

## SOBRE INFINITUDES E TEATRALIDADES DESEJANTES DE FESTA

*Soraya Martins Patrocínio<sup>1</sup>*  
<https://orcid.org/0000-0003-4118-7660>

**Resumo:**

O presente texto busca refletir sobre e a partir das poéticas negras como lugares possíveis de onde se pode fissurar as determinações políticas, éticas e estéticas e fabulá-las a partir do corpo da negrura, instância cultural e fabular de produção de infinitos.

**Palavras-chave:** Fissura. Fabulação. Negrura. Epistemologia desejanter.

## ON INFINITUDES AND PARTY WISHING THEATRICALITIES

**Abstract:**

*The present text seeks to reflect on/from black poetics as possible places from which political, ethical and aesthetic determinations can be cracked, and as fables made from the body of blackness, a cultural and fabular instance of infinite production.*

**Keywords:** Fissure. Fable. Blackness. Wishing Epistemology.

---

<sup>1</sup> **Soraya Martins Patrocínio** é doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa na PUC-MINAS (bolsista CAPES), mestre em Estudos Literários e graduada em Letras pela UFMG. Atua como atriz, pesquisadora, crítica de teatro e curadora independente. E-mail: [sorayalettras@gmail.com](mailto:sorayalettras@gmail.com).



A Teatralidade Negra sempre utilizou os palcos como ferramenta de luta política. Desde a *Companhia Negra de Revista*, passando pelo *Teatro Experimental do Negro*, até os dias atuais, as questões políticas, éticas e estéticas são inseparáveis. Pensar nessa não-separação como escolha e linguagem artística é pensar no Teatro Negro como lugar de onde se pode fissurar, simultaneamente dentro e fora de cena, as determinações políticas, éticas e estéticas, como também fabular a partir de outros textos, gramáticas, narrativas, epistemologias afrodiáspóricas e quereres. O Teatro, assim, aparece como uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens e textos possíveis, criar imagens e narrativas que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens de Teatros Negros.

Antes de pensar os termos fissura e fabulação, é preciso jogar luz sobre como o termo negrura é entendido aqui. Ele se liga diretamente à definição proposta pela pesquisadora Leda Maria Martins: a negrura não é um “*topos* detentor de um sentido metafísico. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações.” (MARTINS, 1995, p.26). Tal definição aponta para a produção de infinitos das existências negras e reflete, também, as possibilidades infinitas de elaborações estéticas. É nesse lugar de abertura e relação que se encontra o que queremos significar por fissura e fabulação.

Os termos fissura e fabulação, utilizados neste texto como chave de leitura das poéticas da negrura, dizem de modos outros de produção da diferença e da criatividade como possibilidade de traçar e trançar rotas que dão a ver teatralidades e existências negras mais fugitivas e especulativas.

O gesto de fissura, aqui, é entendido como ato de fender os regimes de representação e registros de representatividade calcados nas homogeneidades sobre as formas de ser e estar negra e negro em cena e no mundo. Fissurar é re(elaborar) esteticamente novas formas de encenar os dramas negros e, mais do que isso, reelaborar novas maneiras de fazê-los sentidos. No rastro e no vestígio da fissura se dá o gesto de fabulação, diretamente ligado ao ato de imaginar, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/do mundo, como no de inventariar mundos outros possíveis, produzir epistemologias desejanter e múltiplas.



É nesse ponto que a definição, ou melhor, antidefinição de Teatro Negro do pesquisador, africanista, doutor em História Social, músico e ator Salloma Salomão se torna interessante -“Um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro.” (SALOMÃO, 2018, p. 15) – e dialoga com o entendimento poético-teórico de Leda Maria Martins acerca desses teatros. Para Martins:

*[...] em suas mais ricas realizações, corrompe a figuração e a representação estereotípicas, deslocando-se pelo acréscimo de outras elaborações e fabulações possíveis. Esse teatro realça, assim, a diferença como um traço distintivo que, nos vazios da semelhança, faz aflorar o eu e o outro, quebrando, ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco. (MARTINS, 1995, p. 29)*

Nesse sentido, o “virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro” e o quebrar “[...] ainda, a repetição dos papéis e dos discursos que sombreia a plural magia do palco”<sup>3</sup>; são entendidos como a possibilidade de construir um imaginário plural, um porvir que tenta borrar e causar atritos e rupturas, mínimas que sejam, no âmbito da narrativa teatral, histórica e cultural hegemônica. Esse porvir é a possibilidade de reelaboração das fúrias, melancolias e ressentimentos que fissuram o entendimento de que a produção artística negra se associa somente a absolutismos identitários e estéticos.

