **Dramaturgia Negra**. Belo Horizonte: Funarte, 2018.

¹⁴ Aldri Anunciação (Salvador, Bahia, 1973). Ator, dramaturgo, apresentador de TV, diretor teatral. É idealizador do Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada e do Portal Melanina Digital, que fomenta e reúne o trabalho de autores teatrais negros da cena contemporânea. Aldri é doutor em dramaturgia pela Universidade

Sobre a obra *O imperador Jones*, a peça tem início com um diálogo entre Jones e Smithers, sendo este último interpretado por Sadi Cabral,¹⁵ o único ator não negro no elenco. Nas cenas seguintes, testemunhamos a crescente deterioração mental do protagonista, enquanto ele foge pela floresta, perseguido por visões do passado, vozes, sombras, pesadelos e seres vivos, até encontrar a morte por meio de um tiro disparado por seus perseguidores. O enredo apresenta um drama psicológico no qual o medo se intensifica gradualmente até culminar em um terror alucinatório.

Essa peça teatral aborda temas complexos relacionados à experiência negra, explorando questões de opressão, violência e a luta por libertação. Através de elementos simbólicos e psicológicos, a obra busca transmitir as profundas angústias e traumas vivenciados pelos personagens negros em um contexto de dominação racial.

No que diz respeito à obra *Antimemórias de uma travessia interrompida*, o texto relata o confinamento solitário de uma mulher africana, escravizada no século XIX, que foi lançada ao oceano Atlântico de um navio negreiro durante a travessia para o Brasil. De forma fantástica, ela passa a residir nas profundezas do mar. A partir dessas profundezas, ela reflete sobre a contemporaneidade e reconstrói suas memórias por meio dos objetos que caem dos navios.

A análise dos textos teatrais será conduzida por meio do método histórico-comparativo, que visa compreender “fatos e acontecimentos ocorridos no passado para verificar projeções de sua influência na sociedade contemporânea” (Fachin, 1993, p. 45). Dado que o fato histórico em questão está relacionado ao racismo na sociedade brasileira, pretende-se investigar como essa temática se manifesta no teatro brasileiro, tanto na obra do Teatro Experimental do Negro quanto na peça contemporânea com abordagem afrofuturista, analisando comparativamente suas relações com o contexto histórico-social e artístico-histórico.

Contudo, por pensarmos o Teatro Experimental do Negro e o movimento afrofuturista como organizações político-estéticas e sociais, além do método comparativo para a análise dos textos, será utilizado o conceito de cartografia social. Pois, de acordo com Rosário (2016), a cartografia social analisa as questões sociais a partir de movimentos, relações, jogos de

Federal da Bahia (UFBA), defendendo a descolonização do autor e dos personagens em sua escrita dramática. Ver em: ALDRI Anúnciação. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopédia.itaucultural.org.br/pessoa487736/aldri-anunciacao>. Acesso em: 13 jul. 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-7979-060-7.

¹⁵ Sadi Sousa Leite Cabral (Maceió, Alagoas, 1906-1986). Ator, radioator, locutor, roteirista, diretor, bailarino, autor, letrista e produtor. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Sadi_Cabral. Acesso em: 14 jul. 2023.

poder, lutas, enunciações, modos de objetivação, subjetivação, práticas de resistência e liberdade. Desse modo, a utilização desse conceito como abordagem metodológica contribui para uma “estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, rizomas, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência” (Rosário, 2016, p. 176).

Dessa maneira, o emprego do método comparativo viabiliza a análise das similitudes e discrepâncias entre as produções teatrais, destacando elementos como protagonismo negro, narrativa de ficção especulativa, afrocentricidade e autoria negra. Isso propicia a identificação de convergências e divergências entre o Teatro Experimental do Negro e o afrofuturismo, promovendo uma compreensão mais abrangente das representações das vivências das comunidades negras no âmbito teatral.

Por sua vez, a perspectiva da cartografia social almeja examinar as problemáticas sociais presentes nos textos teatrais, tais como movimentos, relações, dinâmicas de poder, confrontos, enunciações, modalidades de objetivação, subjetivação, práticas de resistência e liberdade. Estas abordagens metodológicas proporcionam uma análise crítica e uma compreensão mais aprofundada das interações e trajetórias presentes nas obras, assim como das modalidades de resistência e ruptura em meio às tensões raciais.

À vista disso, a conjugação do método comparativo com a perspectiva da cartografia social nos faculta uma análise abrangente e contextualizada dos textos teatrais, enriquecendo a compreensão das questões raciais e identitárias exploradas nas obras. Para tanto, esse trabalho se configura em três capítulos, para além dessa introdução e considerações finais.

No primeiro capítulo, realizaremos uma análise histórica das artes teatrais no Brasil antes do surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), apresentando o contexto em que esse teatro surgiu, destacando seu novo olhar estético e social. Por fim, examinaremos como as ações do TEN questionaram o mito da democracia racial e contribuíram para a desconstrução dos estereótipos e exotizações das pessoas negras presentes no imaginário coletivo, reflexo das profundas marcas deixadas pelo sistema escravocrata brasileiro.

O segundo capítulo será dedicado ao conceito de Afrofuturismo, desde sua concepção inicial até sua expansão e reelaboração ao longo do tempo. Também justificaremos o uso do termo “ficção especulativa” como uma forma de englobar a fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural, evidenciando porque sua utilização é pertinente para pensar o Afrofuturismo. Para isso, destacaremos as ideias de estudiosos do tema, com foco nos pesquisadores estadunidenses, a exemplo de Mark Dery, uma vez que foi nos Estados Unidos

que o termo foi cunhado e é o local onde a maioria da bibliografia sobre o assunto está concentrada.

No terceiro capítulo, realizaremos uma análise comparativa das peças teatrais *O imperador Jones* (1945), encenada pelo Teatro Experimental do Negro e a peça contemporânea do dramaturgo Aldri Anunciação, *Antimemórias de uma travessia interrompida* (2018), como premissa para discutirmos de que maneira a questão da identidade negra foi tratada pelo TEN e pelo movimento contemporâneo afrofuturista. Além disso, investigaremos como os elementos das peças aproximam e afastam o TEN do Afrofuturismo, partindo da seguinte hipótese: dadas as redes de sociabilidade e intercâmbio entre intelectuais no século XX, o TEN foi uma condição de possibilidade histórica para o surgimento do Afrofuturismo no Brasil na década de 2010.

Mediante essas afirmativas, torna-se de suma importância revelar-lhes o impulso que nos levou a seguir adiante com essa temática. Este projeto surgiu a partir da minha experiência como aluna e, posteriormente, como monitora na disciplina de História da África durante os períodos letivos de 2020.2, 2021.1 e 2021.2 no curso de História da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Ao longo dessa disciplina, pude compreender que a história do povo africano e afro-brasileiro vai além de uma narrativa única,¹⁶ e tive a oportunidade de conhecer o Afrofuturismo, um movimento que despertou meu interesse pela pesquisa acadêmica e que moldou meu objeto de estudo, que é o teatro e sua relação com o racismo.

Durante essa pesquisa, foi possível notar que os estudos contemporâneos nas artes cênicas têm abrigado debates sobre o papel do teatro na perpetuação do racismo estrutural. Estudos têm apontado que a invisibilidade das trajetórias artísticas negras está ligada à desqualificação das estéticas e heranças africanas, assim como à geopolítica do conhecimento. Diante das informações mencionadas até o momento, é possível constatar que essa pesquisa é relevante tanto para a academia quanto para a sociedade.

Do ponto de vista acadêmico, ela se justifica pela sua originalidade, uma vez que se trata de um estudo comparativo entre peças teatrais do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do movimento afrofuturista, analisando a temática das relações raciais. Além disso, é importante ressaltar que, apesar da heterogeneidade de estudos sobre o racismo, não há pesquisas que tenham se proposto a realizar essa comparação entre o relativamente novo movimento afrofuturista e o teatro do século XX (TEN).

¹⁶ Ver em: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Outro aspecto que justifica essa pesquisa é a escassez de estudos historiográficos que tenham como objeto de análise peças teatrais, especialmente quando comparados a outras pesquisas relacionadas a diferentes linguagens artísticas. Por exemplo, ao considerar a escrita historiográfica baseada na análise cinematográfica, observamos uma discrepância em relação às pesquisas que se dedicam ao teatro. Podemos confirmar essa discrepância ao observarmos a praticamente inexistente quantidade de eventos acadêmicos dedicados ao teatro. Considerando que o cinema é um fenômeno que surgiu na virada do século XIX para o século XX, enquanto o teatro é uma forma de arte milenar, a falta de trabalhos que tenham o teatro como objeto de pesquisa se torna ainda mais evidente no campo da História.

Brandão (2010) destaca que, apesar de haver um pequeno aumento no número de estudos historiográficos voltados ao teatro, a linha de pesquisa ainda é incipiente, pois grande parte da produção sobre esse tema é feita por críticos teatrais. Embora eles contribuam para que historiadores identifiquem informações pontuais sobre eventos teatrais, há uma lacuna em relação à análise historiográfica, mantendo-se limitados à "enumeração e ao relato".¹⁷ Além disso, essa proposta também contribui de forma social, pois surge como resposta à opressão colonial e à marginalização da presença negra em um sistema de dominação racial branco, ampliando o debate sobre as relações étnico-raciais na sociedade brasileira e promovendo a implementação de políticas específicas de combate ao racismo.

Dessa forma, é possível constatar que as peças teatrais que serão analisadas servem como estratégia de enfrentamento ao racismo, utilizando pressupostos políticos, criativos e estéticos. Ao observarmos as iniciativas do TEN e do movimento afrofuturista, percebemos que ambos defendem os ideais do movimento negro. Assim como o TEN se dedicou à valorização e afirmação da cultura negra no Brasil, reconfigurando a presença e a marginalização social das pessoas negras no teatro, o Afrofuturismo também busca um olhar atento direcionado à comunidade negra, com foco na reinterpretação de características próprias em busca de autoafirmação, sem esquecer do passado e combatendo contradições.

Portanto, este trabalho contribui socialmente ao colocar a experiência negra como o centro de sua narrativa e ao trazer para o debate político, artístico e social novas

¹⁷ Ver em: BRANDÃO, Tânia. "As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'". In: MOSTAÇO, Edécio (org.) **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010, p. 368.

possibilidades de existência negra em um país em que o racismo é a doença que mais mata a população.

2 OS CAMINHOS DO NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO: HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS

“A primeira condição para modificar a realidade consiste em conhecê-la”

(Galeano, 2006, p. 341)

Como sobrepujar os estigmas, debater sobre a injustiça racial e a discriminação em um território onde determinados contingentes sociais ainda relutam em admitir a subsistência desse fenômeno? A temática, por demais recorrente em nossos tempos, inegavelmente congrega uma contenda que adquire vulto, conflitando as camadas elitistas com os grupos marginalizados da sociedade. A narrativa histórico-formadora do nosso país corrobora a presença de paradoxos raciais erigidos sobre a dialética do “preconceito sobre o preconceito”. O racismo, no seu alicerce estrutural, reverbera com extrema complexidade, não se afrouxando em sua constância. Entretanto, vale ressaltar que essa questão transcende a dicotomia simplista entre “negro” e “branco”, visto que o Brasil é uma nação plurirracial,¹⁸ tendo em sua formação a contribuição de diversos grupos étnicos. Portanto, nas palavras do eminente sociólogo Florestan Fernandes, podemos entender essa reatividade brasileira sobre “o preconceito de ter preconceito” da seguinte maneira:

Sem a ideia de que o “negro” seria “inferior” e necessariamente “subordinado” ao “branco”, a escravidão não seria possível num país cristão. Tomaram-se estas noções para dar fundamento à escravidão e para alimentar outra racionalização corrente, segundo a qual o próprio negro seria “beneficiado” pela escravidão, mas sem aceitar-se a moral da relação que estabelecia entre o senhor e o escravo. Por isso, surgiu no Brasil uma espécie de preconceito reativo: o preconceito contra o preconceito de ter preconceito. Ao que parece, entendia-se que ter preconceito seria degradante e o esforço maior passou a ser o de combater a ideia de que existiria preconceito no Brasil, sem se fazer nada no sentido de melhorar a situação do negro e de acabar com as misérias inerentes ao seu destino humano na sociedade brasileira (Fernandes, 1972, p. 168-169).

¹⁸ De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Trimestral, no 4º trimestre de 2023, 42,5% dos brasileiros se declararam como brancos, 45,9% como pardos e 10,5% como pretos. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403>. Acesso em: 06 mar. 2023.

A negação do preconceito representa um obstáculo significativo para a evolução e a criação de relações raciais mais harmoniosas, igualitárias e justas. A persistência do prejulgamento se manifesta nas lacunas silenciosas que invisibilizam e dificultam o diálogo sobre as diferenças, limitando assim a promoção de estéticas negras nos palcos e a permanência dessas manifestações. Essa situação impede os intérpretes e criadores negros de aprimorarem suas habilidades, o que é essencial para criar oportunidades de inserção no mercado artístico, como também aprofunda as situações racistas vigentes em nosso país.

No entanto, conforme observado por Dalmir Francisco (2006, p. 14), “[...] o negro, apesar de imerso em condições sócio-econômicas e políticas adversas, logrou preservar, reelaborar e sustentar sua cultura e desdobrar a herança africana [...]”. Essa preservação coletiva e individual permitiu a sobrevivência das manifestações culturais negras no Brasil. Grupos negros de teatro politicamente engajados continuam a existir e resistir em situações de escassez, sem apoio de empresas privadas, reconhecimento governamental ou acesso aos meios de produção, utilizando suas artes como formas de resistência contra o racismo estrutural. A invisibilidade desses coletivos não implica em sua inexistência, como destacado por Joel Rufino dos Santos (2014, p. 36), “a história da escravidão foi sempre a história da luta contra a escravidão. Muitos foram os atos de resistência dos artistas negros ao longo da nossa história”.

2.1 O negro nos primórdios da cena teatral brasileira

A construção de um teatro que reflita o ponto de vista da negritude diante do padrão estético imperialista, que considera a branquura como um cânone absoluto, requer uma abordagem multidisciplinar, levando em consideração o contexto histórico brasileiro. No âmbito cultural, há registros da presença de negros e mestiços no elenco teatral desde os tempos da colonização. Dado o pouco reconhecimento à profissão de ator, os primeiros a ocupar a cena teatral no Brasil foram indígenas e negros, com alguns jesuítas que também ficaram como intérpretes. Portanto, a participação de intérpretes negros e indígenas em cena, na condição de escravizados, remonta ao início do século XVI no teatro brasileiro:

Embora mal reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos

promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbe, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média (Mendes, 1993, p. 48).

No contexto do Brasil no século XVI, o teatro foi utilizado como uma ferramenta para a conversão ao catolicismo. Sua estrutura visava transmitir uma mensagem específica, sem autonomia para abordar temas e propostas estéticas distintas. Nos séculos seguintes, XVII e XVIII, a atividade teatral foi marcada por uma atividade reduzida, em razão de várias situações, como as condições sociais do país com o povoamento dos centros urbanos e consequente afastamento do teatro catequético jesuítico. Além disso, enfrentamentos com invasores, como os franceses e holandeses, também prejudicaram o desenvolvimento das atividades artísticas, conforme explicado por Mendes:

No decorrer do século XVII não há referências sobre manifestações ou influências de negros escravos no que existia como teatro brasileiro de então. Mesmo porque, uma verídica experiência dramática, com toques de tragédia, estava sendo vivenciada por eles nas planícies de Alagoas. Mas, da segunda metade do século XVIII, talvez mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros e mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (Mendes, 1993, p. 48).

Contudo, mesmo mediante a desvalorização da profissão de ator, esses intérpretes negros não encenavam personagens negros; ao contrário, assumiam papéis de personagens brancos. Pintados de branco, eles ocupavam o palco, uma vez que, de acordo com o cânone estético europeu, as representações teatrais da época eram feitas dessa maneira. A profissão de ator não era valorizada naquela época e era considerada socialmente desprestigiada. “Seria, porém, o mulato¹⁹ quem mais se dedicaria à profissão de ator, normalmente considerada desprezível, vergonhosa, abaixo mesmo das mais infames e criminosas” (Mendes, 1993, p. 49).

¹⁹ No que tange aos indivíduos mulatos, cabe salientar que, sob a ótica dos colonizadores, estes indivíduos foram objeto de uma ilusória valorização em virtude de sua tonalidade de pele mais clara. Tal engano era sustentado pela premissa de que indivíduos mais claros estariam mais próximos do padrão de brancura almejado, o que por sua vez, contribuiria para a validação bem-sucedida do processo de miscigenação. No entanto, tanto os negros de pele mais escura quanto os de pele mais clara foram alvo de discriminação. A própria expressão “mulato” apresenta uma conotação pejorativa e desumanizante, comparando-os aos animais resultantes de cruzamentos entre cavalos e burros, reforçando assim a base racista das relações desiguais entre brancos e negros durante o período colonial.

No teatro, assim como na sociedade em geral, os negros não eram considerados cidadãos e estavam presentes como mero objetos, apresentando uma infinidade de estratégias de dominação e controle pelo poder colonial europeu. No que tange o caráter participativo dos negros nas cenas teatrais, o historiador Joel Rufino dos Santos, coloca que:

Os séculos 17, 18, 19 e parte do 20, no teatro, seguiram uma regra de ouro: o negro estava nele como objeto. Pescamos no mar de peças em que o negro, digamos assim, foi inocentemente sequestrado, as que escaparam à regra, mesmo sem intenção, como Calabar, de Agrário Menezes, O Demônio Familiar, de José de Alencar e outras (Santos, 2014, p.20).

A partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, a participação das personagens negras no teatro nacional permaneceu consideravelmente, tornando-se escassa, exceto nas comédias, onde frequentemente eram retratadas com base em estereótipos que revelavam conflitos étnicos associados ao passado do negro como escravo. Esses estereótipos envolviam inúmeras concepções negativas, associando os negros a termos pejorativos. Desse modo, o papel do negro no palco foi se transformando:

O papel do negro no palco mudou, ao longo do tempo, por conta de dois fatores, agindo concomitantemente. O primeiro, naturalmente, foi o contexto histórico; a personagem negra mudou conforme o Brasil mudou. O segundo foi a vontade do negro de subir ao palco. Ele sempre fizera drama na rua, comédias, farsas, pastiches, desfiles, performances, etc., desde os autos jesuíticos, em que encarnaria diabos e caricaturas do homem, até criar as formas híbridas de folguedos, como é o exemplo o João do Mato, de Minas, a festa da Penha, do Rio de Janeiro, os Pontões de Pombal, da Paraíba – brincadeiras e autos em que fosse hegemônico. Assim, no palco dos três séculos e meio de escravidão, o negro foi nada mais que objeto falante, podendo ser, com algumas exceções, substituído por um móvel, uma menção, uma voz, uma passada rápida no fundo do palco (Santos, 2014, p. 13).

Aprofundando essa análise, a pesquisadora Miriam Mendes ²⁰ destaca que a dramaturgia brasileira no período de 1890 a 1910, no que se refere à caracterização das personagens negras, evoluiu poucas variações e, em geral, limitava-se a quatro modelos específicos. Estes eram representados pelas figuras do "Pai João", que exercia total submissão sem desafiar os limites impostos pelos patrões, sendo retratado como ignorante e reforçando a ideia de falta de inteligência dos negros; das "mães negras" amorosas e bondosas, bem como das dedicadas "mucamas", desenvolvidas sem subjetividade, sendo retratadas com ingênuas

²⁰ Ver: MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 26-29.

sabedoria, repletas de afeto e doçura; das "mulatinhas cria da casa", caracterizadas como incultas e caipiras, predominantemente cômicas e ansiosas por liberdade fora das casas dos patrões, mas desiludidas com a vida fora dali, eventualmente retornando à família dos antigos colonos; e do "negro carioca", que era frequentemente retratado como um folião de carnaval, malandro e pouco inclinado ao trabalho.

Ainda nos referindo ao período que concerne a segunda metade do século XIX e às duas primeiras décadas do século XX, os expoentes artísticos do Brasil dedicaram-se à tarefa de conferir ao teatro nacional uma essência intrinsecamente brasileira, buscando abordar a “contemporaneidade de temas e discussão das questões mais frementes no momento” (Braga, 2003, p. 2). Dentre os temas prevalentes nas esferas familiares, religiosas, políticas e sociais, destacavam-se a escravidão, questões sociais e os indivíduos descendentes de africanos, tornando-se, conseqüentemente, quase uma prática obrigatória retratá-los como personagens centrais nas peças, independentemente das conotações positivas ou negativas associadas.

Entretanto, ao analisar como o teatro brasileiro abordou a problemática negra, Mostaço²¹ destaca que, embora tenham sido abordadas questões sociais e políticas relacionadas ao negro, negligenciou-se sua singularidade cultural e distinção antropológica, restringindo-o a uma imagem folclórica com inúmeras simplificações e estereótipos.

Sob essa perspectiva, o teatro brasileiro acabou por desfigurar e desumanizar o negro ao torná-lo o protagonista de dramas, visto que frequentemente foi representado de forma negativa. Mendes (1982)²² ressalta que, na maioria das vezes, o indivíduo negro foi relegado a papéis que enfatizavam sua feiura, vileza, maldade e degradação social. Essa abordagem depreciativa foi uma tática para mascarar e justificar a repressão e discriminação sofridas pelos negros descendentes no país. Essa representação limitada no teatro não apenas restringiu as oportunidades de atuação para os artistas negros, mas também perpetuou o estigma de eterno escravo e subalterno que recaía sobre todo o grupo étnico.

Portanto, ao examinar a forma como os artistas negros foram retratados no teatro brasileiro daquele período, é possível perceber que suas representações estavam amplamente ligadas a estereótipos negativos e limitadores, o que teve um impacto prejudicial tanto nas oportunidades artísticas dos indivíduos quanto na imagem geral do povo negro na sociedade brasileira.

²¹ Ver: MOSTAÇO, Edélcio. O legado de set. **Revista Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização de Ricardo Gaspar Müller. Rio de Janeiro: Fundacen, n° 28, p. 57-73, 1988.

²² Ver em: MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

2.2 Exposição da democracia racial: O apagamento da história negra

Conforme previamente referido, no contexto brasileiro, a população tem enfrentado o contínuo dilema do “preconceito em relação ao próprio preconceito”. Segundo Azevedo,²³ ao longo de sua história, o Brasil foi frequentemente descrito, tanto interna quanto externamente, como uma nação livre de preconceitos raciais. Nesse sentido, foram empreendidos esforços para encobrir e negar a raiz estruturante do racismo no país, como, por exemplo, a ação de Ruy Barbosa, então Ministro da Fazenda, que em 1890²⁴ orquestrou a queima de arquivos concernentes à escravidão. Essa medida culminou na perda irremediável de parte da documentação relativa ao desembarque dos africanos que foram sequestrados e trazidos ao Brasil na condição de escravos, bem como seus descendentes que padeceram em regime de cativo.

Essa ação configurou-se como um mero exemplo do processo de orquestração que visava dissimular as raízes fundamentais do racismo estrutural no Brasil, contudo, inserindo-se dentro do contexto teatral, a ausência de textos teatrais que abordassem o drama existencial vivenciado pela população negra na sociedade brasileira durante todo o período do século XVI até meados do século XX, pode ser justificada pelo fato de que, até a década de 1940, persistia no imaginário da sociedade brasileira a ideia de uma suposta “democracia racial”. Essa concepção equivocada foi difundida por certos intelectuais brasileiros e estrangeiros, como Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Roger Bastide e Charles Wagley, que tentaram encobrir a segregação racial presente nas relações sociais do país.

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).

²³ Ver em: AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Abolicionismo Transatlântico e a Memória do Paraíso Racial Brasileiro. *Revista do Centro de Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n° 30, p. 151-162, dez. 1996.

²⁴ De acordo com matéria disponível no acervo do jornal Estadão, disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.a-destruicao-dos-documentos-sobre-a-escravidao-.11840.0.htm>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Gilberto Freyre,²⁵ por exemplo, defendia que a miscigenação era a chave para a conquista da democracia social. Descrevendo esse fenômeno como um acontecimento psicológico e cultural significativo dos tempos modernos, que permitia a mistura de raças como um meio de alcançar a harmonia social.

Contudo, assim como apontado por Florestan Fernandes,²⁶ a miscigenação no Brasil ocorria como uma reação à mobilidade social dos negros, que, ao serem assimilados pela sociedade dominante, contribuía para aumentar a população escrava durante o período da escravidão. Apesar da miscigenação ser considerada um índice de integração social e igualdade racial, a realidade concreta não refletia essa equidade. Os mestiços não eram verdadeiramente integrados, e sua ascensão social era restringida de forma organizada para preservar a hegemonia da “raça dominante” e manter a ordem escravista.

Assim, ao contrário das pretensões da “democracia racial”, aqueles mestiços que buscavam posições sociais mais elevadas eram contidos, tendo suas identidades associadas às expectativas e valores da sociedade branca dominante, criando-se a figura do “negro de alma branca” – o protótipo do negro leal, devotado ao seu senhor, à sua família e à própria ordem social existente” (Florestan, 1972, p. 45), uma representação estereotipada que reduzia a identidade dos negros à imitação do comportamento branco e desconsiderava suas habilidades e méritos individuais.

Porém, é válido ressaltar que a concepção de “democracia racial” foi uma complexa estratégia engendrada pelas elites brasileiras. Esse argumento se fundamentava da seguinte maneira: o Brasil é, de fato, uma nação com questões raciais profundas, evidenciadas pela longa duração da escravidão e pela persistente desigualdade social entre descendentes de africanos e europeus. Entretanto, para evitar que os afro-brasileiros percebam o preconceito do qual são vítimas, as classes dominantes criaram o mito de que o Brasil é destituído de discriminação racial, corroborado pela escravidão “mais branda” em comparação a outros países e a ausência de legislação discriminatória após a Abolição (diferentemente dos EUA e da África do Sul).²⁷

Ou seja, a democracia racial foi uma ideologia criada pelas elites para dissimular o intenso racismo presente na sociedade brasileira, tornando a forma de racismo no país particularmente odiosa: tão presente e intensa quanto a dos Estados Unidos ou da África do

²⁵ Ver em: FREYRE, Gilberto. **Conferências na Europa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1938, p. 14.

²⁶ Ver em: FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, 1972, p. 43-44.

²⁷ Ver em: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 148.

Sul, porém subliminar, silenciosa e impossível de ser denunciada ou percebida conscientemente pelos afro-brasileiros. No entanto, como argumentado por Fanon, “o racismo colonial não difere dos outros racismos” (Fanon, 2008, p. 87). Apesar de diferentes formas de exploração, como o racismo colonial, terem justificativas aparentemente distintas, elas compartilham como semelhanças o desejo de dominação do ser humano. Portanto, ele conclui que, em essência, o racismo colonial não é substancialmente diferente de outros tipos de racismo, não havendo uma hierarquia a respeito das experiências escravistas, pois toda forma de escravidão é execrável.

Portanto, a miscigenação, embora seja enaltecida e comemorada nos discursos oficiais do Estado, intelectualidade e literatura, nunca deixou de ser percebida como uma etapa transitória das “raças inferiores” em direção à raça superior branca. Como explicitado por Kabengele Munanga,²⁸ havia o claro desejo de que a miscigenação seria a via mais adequada para a eugenia,²⁹ ao diluir a presença negra na sociedade branca, apagando assim as origens africanas, não haveria perigo de surgimento do problema negro no Brasil, pois, caso surgisse, seria prontamente resolvido pelo amor. A miscigenação, ao integrar o elemento negro à população branca, diluiria sua importância numérica.

Na contemporaneidade, a miscigenação ainda é usada como argumento para encobrir a dominação da cultura branca hegemônica, o que contribui para a manutenção de estereótipos negativos sobre os grupos étnicos negros e indígenas. Suas culturas ancestrais e histórias são negligenciadas, diminuídas e representadas de forma distorcida, o que impede o reconhecimento de suas contribuições para a formação moral, econômica e política do Brasil.

Desse modo, os costumes e valores orientados pela ideologia dominante branca perpetuaram a negligência em relação ao preconceito e à discriminação racial como problemas a serem enfrentados para alcançar uma verdadeira democracia. Ao mesmo tempo, aqueles que buscam ascender socialmente dentro de uma estrutura segregada são afastados de suas identidades culturais ancestrais, dificultando o reconhecimento e valorização de suas origens. Diante desses paradigmas da representação teatral e da sociedade da época, surgem

²⁸ Ver em: MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus identidade negra**, 1997. Tese (Livre-Docência em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1997.

²⁹ O termo em questão foi introduzido pelo cientista inglês Francis Galton (1822-1911) em 1883. A nomenclatura "eugenia" tem origens etimológicas no grego, denotando a qualidade de ser "bom em sua origem ou bem nascido". A perspectiva eugenista postula que as raças superiores, provenientes de estirpes mais destacadas, têm uma capacidade superior para prevalecer de maneira mais eficaz em seu ambiente circundante. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/eugenia/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

questionamentos acerca das possíveis soluções e os anos subsequentes demonstraram como os artistas negros reagiram a essas práticas discriminatórias.

2.3 Um "Teatro Negro" no século XX: O TEN e sua arte política

As representações dos indivíduos afro-brasileiros nas artes cênicas, ao longo de diferentes períodos históricos, constituem fontes significativas para a compreensão das ideologias dominantes em cada época. Os papéis atribuídos aos afrodescendentes nos palcos, especialmente a partir do século XIX, estão estreitamente interligados com as camadas sociais às quais os ex-escravizados e seus descendentes foram relegados após a abolição da escravidão.³⁰ Percebe-se que a sociedade brasileira continua a ser influenciada por um legado racista que perpetua a estratificação social, onde os brancos desfrutam de posições privilegiadas, enquanto os negros e indígenas são predominantemente submetidos a setores mais explorados e privados de seus direitos sociais.

Juntamente com as desigualdades materiais, os estereótipos e representações negativas dos afro-brasileiros persistiram na literatura, teatro, cinema, telenovelas e publicidade. Compreendendo que existe uma relação intrínseca entre a exploração material da população negra e as representações negativas no campo simbólico, a arte não deve ser considerada apenas um espelho passivo da sociedade, mas sim compreendida dentro da mesma relação dialética que atribuímos ao racismo, como um produto social que também contribui para moldar o social.

Portanto, as representações subalternas dos indivíduos afro-brasileiros nos palcos em diferentes momentos históricos refletem um universo sociocultural convenientemente

³⁰ A Lei Áurea, promulgada em 13 de maio de 1888, representa o marco oficial da abolição da escravidão no Brasil, tornando-o o último país do Ocidente a abolir completamente a prática escravagista. Contudo, é pertinente destacar que essa data demanda uma revisão aprofundada, pois apesar da abolição formal, os negros enfrentaram contínuas exclusões no contexto social. Essa realidade se deve, em grande parte, ao tratamento desigual conferido aos libertos e seus descendentes na nação. Na época da abolição, negligenciaram-se as medidas necessárias para possibilitar uma inserção mais digna da população negra na sociedade. Conforme analisado pelo renomado sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) em sua obra "A integração do negro na sociedade de classes" (1964), as classes dominantes não se empenharam em contribuir para a integração dos ex-escravizados nos novos arranjos trabalhistas. Evidencia-se que, após a abolição, a vida dos negros brasileiros continuou enfrentando inúmeras dificuldades. Agora livres, tiveram que se adaptar por conta própria a uma sociedade competitiva, buscando de forma independente as condições mínimas para garantir sua subsistência e dignidade, especialmente no que diz respeito a moradia, alimentação e educação. Essa trajetória se desenrolou em um contexto social marcado por hostilidades e adversidades constantes. Ver em: FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1978.

alinhado à preservação das estruturas sociais do capitalismo periférico que vigorou no Brasil. Nesse cenário, os brancos ocupam posições de poder enquanto os negros são relegados a papéis subordinados. Diante desse panorama, intelectuais, artistas e ativistas se empenharam e continuam se empenhando na denúncia e combate ao racismo. Essas ações têm sido conduzidas por meio de diversas organizações, desde as pioneiras, exemplificadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), até movimentos contemporâneos, como o Afrofuturismo, que promovem inúmeras iniciativas e formas de organização engajadas nesse propósito.

Dentro desse contexto, a discussão acerca das estéticas negras no teatro brasileiro seria incompleta sem considerar a trajetória e produções de Abdias Nascimento, uma figura proeminente de sua época que viveu intensamente durante noventa e seis anos. Abdias Nascimento desempenhou uma multiplicidade de papéis, atuando como professor, poeta, teatrólogo, artista plástico, pesquisador, deputado e senador. Além disso, ele foi notadamente um militante político que não hesitou em enfrentar o racismo e lutar pelos direitos dos afro-brasileiros. Em sua biografia resumida, disponível no site do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), encontramos os principais aspectos de sua vida e obra:

Nasce em Franca, SP, em 1914, o segundo filho de Dona Josina, a doceira da cidade, e Seu Bem-Bem, músico e sapateiro. Abdias cresce numa família coesa, carinhosa e organizada, porém pobre, e vai se diplomar em contabilidade pelo Atheneu Francano em 1929. Com 15 anos, alista-se no exército e vai morar na capital São Paulo. Na década dos 1930, engaja-se na Frente Negra Brasileira e luta contra a segregação racial em estabelecimentos comerciais da cidade. Prossegue na luta contra o racismo organizando o Congresso Afro-Campineiro em 1938. Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. À frente do TEN, Abdias organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio na formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade brasileira. Como senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. Também foi Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York, doutor Honoris Causa pelo Estado do Rio de Janeiro e Doutor Honoris Causa pela Universidade de Brasília (Ipeafro, 2023).

Dentre suas ações mais marcantes como militante e ativista na luta contra o racismo estão sua participação na Frente Negra Brasileira³¹ na década de 1930, bem como a

³¹ A Frente Negra Brasileira era uma proeminente agremiação afrodescendente do século XX, cujo contingente ultrapassava os 400 membros, que desempenhou um papel primordial na articulação da comunidade negra residente em São Paulo. A principal meta desse movimento residia em promover a integração dos afro-

Convenção Nacional do Negro em 1945-46. Durante os anos 1950, foi responsável pela organização do 1º Congresso do Negro Brasileiro. Abdias Nascimento foi um dos pioneiros a denunciar o racismo brasileiro em fóruns internacionais durante o conturbado período da ditadura civil-militar. Condenado à revelia por resistir a agressões racistas, foi preso em 1941 e cumpriu pena na Penitenciária do Carandiru, em São Paulo. Na prisão, criou o Teatro do Sentenciado, um projeto inovador para a época, no qual os presos, sob sua direção, criavam e encenavam suas próprias peças. Apesar da liberdade após cumprir sua pena, Nascimento percebeu que mesmo fora da prisão, um homem negro ainda era limitado em sua escolha de papéis teatrais, preso em estereótipos estabelecidos há séculos para os negros.

Desse modo, em 1944, após ser libertado da prisão, Abdias Nascimento buscou a colaboração de alguns intelectuais em São Paulo para concretizar seu projeto de teatro negro, mas, não encontrando o apoio desejado, dirigiu-se à cidade do Rio de Janeiro. Lá, ele se juntou a ativistas da causa negra da época, como José Herbel e Teodorico dos Santos, o artista plástico Wilson Tibério, o ator, advogado e ex-deputado Aguinaldo Camargo, e juntos participaram das primeiras reuniões para fundar o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Entretanto, é relevante destacar que a motivação subjacente à criação do TEN transcendeu as experiências pessoais de discriminação racial enfrentadas por Abdias Nascimento. Em 1940, após assistir a uma apresentação da peça *O imperador Jones*,³² de Eugene O'Neill, escrita pelo dramaturgo norte-americano em 1920, no Teatro Municipal de Lima, no Peru, uma questão o intrigou profundamente: o intérprete do protagonista Brutus Jones era um homem branco maquiado para se passar por negro, ou seja, tratava-se de um *blackface*.³³ Essa experiência teatral evocou lembranças de sua própria infância, marcada por repetidas privações de participação em eventos artísticos, incluindo aqueles organizados em

brasileiros à sociedade. Tendo em consideração o contexto da época, no qual as mulheres negras constituíam o sustentáculo das famílias, dedicando-se a trabalhos domésticos com remuneração insuficiente, experimentando restrições no acesso à educação e cuidados de saúde, e enfrentando um crescimento do desemprego entre os homens, torna-se possível conceber a extensão do alcance dessa iniciativa de cunho político e social. De fato, a Frente Negra Brasileira chegou a se instituir formalmente como um partido político, no qual Abdias Nascimento esteve envolvido, iniciando sua militância e adquirindo experiência política e organizacional.

³² Essa obra aborda questões relacionadas às dinâmicas étnico-raciais e foi apresentada em um contexto em que os Estados Unidos vivenciavam um período de segregação e discriminação racial. Sua estreia ocorreu em 1920, na cidade de Provincetown, com o protagonismo do personagem denominado imperador Brutus Jones, desempenhado pelo aclamado ator negro Charles Gilpen (Nascimento, 2014, p. 145).

³³ Cabe mencionar que a prática de pintar o rosto de preto por parte de artistas brancos é denominada *blackface*. Essa prática foi consolidada nos Estados Unidos ao longo do século XIX por meio dos *minstrel shows*, espetáculos que buscavam entreter o público com atuações caricatas, pejorativas e estigmatizantes, ou segundo Abrahams (1992), “estudadas imitações de estilo dos/as escravizados/as de cantar, dançar e celebrar” (Abrahams *apud* Abreu, 2015, p. 190).

sua instituição de ensino. Diante dessa situação, Abdias Nascimento passou a compreender as razões subjacentes que o privaram de oportunidades para atuar no teatro e para se deparar com artistas negros ou representações culturais afrodescendentes nos palcos. A ausência dessas representações culturais foi atribuída à hegemonia branca que, historicamente, tolhia tais manifestações artísticas.

[...] num país em que havia negros também, que era o Peru, uma peça que era para ter ator negro, sendo feita por branco. [...]. Percebi por que eu nunca pude atuar em teatro, por que eu nunca vi ator negro, por que eu nunca vi uma peça para negros, nunca vi a cultura negra representada no palco: é porque os brancos não deixam (Nascimento, A.; Semog, 2006, p. 108).

A partir da experiência vivenciada no Peru, Abdias Nascimento identificou uma problemática relevante relacionada à representação de personagens negros no contexto teatral brasileiro. Nesse cenário, atores brancos pintados de preto frequentemente assumiam papéis de relevância e destaque que deveriam ser interpretados por indivíduos negros, enquanto estes últimos eram relegados a papéis secundários e de menor visibilidade. Tal experiência impactante impulsionou Abdias Nascimento a compreender a urgência de retornar ao Brasil e estabelecer uma organização engajada na luta contra o racismo vivenciado cotidianamente pela população negra.

Dessa forma, em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro, foi criado o Teatro Experimental do Negro (TEN) por meio dos esforços conjuntos de Abdias Nascimento, Sebastião Rodrigues Alves e Aguinaldo de Oliveira Camargo. Fundado no contexto histórico posterior à Segunda Guerra Mundial e ao Estado Novo, cerca de duas décadas após o surgimento da Frente Negra Brasileira (FNB). Entretanto, é válido destacar que, naquela época, iniciativas antirracistas enfrentavam dificuldades em serem plenamente compreendidas e aceitas pela sociedade, pois projetos antirracistas “pareciam paradoxais aos olhos da sociedade emergida numa cultura de branqueamento que se firmava em um sistema chamado democracia racial” (Braga, 2015, p. 120). Abdias Nascimento, inclusive, emitiu um breve comentário acerca desse conceito de “democracia racial”, o qual possuía sua origem em crenças e ideologias que nem sempre refletiam a realidade das desigualdades raciais existentes no país: “Democracia racial” que é um mero disfarce que o grupo branco/brancóide utiliza como estratégia, sob o qual permanecem desfrutando “ad aeternum” o monopólio dos privilégios de toda espécie (Nascimento, 2002, p. 79).

Portanto, o Teatro Experimental do Negro surgiu como um meio de proporcionar oportunidades aos grupos negros para além da representação estereotipada da pessoa negra em algumas peças dramáticas brasileiras. Casos comuns em autores como José de Alencar, Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, Jorge Amado e Chico Buarque que frequentemente retratavam a figura do negro por meio de estereótipos, como o malandro, o negrinho, a mulata sensual e a velha escrava, ou por meio de uma visão romântica. Essas obras negligenciavam os problemas sociais, aspirações e tensões vivenciados pela população negra, perpetuando a concepção estigmatizada das personagens negras, o que reforçava preconceitos e desconsiderava suas complexidades.

[...] “eu sou negro, mas minhas intenções são brancas”, falava Lourenço em *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1859). Ou então os atos que praticavam eram típicos do comportamento dos negros, como dizia Pedro em *O demônio familiar*, de José de Alencar (1867): “Pedro fez história de negro, enganou o senhor”. Dentro das peças analisadas, só não são mulatos Lourenço, de *O escravo fiel*, e Luís, da peça *Gonzaga*, de Castro Alves (1867). Em *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo (1849), a cor negra de Daniel funcionava apenas como indicadora de sua condição social provável (Douxami, 2001, p. 317 – Grifos da autora).