Parte das poéticas negras produzidas atualmente – com os textos, os sons, as luzes e as sombras, as máscaras e os totens, os ritmos e os cheiros, as paisagens, a memória e a história – tem colocado em cena narrativas singulares de corpos que habitam nas e as bordas, pensando borda como lugar único e potente e de recriação; tem pensado/criado espaço para novas epistemes e novos modos de habitar o mundo. São poéticas que cada vez mais tentam submergir numa performance que busca mudar padrões coloniais do ser, do saber e do poder, que pensam em linguagens cênicas, processos de construção e fabulação de sujeitos negros e negras na sua pluralidade e liberdade de ser “sem amarras”. Pensam as negras e os negros não somente como um bloco monolítico e homogêneo, mas os colocam também nas suas dimensões singulares, nas suas camadas objetivas e subjetivas, revelando modos mais opacos de pensar e apresentar a negrura em cena.



A produção de novos espaços críticos-criativos tanto na dimensão escrita, o texto dramático, quanto na encenada tem sido um exercício que muitas poéticas/teatralidades negras tem se proposto. Como reelaborar, no palco, as melancolias, os ressentimentos e as alegrias dos corpos da negrura? Essa questão está ligada, obviamente, à questão da discursividade. Como esteticamente - forma e conteúdo - transportar para o palco lugares de enunciação, sem cair no que a Leda Maria Martins chama de “tirania da subjetividade”, ou seja, a transposição direta das subjetividades com pouca mediação criativa? Como elaborar a experiência para que esse “eu” (essa dimensão subjetiva) que se expressa seja um eu performado para a experiência estética? Como cuidar desses discursos esteticamente, fazer cafuné, colocar para dormir e questiona-lo? Como artistas pretas e pretos podem produzir imagens críticas de si mesmas/os? Como se produzir poéticas para o pensamento? Como forjar mundos outros possíveis e produzir infinitos?

Penso que essas perguntas/questionamentos estejam povoando camadas subjetivas e objetivas de muitas/os artistas, não para se produzir uma resposta satisfatória para as mesmas, mas, antes, para se lançarem a um desejo com total consciência do racismo como ferida aberta, presença obisidante. Assim, o palco é o lugar escolhido para tensionar as melancolias, os ressentimentos e as alegrias. O teatro como mecanismos de tensionamentos. E é a partir dele, teatro, que se produz centelhas e lampejos da ordem dos desejos utópicos e da fabulação, ambos empenhados na busca pelo sublime, por novos modos de relação, de existências e de festa.

A total consciência do racismo impregnado no imaginário e no comportamento coletivos, é acompanhada de uma elaboração estética com consciência ainda maior do passado que não passa e é re(criado), assim como o presente e o futuro, a partir de fragmentos que dão conta de um modo pontilhado de existir e ser de pessoas que lutam para se definirem não como um compósito disparatado, nos diz o autor de Achille Mbembe (2018), mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda a superfície da modernidade.

É nesse sentido que a noção de uma estética fragmentada negra-diaspórica não nasce de um processo de “desencanto” ou de desagregação social, de um mundo fragmentado e polarizado entre capitalistas e comunistas, da efervescência das vertentes pós-estruturalistas e desconstrutivistas, como acontece com a arte moderna



e contemporânea hegemônica. Não tem a ver em oferecer à criação, assim como à recepção, uma liberdade fantástica. Tal fragmentação não é um processo, mas uma *condição*, sem possibilidades de escolhas para os sujeitos negros moventes pelo mundo, devido à imigração forçada pelo capitalismo que escraviza e mata, ainda hoje, os corpos negros. Essa fragmentação – do universo da negrura – diz dos corpos que, na travessia atlântica, são já fragmentos de memórias, mobilizados para dar conta das suas experiências, fragmentadas em si mesmas (MBEMBE, 2018). Dessa *condição*, se cria e recria, pensando esteticamente, uma arte de bordar restos, vestígios, resíduos, que é da ordem da fragmentação estrutural das histórias e memórias de cada corpo negro em travessia transatlântica.

Nesse sentido, tem-se aqui corpos que performam fragmentos de memória, de histórias e de narrativas na tentativa de suturá-los. A sutura, de acordo com a artista visual Rosana Paulino, diz não de um bordado, um tipo de costura bonita, mas de um procedimento que consiste em costurar as bordas de um corte ou ferimento, para fecha-lo. Paulino pega esse termo/procedimento da medicina para aplica-lo nas obras que produz e reler a contrapelo a história brasileira. O termo fala, ao mesmo tempo, de um pensamento e de uma estética. Assim, sutura; é uma palavra que explode as delimitações da medicina e se torna um termo costura-política-estética, uma costura do refazimento das pessoas que foram obrigadas a se colocarem em diáspora e se fabularem, principalmente, a partir dela.