No contexto geral da arte, e mais especificamente no âmbito teatral, a presença da pessoa negra era marcada pela sua inferiorização e subalternização. O TEN, portanto, assumiu um papel de destaque em sua época, atuando como uma organização que promovia reflexões críticas e articulava ações de combate ao racismo por meio da cultura e da educação. Seus objetivos centrais consistiam em enfrentar a segregação racial no Brasil, conforme previamente delineado, e para tanto, o TEN propunha as seguintes metas:

a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilhado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas de requebro, domesticados Pai Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista, eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (Nascimento, 1978, p. 29).

O grupo buscava a conscientização política do negro, alcançada, na prática, através de cursos de alfabetização, iniciação à cultura geral e noções básicas de teatro e interpretação. Diversas personalidades foram convidadas para ministrar palestras para o grupo, incluindo professores, escritores e o adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos.

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).

O TEN atendia a diferentes níveis de formação e demandas socioculturais da população negra, buscando conscientizá-los sobre a sua posição de submissão na sociedade brasileira, em razão da violência física e psicológica sistemática que enfrentavam nas relações sociais. Por meio dos estudos proporcionados pelo Teatro Experimental do Negro, os participantes eram capacitados a se reconhecerem como protagonistas de sua própria história, uma tarefa desafiadora considerando a longa história de opressão espiritual, cultural, socioeconômica e política a que foram submetidos antes e depois da abolição da escravidão em 1888. E de acordo com Nascimento,³⁴ até o momento da fundação do TEN, não havia nenhum movimento artístico que enfrentasse o racismo existente nas relações sociais brasileiras através de uma afirmação positiva da identidade negra. Mesmo os movimentos considerados “abertos e progressistas”, como a Semana de Arte Moderna de 1922, evitavam abordar as relações raciais e a existência de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

O TEN foi a primeira organização do movimento afro-brasileiro a ligar, na teoria e na prática, a atuação política com a afirmação e a valorização da cultura brasileira de origem africana: a perspectiva da negritude. Assim, introduzia uma nova abordagem à luta antirracista do século (Nascimento, 2014, p. 152).

³⁴ Ver em: NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n° 50, p. 209-224, abr. 2004.

Entretanto mesmo o TEN já estabelecido com uma estrutura sólida, oferecendo cursos de alfabetização e iniciação cultural, ministrados pelo próprio Abdias Nascimento, surge um novo desafio, a escassez de peças teatrais brasileiras que abordassem as tensões e questões relacionadas à pessoa negra. Diante dessa lacuna, Nascimento concebeu a ideia de encenar a peça *O Imperador Jones*, que havia assistido previamente em Lima, no Peru. Dentre as opções disponíveis, essa peça destacou-se, pois “além do impacto dramático, a peça trazia a oportunidade de reflexão e debate em torno de temas fundamentais aos propósitos do TEN” (Nascimento, 2004, p. 212). Preocupados com os direitos autorais da peça, o grupo do TEN enviou uma carta a O’Neill, autor da obra, solicitando permissão para sua encenação e essa solicitação foi prontamente atendida pelo mesmo.

Na carta dizia:

O senhor tem a minha autorização para encenar O imperador Jones isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de O imperador Jones ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto (isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou vaudeville, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que O imperador Jones, representado primeiramente por Chales Gilpin e mais tarde por Paul Roberson, fez grande sucesso, o caminho agora estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna (O’neill *apud* Nascimento; Semog, 2006, p. 131).

No intuito de promover a visibilidade do personagem negro e valorizar a cultura que ele representa, o Teatro Experimental do Negro (TEN) fez sua estreia na cena teatral brasileira em 5 de maio de 1945, no prestigioso Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O TEN apresentou a peça *O Imperador Jones*, escrita por Eugene O’Neill, mesma peça na qual Abdias havia testemunhado a prática do *blackface* durante sua viagem. As análises críticas foram especialmente elogiosas ao talento do ator Aguinaldo de Oliveira Camargo, que assumiu o papel de Brutus Jones, o personagem principal da trama. Notavelmente, nesta encenação, não houve a presença de atores brancos pintados de preto, diferenciando-se assim das representações anteriores que adotavam o controverso *blackface* e o espetáculo prosseguiu com sucesso até 8 de setembro de 1946, encerrando suas apresentações após ser transferido para o Teatro Fênix.

Porém, o TEN não se limitou ao mero entretenimento teatral, e se destacou como uma poderosa ferramenta de intervenção política e pedagógica para abordar questões relacionadas ao preconceito e à discriminação racial. O grupo liderado por Abdias Nascimento participou ativamente de discussões sobre a representação do negro na cultura nacional e a problemática racial, utilizando-se de eventos artísticos e políticos, publicações de livros e o jornal *Quilombo*, sua própria imprensa.

Dentre os principais eventos promovidos pelo grupo, destacam-se a Convenção Nacional do Negro (1945-1946), a Conferência Nacional do Negro (1948-1949), o 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), a Semana de Estudos Negros (1955) e o concurso de artes “Cristo Negro” (1955), que gerou polêmica na imprensa carioca ao ser considerado um atentado contra a religião cristã e as artes. Em maio de 1949, durante a abertura da Conferência Nacional do Negro na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Abdias Nascimento proferiu um discurso enfatizando que o Teatro Experimental do Negro não era apenas uma entidade com objetivos artísticos, mas sim um movimento motivado pelo imperativo da organização social da população negra, com o propósito de elevar seu nível cultural e valores individuais.

O Teatro Experimental do Negro não é, apesar do nome, apenas uma entidade com objetivos artísticos. A necessidade da fundação deste movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais. Entretanto, o espírito associativo não é algo inato. Ou, melhor ainda, o espírito associativo é atributo da massa esclarecida e de elevado padrão cultural. Daí ser quase impossível, como se pode depreender da observação da vida brasileira, associar homens e mulheres em função, apenas, de objetivos sociais (Nascimento, 1949, p. 11).

As ações empreendidas pelo Teatro Experimental do Negro transcendiam suas atividades artísticas e cênicas, buscando uma ativa participação na esfera intelectual e política, engajando-se em eventos e debates relevantes relacionados à questão racial e cultural no Brasil. O grupo reconhecia o potencial de transformação social que as “massas” poderiam alcançar se fossem estimuladas e conscientizadas por meio da elevação cultural e política, papel esse atribuído às “elites intelectuais”.

Desta maneira, o TEN se diferenciou dos antecessores no movimento social afro-brasileiro ao se esforçar em participar dos debates sobre a questão racial em conjunto com a intelectualidade branca, o que ficava evidente pela colaboração de artistas e intelectuais

brancos na produção de peças,³⁵ no jornal *Quilombo* e em eventos promovidos pelo próprio grupo. Isto posto, o TEN buscou colocar o negro no centro dos debates, não mais como objeto, mas como sujeito e construtor ativo da identidade nacional brasileira. Além disso, o grupo se destacou como uma das primeiras organizações negras no Brasil ao estabelecer conexões com o movimento negro internacional, especialmente a negritude francófona e o movimento negro nos Estados Unidos, demonstrado pelas referências à revista *Présence Africaine*, editada por Alioune Diop, e pela tradução de artigos do jornal *The Crisis*, editado por W.E.B. Du Bois.³⁶

O Teatro Experimental do Negro reconhecia a necessidade de organização da população negra, frequentemente referida como “gente de cor” na época, e via a intelectualidade negra como responsável por liderar essa tarefa. Assim, o teatro se apresentava como uma estratégia não apenas para fomentar debates sobre a condição do negro na sociedade brasileira, mas também para envolver as massas nesses diálogos. A linguagem artística e dramática utilizada pelo TEN convidava à reflexão sobre as condições sociais dos afro-brasileiros e, ao mesmo tempo, permitia contornar as dificuldades de associar homens e mulheres apenas com base em objetivos sociais.

Entretanto, cabe destacar que, as dificuldades políticas e civis enfrentadas durante o período do Estado Novo (1937-1945)³⁷ influenciaram a abordagem do TEN, que optou por organizar-se em torno de um teatro negro como uma forma menos arriscada e mais socialmente aceitável de buscar seus objetivos. Contudo, ao longo de sua trajetória, os objetivos políticos do grupo tornaram-se cada vez mais evidentes, visando à integração social do negro e ao combate à discriminação racial por meio de ações culturais.

Embora o TEN não estivesse diretamente vinculado a partidos políticos, recebeu o apoio declarado de autoridades de diferentes orientações políticas, como o senador Hamilton Nogueira (UDN), amigo pessoal de Abdias Nascimento. O jornal *Quilombo* também divulgou

³⁵ Como, por exemplo, a peça *O filho pródigo*, escrito pelo dramaturgo branco, Lucio Cardoso, especialmente para o Teatro Experimental do Negro. Ver em: NASCIMENTO, Abdias. **Drama para negros e prólogo para brancos**: uma antologia do teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro, Teatro Experimental do Negro, 1961.

³⁶ Ver em: BARBOSA, Muryatan Santana. “O TEN e a Negritude Francófona no Brasil: recepção e inovações”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n° 81, p. 171-184, fev. 2013.

³⁷ O Estado Novo foi o período em que Getúlio Vargas governou o Brasil logo após um golpe de Estado, em 10 de novembro de 1937. O Congresso Nacional foi fechado, e os partidos políticos, extintos. Apesar de a oposição ter sido perseguida pelas forças opressoras da ditadura, Vargas se aproximou dos trabalhadores por meio da Consolidação das Leis Trabalhistas e teve o Departamento de Imprensa e Propaganda como aliado na construção da imagem de “pai dos pobres”. Durante esse período, a Segunda Guerra Mundial começou, e, em 1944, o Brasil enviou tropas para lutar junto dos Aliados na Itália. Getúlio Vargas foi deposto do poder em 29 de outubro de 1945 por militares insatisfeitos com os oito anos de governo autoritário. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/amp/historiadobrasil/era-vargas-estado-novo.htm>. Acesso em: 29 jul. 2023.

campanhas eleitorais de candidatos negros, incluindo o jornalista Geraldo de Campos Oliveira para deputado federal em São Paulo e o próprio Abdias Nascimento, que concorreu ao cargo de vereador do Distrito Federal pelo Partido Social Democrático (PSD). Em 1947, Abdias também havia se candidatado a vereador do Distrito Federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que apoiava Getúlio Vargas. É relevante mencionar que membros do TEN estiveram envolvidos no Diretório Negro, criado em novembro de 1946 pelo PTB, onde também estavam presentes alguns dos seus integrantes, como Abdias Nascimento, Sebastião Rodrigues Alves, Aguinaldo Camargo e o poeta argentino Efrain Tomás Bó, além de membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), incluindo Solano Trindade.

Através da conjugação de elementos poéticos e teatrais, o TEN possibilitou a representação da identidade negra, revelando os aspectos psicossociais da experiência de ser negro em uma sociedade segregada, onde predominavam os ideais de assimilação passiva dos valores eurocêntricos. Enxergando essas formas artísticas como representações impregnadas de significados, transmitindo ideias e emoções que contribuem para a cultura de um determinado contexto e sendo a cultura compreendida como um conjunto de práticas sociais que organizam e regulam as ações dos indivíduos, influenciando suas interpretações da realidade circundante, Abdias Nascimento fez a arte desempenhar o papel de símbolos que moldam a cultura de uma sociedade, transmitindo os sentimentos e paixões dos artistas em relação à realidade que os cerca.

Nesse contexto, de acordo com a concepção de Langer, a arte é “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). Com esse entendimento, o TEN utilizou a arte para se tornar, durante o século XX, um teatro negro engajado que segundo Lima (2010), trata-se de um espaço para a arte crítica, política e insubordinada, manifestando-se diante das questões raciais. Tendo seu principal objetivo atrelado à discussão de questões referentes a situação de pessoas negras na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura, esse teatro também é responsável pela problematização da referência estética do teatro eurocentrado, portanto, buscando desenvolver, experimentar e produzir cosmovisões negras nas artes, desse modo, podemos dizer que o TEN foi um Teatro Negro Engajado do século XX.

Contudo, na década de 1960, o TEN enfrentou dificuldades financeiras e a falta de participação efetiva da comunidade negra em suas atividades, resultado de uma sociedade racista que historicamente excluiu os negros desde a época da abolição da escravatura.

Ademais, em 1964, o Brasil passou pelo Golpe Militar e foi instaurada a ditadura, resultando em censuras, atos institucionais e retirada de direitos que afetaram diversos grupos culturais, incluindo o TEN. Dentro desse contexto ditatorial e dos problemas internos enfrentados pelo grupo, ele se fragmentou e encerrou suas atividades em 1968, deixando um legado de grande contribuição para a história do teatro brasileiro e para a luta pela emancipação da população negra, contra o racismo e a hegemonia colonizadora que oprimia e inferiorizava determinados grupos.

Embora as ambições e objetivos de Abdias Nascimento e do TEN não tenham alcançado, em seu tempo, a importância social almejada, as questões levantadas por Nascimento abriram caminho para produções teatrais contemporâneas que focalizam as matrizes negras e valorizam o legado deixado por ele. Dessa forma, é possível considerar o Teatro Experimental do Negro como uma condição propícia para o surgimento de um movimento antirracista, o Afrofuturismo, que ganhou destaque no Brasil na década de 2010, assunto que será abordado no próximo capítulo.

3 AFROFUTURISMO

“A noção de afrofuturismo dá noção a uma antinomia perturbadora: Pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, e cujas energias foram acostumadas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis?”

(Mark Dery)

Dentro do escopo do conceito de Afrofuturismo, englobam-se diversas formas de expressão artística que personificam ou representam indivíduos de ascendência africana por meio de uma estética voltada para o futuro, distinta daquela à qual estamos convencionalmente habituados. Essas representações do corpo negro são transmitidas através de meios sonoros ou visuais e estão intrinsecamente ligadas a uma identidade associada à ancestralidade africana, sendo concebidas no contexto pré-colonial, quer seja relacionada à região geográfica da África ou à cultura negra anterior ao período de colonização. Portanto, o

estudo do Afrofuturismo se propõe a examinar tais expressões, as quais conferem ampla visibilidade ao indivíduo negro em uma variedade de dimensões.

No entanto, o envolvimento com o Afrofuturismo revela uma significativa antinomia, uma contradição marcante entre princípios opostos. A epígrafe deste capítulo, de Mark Dery, destaca uma questão crucial na exploração desse movimento. Dery indaga se uma comunidade, cujo passado foi intencionalmente apagado e cujas energias estão direcionadas para encontrar vestígios legíveis de sua história, possui a capacidade de conceber futuros possíveis. Essa reflexão ressalta os desafios enfrentados pelas comunidades afrodescendentes na construção de narrativas futuras, em meio a um contexto de apagamento histórico, e desafia a criatividade desse movimento para a construção de uma identidade negra destituída da influência eurocêntrica.

No contexto da contemporaneidade e da representação,³⁸ podemos analisar o referido movimento afrofuturista, suas implicações e requisitos, a partir da abordagem da autora Aza Njeri.³⁹ Esta autora adota uma perspectiva afrofuturista que se direciona a um âmbito mais nacional, enraizando-se na esfera artística e filosófica negra, com o intuito de estabelecer uma conexão intergeracional com a herança ancestral, visando a concepção de um futuro digno. Nessa conjuntura, a reflexão converge com as tecnologias contemporâneas, como, por exemplo o teatro, alvo de nosso estudo, e de acordo com Njeri:

Quando se trata de teatro, o Afrofuturismo está cada vez mais ocupando lugar nas escolhas estéticas das companhias teatrais, fortalecendo a produção dramaturgica de autoria negra e especulando possibilidades de futuros. Portanto, não basta ter o protagonista negro em cena – representatividade importa, mas não é o bastante –, é preciso que toda a concepção do espetáculo parta de núcleos criativos negros. Assim, montagens que bebem na estética afrofuturista para sua composição, com figurinos e cenários, mas sem o protagonismo negro no encabeçamento criativo, na produção e na tomada de decisão, não são consideradas pertinentes a este gênero, que agora também é dramaturgico (Njeri, 2014, p. 7).

³⁸ No contexto aqui delineado, o conceito de representação é compreendido como uma prática que não apenas constrói significados, seja acerca de si próprio ou dos outros, mas também estabelece uma ligação com a realidade. O discurso contido na literatura e em outras expressões artísticas não pode ser desassociado de seu impacto no mundo concreto. A repetição incessante de discursos racistas e estereotipados comunica uma expectativa sobre o papel reservado às pessoas negras na sociedade. Desafiar essa norma equivale a abrir portas para novas perspectivas e horizontes, e a reconsiderar as identidades que foram moldadas ao longo do tempo.

³⁹ Aza Njeri (Viviane Moraes) é doutora em Literaturas Africanas, pós-doutora em Filosofia Africana, pesquisadora de África e Afrodiáspora no que tange cultura, história, literatura, filosofia, teatro, artes e mulherismo africana. Disponível em: <https://azanjeri.wixsite.com/azanjeri/biografia>. Acesso em: 26 ago. 2023.

Portanto, a análise do ainda pouco conhecido movimento afrofuturista no contexto brasileiro implica uma exploração de diversas manifestações culturais vibrantes, as quais transcendem as temáticas raciais. Nesse espectro, o afrofuturismo emerge como um movimento artístico que efetivamente redefine uma significação originalmente étnica. Isso culmina em uma espécie de cena enraizada no contexto negro, pois facilita a exploração de problemáticas acerca da identidade conceitual e ontológica do corpo negro. As proposições emanam de experimentações com enfoque afrocentrado e evoluem para temáticas que incitam artistas negros a criarem novas narrativas inspiradas na cultura afro. Segundo Luciene Marcelino Ernesto:⁴⁰

O afrofuturismo se faz importante ao romper com a estigmatização do sujeito negro e lhe impor a condição de Eu-protagonista num movimento de efervescência sustentado pela sua força de produção e resistência, coloca-o em contato com uma identidade e valores que finalmente o espelham como um Eu-íntegro. Dentro deste movimento, o campo da ficção especulativa se constitui como um forte fator social de debate ao reapresentar seu Eu em voz própria, contestando estereótipos e redefinindo o contato de pessoas negras com suas vivências, imaginações e metáforas para presente, passado e futuros alinhados (Ernesto, 2019, p.3).

A presença do negro nos palcos ainda almeja espaços de diálogo, representação e questionamento, sublinhando a carência significativa de perspectivas e narrativas que transcendam os estereótipos atribuídos aos afrodescendentes. Urge, portanto, a imperatividade de conceber e promover formas alternativas de imaginação que emanem dessa comunidade, mas também se configurem de acordo com o cenário atual, um processo em grande parte engendrado pelo movimento afrofuturista, afetando diretamente as artes cênicas, já que ela revê a relação temporal por meio de práticas culturais que encampam a reflexão sobre a história, a autenticidade dessa história, o empoderamento e a autoafirmação. Portanto, tais características constituem os alicerces de uma arte orientada para a representatividade.

Mas não é só no campo das artes, ou, é apenas primeiro no campo das artes que o afrofuturismo promove transformações. Se a visão da história construída pelo ocidente branco, sua filosofia da história, aniquila o passado e vende o momento do

⁴⁰ Luciene Marcelino Ernesto é uma escritora afrofuturista/sankofista e pedagoga. Possui graduação em Pedagogia pela UERJ - Licenciatura em Formação de Professores para Educação Infantil a Anos Iniciais do Ensino Fundamental para crianças, jovens e adultos e Bacharelado em Pedagogia nas Instituições e nos Movimentos Sociais. Possui experiência de atuação nas áreas de Educação, Literatura e Escrita Criativa. E profere palestra em escolas, eventos e escrevendo artigos e ideias. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3644081/luciene-marcelino-ernesto>. Acesso em: 26 ago. 2023.

presente em nome de um futuro novo e melhor (e mais branco!) que nunca chega, a visão de uma história afrofuturista não é apenas uma em que os negros estão também no futuro, mas em que essa própria configuração temporal, essa própria relação entre os tempos passado, presente e futuro é restabelecida a partir de práticas culturais, filosóficas, antropológicas, religiosas e artísticas negras (Morrison, 2020, p.7).

O afrofuturismo exerce sua influência primariamente no domínio das artes, mas sua abrangência transcende essa esfera específica. Além de instigar transformações nas expressões artísticas, esse movimento desafia de maneira significativa a perspectiva histórica propagada pelo ocidente branco. Contraindo-se à tendência ocidental de apagar o passado em prol de um futuro supostamente aprimorado, o afrofuturismo propõe uma reinterpretação da narrativa histórica.

Na ótica afrofuturista, a preocupação não se limita à mera inclusão dos negros no futuro, mas estende-se à redefinição da própria estrutura temporal. Isso implica em uma reconsideração das relações entre passado, presente e futuro, pautada por elementos culturais, filosóficos, antropológicos, religiosos e artísticos intrinsecamente conectados às comunidades negras. Essa reconfiguração temporal advoga por uma abordagem mais holística e inclusiva da história, destacando e assimilando as contribuições afrodescendentes em diversos âmbitos da vida e da sociedade.

Assim sendo, o afrofuturismo transcende sua manifestação artística para constituir-se como uma abordagem abrangente, almejando reformatar a narrativa histórica e a concepção do tempo. Em seu escopo, reconhece e celebra as diversas perspectivas e vivências afrodescendentes, promovendo uma visão mais equitativa e enriquecedora da experiência humana.

Diante das proposições apresentadas, torna-se imperativo adquirir um entendimento mais aprofundado do movimento afrofuturista e de sua significativa relevância no âmbito das discussões concernentes às questões étnico-raciais.

3.1 Black to the future: Nascimento e expansão do conceito afrofuturismo

No início da década de 1990, o crítico cultural estadunidense Mark Dery compilou uma série de entrevistas com os notáveis escritores Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose, sob o título *Black to the Future*, presente no compêndio *Flame Wars: the discourse of cyberculture* (1994). Ao apresentar essas entrevistas, Dery ponderou sobre a escassez de

autores afrodescendentes no gênero de ficção científica, apesar das constantes explorações da categoria em torno de temas como diversidade, preconceito, encontros interculturais e outras questões pertinentes às experiências afro-americanas, convocando os autores a considerarem o seguinte questionamento:

Por que existem tão poucos escritores afro-americanos que escrevem ficção científica, um gênero que trabalha justamente com o encontro do outro – o estranho numa terra estranha – algo que parece singularmente interessante para tratar de questões próprias dos escritores afroamericanos? (Dery, 1994, p. 179, tradução nossa).

No contexto abordado, os autores submetidos a entrevista convergiram na apreensão de que os indivíduos de ascendência africana experimentaram, em virtude das ramificações históricas e da subjugação racial resultantes da diáspora africana e da instituição escravocrata, uma autêntica sensação de alienação no seio de sua posição periférica no contexto da modernidade (Dery, 1994, p. 212). O processo de deslocamento em larga escala e a escravidão de indivíduos de ascendência africana, transportados da África para as Américas, como assinalado por Delany, implicou em um sistemático aniquilamento de seus vínculos com o passado e com as relações materiais e simbólicas que os conectavam à sua herança histórica de origem (Dery, 1994, p. 191). Operando em conformidade com as diretrizes de um sistema mercantil escravista, parentes, filhos e amigos foram deliberadamente apartados uns dos outros, enquanto elementos de identificação e afinidade, tais como língua e cultura, eram ostensivamente suprimidos.

Pensando essas questões, nomes proeminentes como Samuel R. Delany, Octavia E. Butler, Steve Barnes e Charles Saunders foram considerados por Dery como expoentes do "afrofuturismo," termo que ele definiu como "uma espécie de ficção especulativa que aborda temas afro-americanos no contexto da cultura tecnológica do século XX" (Dery, 1994, p. 180, tradução nossa). Ao estabelecer essa definição a partir do domínio literário e de seu contexto cultural norte-americano, Dery cunhou o termo com previsão para incluir adicionalmente expressões artísticas como música, cinema e as artes visuais. Subsequentemente, outros acadêmicos ampliaram essas reflexões, resultando na evolução do conceito com abordagens diversas e conferindo ao movimento um caráter global, transcendendo sua limitação inicial aos Estados Unidos.

No entanto, é pertinente destacar que a origem do conceito afrofuturismo, atribuído a um analista branco, pode ser interpretada como mais uma imposição categorizadora, cuja

implicação reside na segregação da produção literária de autores afrodescendentes em um âmbito apartado e distante daquela elaborada por seus pares. Não obstante, como articulado por Kodwo Eshun,⁴¹ outros intelectuais também exploravam as mesmas inquietações ponderadas por Dery durante esse contexto histórico. Portanto, o que veio a ser consagrado como afrofuturismo emerge de um conglomerado de reflexões e diálogos intelectuais. Independentemente disso, o termo passou a ser progressivamente adotado por acadêmicos e pesquisadores de origem afrodescendente, cujo interesse recai sobre as intersecções entre etnicidade, tecnologia e narrativa especulativa. É relevante ressaltar que obras incorporando elementos afrofuturistas antecediam a própria cunhagem do termo, como veremos mais adiante, sendo assim, Dery meramente conferiu uma denominação a essa categorização literária, instigando um debate mais específico e direcionado em relação a tais produções.

Kodwo Eshun, escritor e cineasta, por exemplo, emergiu como uma voz crucial nas explorações iniciais desse tópico. Seu trabalho *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction* (1998) foi classificado por Reynaldo Anderson e Charles E. Jones,⁴² como a primeira abordagem teórica inteiramente dedicada ao afrofuturismo, pois Eshun centrou-se na interseção entre a música negra, ficção científica e tecnologia. Além disso, em seu artigo *Futher considerations on Afrofuturism* (2003), Eshun argumentou que o afrofuturismo não se limita a acrescentar personagens negras às narrativas de ficção científica; pelo contrário, ele ressaltou que muitas das situações imaginadas pelos autores de ficção científica já refletem a realidade das pessoas negras. Portanto, ele propôs que o afrofuturismo seja interpretado como "um programa para recuperar as histórias de contra-futuros criados num século hostil à projeção afrodiaspórica" (Eshun, 2003, p. 301, tradução nossa).

À vista disso, o afrofuturismo, evoca uma discussão mais ampla e contextualizada. Mesmo considerando os trabalhos de Dery e Eshun como exemplos de abordagens distintas durante os estágios iniciais, o afrofuturismo permanece um campo recente no âmbito das análises críticas, com menos de três décadas de existência. Dada sua natureza como movimento artístico abrangente, presente na literatura, cinema, música e artes visuais, há um espaço substancial para futuras explorações e investigações.

⁴¹ Ver em: ESHUN, Kdowo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. Grã-Bretanha: Quartet Books, 1998

⁴² Ver em: ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism 2.0: the rise of astro-blackness**. Lanham: Lexington Books, 2016.

3.2 A simbiose entre ficção especulativa e afrofuturismo: Uma jornada de conexão

Explorando o paradigma do Afrofuturismo, é incontestável que o referido conceito engendra intrinsecamente um segundo arcabouço conceitual, a saber, a ficção especulativa. Estes dois elementos se interligam de maneira inextricável, engendrando uma complementaridade que suscita a necessidade premente de se depreender a relevância da ficção especulativa no seio do movimento afrofuturista, bem como compreender seus modos de atuação concomitantes.

Nesta análise do referido fenômeno, sustenta-se a tese da valorização da narrativa especulativa forjada por literatos de ascendência africana, notabilizada pela representação preponderante de personagens de etnia negra e pela adoção de óticas destituídas de orientações eurocêntricas. Esta postura fundamenta, de maneira imprescindível, a essência subjacente ao Afrofuturismo, convergindo com a perspectiva delineada pela proposição enunciada, por exemplo, da estudiosa Ytasha Womack:

Seja por meio da literatura, das artes visuais, da música ou da organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocêntrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais (Womack, 2013, p. 30).

A narrativa especulativa, englobando gêneros como fantasia, ficção científica e horror sobrenatural, revela-se altamente propícia à exploração de tópicos intrincados, a saber, preconceito, opressão e a dinâmica de encontros interculturais. Contudo, é imperativo observar que, no cenário atual, essa esfera continua a ser predominantemente dominada por elementos de etnicidade caucasiana,⁴³ tanto em relação aos protagonistas quanto à autoria das obras. Desse modo, a presença limitada de indivíduos afrodescendentes nessas manifestações culmina em uma interpretação singular dos temas mencionados, relegando-os a meras metáforas da vivência negra no contexto real.

⁴³ O termo "caucasiano" é empregado para categorizar uma subdivisão étnica composta por indivíduos de pele clara, associados primordialmente à origem no continente europeu. A nomenclatura "caucasiano" foi estabelecida como equivalente à designação de "raça branca", em virtude da suposição de que a região do Cáucaso (geograficamente situada entre o mar Negro e o mar Cáspio) tenha sido o lócus de surgimento dos primeiros indivíduos de pigmentação cutânea clara.

Contudo, nesse contexto, emerge o movimento do afrofuturismo, o qual, em termos gerais, denomina a expressão artística originada da fusão entre narrativa especulativa, abordagens raciais e a promoção de protagonismo negro, manifestando-se não somente no âmbito da autoria das criações, mas também nas personagens nelas retratadas. Tal movimento artístico constrói uma visão do futuro intrinsecamente conectada ao passado ancestral, visto que essa concepção se ancora em elementos que transcendem o escopo puramente literário, abrangendo uma experiência compartilhada que se desvincula da linearidade temporal.

Entretanto, cabe salientar que a categoria da ficção especulativa abarca outros gêneros criativos, sendo eles a ficção científica, a fantasia e o horror sobrenatural, como já mencionado anteriormente. No que tange à ficção científica, é notável que as narrativas acerca da inteligência artificial, especialmente sobre androides e robôs, constituem uma das temáticas mais fecundas, desde as criações literárias de renomados autores, como Isaac Asimov e Philip K. Dick, até produções cinematográficas recentes, a exemplo de *A.I.: Inteligência Artificial* (2000) e a série *Westworld* (2016), onde suas histórias envolvendo androides frequentemente exploram complexas problemáticas relativas aos direitos humanos, subjugação e servidão.

Portanto, ao destrincharmos a etimologia do termo *robô*, encontramos sua origem na palavra tcheca *robota* – traduzida como *trabalho forçado* – o que sugere a intrínseca propensão dessas criações à subserviência, destituindo-as, em essência, da sua própria humanidade. Esses seres, inicialmente concebidos para cumprir variadas funções em favor dos seres humanos, são, portanto, enquadrados como produtos, cuja rebeldia ante a lógica de sujeição e obediência os relega à categoria de falhas, especialmente quando manifestam anseios e características humanas.

Desse modo, a análise promovida pelo renomado escritor e crítico literário estadunidense Samuel Delany,⁴⁴ concebe a opressão sofrida pelos androides como uma analogia às questões raciais. Em sua visão, os indivíduos de ascendência africana são equiparados aos androides, enquanto os de etnia caucasiana representam os seres humanos. Nesse panorama, os episódios de racismo e discriminação estabelecem um paralelo tangível e a validade dessa interpretação é reforçada pelo fato de que a criação de androides pode ser interpretada como uma tentativa de instituir uma nova forma de escravidão, privando-os da mesma humanidade que foi negada às pessoas de origem africana. Delany ainda estende seu

⁴⁴ Ver em: DELANY, Samuel R. **The necessity of tomorrows**. In: *Starboard wine: more notes on the language of science fiction*. New York: Dragon Press, 1984.

raciocínio às Três Leis da Robótica,⁴⁵ as quais, em sua perspectiva, refletem um ideal branco de comportamento para os indivíduos afrodescendentes, ou seja, obediência e inofensividade (Delany, 1984, p. 29).

Portanto, é comum na fantasia e ficção científica a utilização de entidades não humanas, como elfos, alienígenas e andróides, como veículos para abordar preconceito e discriminação. Embora esses temas frequentemente sirvam como recursos metafóricos, sem estar diretamente voltados para grupos minoritários da realidade, as situações e desafios enfrentados pelas personagens refletem semelhanças notáveis, senão idênticas, com as lutas reais. Desse modo, o mérito desse expediente metafórico reside na sua capacidade de abarcar questões que podem ser interpretadas à luz de diversas experiências de grupos minoritários, sem que o autor se posicione necessariamente de forma política ou represente fielmente a vivência desses grupos.

À vista disso, essa modalidade interpretativa que conecta os temas da ficção científica com a vivência da diáspora africana encontrou eco nas reflexões do crítico literário Mark Dery, que cunhou o conceito de afrofuturismo. Esse paradigma se refere, de modo geral, à expressão artística resultante da confluência entre a narrativa especulativa e o empoderamento dos protagonistas de origem africana, tanto na autoria quanto nas personagens retratadas. Pois, dentro do âmbito da ficção especulativa, a falta de diversidade quanto a perspectivas e vozes distintas contribui para a propagação de concepções preconceituosas e estereotipadas acerca da comunidade negra e essas representações inadequadas frequentemente resultam na construção de personagens secundárias, destituídas de relevância para o enredo ou de subjetividade. Portanto, tais personagens tendem a carecer de complexidade e de uma narrativa autônoma, dissociada da trama principal.

Entretanto, tendo nos debruçado sobre a origem do conceito Afrofuturismo e a relevância do gênero da ficção especulativa na simbiose funcional desempenhada pelo movimento afrofuturista e este campo criativo, no que tange à contenda antirracista e à promoção do empoderamento étnico negro, urge uma indagação de caráter primordial: seria

⁴⁵ As Três Leis da Robótica foram criadas pelo escritor russo Isaac Asimov no conto “Andando em círculos” publicado em 1942. E segundo Asimov: 1) “um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano venha a ser ferido”; 2) “um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei”; 3) “um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Lei” (Asimov, 2014, p. 65). Todos os robôs deveriam ser concebidos com base nos referidos parâmetros, a fim de viabilizar uma convivência harmoniosa com os seres humanos. Subsequentemente, as diretrizes legais foram objeto de análise em composições criativas de autores distintos, não se restringindo apenas àquelas forjadas por Asimov. Ver em: ASIMOV, Isaac. **Eu, robô**. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2014.

plausível afirmar que o Afrofuturismo detinha manifestações preexistentes antes mesmo da cunhagem formal do referido termo?

3.3 Antes do termo, o afrofuturismo já existia?

O conceito de Afrofuturismo, embora formalmente atribuído em 1994 ao teórico cultural norte-americano Mark Dery, conforme apresentado em sua obra *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, mais especificamente no ensaio intitulado *Black to the Future*, não é considerado pelos estudiosos do movimento como seu ponto de origem. Antes da cunhagem desse termo, já se verificava a presença de conceitos afrofuturistas e suas ideias permeando as expressões artísticas e teóricas da cultura negra.

O termo Afrofuturismo surgiu como denominação para um conjunto de estudos e experiências em desenvolvimento por intelectuais e artistas negros, que compartilhavam um entusiasmo pelo gênero de ficção científica e estes indivíduos exploraram a noção de transformação social por meio da expressão artística. Suas experimentações estavam fundamentadas na análise do impacto histórico e social dos elementos tecnológicos na vida das pessoas negras e na avaliação de como tais tecnologias e narrativas foram empregadas para perpetuar divisões raciais ou, alternativamente, para superá-las (Womack, 2013, p.37).

Os precursores das ideias que podem ser identificadas como afrofuturistas emergiram inicialmente no âmbito literário. Dentre esses, Martin Delany merece destaque com sua obra *Blake, or the Huts of America* (1859, 1861-1862), a qual, embora não pertencente ao gênero de ficção científica, utiliza elementos ficcionais para abordar as dinâmicas raciais e a escravidão nos Estados Unidos do século XIX. Outra figura relevante na primeira fase do Afrofuturismo é Sutton E. Griggs, autor e ativista que elaborou o livro *Imperium in Imperio* (1899). Esta narrativa utópica delineia um cenário de um Estado afro-americano dentro dos EUA, embora independente deste país, configurando assim um império interno, já contendo argumentos que apresentavam afro-americanos desafiando a opressão branca em um contexto futurista.

Entretanto, a configuração atual do conceito de Afrofuturismo tem suas raízes no início do século XX, sendo um de seus pioneiros W.E.B. Du Bois.⁴⁶ O conto intitulado *The*

⁴⁶ Nascido em 1898, Du Bois desempenhou um papel central na promoção da identidade negra nos EUA, sendo também um proeminente defensor dos direitos civis. Sua influência refletiu na criação da Associação Nacional

Comet, escrito por W. E. B. Du Bois, teve sua primeira publicação em 1920 e nessa narrativa retratou-se uma calamidade resultante da colisão entre um cometa e o planeta Terra. Contudo, a análise desse conto de Du Bois, requer uma consideração atenta do contexto sócio-histórico, notadamente situado nos Estados Unidos marcados pela segregação racial e pela vigência das leis de *Jim Crow*.⁴⁷

Desse modo, a trama elaborada por Du Bois nos conduz à conclusão de que somente uma catástrofe de dimensão global poderia suprimir a concepção de raça, dada a inviabilidade de coexistência pacífica dentro de uma sociedade moldada por séculos de escravidão e institucionalização do racismo. E a escassa resolução vislumbrada na narrativa somente ocorre quando as personagens se percebem como últimos sobreviventes humanos. À vista disso, como destacado por Mbembe:

A diferença entre negros e brancos funda-se na própria natureza, e o preconceito que a envolve é indestrutível. É a razão pela qual as relações entre as duas raças só podem oscilar, por um lado, entre a degradação dos Negros ou serem escravizados pelos Brancos, e o risco de destruição dos Brancos pelos Negros, por outro (Mbembe, 2014, p. 148)

A narrativa desenvolvida por Du Bois ilustra de forma exemplar como a interseção entre a questão racial e a especulação ficcional pode conceber situações intrincadas e provocativas. Este relato se inseriu em um conjunto de obras que se alinham como os princípios do movimento afrofuturista, mesmo que tal movimento não tenha sido a intenção primária subjacente à sua criação.

Entretanto, o período que abrange os anos 1960 até o presente, especialmente nos EUA, marcou a consolidação das tendências afrofuturistas, com uma incorporação cada vez maior da estética afrofuturista em criações de ficção científica mais populares. Nesse contexto, Octavia Butler ganha destaque com seu conto *Bloodchild* (1984), que explora um planeta futurístico colonizado por alienígenas e a coexistência complexa dos humanos nesse ambiente. E na emergência do Afrofuturismo como estudo filosófico destacou-se artistas

para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP) em 1909 e na articulação do pensamento Pan-Africanista. Du Bois destacou-se como o primeiro homem negro a obter um doutorado em filosofia na Universidade de Harvard. Suas obras, que transpassam História e Sociologia, frequentemente incorporaram elementos poéticos e narrativos ficcionais para explorar questões de identidade e racismo.

⁴⁷ Leis locais e estaduais que ocorreram entre 1876 e 1965 nos Estados Unidos, institucionalizando a segregação racial.

como Sun Ra e George Clinton, atribuindo a esse movimento um papel relevante na promoção da mudança social (Womack, 2013, p. 37).

Por sua vez, a pesquisadora Lysa Yaszek, cujo foco de estudo reside na análise de aspectos de ficção científica ligados a questões de raça e gênero, postula que artistas que se apropriam da ficção científica com o intuito de entretenimento e como uma estratégia para dismantelar conceitos deterministas relacionados à raça, um dos pilares do Afrofuturismo, podem ser rastreados desde o século XIX (Yaszek, 2013, p. 3).

Isto posto, Yaszek divide esse fenômeno em três fases, durante as quais criações literárias apresentam características estilísticas que podem ser associadas a uma abordagem Afrofuturista: 1. Afrofuturismo nos EUA (1850 a 1960), 2. Afrofuturismo nos EUA (1960 até o presente) e 3. Afrofuturismo Global (1980 até o presente). Na fase inaugural, Afrofuturismo nos EUA (1850 a 1960), coincide com o estabelecimento do gênero literário da ficção científica, em que foram produzidas obras pioneiras como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *The Battle of Dorking* (H.G. Wells, 1871), *The war of the worlds* (H.G. Wells, 1898) e *Looking Backwards* (Edward Bellamy, 1887). Nesse contexto, Yaszek menciona o trabalho de Sutton E. Griggs, *Imperio in Imperium* (1899), já referido anteriormente, narrativa na qual afro-americanos lutam contra opressores brancos em um cenário futuro, observando que dois protagonistas dividem ações de resposta à opressão. Um busca a integração pacífica por meio de conhecimentos tecnocientíficos para a independência, enquanto o outro lidera a resistência (Yaszek, 2013, p. 4).

A segunda fase, Afrofuturismo nos EUA (1960 até o presente), é marcada pela fusão entre Afrofuturismo e a ficção científica *mainstream*.⁴⁸ Yaszek argumenta que essa convergência decorreu do ativismo pelos direitos civis nos anos 60 e do surgimento de autores de ficção científica que destacaram questões de gênero e raça. Autores notáveis como Samuel Delany, Octavia Butler e Charles Saunders, através de histórias publicadas em revistas renomadas, abordaram questões sociais, raciais e de gênero (Yaszek, 2013, p. 7-8).

⁴⁸ O termo "*Mainstream*" é empregado tanto como adjetivo quanto como substantivo na língua inglesa. Sua concepção remonta aos primórdios do século XX. Em uma tradução literal, "Mainstream" denota a "corrente principal" ou o "fluxo predominante". O vocábulo "main" em inglês corresponde a "principal", enquanto "stream" se refere a "fluxo" ou "corrente". Na qualidade de substantivo, "Mainstream" pode ser caracterizado como qualquer conceito, método, indivíduo ou grupo dentro de uma determinada comunidade que seja considerado convencional, normativo e amplamente aceito. Em uma perspectiva mais ampla, a terminologia "Mainstream" é empregada primordialmente para referir-se a questões sociais, notadamente no contexto de manifestações populares, sobretudo no âmbito das artes. Portanto, o "Mainstream" constitui um conjunto, movimento ou estilo que incorpora atributos alinhados com as convenções da comunidade e que desperta sua aprovação, apresentando um conteúdo reconhecível e habitual.