Dentro desse contexto, os corpos negros em performance e que são performance tecem e (re)tecem fio-a-fio a história, fabulam o passado irrecuperável e a memória fraturada pelos corpos e *corpus* desterritorializados e traduzem “as tradições africanas e seu acervo de saberes estético-éticos nas terras estrangeiras, inóspitas, mortificantes, sob o açoite ininterrupto da perda do estatuto de humanidade.” (CARRASCOSA, 2018, p.81). Performam o saber, a memória e o esquecimento, o passado, o presente, mirando rotas de fuga para um futuro no/do presente, como possibilidade de, através da performance/de práticas incorporadas, revelar experiências que fazem o percurso do pessoal ao coletivo e vice-versa. Esse movimento-criação-transcrição é tecido e fortalecido por uma resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos, que atuam como resíduos que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem. Passam a ser pele, gestos, fala, cheiro, silêncios,



locais de falha e, principalmente de vida, em partituras que se percebem como rastros de algo maior, passível de ser recriado e transcritos. Partituras que, de alguma forma são restituídas a um passado, transmitidas ao futuro e relidas no presente.

As guerras, violências, traumas, ressentimento e fúrias não foram superadas, tudo é passado que não passa, feridas abertas transformadas em proposta estética que, a partir dos fragmentos de memória, volta incessantemente ao passado, estabelecendo fissuras e cesuras com o *continuum* da história. Dessa fragmentação e volta ao passado, é possível permitir que outra história venha à tona, é possível lembrar e fabular histórias, um fabular que não tem a ver com mentira, mas com a (re)construção de memórias e identidades. Logo, a *condição* de fragmentação dos corpos da negrura está nos *entres*: violência, resistência, negociação de perdas e ganhos e elaboração poética da linguagem que não se fecha e coloca quem faz e quem vê fazer em suspensão, uma espécie de poética da relação (GLISSANT, 2005) em que está em jogo a capacidade de lidar com os fragmentos e fissuras do sentido e da história e incorporar esses fragmentos e fissuras ao sentido, à história e à própria existência. Uma espécie de performance mitopoética, como salienta Leda Maria Martins (1995), que aponta não para uma representação mimética do mundo, mas para a sua reencenação.

Assim, os corpos negros em performance habitam uma temporalidade espiralada. “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (...) vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito.” (MARTINS, 2003, 75). São corpos de temporalidades múltiplas, que não anulam o passado escravocrata colonial e o presente da expressão artística negra, mas os colocam em simultaneidade, complexificando a duração fabular da performance, remetendo ao que Tavia Nyong’o (2018), como aponta Kênia Freitas, chamou de criação de um corpo especulativo, feito das contra narrativas que desarranjam as linhas temporais históricas.

*Os corpos negros especulados na escravização (comprados, vendidos, estuprados, abortados, torturados, animalizados) tornaram-se corpos especulativos. Se grande maioria das expressividades negras diaspóricas pós-escravização se fez a partir da necessidade de reconstrução histórica e do realismo, a especulação como expressividade negra se coloca como uma contraposição constante. (FREITAS, 2019).*



Essa concepção de corpo negro especulativo vem como forma de, minando a noção de tempo cronológico e linear, reapropriar-se das temporalidades e de reinventar o próprio corpo negro desde a experiência acumulativa e espiralar do antes, do agora e do depois.

Esse trançar dos tempos - passado, presente e futuro - se dá muito de perto, e de formas distintas, em muitas performances pensadas e realizadas por artistas negras/os, levando-nos a pensar que cada performance, de algum modo, implica outras performances, do passado e do presente, e que cada efêmera prática, longe da ideia de finitude e fugacidade, surge como um significante novo, outra possibilidade performática, como sinaliza Graciela Ravetti (2003). E esse significante novo, recriado e transcrito, inscreve a performance em novos saberes e espaços sociais, culturais e históricos, além de criar sentido de identidades, no caso, mais opacas e fabulantes.

Chamo para dialogar com as noções e conceitos expostos neste texto, minhas reflexões fragmentadas a partir da peça *Navalha na Carne Negra*, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, e apresentada no *Festival de Arte Negra (FAN-2019)*, em Belo Horizonte.

## Sobre

*Navalha na Carne*, peça de Plínio Marcos, escrita em 1967, é um importante texto do chamado “teatro marginal” que coloca em cena personas/personagens marginalizadas no contexto socioeconômico e cultural brasileiro. Figuram nele três personagens, Neusa Sueli, Vado e Veludo, uma prostituta, um cafetão e um camareiro gay, respectivamente – que fazem parte de um “subproletariado”, uma camada da população que não alcança nem mesmo os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista, ou seja, são os radicalmente invisíveis. As três personagens, num quarto de bordel, expõem suas vidas e suas mazelas enquanto pessoas marginalizadas.