A terceira fase, Afrofuturismo Global (1980 até o presente), destaca a colaboração internacional em publicações que adotam a abordagem Afrofuturista, refletindo sobre experiências compartilhadas por negros em diferentes partes do mundo. Autores como Nalo Hopkinson, da Jamaica, que escreveu *Midnigh Robber* (2000) e Minter Faust, do Canadá e Quênia, que publicou a obra *Coyote Kings of the Space Age Bachelor Pad* (2004), trazem em suas narrativas Afrofuturistas a discussão para além das fronteiras dos EUA (Yaszek, 2013, p. 9-10).

Portanto, esses estágios e autores citados ao longo desse tópico revelam que a abordagem Afrofuturista em relação à ficção especulativa e às questões políticas, sociais, raciais e de gênero estavam presente antes da cunhagem do termo por Mark Dery em 1994, indo além das experiências dos negros nos Estados Unidos da América. Entretanto, em meio a efervescência que o movimento está promovendo, é de suma importância, nos atentarmos para o que pode e está sendo considerado “Afrfuturismo”.

3.4 Estratégias para identificar obras afrofuturistas em diversos campos artísticos

À medida que o conceito de Afrofuturismo ganhou maior disseminação no contexto mundial, uma notável tendência de interesse crescente no tema emergiu, acompanhada de um número cada vez mais significativo de indivíduos que se autodeclararam afrofuturistas, ou que rotulam obras, escritos, composições musicais e outras manifestações artísticas como pertencentes ao âmbito afrofuturista. Como efeito, o risco da universalização indiscriminada se apresentou, onde qualquer manifestação artística ou criativa envolvendo indivíduos negros seria categorizada como Afrofuturismo. Entretanto, estudiosos apontam que a perspectiva de que tal generalização não é condizente a mera presença de protagonismo negro na ficção científica, por exemplo, e portanto, não devemos conferir automaticamente a designação de Afrofuturismo nessas situações, mas sim o reconhecimento como ficção científica.

Considerando as supracitadas inquietações, o estudioso brasileiro Fábio Kabral⁴⁹ aderiu a perspectiva delineada por Eshun (2003), a qual prenunciava a inerente centralização do afrofuturismo na geração dirigida ao público negro, por parte de indivíduos negros.

⁴⁹ Fábio Kabral é escritor. Escreve artigos e ensaios sobre afrofuturismo publicados em livros, revistas, reportagens, jornais e blogs. Debate sobre afrofuturismo e afrocentricidade, mitologia e ancestralidade, ficção científica e fantasia em palestras, oficinas, rodas de conversa, podcasts e vídeos na plataforma YouTube. Disponível em: <https://fabiokabral.wordpress.com/about/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

Evidentemente, tal abordagem não se destina a obstruir o engajamento de indivíduos brancos com obras afrofuturistas; em vez disso, visa tão somente compreender que tal coletividade não constitui uma consideração primordial na tessitura do movimento em questão. O foco recai sobre a esfera produtiva negra, bem como a exploração de problemáticas correlatas. Nesse contexto, as preposições “de” e “para”, assim como o núcleo central e protagonismo atribuídos a indivíduos de herança africana, emergirão não somente do corpus artístico em si, mas também da autoralidade subjacente. Embasado nesta compreensão, Fábio Kabral⁵⁰ concebeu quatro atributos delineadores que demarcam a conceitualização do Afrofuturismo: 1. Protagonismo de personagens negros; 2. Afrocentricidade; 3. Narrativa de ficção especulativa com temática negra; e 4. Autoria negra.

1. De acordo com Kabral, o protagonismo atribuído a personagens de origem africana constitui um elemento fundamental, ainda que insuficiente, dentro do contexto analisado. A designação indiscriminada de elementos de ficção científica com enfoque em protagonistas negros como *afrofuturistas* carece de fundamentação substancial, sendo mais apropriado denominá-los simplesmente como ficção científica, devido à insuficiência em justificar uma categoria específica. A representatividade intrínseca ao movimento afrofuturista transcende a mera inclusão de atores negros em um cenário fantasioso e científico, uma vez que incorpora uma abordagem de natureza abrangente. Nesse contexto, emerge a Afrocentricidade, uma característica vital do movimento, que posiciona o povo africano como figura central no cenário global.

2. A Afrocentricidade envolve a autoconsciência dos indivíduos de ascendência africana como agentes ativos na moldagem de suas próprias representações culturais e na defesa de seus interesses humanos. Embora dotado de complexidade e arraigamento em estudos formulados por Molefi Kete Asante,⁵¹ esse conceito adquire, sob a ótica do Afrofuturismo, uma conotação específica. Kabral sustenta que apenas narrativas que abracem os imaginários, cosmologias, cenários, espiritualidade e perspectivas africanas e/ou afro-inspiradas podem ser consideradas genuinamente afrofuturistas. Sem esses elementos, o

⁵⁰ Disponível em: <https://medium.com/@kabralfabio/quais-s%C3%A3o-as-quatro-caracter%C3%ADsticas-fundamentais-das-narrativas-afrofuturistas-7399f981677a>. Acesso em: 27 ago. 2023.

⁵¹ Molefi Asante considera extremamente importante que as pessoas negras compreendam que qualquer debate que se remete ao povo negro, precisa ser pensado tendo a África como o centro dessa questão e respeitando suas filosofias, histórias e culturas orgânicas. Assim, a Afrocentricidade é definida como “um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam. Em termos teóricos é a colocação do povo africano no centro de qualquer análise de fenômenos africanos” (Asante, 2003, p. 3). Ver em: ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: A teoria de mudança social. Tradução de Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia: Afrocentricity, 2003.

trabalho se restringe à categoria da ficção científica com protagonismo negro, carecendo da qualificação de afrofuturismo.

3. Outra dimensão do movimento, conforme delineada por Fábio Kabral, é a natureza especulativa da narrativa, que deve abranger passado, presente ou futuro. Dentro desse escopo, gêneros como ficção científica, fantasia e horror sobrenatural se enquadram sob a alcunha de ficção especulativa. Embora haja quem tente dissociar o afrofuturismo desses gêneros, tal perspectiva carece de fundamento, uma vez que o afrofuturismo tem suas raízes fincadas nos territórios típicos da ficção científica e da fantasia.

4. Por fim, destaca-se o papel preponderante desempenhado por autores de ascendência africana. O Afrofuturismo, em sua gênese, é produto das explorações artísticas e experimentações levadas a cabo por artistas negros, com o intuito de compartilhar narrativas que emanam de suas perspectivas distintas. Logo, qualquer empreendimento afrofuturista carece de sentido se desprovido da autoria negra. A maioria das conceituações do movimento enfatiza esse fator, demandando que as narrativas se originem da perspectiva negra. Portanto, a conjunção de autoria negra e elementos especulativos – englobando ficção científica, fantasia, horror sobrenatural e mitologias africanas – emerge como os fundamentos centrais para uma análise coerente do afrofuturismo.

Esse contexto remete às preocupações iniciais relativas à escassez de representação negra no âmbito da ficção científica, ao mesmo tempo em que encontra um nexo intrínseco com a utilização do discurso especulativo como veículo de exploração das questões raciais. A omissão da ficção especulativa e a limitação da autoria ao espectro negro prejudicariam a consistência da definição de um gênero criativo específico, culminando essencialmente em uma categorização genérica das obras como afrofuturistas. É imperativo destacar que tais componentes não se circunscrevem unicamente à ficção científica, a fim de evitar uma compreensão distorcida do conceito. Embora a ficção científica tenha um papel significativo, a fantasia, o horror sobrenatural e as mitologias africanas também são terrenos explorados pelo afrofuturismo.

A narrativa do movimento frequentemente concentra-se em protagonistas de origem africana. No caso em que o afrofuturismo busca remediar a falta de representatividade negra, é essencial que tais produções centralizem-se em personagens negros e suas experiências, porque uma obra que adeque à indagação supracitada, porém careça de um protagonista negro, exigiria, sem dúvida, que sua construção orbitasse em torno de uma reflexão sobre as

disparidades raciais, fundamentada na própria ausência de personagens negros para legitimar sua qualificação como afrofuturista.

Como mencionado anteriormente, a incorporação de perspectivas não eurocêntricas e antirracistas é um traço intrínseco à obra. Mesmo em meio a uma abordagem especulativa, que abrange tanto protagonismo quanto autoria negra, é indispensável que uma perspectiva racial esteja profundamente enraizada. Pois o afrofuturismo tem a habilidade de abordar essa perspectiva de maneira sutil, manifesto, simbólico, utópico ou distópico, sendo capaz de imaginar futuros livres de racismo ou explorar elementos que subvertam as estruturas vigentes na realidade. Entretanto, a presença de uma personagem negra em um cenário isento de problemáticas raciais não proporciona um terreno frutífero para um diálogo eficaz no contexto do afrofuturismo.

Desse modo, uma postura crítica, atenta às características delineadas pelas indagações mencionadas, se mostra vital para evitar a expansão excessiva do conceito a ponto de englobar qualquer criação, tornando-o desprovido de significado, pois o afrofuturismo, acima de tudo, é um movimento enraizado na expressão artística e nas vivências da comunidade negra, demandando uma centralidade que ultrapassa o escopo das obras individuais e abrange a capacidade de orquestrar narrativas próprias, assim criando imagens de um novo amanhã.

3.5 Os tempos de uma imagem: O futuro fabricado

As premissas do afrofuturismo coincidem com as proposições advogadas pelo movimento negro, englobando a necessidade de reformulação do sistema, notoriamente permeado por uma estrutura de cunho racista, assim como a abolição da violência policial e do sistema carcerário, além da instauração de maiores oportunidades para indivíduos de ascendência africana, tanto no âmbito laboral quanto no contexto das manifestações culturais.

Para além do mero aspecto de representação nas manifestações culturais, o afrofuturismo induz à reavaliação do tecido racista que configura o ambiente circundante. Conseqüentemente, o engajamento com esse paradigma de protagonismo étnico instiga o questionamento da ordem mundial vigente, fomentando a concepção de uma coletividade em que a iniquidade não viceje e a segmentação étnica não seja determinante. Dessa maneira, os artistas e intelectuais congregados sob o estandarte desse movimento concebem uma perspectiva futurista onde as raízes ancestrais permanecem íntegras e eles próprios assumem o

papel de protagonistas na trajetória evolutiva da humanidade. Ao conferir às comunidades marginalizadas essa projeção de um porvir auspicioso, os agentes do afrofuturismo logram instilar uma chama de esperança, incitando a emulação de solidariedade e proteção mútua.

No contexto brasileiro, é observável uma tendência nas produções midiáticas em representar o indivíduo negro de maneira estereotipada, enquanto as mulheres são frequentemente retratadas em um viés hipersexualizado, os homens são caracterizados como malandros, também sujeitos à objetificação sexual. Logo, essas representações acabam por alimentar e reforçar os preconceitos historicamente arraigados, resultado das imagens racialmente tendenciosas associadas a esses grupos no imaginário coletivo.

Contudo, tomando como base a perspectiva de Stuart Hall⁵² que conceitua a cultura como um conjunto de valores e significados compartilhados por um determinado grupo, pode-se afirmar que as indústrias culturais detêm o poder de continuamente reelaborar e redefinir o que essas representações significam. Por meio da seleção e repetição, esses processos têm a capacidade de impor e inculcar definições de identidade, tanto para nós mesmos quanto para os outros, estabelecidas pela cultura hegemônica. A partir desse arcabouço teórico, compreende-se que meios midiáticos como televisão, rádio, jornais, revistas, teatros e dispositivos móveis são veículos de transmissão pelos quais essas representações são inseridas e disseminadas na vida cotidiana.

Logo, a abordagem afrofuturista, além de servir como entretenimento, emerge como uma forma de evidenciar os processos históricos de construção do racismo e sua subsequente naturalização. Ademais, ela desempenha um papel na desconstrução das narrativas ingênuas e transparentes dos eventos históricos, sendo uma reunião de esforços em direção a uma desconstrução formal das determinações raciais que têm obstruído a completa inclusão dessa comunidade étnica na sociedade.

Todavia, com o crescente interesse da indústria cultural no continente africano, notadamente a partir de 2015 com o filme *Panteras Negras*, o conceito de Afrofuturismo passou a se disseminar nas produções artísticas, na moda e em eventos, alcançando também o cenário brasileiro. A circunstância disso foi que a partir da década de 2010, obras com características diretamente afrofuturistas tornaram-se mais perceptíveis no solo brasileiro.

⁵² Ver em: HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Artistas como Karol Conka, Emicida, Baco Exu do Blues, Criolo, Linn da Quebrada e Xênia, entre outros, incorporaram essa estética em suas produções, como, por exemplo, o videoclipe *Duas de Cinco + Cócix-ência*, lançado por Criolo em 2014, que ambienta-se em 2044 no Grajaú, retratando a realidade periférica de jovens negros em um ambiente violento e vulnerável; Além do álbum *Afrofuturista*, da cantora Ellen Oléria lançado em 2016, integrando elementos eletrônicos à herança do samba, forró e atabaques. Na literatura, os trabalhos de Fábio Kabral, *O Caçador Cibernético da Rua Treze* (2017) e *A Cientista Guerreira do Facão Furioso* (2019), surgiram como pilares do movimento em solo brasileiro e no teatro, as peças *Antimemórias de uma travessia interrompida* (2018) que será analisada mais adiante, e *Namíbia, não!* (2012), do dramaturgo Aldri Anuniação, figuram como outra representação afrofuturista no país, combinando viagens no tempo a temas recorrentes do movimento negro.

Dessa maneira, mediante as prerrogativas, podemos destacar que o Afrofuturismo, como movimento, coopera intrinsecamente com a negritude, tendo como desiderato destacar o papel dos negros como geradores de conhecimento e agentes de sua própria emancipação, empoderando as pessoas negras, uma vez que transcende o aspecto estético, consolidando-se como uma edificação da consciência social, e uma empreitada coletiva em prol da libertação individual e coletiva.

No entanto, ao considerarmos mais profundamente o movimento afrofuturista, suas representações e seu potencial de empoderamento, deparamo-nos com diversos exemplos que destacam a relevância da construção de imagens prospectivas para a comunidade negra. Durante a década compreendida como os anos 1960, a renomada atriz Nichelle Nichols desempenhou o papel da Tenente Uhura na célebre série televisiva *Star Trek* (1966-1969), período que se caracterizou por uma conjuntura na qual as mulheres afrodescendentes, exceto em casos raros, eram limitadas a representações midiáticas que as retratavam predominantemente como empregadas domésticas. Entretanto, cabe salientar que conforme observado por Womack (2013), Nichols inicialmente manifestou a intenção de renunciar ao seu papel, porém, reviu sua decisão após ser persuadida por Martin Luther King Jr, que a incentivou a continuar interpretando Uhura. Pois, no contexto de indiscutível relevância da época, a personagem emergia como um agente transformador, desafiando paradigmas estabelecidos. Inclusive, a magnitude da influência de Uhura tornou-se posteriormente evidente, de maneira indubitável, nos relatos biográficos de duas destacadas mulheres afrodescendentes. Mae Jemison, pioneira por se tornar a primeira mulher negra a entrar no

espaço em 1992, atribuiu o início de seu desejo de se tornar astronauta à sua infância permeada pela contemplação da série *Star Trek*. De maneira similar, Whoopi Goldberg destacou a influência de Uhura em sua determinação de seguir carreira como atriz. Portanto, a personagem Uhura se tornou uma figura que possibilitou aspirações em jovens, promovendo rupturas e estabelecendo-se como uma imagem poderosa que impulsionou a projeção de futuros mais promissores, desafiando representações recorrentes.

Mediante essas exemplificações, tomamos para o debate a obra intitulada *The Necessity of Tomorrows* (1984), onde Samuel R. Delany explorou as contribuições da pensadora Susanne K. Langer, examinando sua visão sobre o potencial intrínseco das imagens. Langer argumentou que o primeiro contato com imagens de elementos ainda não realizados atua como um catalisador para o progresso humano em várias esferas sociais e Delany, ao abordar esse ponto, fortalece seu argumento sobre a importância de imagens prospectivas para a população afrodescendente, enfatizando que, mais do que qualquer outro grupo, essa comunidade carece de tais representações imaginativas. Pois, ao conceber essas imagens e ao contemplar uma variedade de cenários prospectivos, quer positivos quer negativos, torna-se possível exercer algum controle sobre a conformação do futuro tangível e concreto (Delany, 1984, p. 35). Nessa perspectiva, o afrofuturismo desempenha o papel de fornecer visões de futuro que vão além das criações literárias, permitindo que indivíduos de ascendência afrodescendente encontrem modelos alternativos de representação, cuja necessidade é incontestável.

Consequentemente, aderimos à proposição elaborada por Walidah Imarisha⁵³, que postula que a atualidade dos indivíduos afrodescendentes é permeada por elementos típicos da ficção científica. Imarisha alicerça essa afirmativa ao reiterar que os afrodescendentes são os sonhos de pessoas negras escravizadas que ouviram que era muito ‘irreal’ imaginar que um dia elas não seriam chamadas de propriedade. Entretanto, tais indivíduos não se submeteram a limitar suas aspirações ao âmbito do realismo e, ao contrário, idealizaram um porvir distinto. Logo, este pensamento ostenta uma notável força, transcendendo as barreiras do tempo e se consubstanciando como um legado ancestral, um prenúncio de futuro.

Ao considerarmos exemplos dessa perspectiva de imaginação do amanhã, não podemos deixar de mencionar o brasileiro Abdias Nascimento, discutido no primeiro capítulo

⁵³ Ver em: IMARISHA, Walidah. *Rewriting the future: using science fiction to re-envision justice*. **Bitch Media**, Portland, 11 feb. 2015. Disponível em: <https://www.bitchmedia.org/article/rewriting-the-future-prison-abolition-science-fiction>. Acesso em: 28 ago. 2023.

deste trabalho. Embora Nascimento não tenha sido um proponente explícito do afrofuturismo, suas ações incorporaram certos aspectos desse movimento, abrindo espaço para o debate racial no Brasil por meio de ações tangíveis de empoderamento, inclusão e discussão sobre a negritude. Sua experiência de vida, marcada desde a infância pelas limitações impostas pelo racismo, o levou a dedicar-se a imaginar um futuro mais promissor para a comunidade negra, conforme preconizado pelo movimento afrofuturista. Através de seu teatro, o TEN, Nascimento estabeleceu um espaço para uma arte política e social no Brasil, pavimentando o caminho para o interesse contemporâneo no movimento afrofuturista, que também busca uma dimensão política e social por meio da arte.

Nesse sentido, é crucial destacar que o afrofuturismo oferece à comunidade afrodescendente a oportunidade de criar narrativas especulativas autênticas, nas quais podem se identificar com os heróis e heroínas retratados. Como resultado, o afrofuturismo amplia as perspectivas dos jovens afrodescendentes, inspirando-os, por exemplo, a almejar profissões como a de astronauta, influenciados pela mensagem transmitida pela representação de um personagem fictício. Portanto, esse movimento fomenta a capacidade de sonhar, mesmo diante das opressões e desafios do mundo real, proporcionando visões de futuros notavelmente mais promissores.

Assim, com base nas afirmativas apresentadas, fica evidente como a arte afrofuturista e a abordagem do TEN lidaram e continuam a lidar com a problemática do racismo. Logo, para ilustrarmos esse ponto, examinaremos duas peças teatrais no próximo capítulo de modo comparativo, objetivando enxergarmos os distanciamentos e aproximações das ações do TEN com o movimento afrofuturista com relação ao racismo e o debate sobre negritude.

4 COMPARAÇÕES ENTRE O PASSADO E O CONTEMPORÂNEO

“A aceitação ou uma atitude de resignação a um status quo injusto, baseado em códigos de cor, está errada. Mesmo se acreditarmos que não geramos os problemas decorrentes do racismo ou das desigualdades sociais em nossos países e que apenas herdamos de nossos antepassados, todos nós temos a obrigação de buscar mudanças pessoais e transformações de nossas sociedades”

(Huntley, 2000, p. 16)

No presente capítulo empreendemos uma análise comparativa centrada nas complexidades das questões identitárias, focalizando as intrincadas dinâmicas das tensões raciais sob as perspectivas das negritudes e branquitudes negociadas. Este estudo em profundidade tem como propósito iluminar as parábolas de pertencimento, sublinhando as nuances entre o passado representado pela produção teatral *O Imperador Jones*, encenada pelo Teatro Experimental do Negro no século XX, e a contemporaneidade personificada pela obra afrofuturista *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, datada de 2018.⁵⁴ Ao explorar os pontos de convergência e divergência entre o Teatro Experimental do Negro e o Afrofuturismo, busca-se desvendar as complexas relações entre o tradicional e o vanguardista, proporcionando uma compreensão mais profunda das dinâmicas identitárias em constante evolução.

Estas produções, apesar de abordarem narrativas temporal e espacialmente distantes, são cruciais para a pesquisa, apresentando semelhanças e diferenças em suas abordagens acerca de identidade, diáspora africana e tensões raciais. Em termos de convergências, ambas as peças exploram a questão da identidade negra e as experiências das comunidades negras em contextos de opressão e desigualdade. No que tange à diáspora africana, ambas as peças refletem sobre as consequências dos deslocamentos territoriais forçados sobre a identidade e a memória das comunidades negras.

Quanto às distinções, temos a abordagem simbólica versus a realista: *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* adota uma perspectiva mais simbólica e poética em relação à identidade e à diáspora africana. Por outro lado, *O Imperador Jones* apresenta uma representação mais direta e realista das questões identitárias enfrentadas pelas comunidades negras, retratando as dinâmicas de poder, colonialismo e opressão enfrentadas pelo protagonista Brutus Jones.

No contexto histórico e geográfico, as peças estão situadas em períodos e locais distintos, refletindo experiências e realidades específicas das comunidades negras. *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* aborda a diáspora africana e a busca por identidade em um contexto de escravidão no século XIX, enquanto *O Imperador Jones*, apesar de datar a narrativa em 1850, retrata as dinâmicas de poder e opressão enfrentadas por

⁵⁴ Se faz importante mencionar que até o momento essa peça não foi encenada, mas recebeu uma leitura dramatizada em 2018 protagonizada pela atriz Tatiana Tibúrcio, dirigida por Fernanda Júlia.

um negro norte-americano em um contexto de colonialismo e segregação racial que se fez presente durante as primeiras décadas do século XX. Essas diferenças contribuem para a riqueza e diversidade das representações das experiências das comunidades negras no teatro, oferecendo perspectivas distintas sobre identidade, diáspora e tensões raciais. Contudo, antes de compararmos mais detalhadamente, uma análise individual de cada peça se faz necessária.

4.1 Exploração dos enredos: Análises das peças teatrais

Na obra teatral intitulada *O imperador Jones*, o enredo central orbita em torno da trajetória de Brutus Jones, um afro-americano que, após uma vida repleta de desafios e atividades à margem da sociedade, incluindo sua ocupação como cobrador em trens e um período de encarceramento, consegue evadir-se e encontrar refúgio em uma diminuta ilha nas Antilhas. Nesse local, ele utiliza sua sagacidade e habilidades adquiridas para autoproclamar-se imperador. Contudo, após um período no poder, uma revolta irrompe entre os nativos, compelindo Jones a uma fuga em direção à floresta tropical. Desorientado e acreditando estar sendo perseguido pelos que um dia governou, ele confronta seus temores primordiais, lutando pela sobrevivência ao som dos tambores rituais, simbolizando tanto seus temores internos quanto a suposta perseguição que imagina sofrer.

A narrativa da peça incorpora elementos não lineares e não convencionais, contando a história de Jones com saltos temporais e espaciais, e através da progressão psicológica do personagem, desenrolada de maneira fragmentada e simbólica. A narrativa não segue uma cronologia linear, mas sim uma sequência de quadros que representam diferentes momentos na vida de Jones, suas alucinações e confrontos com medos e memórias passadas, contribuindo para os pontos culminantes da peça.

Por meio da jornada de Brutus Jones, a obra explora temas como colonialismo, identidade e racismo de maneiras diversas. No que diz respeito ao colonialismo, observa-se a ascensão de Jones ao poder na ilha, refletindo a dinâmica colonial, na qual um estrangeiro se impõe como líder e explora os recursos e as pessoas locais. Jones utiliza sua astúcia e conhecimento adquirido no mundo ocidental para enganar os nativos e autoproclamar-se imperador, estabelecendo um regime autoritário. A peça também evidencia como o colonialismo pode ser internalizado pelas vítimas do sistema. Apesar de ser um homem negro que enfrentou o racismo, Jones adota as mesmas táticas de opressão e exploração dos

colonizadores brancos ao assumir o poder. No que tange ao racismo, percebe-se que o sofrimento passado do protagonista moldou sua visão de mundo e ações.

Entretanto, ao fazermos uma análise dessa peça, o primeiro momento de reflexão surge na descrição do protagonista e sua indumentária:

É um negro alto, de forte envergadura, já bem de meia idade. Seus traços são tipicamente negroides, mas, há qualquer coisa de decididamente distinto em seu rosto – uma expressão de poderosa força de vontade, uma áspera e solene confiança em si mesmo que inspira respeito. Seus olhos são vivos, agudos, com uma intensa expressão de inteligência. Em seus modos é arguto, suspicaz, evasivo. Veste um dolman azul claro, de botões dourados, pesados alamares dourados, costuras de ouro na gola, nos punhos, etc. Seus calções são de um vermelho vivo, com listas azuis dos lados. Traz ainda botas de cordões com esporas douradas, e um cinturão com um revólver de cano longo e cabo madrepérola no coldre. Contudo, nada tem de ridículo em sua grandeza. Jones tem um certo “aplomb” (O'Neill, 1945, p. 5).

A indumentária do protagonista pode ser interpretada como uma metáfora social, em que suas roupas extravagantes e imponentes representam uma tentativa de dissimular sua verdadeira identidade e passado. Optando por vestir-se com um dolman azul-claro, calças vermelho brilhante e acessórios chamativos, ele busca integrar-se a um contexto social dominado por brancos, insinuando uma camuflagem de sua origem racial. A escolha de um revólver de cano longo e coronha de madrepérola pode indicar a necessidade de proteção ou poder em um ambiente hostil. A dualidade entre a imponência das roupas e a suspeição em suas maneiras revela um conflito interno, destacando a complexidade do personagem.

No que concerne ao cenário, a peça emprega dois cenários predominantes: o imponente palácio e a floresta tropical. Estes desempenham papéis cruciais na narrativa, refletindo a jornada psicológica e emocional de Brutus Jones. A transição entre esses espaços físicos acompanha a deterioração mental de Jones e a intensificação de seus medos e alucinações. Dividida em oito quadros, a peça inicialmente ambienta-se na sala do palácio, cujo “salão espaçoso, de teto elevado, com paredes nuas, caiadas. O soalho é de ladrilhos brancos. Ao fundo, à esquerda do centro, uma ampla arcada dá para um pórtico com pilastras brancas” (O'Neill, 1945, p. 2) simbolizam o poder e a autoridade conquistados por Jones na ilha e a espacialidade e a passagem arqueada para um pórtico sugerem a grandiosidade que Jones almeja projetar como imperador. Contudo, seus planos desmoronam quando os nativos se revoltam contra seu governo opressor, o forçando a fugir pela floresta.

Porém, no contexto das alucinações de Jones, surgem diversos cenários na floresta, como a atmosfera arcaica e ritualística do Quadro Sexto, evocando a aparência de um porão

de navio antigo, simbolizando o passado de escravidão e o comércio transatlântico de escravizados. A escuridão e o confinamento espacial refletem o estado de aprisionamento psicológico de Jones enquanto ele confronta os fantasmas de seu passado e os horrores da escravidão.

Voltando nossos olhares para as sequências da peça, temos como ponto de partida o primeiro quadro, onde se verifica uma interação entre os personagens Jones e Smithers, sendo este último um indivíduo de etnia branca. Tal interação evidencia a existência de uma tensão racial, bem como a manifestação da dinâmica de poder subjacente. Apesar de ocupar a posição de imperador, Jones ainda é alvo do desprezo racial por parte de Smithers, o qual o desperta para informá-lo acerca da revolta nativa: “SMITHERS – (PONDO- SE À MOSTRA DE UM MODO MEIO MEDROSO MEIO DESAFIANTE) Fui eu que assobieei para você. (ENQUANTO JONES FRANZE O SOBROLHO, ZANGADO) Tenho notícias para você” (O'Neill, 1945, p. 5). Este episódio ilustra a persistência do fenômeno do racismo mesmo quando um indivíduo negro ocupa uma posição de autoridade.

Na oratória subsequente de Smithers no início do quadro, ele emite juízos depreciativos a respeito de Jones, manifestando satisfação ante a iminência de sua decadência: "SMITHERS – (COM UM AR VINGATIVO AO EXTREMO) Palavra que estou muito satisfeito com isso, ora se estou! Servindo bem a êle! Para êle assumir grandes ares, o negro fedorento!" (O'Neill, 1945, p. 4). Portanto, a análise destas falas, juntamente com as interações entre os personagens e a interpretação da obra em questão, nos propicia a compreensão de que Smithers transcende sua função inicial como agente colonial, transformando-se em um manipulador que busca perpetuar seu domínio sobre Jones mesmo após este ascender ao status de imperador. No contexto da peça, Smithers emerge como uma personificação do poder colonial e da opressão exercida sobre as populações colonizadas, figurando como símbolo da supremacia branca e do imperialismo que subjuga e explora as comunidades nativas. Ademais, o personagem também assume a complexidade adicional de antagonista em relação a Jones, desafiando e questionando sua autoridade, evidenciando a ilegitimidade de sua posição como imperador.

No quarto quadro da obra teatral, após ter experimentado algumas alucinações e ficado atordoado com os sons incessantes dos tambores que reverberavam cada vez mais intensamente, o protagonista enuncia:

(COM UM TERROR REPENTINO) Deus do céu, não me deixe mais vêr destas
sombrações! Me deixam louco!! (DEPOIS TENTANDO FALAR

CONFIANTEMENTE CONSIGO MESMO) Sombrações! Negro burro, não sabe que não existe isso! Então o padre batista não te disse isso muitas vezes? Você é civilizado, ou é como estes negros ignorantes daqui? De certo! Estava tudo mais é na tua cabeça (O'Neill, 1945, p. 26-27).

Logo, a partir dessa súplica de Jones, é observável que a espiritualidade se manifesta na peça por meio de elementos simbólicos e rituais, exemplificados pelo retumbar dos tambores, os quais convocam uma ligação com um passado ancestral e as convicções espirituais inerentes aos habitantes nativos da ilha. Contudo, Jones repudia a religião dos indivíduos negros, fundamentando sua aversão na percepção de superioridade em relação a estes. Porém, essa recusa também pode ser interpretada como uma tentativa de desvinculação de suas próprias raízes e da identidade que deseja abandonar, em prol de uma aliança mais estreita com o poder e o status que ele percebe como representativos da sociedade branca.

No desdobramento da narrativa no quinto quadro, Jones é assolado por uma representação visual de um leilão de indivíduos escravizados, onde ele se encontra imerso nessa vivência.

O leiloeiro começa silenciosamente seu pregão. APONTA PARA JONES, apela para que os plantadores vejam por si mesmos. Eis uma boa mão de enxada, sadio de corpo e alma, como podem vêr. Muito forte ainda, apesar de ser de meia idade. Vejam os músculos dos seus braços, e que sólidas pernas. Capas qualquer trabalho pesado. Além do mais, de boa disposição, inteligente, tratável. Alguns dos senhores fará um lance? Os fazendeiros erguem os dedos, fazem seus lances. Aparentemente, todos estão ansiosos para ficar com Jones (O'Neill, 1945, p. 30-31).

Logo, por meio dessa alucinação, Jones estabelece uma ligação direta com a vivência da diáspora africana, sendo compelido a confrontar as crueldades e desumanização inerentes à instituição da escravidão. Além disso, esta visão acarreta, conseqüentemente, uma reflexão sobre a inescapabilidade da realidade de sua herança africana e a perenidade do legado histórico de opressão que o envolve.

No quadro sétimo, a presença de uma árvore gigantesca, do altar de pedras, do rio e do feiticeiro congolês denotam uma manifestação regressiva a um estado primitivo e espiritual. A natureza selvagem e a atmosfera mística da floresta tropical contrastam fortemente com a ordem e civilidade do palácio. A voz de Jones, que ecoa com o lamento de escravos acorrentados, e sua atitude diante do altar sugerem uma regressão a um passado ancestral e a uma conexão com uma história de opressão e sofrimento. Nessa cena, o personagem

verbaliza: “Que é... que é que estou fazendo? Que lugar é este? Parece que eu conheço essa árvore... e essas pedras... e o rio. Me lembro... parece que estive aqui antes” (O'Neill, 1945, p. 34). Subsequentemente, o feiticeiro congolês emerge, capturando a atenção de Jones, que se encontra hipnotizado, chegando quase à disposição de sacrificar-se ao Deus crocodilo. Desse modo, através dessa sequência de cenas, a narrativa evidencia como Jones se conecta com suas raízes culturais e espirituais, mesmo que de forma inconsciente.

Portanto, as visões alucinatórias experimentadas por Jones emergem como uma representação teatral de sua jornada psicológica e espiritual, confrontando-o com os aspectos mais obscuros de sua identidade e história. Estas alucinações elucidam a complexidade inerente à sua batalha para conciliar o passado com o presente, evidenciando a ineludível influência de sua identidade africana em sua existência. Elas podem ser interpretadas adicionalmente como uma manifestação intrínseca de sua luta interna na busca por recuperar e reconectar-se com suas raízes ancestrais, buscando assim um significado de pertencimento e identidade em meio às adversidades de opressão e discriminação enfrentadas. Contudo, a fim de prosseguirmos em nossa empreitada comparativa, é imperativo aprofundar nosso entendimento acerca da obra *Antimemórias de uma travessia interrompida*.

Em *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a narrativa desenrola-se nas profundezas aquáticas do oceano Atlântico, imersa no conceito de tempo espiralar, caracterizado por uma temporalidade não linear que desafia as convenções cronológicas ocidentais. Durante o trânsito de Angola para o Brasil no século XIX, uma mulher ocupava um navio negreiro, sendo posteriormente lançada ao mar. Este evento resulta em sua residência nas profundezas oceânicas, onde vive um confinamento solitário, dedicando-se à reflexão sobre o presente e à revivescência de seu passado. A protagonista inicia a trama empreendendo uma busca pela compreensão de suas origens, desvelando progressivamente, ao longo do texto, os eventos que a conduziram até o fundo do mar. No clímax da narrativa, revela-se ao leitor/público sua condição materna, indicando que seus filhos, ainda na infância, compartilharam da travessia com ela, sendo deliberadamente escolhidos para serem lançados ao oceano com o propósito de aliviar o peso da embarcação. E em um ato de amor, coragem e desespero, a protagonista se oferece para ocupar o lugar de seus filhos, instaurando assim o desenlace da história.

Entretanto, ao reflexionarmos acerca do título da obra, é possível inferirmos que *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* revisita as memórias omitidas, expurgadas, dissimuladas e ocultas, que a historiografia oficial negligenciou no contexto do processo de

diáspora dos negros africanos subjugados, compulsoriamente deslocados de Angola para o Brasil. O prefixo *anti*, de origem grega, conota contrariedade e oposição, denotando, assim, na nomenclatura da obra, um convite à exploração das "não memórias" de uma mulher africana cuja travessia foi abruptamente interrompida. Observado do ponto de vista da personagem, as antimemórias são interpretadas como um lócus de aflição e sofrimento, submergidas de modo inconsciente pela protagonista como meio de preservar sua humanidade diante de um passado permeado por dor e sofrimento. Ao confrontar-se com a audiência, os objetos-memórias e as evidências de seu passado, tais memórias são gradativamente resgatadas e revividas.

A encenação que conta com a protagonista intitulada de "A Mulher do Fundo do Mar" se desenrola em um ambiente de *home office* permeado pela oxidação causada pela salinidade. Nesse contexto, identifica-se uma escrivanhinha equipada com um microfone, sobreposta por tubos de metal enferrujados, dos quais se precipitam objetos-memória, conforme terminologia adotada pelo autor na dramaturgia. O leito do palco é revestido por uma camada de sal, conforme preconiza a rubrica, enquanto a integridade da pele da personagem se encontra debilitada pela elevada salinidade das águas oceânicas. A protagonista, desprovida de vestimentas, exhibe cabelos encharcados, com gotas d'água incidindo sobre sua epiderme.

Não obstante, a análise meticulosa desse cenário e sua contextualização na peça revelam a função primordial que desempenha na trama, configurando uma atmosfera que espelha e robustece os temas e mensagens inerentes ao texto. A representação do ambiente do *home office* integralmente envelhecido e corroído pela salinidade, imobilizado sob uma densa camada de sal branco, emerge como metáfora evocativa da sensação de deterioração e obliteração. Este simbolismo remete às lacunas e apagamentos históricos associados à trajetória de inúmeros negros que, na condição de escravizados, foram compelidos a migrar para o Brasil. As paredes cônicas, reminiscências do término de um extenso esgoto, insinuam um espaço de confinamento e marginalização, aludindo à experiência da mulher africana escravizada, e constituindo o epicentro narrativo.

Os objetos-memória que caem dos tubos enferrujados representam fragmentos do passado que chegam até a protagonista, permitindo-lhe reconstruir suas memórias e, por extensão, a história não contada de seu povo. Esses elementos cênicos funcionam como metáforas visuais para o processo de resgate e reconstrução de identidades e histórias submersas ou apagadas.

A ambientação subaquática, com sons de apitos de navios antigos e a coreografia da mulher do fundo do mar, transporta o público para um mundo onde o tempo e a história são

fluidos. A água, elemento central da ambientação, serve como um espelho metafórico que reflete um passado compartilhado e desafiador, ao mesmo tempo que simboliza a mutabilidade e a resistência das identidades que se formam e reconstróem apesar dos deslocamentos forçados. Mas não só isso, o oceano também simboliza a barreira física que separou os povos africanos de suas terras originais durante o comércio transatlântico de escravizados quanto um espaço de memória e ancestralidade. Os apitos dos navios antigos também remetem aos navios negreiros e ao trauma da diáspora africana, evocando a memória coletiva do sofrimento e da resistência e a coreografia subaquática representa a tentativa de organizar e dar sentido ao caos, talvez uma metáfora para o processo de reconstrução identitária e cultural.

Antimemórias de uma travessia interrompida se constitui como uma obra textual que subverte a sequência cronológica ocidental dos eventos, adotando uma narrativa temporal espiralada. O drama teatral tem início com a personagem imersa nas profundezas oceânicas, e ao longo da trama, a mulher do fundo do mar enfrenta diversos conflitos. Conforme a progressão da encenação, o primeiro conflito experimentado pela protagonista na Cena-Rastro 1 é de natureza interna, resultante da ausência de memória, culminando no sentimento de falta de identidade: "Como que tentando entender de onde venho, sinto na minha pele vibrações." (Anunciação, 2018, p. 19). O ato de lembrar-se emerge como uma dimensão intrínseca ao senso de pertencimento, sendo a incapacidade da mulher do fundo do mar em articular sua identidade decorrente do desvanecimento da memória que propicia tal consciência.

Na cena-rastro 4, surge um segundo conflito de magnitude na dramaturgia, manifestando-se no momento em que a protagonista é compelida a ingressar no navio negreiro, evidenciando de maneira explícita sua resistência ao comércio transatlântico de africanos.

Sei que a história não vai registrar esse fragmento de tempo, onde me indisponho na entrada de um navio grande e imponente que se deseja maior que Deuses. [...] Esse meu momento... em que sou estática à frente da entrada desse navio, alertando generosamente toda essa visão que por mim perpassa... esse fragmento de história nunca será narrado! Esse fragmento de história não será considerado nos autos oficiais! (Anunciação, 2018, p. 28-29).

Este segmento suscita uma reflexão acerca de como a narrativa histórica convencional frequentemente negligencia ou omite vivências significativas das comunidades afrodescendentes. O referido episódio de resistência, que não será devidamente consignado

nos registros oficiais, constitui um testemunho representativo de inúmeras histórias verídicas de indivíduos negros compelidos a se deslocarem para o Brasil na condição de escravizados.

Na cena-rastro 8, já dentro do navio negreiro, a Mulher do Fundo do Mar passa por alguns conflitos entre eles, o estupro, a violência contra seu corpo.

Saiam de cima de mim... *Gba mi kuro!* Essa morada não lhes pertence! Não depositem suas forças dentro de mim! Parem! Não vou ficar! Por favor, não me tornem parte desse universo distante e desconhecido que por ora se apresenta único! Não faço parte desse ritual! O meu leite tá secando! Não adianta doloridas manipulações... (Anúnciação, 2018, p. 36).

Esta abordagem reveste-se de relevância, uma vez que representa uma das experiências cruéis adicionais às quais as mulheres negras foram submetidas. Além disso, desempenha um papel significativo ao confrontar a miscigenação da população brasileira, muitas vezes percebida por alguns como um processo consensual e afetuoso entre os imigrantes portugueses e as populações indígenas e africanas.

Na cena-rastro 9, observa-se a manifestação de uma entidade fictícia concebida pela imaginação da protagonista, denominada a mulher-espelho. Após a ocorrência de uma vigorosa corrente marítima, um objeto-memória, sob a forma de um imponente espelho, desce às profundezas oceânicas, resultante do descarte por parte de uma embarcação transpassante. Ao deparar-se com o referido objeto e vislumbrar sua própria imagem refletida, a personagem experimenta um sobressalto, imobilizando-o no solo saturado de cristais de sal. Em seguida, a protagonista aproxima-se cautelosamente do espelho, desconcertada por não identificá-lo como um refletor de sua própria imagem, supondo, ao invés disso, a presença de uma mulher enclausurada em uma estrutura translúcida. A personagem indaga com perplexidade: "Como você consegue ficar dentro dessa caixa?" (Anúnciação, 2018, p. 38), delineando, assim, um novo conflito textual. Subsistindo em extensos diálogos monológicos, a protagonista experimenta uma carência de interlocução, evidenciando um anseio por uma comunicação recíproca. E em um gesto de tentativa de estabelecer tal comunicação, a mulher oferece vinho e aciona um dispositivo móvel, denominado smartphone, um objeto-memória que caiu da superfície e foi introduzido em seu domicílio através de um tubo de ferro. Diante do vácuo comunicativo, a protagonista instiga a mulher-espelho:

Emita sua voz metálica! Friccione mecanicamente esses dois músculos vocais e se apresente, mulher! Assim é difícil! Assim não tem conflito! Me devolve meu

vinho... que você nem bebeu! Se você não bebe, eu bebo, sabe por quê? Porque eu não preciso de você (Anunciação, 2018, p. 40).

A protagonista manifesta crescente irritação diante da mulher-espelho, concomitantemente evidenciando sua insatisfação com a própria falta de memória. E assim, se inicia um episódio em que a personagem profere ofensas à sua imagem refletida, desdenhando de características físicas como cabelo, pele e olhos, culminando em uma exortação assertiva quanto à aversão pela semelhança estética: “Olha esse cabelo! Essa pele! Seus olhos! Prefiro não saber quem sou, a ser que nem você! (Grita.) Você é muito feia! Feia! Feia!!! (Anunciação, 2018, p.42). Este ápice emocional desencadeia um tumulto físico, caracterizado pelo empurrar de uma mesa, seguido por uma representação simbólica de tempestade marinha na qual o espelho, rotacionando velozmente, escapa das mãos da personagem, perdendo-se nas águas oceânicas.

Persistindo o conflito na cena-rastro 10, a mulher submersa reflete sobre sua atitude para com a mulher-espelho, externalizando uma autocrítica ao reconhecer a benevolência aparente desta última: "Que besta que fui! Aquela mulher parecia ser gente boa!" (Anunciação, 2018, p.43). Neste processo introspectivo, a protagonista contempla também sua própria semelhança física com a mulher-espelho, resultando em um momento de perplexidade diante da constatação dessa equivalência estética.

Sua aparência não era das melhores! Uma pele desgastada! Uma cor que não era feia, mas também não me chamava atenção. A pele! [...] Minha pele tá igual à dela! (*leve pausa*) Onde está minha melanina? O sal! O sal branco tornou vulnerável a minha pele! A minha pele! (Anunciação, 2018, p. 43-44).

Nestas instâncias, a mulher proveniente das profundezas marinhas, ao confrontar-se com sua própria imagem, direciona seu olhar introspectivo para a contemplação de sua derme, configurando esta observação como mais uma metáfora inerente à obra. A deterioração cutânea induzida pelo contato com o sal emerge como um veículo revelador, desvendando narrativas latentes que permanecem ausentes na narrativa oficial histórica.

O derradeiro e significativo conflito, que constitui o ímpeto para a imersão da personagem nas profundezas oceânicas, é astutamente elucidado por Anunciação na derradeira cena, intitulada cena-rastro 11 do texto, e se manifesta mediante o monólogo subsequente.

Com o ar do peito tornado vento... nossos pesos excediam! Ultrapassavam a linha do controle! Um excesso de peso e de esperança que condenava meu corpo ao fundo dos mares. Mares. Opo ti iwuwo ati ireti ti o da ara mi lẹbi isalẹ awọn okun. Os meus filhos, que têm mãe, foram os escolhidos ao martírio de lançarem-se ao mar... como que em um sacrifício aos mares. Meus filhos... escolhidos por aqueles que pisavam em nosso céu frestado de luzes! Foi quando eu gritei: “Iye owo ti awọn omode kekere meta... je dogba pelu iwuwo ti iya!”, “a soma do peso de três filhos pequenos... é igual ao peso da mãe!”. Ninguém me ouviu..., mas eu repeti: “A soma do peso de três filhos pequenos... é igual ao peso da mãe!”, “iye owo ti awọn omode kekere meta... je dogba pelu iwuwo ti iya!”. Sim, subi aos céus do piso daquele navio. E encontrei finalmente a fonte dos pingos dos mares que nos refrescavam (Anúnciação, 2018, p. 47).

Este conflito inaugural na narrativa introduz uma problemática adicional, a saber, a representação da maternidade como uma não característica inerente à mulher de ascendência afrodescendente. A exaltação ideológica da maternidade, amplamente difundida no século XIX, não se estendia às mulheres escravizadas. A perspectiva dos proprietários considerava-as não como verdadeiras mães, mas sim como instrumentos destinados a assegurar a expansão da força de trabalho escravo. Eram percebidas como "reprodutoras", seres cujo valor monetário era meticulosamente calculado com base em sua capacidade de procriar. Ao serem classificadas como tal e não como mães, permitia-se a venda e a separação de suas crianças, equiparando-as a bezerros separados de suas mães vacas.⁵⁵

Portanto, após termos identificado contendas preponderantes enfrentadas pela protagonista feminina subaquática, e por meio destas, discernimos a singularidade da obra no que tange à expressão linguística, cenografia e desempenho, culminando na concepção de uma experiência imersiva e reflexiva. Dessa maneira, por meio da análise individual das obras teatrais *O Imperador Jones* e *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, torna-se viável realizar uma avaliação comparativa, explorando as convergências e desvelando as disparidades existentes entre tais produções.

4.2 Análise comparada: Identidade, memória, pertencimento e tensões raciais

A partir das análises individuais das obras *O Imperador Jones* e *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, constatamos que ambas abordam a temática da identidade negra, fundamentada nos conceitos de memória e pertencimento, bem como nas vivências da

⁵⁵ Ver em: Davis, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 19-20.

diáspora africana e nas confrontações das tensões raciais. Nesse contexto, a consideração primordial a respeito da identidade reside em seu caráter processual, uma construção contínua e jamais estática, onde podemos afirmar que as identidades estão perpetuamente em estado de (re)construção, abrangendo diversas manifestações, tais como identidade religiosa, identidade geográfica, identidade étnico-racial, entre outras; e diversos fatores exercem influência no processo de construção e/ou consolidação identitária.

Nessa perspectiva, embasando-se na teoria de Stuart Hall (2006), a identidade pode ser compreendida como o elemento que desempenha o papel de delineador do sujeito em sua interação com a estrutura social preexistente, sendo esta moldada de maneira contínua ao longo de sua existência. Identidade cultural, segundo o mesmo autor, “seria os aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2006, 8). Dessa forma, a identidade negra, por conseguinte, configura-se como a adoção de uma identidade fundamentada na identificação com a cultura negra.

Entretanto, também vimos nas análises individuais a conexão entre memória e identidade de maneira evidente em ambas as peças, como a necessidade de compreender o passado para construir uma identidade autêntica. Adotando a perspectiva tecida pelo historiador Jacques Le Goff (2003), em seu livro, *História e memória*, em que ele concebe a memória como um “elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff, 2003, p. 476), entendemos que a formação da identidade está subordinada à memória individual ou à memória coletiva. Fragoso (2008) diz que memória e identidade são inseparáveis, porque a primeira constrói a identidade que se manifesta como existência da memória e ambos os fenômenos estão sempre ligados, embora sejam distintos.

Tanto a identidade como a memória são construídas em um espaço histórico e se caracterizam por um movimento contínuo, um processo infinito, que se renova na cotidianidade dos grupos sociais, ao mesmo tempo em que estão sujeitas à corrosão do tempo, ao esquecimento e à destruição. Ambas precisam ser construídas e preservadas para o presente e o futuro, como subsídio para a história, em um constante processo de destruição e reconstrução, adaptando-se às novas contextualidades histórico-culturais. Devemos pensar memória e identidade como um processo em andamento e não como uma coisa acabada (Fragoso, 2008, p. 40).

Além disso, juntamente com identidade e memória, a questão do pertencimento é crucial nas peças, sendo delineada como uma interação entre o indivíduo e a sociedade, sendo explorado em meio a experiências cotidianas e lutas diárias, refletindo a complexidade do processo de “articulação e de relacionamento com interlocutores, parceiros de conversação que ajudem na autodefinição como indivíduos” (Campos, 2008, p. 19).

Desse modo, após esses esclarecimentos acerca dos conceitos orientadores de nossa análise comparativa, é possível formular algumas considerações. Em *O Imperador Jones*, a dimensão identitária se revela de maneira intrincada e multifacetada, pois a trajetória de Brutus Jones demonstra que sua identidade foi plasmada por vivências de sofrimento e opressão, sendo influenciada por elementos extrínsecos como o colonialismo e a opressão, levando-o a adotar as mesmas estratégias de opressão e exploração dos colonizadores brancos ao ascender ao poder. O exame de sua vestimenta nas cenas iniciais da peça também indica que Jones buscava assimilar-se à sociedade branca, renegando suas origens devido às adversidades enfrentadas. Em relação à questão do pertencimento, a imperiosa necessidade de integrar-se a um local e a uma posição de poder manifesta-se na forma como Jones utiliza sua sagacidade e habilidades adquiridas para consolidar-se como líder. Todavia, a insurreição dos nativos e a subsequente fuga de Jones para a floresta tropical evidenciam a fragilidade desse pertencimento construído de maneira autoritária, mas também fundamentado na conformidade aos padrões alheios, especificamente aos padrões brancos.

No contexto de *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a indagação acerca da identidade é abordada de maneira introspectiva e poética, em que a protagonista evoca lembranças através de objetos-memória, elucidando sua jornada até as profundezas do oceano. Esta abordagem incursiona na temática da diáspora, delimitando reflexões sobre as ramificações dos deslocamentos territoriais compulsórios sobre a identidade e memória das comunidades afrodescendentes. A identidade da protagonista é configurada pela interseção de experiências de sofrimento e opressão, concomitantemente influenciada por uma busca por pertencimento e uma conexão intrínseca com suas raízes culturais e históricas. A peça revela a influência de fatores internos, notadamente a memória e a busca por pertencimento, na formação da identidade negra, delineando como tais elementos podem informar a perspectiva de mundo e as ações individuais. A exploração da busca por pertencimento se manifesta claramente na ligação da protagonista com suas raízes culturais e históricas, evidenciando a relevância desse sentimento na construção identitária e na superação de adversidades.

Dessa forma, nas duas obras em análise, o pertencimento manifesta-se como um elemento preponderante para a edificação da identidade dos protagonistas, delineando a inerente necessidade humana de integração a um coletivo, a uma comunidade e a um contexto sociocultural e histórico. A indagação pelo sentido de pertencimento emerge como um componente crucial na configuração das identidades individuais e coletivas, denotando a intrincada natureza desse anseio em meio às dinâmicas de poder, opressão e diáspora.

Ainda no tocante às considerações sobre identidades, a abordagem da identidade singular da mulher do fundo do mar e a exploração da identidade de Brutus Jones são delineadas por meio de suas reelaborações históricas e alucinações, desvelando aspectos profundos de suas jornadas psicológicas e espirituais.

Na obra teatral *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a reconceptualização da identidade feminina é empreendida por meio da interação da personagem principal com a figura simbólica da mulher-espelho, conjugada às reflexões introspectivas sobre sua própria imagem. A representação simbólica da mulher ao se deparar com seu reflexo no espelho figura alegoricamente sua busca por uma apreensão mais profunda de sua identidade e trajetória histórica. A reação inicial de estupefação e perplexidade diante de sua própria imagem refletida evidencia a desconexão e a ausência de autoreconhecimento, delineando, assim, a complexidade inerente à sua jornada em busca de identidade e pertencimento. A interação com a mulher-espelho, aliada às reflexões ao longo da peça, simboliza a reconfiguração narrativa de sua própria história e a busca incessante por uma compreensão mais aprofundada de sua identidade e vivências.

Em *O Imperador Jones*, a exploração da identidade de Jones é empreendida mediante suas alucinações, as quais desvelam aspectos sombrios de sua trajetória psicológica e espiritual. Tais devaneios conduzem-no a enfrentar seus medos primordiais e a travar uma batalha pela sobrevivência, enquanto os tambores rituais ressoam, simbolizando seus receios internos e a perseguição que ele delirantemente concebe estar experimentando. As alucinações de Jones figuram como uma manifestação dramática de seu conflito interno ao reconciliar o passado com o presente, destacando a influência inexorável de sua identidade africana em sua existência. A interpretação das alucinações como uma tentativa de recuperar e reconectar-se com seu passado ancestral em meio à opressão e discriminação enfrentadas adiciona uma camada de complexidade à sua narrativa.

Portanto, tanto em *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* quanto em *O Imperador Jones*, a reconfiguração narrativa da história e as alucinações dos protagonistas são

habilmente empregadas como artifícios dramáticos para investigar as complexidades da identidade, delineando as lutas internas e as buscas por pertencimento e compreensão em meio às adversidades e desafios enfrentados pelos personagens.

Em relação a outro ponto convergente nas obras, abordamos a discussão das branquitudes e negritudes negociadas. Tais conceitos aludem às intrincadas dinâmicas de poder e tensões raciais presentes nas interações entre indivíduos brancos e negros, sendo explorados de maneira singular em cada uma das produções.

Em *O Imperador Jones*, as branquitudes e negritudes são abordadas de maneira mais imediata e verossímil. A peça delineia as dinâmicas de poder, colonialismo e opressão enfrentadas por Brutus Jones, um indivíduo negro que, apesar de ter sido vítima de racismo, emprega estratégias similares de opressão e exploração quando ascende ao poder, imitando os colonizadores brancos. A cena do leilão de escravizados exemplifica claramente a exploração das branquitudes e negritudes na peça, evidenciando a venda de Jones como uma mercadoria, sujeita à avaliação com base em sua aparência física e habilidades, assemelhando-se a um objeto. Tal cena ilustra a desumanização dos negros e como as branquitudes instrumentalizavam a escravidão para perpetuar o poder e a opressão sobre os negros.

Já em *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, as branquitudes e negritudes são exploradas de maneira mais simbólica e poética. A peça aborda a diáspora africana e a busca por identidade em um contexto de escravidão, reflexão sobre as ramificações dos deslocamentos territoriais forçados sobre a identidade e memória das comunidades negras. A cena em que a mulher se oferece para sacrificar-se no mar no lugar dos filhos constitui um exemplo da exploração das branquitudes e negritudes na peça. Nesse momento, a mulher, sendo negra, se voluntaria para o sacrifício em substituição aos filhos mestiços, evidenciando a maneira como as branquitudes se utilizavam da escravidão para manter o domínio e a opressão sobre os negros.

Ambas as narrativas convergem ao abordar discussões que contemplam cada personagem vivenciando aspectos que caracterizaram a existência de numerosos afrodescendentes na diáspora africana. A cena em que Jones participa de um leilão de escravizados destaca a brutalidade e desumanização da escravidão, materializando a vivência da diáspora africana. Nesse contexto, Jones é tratado como uma mercadoria, submetido a avaliações e transações como objeto, refletindo a desintegração das comunidades africanas e a exploração dos negros durante esse período. E no contexto de *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a cena da mulher ingressando no barco simboliza a partida forçada

dos africanos durante a escravidão, representando a ruptura com suas raízes culturais e a diáspora compulsória para outras terras. Essas representações evidenciam a crueldade da diáspora africana, bem como a desintegração das comunidades negras, exemplificando a perda de identidade e a busca por pertencimento em meio ao sofrimento e à opressão.

Desse modo, as duas peças propiciam reflexões sobre os males ocasionados pela escravidão às comunidades negras, permitindo ponderações acerca da brutalidade e humilhação sofridas pelos negros. Além disso, *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, pela protagonista ser uma mulher, nos possibilita reflexões específicas sobre os traumas enfrentados pelas mulheres, como estupro e maternidade.

Não obstante, as mencionadas obras revelam distinções significativas, notadamente nas abordagens estilísticas e progressões. *Antimemórias de uma travessia interrompida* adota uma perspectiva afrofuturista para reimaginar a experiência da diáspora africana, enquanto *O Imperador Jones* apresenta uma narrativa mais realista e histórica sobre dinâmicas de poder, colonialismo e opressão enfrentadas pelas comunidades negras.

A divergência na tonalidade emocional também se destaca, haja vista que a jornada de Brutus Jones evoca uma sensação de urgência e tensão, enquanto a narrativa da mulher do fundo do mar convida os espectadores a uma reflexão mais contemplativa e melancólica.

No entanto, ambas as obras propiciam uma análise crítica sobre os perpetradores escravistas e as repercussões da diáspora forçada na vida das comunidades negras, fornecendo uma contribuição substancial para a compreensão da construção e perpetuação do racismo no panorama global.

4.3 Entre o TEN e o afrofuturismo: Aproximações e distanciamentos

Na análise realizada, contemplamos a peça teatral *O Imperador Jones* enquanto encarnação do Teatro Experimental do Negro (TEN) e *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* como representante do movimento afrofuturista. Evidenciamos que ambas extrapolaram os limites do debate identitário e das tensões raciais, conforme exposto ao longo deste estudo, e tanto o TEN, enquanto entidade teatral, quanto o movimento afrofuturista, enquanto corrente, engajaram-se na esfera da arte política.

Estas narrativas objetivaram, em seus respectivos períodos, incitar reflexões acerca do papel e valor da população negra, dismantelando tabus e desafiando os estigmas que permeiam a sociedade brasileira sob o espectro do racismo. Apesar da distância temporal significativa entre ambas, com uma discrepância de 73 anos entre encenação/escrita, elas compartilharam a finalidade de conferir voz e protagonismo à comunidade negra. Exemplificando, a peça *O Imperador Jones* foi encenada antes do surgimento do movimento afrofuturista no Brasil. Não obstante, o TEN, à época, já incorporava características que seriam mais tarde fundamentais para o afrofuturismo, consolidando-se nas décadas de 1990 em seu surgimento e 2010, quando introduzido no cenário brasileiro. Os quatro pilares centrais do afrofuturismo – protagonismo de personagens negros, narrativa de ficção especulativa, afrocentricidade e autoria negra – se fazem evidentes nas obras analisadas, delineando pontos de convergência e divergências entre o TEN e o afrofuturismo.

O protagonismo negro é perceptível em ambas as peças, com *Antimemórias de uma Travessia Interrompida* destacando uma protagonista africana escravizada, enquanto *O Imperador Jones* apresenta Brutus Jones, um afro-americano, como protagonista. Conforme podemos conferir nas figuras:

Figura 1 – Leitura dramatizada de “Antimemórias de uma travessia interrompida”, com Tatiana Tibúrcio, dirigida por Fernanda Júlia



Fonte: Melanina Digital, 2024

Figura 2 – Aguinaldo de Oliveira Camargo interpretando Brutus Jones na peça “O imperador Jones”



Fonte: Ipeafro, 2024

Outro ponto comum é a presença da afrocentricidade, onde ambas as produções posicionam a experiência negra e a perspectiva africana como elementos centrais das narrativas, abordando a diáspora africana, a identidade negra e a resistência como temas fundamentais, solidificando as aproximações entre o TEN e o afrofuturismo.

Entretanto, vale ressaltar que não apenas subsistem semelhanças entre as mencionadas obras, mas também é imperativo observar que elas ostentam distinções significativas entre si, não compartilhando integralmente as características inerentes ao movimento afrofuturista. No contexto de *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a trama se desdobra de maneira integralmente afrofuturista por meio da narrativa de ficção especulativa, incorporando elementos fantásticos e simbólicos, como a representação da mulher africana habitando as profundezas do oceano e reconstruindo memórias por meio de objetos-memória. Por outro lado, *O Imperador Jones* adere a um estilo tradicional e realista, abstendo-se da inserção de elementos fantasiosos.

E ao aprofundarmos a análise na distinção entre o TEN e o Afrofuturismo por meio dessas produções, nos deparamos com a última divergência fundamental: a autoria negra. Em *Antimemórias de uma Travessia Interrompida*, a presença da autoria negra é notória, destacando-se o trabalho de Aldri Anunciação, cuja perspectiva e experiência como escritor negro contribuem significativamente para a criação e desenvolvimento da narrativa,

conferindo uma autenticidade e representação substanciais às questões abordadas na obra. Por outro lado, no caso da peça encenada pelo TEN, tal atributo não se manifesta, pois sua autoria recai sobre Eugene O'Neill, um dramaturgo americano. Apesar de Abdias Nascimento, um militante negro, ter concebido o projeto, a peça não foi redigida por um autor negro, embora abordasse de maneira contundente e impactante as questões raciais na década de 1940, em um Brasil recém-liberto do período escravista que perdurou por cerca de 300 anos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Penso que toda arte é política, não me referindo ao 'político' em termos de 'discurso ideológico'. A estetização do político hoje não se define como expressão de projetos totalitários e muito menos fascistas, mas pela elaboração das ações cidadãs ao envolver dispositivos artísticos que diferenciam-se da linguagem habitual do protesto. Tendo estas ações uma representacionalidade política própria, é no estranhamento e na produção de linguagens simbólicos/metafóricos que elas alcançam um potens e transformam-se em gestos extracotidianos que desautomatizam as gesticulações políticas comuns”

(Diéguez, 2011, p. 184)

Toda manifestação artística configura-se intrinsecamente como uma forma de ação política, entendendo-se o termo em sua acepção ampla como uma intervenção no cenário sociopolítico (Diéguez, 2011, p. 184). Enquanto linguagem, a arte desempenha o papel de geradora de realidades, seja ao legitimar discursos hegemônicos ou ao confrontá-los. As decisões relativas à inclusão ou exclusão de temáticas raciais nos processos criativos assumem, portanto, posições políticas que, por conseguinte, podem fortalecer ou combater o racismo. No entanto, ao analisar a arte no contexto de instituições e movimentos engajados nas questões raciais, seu potencial político é ressaltado como uma faceta inseparável de suas práticas artísticas.

O *potens* representa a ampliação da capacidade de impacto da arte na comunidade. Dentro desse conceito, a arte pode se posicionar como um elemento desestabilizador do discurso ideológico, proporcionando uma experiência de visibilização das preocupações fundamentais para o movimento negro. Além disso, ela possui o poder de problematizar o próprio discurso gerado por esse movimento social. Quando materializadas na linguagem artística e na atuação de coletivos negros, essas questões estabelecem um canal dialógico que favorece a visibilidade, identificação e contestação, permitindo a desarticulação e rearticulação do discurso.

No livro *Cenários Liminares: Teatralidades, Política e Performance*, Diéguez (2011) explora o que denomina de "estetização do político" nas experiências contemporâneas na América Latina. A autora destaca a inter-relação entre segmentos sociais afetados pelas práticas artísticas em sua dimensão política. Paralelamente, observa-se que artistas, influenciados pelos contextos políticos nos quais estão inseridos, direcionam suas práticas para uma participação mais incisiva na vida de suas cidades e países.

Essa inter-relação é responsável por estabelecer um espaço singular para a arte, que concebe o comprometimento dos artistas não apenas com o "tema" abordado, mas também com os processos de criação, materiais utilizados, a interação com o público (quando este está presente) e os modos de circulação da obra. Ademais, contemplam-se outras formas de resistência, as quais encontram no simbólico e no lúdicos estratégias para concretização na vida social. Ao longo deste estudo, observou-se a constância dessa inter-relação entre arte e política, conforme apresentada por Diéguez, nas ações dos movimentos negros no Brasil, destacando-se, especialmente, o Teatro Experimental do Negro e o movimento afrofuturista.

No transcurso de sua existência, o Teatro Experimental do Negro (TEN) desempenhou uma função primordial ao denunciar manifestações de racismo no âmbito brasileiro, consolidando-se, ademais, como um eixo unificador da comunidade afrodescendente. Esteticamente, o TEN engendrou uma cena negra emancipada que ainda hoje se erige como um ponto de referência para inúmeros artistas. Ao longo de sua trajetória, o grupo apresentou diversas produções teatrais de significativa repercussão no cenário nacional da época, inaugurando, assim, um novo paradigma para a presença do negro no panorama teatral brasileiro.

Evidenciando-se como um marco artístico e político em sua era, o TEN, mediante sua postura pioneira, instituiu uma plataforma de atuação para a população afrodescendente, transcendentemente além do âmbito teatral, propiciando a inserção de artistas negros no

domínio do teatro, cinema e televisão. Além disso, o grupo impulsionou pesquisas acadêmicas voltadas à temática da negritude, estabelecendo diálogo com outras entidades negras tanto no continente africano quanto na diáspora. Por meio de suas lideranças, o TEN exerceu influência no desenvolvimento de políticas públicas voltadas para a comunidade negra, as quais hoje são uma realidade no Brasil.

A título exemplificativo, destaca-se a Lei 11.645 de 2008, que prescreve o ensino obrigatório da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena em todas as escolas do país. Igualmente relevante é a Lei 12.711 de 2012, que reserva vagas em Instituições Federais de Ensino para pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência. Adicionalmente, mencionam-se editais específicos destinados a artistas negros, por meio da Fundação Palmares,⁵⁶ e outras iniciativas afirmativas que continuam a ser conquistadas pelos movimentos negros, refletindo diretrizes que já estavam presentes no programa do Teatro Experimental do Negro àquela época. O TEN, portanto, compreendia a importância de criar condições não apenas no palco, mas também fora dele, para a existência material e simbólica da população negra.

Dentro desse objetivo, o TEN propunha-se a combater o racismo, que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira. No exterior, a elite brasileira propagandeia uma imagem tão distorcida da nossa realidade étnica que podemos classificá-la como uma radical deformação. Essa elite se autoidentifica exclusivamente como branco-européia. Em contrapartida, escamoteia o trabalho e a contribuição intelectual e cultural do negro ou invoca nossas “origens africanas” apenas na medida de interesses imediatos, sem entretanto modificar sua face primeiramente européia na representação do país no mundo todo. Da mesma forma, a cultura “brasileira” articulada pela mesma elite eurocentrista invoca da boca para fora a “contribuição cultural africana”, enquanto mantém inabalável a premência de sua identificação e aspiração aos valores culturais europeus e/ou norte-americanos (Nascimento, 2004, p. 221).

Nos textos dramaturgicos de autores tanto negros quanto brancos, o Teatro Experimental do Negro protagonizou, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, a inserção destacada de indivíduos negros. A estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a produção de *O Imperador Jones* em 8 de março de 1945, denunciou de forma contundente o racismo intrínseco a essa forma de expressão artística, suscitando considerável

⁵⁶ Fundação Palmares, instituição pública de âmbito federal estabelecida em 1988, que se destina à concepção e patrocínio de iniciativas voltadas para o resgate, preservação e fomento da história e da cultura afro-brasileira.

repercussão devido à sua inédita natureza constrangedora: um país de maioria negra no qual a presença negra não era visível no cenário teatral. Este feito marcante ocorreu visto que nunca um coletivo composto exclusivamente por atores e atrizes negros havia encenado qualquer espetáculo no palco do Teatro Municipal, que se mantinha e ainda se mantém como um ponto de referência para as artes cênicas no país.

Após sua estreia, o grupo TEN prosseguiu com outras montagens, colaborando com proeminentes artistas e ativistas da época. O TEN destacou talentos notáveis nas artes cênicas, a exemplo de Ruth de Souza, Haroldo Costa, Leila Garcia, Aginaldo Camargo, e o próprio Abdias Nascimento, dentre outros. Desempenhando um papel crucial na abertura de novos caminhos, o coletivo inaugurou uma nova fase no contexto racial brasileiro, atentando para as demandas dos negros tanto nos palcos quanto fora deles, e promovendo uma reconfiguração da concepção artística a partir da vivência desse segmento racial.

A experiência do TEN transcendia não apenas o temor da crítica, mas também a surpresa de ver o ator negro Aginaldo de Oliveira Camargo no papel principal de Brutus Jones. Segundo a concepção de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), o sujeito subalterno é caracterizado como "aquele pertencente às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (Spivak, 2010, p. 12). Nessa peça de significativa importância, que transcendeu as fronteiras do real e da lógica racionalista da cultura branca, a qual condensava a tragédia do burlesco imperador, revelou-se um momento sublime da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, envolvendo as núpcias perenes do africano com as forças primordiais da natureza. No plano do cotidiano, Brutus Jones encapsulava a experiência do negro em um mundo branco, onde, após a emancipação da escravidão, era relegado aos mais baixos estratos sociais. Deslocado em um ambiente que não lhe era próprio, Jones absorvia os insidiosos valores do dinheiro e sucumbia à miragem do poder. Além do impacto dramático, a peça proporcionava uma oportunidade para reflexão e debate acerca de temas fundamentais para os propósitos do Teatro Experimental do Negro, destacando-se, sobretudo, por dar voz a um sujeito subalterno.

Desta forma, compreendemos que o Teatro Experimental do Negro viabilizou mecanismos para que o ator negro Aginaldo de Oliveira obtivesse reconhecimento diante das críticas, enquanto também permitia que seus pares se articulassem e estabelecessem meios para se destacarem nos palcos teatrais, nas produções intelectuais acadêmicas e no mercado

de trabalho, afirmando simultaneamente suas identidades raciais. Através da encenação da peça *O Imperador Jones*, por exemplo, o TEN possibilitou a inclusão da pessoa negra em um cenário previamente restrito, conferindo ao palco teatral o direito de ser frequentado e desfrutado por artistas negros.

Portanto, sustentamos a perspectiva de que o TEN pode ser considerado uma condição propícia para o surgimento do movimento afrofuturista no Brasil a partir da década de 2010, uma vez que este pioneirismo na arte política antirracista já havia introduzido tal debate no país no início do século XX. Evidencia-se, assim, que o TEN serve como referencial, suscitando questionamentos relevantes que, na contemporaneidade, nos permitem ampliar a abordagem do teatro negro em termos de conceitos, sentidos e pesquisa acadêmica, ao investigar a presença do racismo e suas implicações políticas, sociais, culturais e artísticas.

Conforme delineado ao longo desta análise, mesmo antes da existência do movimento afrofuturista, o TEN já compartilhava características comuns com este movimento. O Afrofuturismo, enquanto consolidação dos objetivos do TEN, direciona sua arte para o protagonismo e autoria negra, mantendo essas características ao longo de sua existência. No entanto, como movimento contemporâneo, a arte afrofuturista se apropria da ficção especulativa, elemento ausente no TEN, permitindo-nos atualmente refletir sobre a diáspora africana e o racismo, além de criar imagens e futuros possíveis para a comunidade negra. A peça *Antimemórias de uma travessia interrompida* exemplifica o modo como o Afrofuturismo revisita passado, presente e futuro das pessoas negras, questionando a visão eurocêntrica.

Partindo do princípio de que o Afrofuturismo representa uma linguagem incorporada ao Movimento Negro Antirracista, recorreremos à perspectiva de Bell Hooks (2018) para compreender a relevância das imagens para a comunidade negra.

É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (Hooks, 2018, p.37).

Neste momento, evidenciamos que as representações visuais desempenham um papel significativo como instrumentos de controle social, operando como dispositivos que, uma vez permeados por valores associados à branquitude, se configuram como meios eficazes na perpetuação de estereótipos racistas que legitimam a suposta superioridade racial branca. Tais

imagens transportam consigo significados e valores, sendo que, especialmente nelas, os estereótipos são gerados. Conforme observado, os estereótipos, enquanto dispositivos cognitivos facilitadores, facilitam o acesso a novas informações e podem desempenhar um papel nos exercícios de poder ao incorporar previsibilidades que correspondem às expectativas normativas.

Contudo, o Movimento Negro Antirracista, por sua vez, concebe as imagens e os meios de comunicação como um campo de luta cultural, onde reivindicam a autorrepresentação e a análise crítica das representações dos corpos e das culturas negras. A abordagem proposta pelo Movimento envolve a compreensão do olhar como um elemento político para as pessoas negras, uma vez que este ato está imerso em seu cotidiano, marcado pelo olhar branco que expressa repulsa, desconfiança, medo e desprezo. No entanto, o olhar produzido pela negritude pode adotar um caráter de atenção e perspicácia em relação ao ambiente circundante, tendo a capacidade de conferir potência àquilo que está à margem, promovendo emancipação e visibilidade a aspectos negligenciados pelo centro. Este olhar opositor também se encarrega de revisar e alertar para possíveis contradições e reproduções de opressões às quais os negros estão sujeitos quando não conscientes de suas atitudes.

Nesse contexto, compreendemos o Afrofuturismo como uma linguagem que engendra formas de olhar opositor, atuando como uma denúncia e contranarrativa à ficção científica convencional promovida pela branquitude. Enquanto a ficção científica predominante tende a depreciar, apagar, estigmatizar, fatalizar, homogeneizar e objetificar a experiência negra nas imagens do futuro, o Afrofuturismo, conforme discutido, surge como uma resposta à indagação central do movimento: como conceber o futuro para comunidades cujo passado e presente foram moldados por um genocídio sistemático contínuo? Infelizmente, observa-se que o projeto de desumanização iniciado durante o período escravocrata ainda exerce influência nas relações sociais contemporâneas. Logo, torna-se evidente que o futuro para as pessoas negras é percebido como um espaço de insegurança, justificando assim a relevância do Afrofuturismo em suas vidas.

Conforme evidenciado nesta pesquisa, o Afrofuturismo não proporciona uma resposta única e concreta, mas sim coloca questões, instiga reflexões e apresenta possibilidades diversas fundamentadas na diversidade e criticidade. Apesar de algumas definições simplificadoras que o enquadram como uma visão positiva do futuro para pessoas negras, é ressaltado, conforme argumentado por Bell Hooks (2018), que a emancipação imagética da comunidade negra vai além da mera transformação positiva de imagens negativas dos corpos

negros. Analisando as definições de Ytasha Womack (2013) e Fábio Kabral (2018), e aproximando-as do conceito de olhar opositor negro de Bell Hooks,⁵⁷ o Afrofuturismo emerge como uma linguagem que utiliza elementos da ficção científica para instigar uma análise crítica das imagens das linhas temporais, especialmente do futuro, com protagonismo negro e a perspectiva da ancestralidade negra.

Desta forma, ao longo deste trabalho, foi demonstrado que o Afrofuturismo alcança seu propósito ao criar no cenário brasileiro imagens e futuros possíveis para a comunidade negra, uma vez que o TEN desempenhou um papel crucial ao condicionar o debate sobre o racismo e as políticas voltadas para o seu combate no início do século XX por meio de suas proposições criativas.

⁵⁷ Em síntese, Bell hooks atribui ao ato de observação uma função de poder, alinhando-se ao conceito de poder panóptico delineado por Michel Foucault. A autora interpreta a restrição do olhar sobre as pessoas negras durante a escravidão como um processo desubjetivante, relegando-os à condição de meros objetos subservientes à branquitude. Na contemporaneidade pós-colonial, hooks advoga por estratégias de resistência que promovem um olhar politizado e consciente. Ela afirma que “o ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (p. 217), gerando um tipo de observação contemporânea que se opõe, nega e critica as representações estereotipadas formuladas pelas narrativas racistas acerca dos corpos e culturas não-brancas. Em sua obra "Olhares negros: raça e representação", bell hooks delineia um caminho prospectivo para a construção de imagens e imaginários políticos alternativos, capazes de transcender a supremacia branca capitalista que historicamente permeou o Ocidente. Ver em: HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 35, n° 69, p. 177-204, jun. 2015.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALCOFF, Linda. The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*. N° 20 (Winter, 1991-1992), p. 5-32. Tradução de Vinícius Rodrigues Costa da Silva; Hilário Mariano dos Santos Zeferino; Ana Carolina Correia Santos das Chagas. **Abatirá** – Revista de Ciências Humanas e Linguagens. Bahia, v. 1, n° 1, p. 409-438, jan./jun. 2020.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** São Paulo: Jandaíra, 2019.

ALVES, Elias Cabral. **Afrofuturismo**: Dos usos políticos do passado histórico ao empoderamento negro. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em licenciatura plena em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020.

ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism 2.0**: the rise of astro-blackness. Lanham: Lexington Books, 2016.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: A teoria de mudança social. Tradução de Ana Monteiro Ferreira. Philadelphia: Afrocentricity, 2003.

ASIMOV, Isaac. **Eu, robô**. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2014.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Abolicionismo Transatlântico e a Memória do Paraíso Racial Brasileiro. **Revista do Centro de Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n° 30, p. 151-162, dez. 1996.

BARBOSA, Muryatan Santana. “O TEN e a Negritude Francófona no Brasil: recepção e inovações”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 28, n° 81, p. 171-184, fev. 2013.

BRAGA, Amanda. **História da beleza no Brasil:** discursos, corpos e práticas. São Carlos: Edufscar, 2015.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade:** teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRANDÃO, Tânia. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: MOSTAÇO, Edélcio. (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 333-375.

CAMPOS, Ana Cláudia Borges. “Ser ou não ser”: o dilema das identidades no Brasil. **SINAIS** – Revista Eletrônica, Vitória, v. 1, n° 4, p. 03-25, dez. 2008.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo:** um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional. 2014. Tese - (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2014.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: _____. (Ed.). **A escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes, Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense, 2017. p. 45-114.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DELANY, Samuel R. The necessity of tomorrows. In: _____. (org.). **Starboard wine:** more notes on the language of science fiction. New York: Dragon Press, 1984. p. 23-35.

DERY, Mark. “Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose”. In: _____. (org.). **Flame Wars:** the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994. p. 179- 222.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários liminares:** teatralidade, performance e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. Bahia: **AfroÁsia**, n° 26, p. 313-363, jan. 2001.

DU BOIS, Willian Eduard Burghardt. The comet. In: THOMAS, Sheree Renée. (ed). **Dark Matter: a century of speculative fiction from the african diaspora**. New York: Warner Books, 2000. p. 120-139.

ERNESTO, Luciene Marcelino. **Do futurismo negro ao afrofuturismo**. Berlim: Instituto Ibero-Americano – Fundação Patrimônio Cultural Prussiano, 2019.

ESHUN, Kdowo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. Grã-Bretanha: Quartet Books, 1998.

_____. Further considerations on afrofuturism. In: **CR: The New Centennial Review**, v. 3, nº 2, p. 287-302, summer 2003.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: Atlas, 1993.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, 1972.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978.

FERREIRA, Lígia F. "Negritude", "Negridade", "Negrícia": história e sentido de três conceitos viajantes. **USP: Via Atlântica**, São Paulo, v. 7, nº 9, p. 163-183, jun. 2006. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/dlcv/pós-graduação/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap12.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2023.

FRANCISCO, Dalmir. Comunicação, identidade cultural e racismo. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.) **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 117-151.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FRAGOSO, Ilza da Silva. **Instituições-memória: modelos institucionais de proteção ao patrimônio cultural e preservação da memória na cidade de João Pessoa**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Conferência na Europa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1938.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo, 2002.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IMARISHA, Walidah. Rewriting the future: using science fiction to re-envision justice. **Bitch Media**. Portland, 11 feb. 2015. Disponível em: <https://www.bitchmedia.org/article/rewriting-the-future-prison-abolition-science-fiction>. Acesso em: 28 ago. 2023.

KABRAL, Fábio. AFROFUTURISMO: Ensaio sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo. **Medium**, online. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@kabralfabio/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-definicoes-mitologia-e-heroismo-1c28967c2485>. Acesso em: 17 jan. 2024.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio. **Dramaturgia Negra**. Belo Horizonte: Funarte, 2018.

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, Campinas, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MENDES, Mirian Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOSTAÇO, Edélcio. O legado do set. **Revista Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização de Ricardo Gaspar Müller. Rio de Janeiro: Fundacen, n° 28, p. 57- 73, 1988.

MUNANGA, kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 1997. Tese (Livre-Docência em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1997.

NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Éle. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. Fundação Palmares, Brasília/ Rio de Janeiro, 2002.

_____. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1978.

_____. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18. n° 50, p. 209-224, abr. 2004.

_____. “Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro”. In: Vida, problemas e aspirações do negro. **Quilombo**, Rio de Janeiro, ano I, n° 3, jun. 1949.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o senado Federal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

NJERI, Aza. Afrofuturismo: que o teatro negro brasileiro incorpore-o cada vez mais em seus fazeres artísticos, **Rioencena**, 2020. Disponível em: <https://rioencena.com/afrofuturismo-que-o-teatro-negro-brasileiro-incorpore-o-cada-vez-mais-em-seus-fazeres-artisticos/>. Acesso em: 17 jan. 2024.

O'NEILL, Eugene. **O imperador Jones**. Tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. Rio de Janeiro, Ipeafro, 1945.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Cartografia na Comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: Edipucrs, 2016. p. 175-194.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WOMACK, Ytasha. **Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

YASZEK, Lisa. Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism. In: SCHMEINK, Lars. (ed.). **A virtual introduction to science fiction**, 2013. p. 1-11. Disponível em: <http://virtual-sf.com/up-content/uplods/2013/08/Yaszek.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2024.