## Tradição

*Navalha na Carne* de Plínio Marcos. Marco da literatura dramática brasileira. Adjetivo-brasileira da literatura que não inclui *Sortilégio* (1957) ou *Além do Rio* (1966), por exemplo, como marcos. Daí vem *Navalha na Carne Negra* (2018) de José Fernando



Peixoto, que se mantém fiel ao texto de Plínio Marcos. O que se tem é uma reviravolta espetacular. Esse “espetacular” se refere à distinção que o pesquisador italiano Marco de Marinis (2003) faz entre a dramaturgia, ou seja, o texto escrito, e o texto encenado, que é o colocado em cena, o texto espetacular. Corpos negros-espetaculares e especulativos. Agora, é uma navalha na carne-estilete, que diz sobre estilo-lapidação-labor-escolha-reinvenção. Trabalho de artesão na tessitura de redimensionar a tradição (já que “os clássicos”, “os marcos” na economia do mundo tem a ver com o poder de quem pode ou não decidir o que é “clássico”, “universal” etc.) do teatro. Reviravolta que se refere, sobretudo, à reelaboração da tradição, sua partilha e recriação. Corpos negros-espetaculares como símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente (MBEMBE, 2018). Qual a relação com a tradição do teatro aqui? Olhar a ausência do negro, a violência sobre o negro. Logo, encenar um texto da tradição é elaborar uma nova experiência de sociabilidade no teatro

### **Presença**

O que acontece quando os corpos negros ocupam o espaço do branco?

O fato mesmo de se tornarem presença. Vê-se a cor das personagens, apesar de não ter sido indicada por Plínio Marcos, mas, de antemão, na estrutura compartimentada e maniqueísta da nossa sociedade, sabemos quem são os condenados da terra - alguém é pobre porque é preto, alguém é preto porque é pobre. Uma parte pelo todo redimensionando a tradição: olhar o texto em cena, agora, é olhar também o Brasil.

### **Explosão**

O termo *negra* se instala em cena nos detalhes, pingando. Não é apreendido como uma essência, detentora de um sentido uno ou absoluto. Não se projetam imagens capturadas pela câmera que foram inventariadas para definir de maneira torta e reducionista o negro. A coreografia da singularidade e alteridade *negra* não se prende à cor e ao fenótipo da atriz, da videomaker, dos atores e/ou do diretor. Se *ancora* na cor



e no fenótipo, mas também na experiência e no lugar do sujeito. Se todo signo tem uma marca ideológica e tudo que é ideológico possui valor semântico, eis a negrura se costurando por uma rede de relações e interpretações: a música vai de Ludmilla, passa pelo “senta firme” do Baco Exú do Blues e chega ao “pra quê sujar o chão da própria sala?”, de Elza Soares; a câmera – olho, corpo, mão e sangue pulsante da videomaker – no jogo teatro-cinema focaliza quase sempre o olhar de Neusa Sueli (ou quando esta, querendo as carícias de Vado, se adere ao corpo da videomaker, o que se vê em cena e no vídeo parte do ponto de vista feminino). O que se tem, portanto, é um olhar duplamente marcado pelo gênero e pela raça. Para além desses exemplos mais à mão, que não tornam necessariamente, por si só, uma peça mais ou menos negra, o que se tem, em geral, nessa navalha-estilete negra, é um tornar-se negra não acreditando em existências apertadas no “samba no pé” (pensando na explosão de significado dessa expressão), mas exibindo corpos como imagens desejadas, ostentando a imagem como prazer e inscrevendo a cor como texto.

### **Janelas**

Cortes, fragmentos e emolduração do jogo cênico. A cena e o filme ao vivo. Justaposição de materialidades. A possibilidade de escolher o quê olhar: o palco, a filmagem ou os dois ao mesmo tempo? De qualquer forma, para onde se olha, é preciso perpassar o transbordamento de imagens e enquadramentos para conferir as cenas na sua suposta inteireza. A câmera como linguagem possibilita apreender o mundo e, ao mesmo tempo, é incapaz de dimensioná-lo na sua grandeza, assim como a linguagem-palavra.

### **Desequilíbrio**

Jogo do faz-corta-e-refaz a cena. Repetição. Faz-corta-e-refaz. Repetição como proposta estética. Que significante novo emerge dessa prática? Penso que aqui a repetição não faz emergir, necessariamente, algo novo, mas nos tira a segurança do significado, desloca o olhar, disputando, assim, a imaginação política do espectador. Nesse sentido, nunca é a repetição do mesmo.



## Redistribuição

O “viadinho”, como é representado constantemente nos palcos, é instrumento de riso do macho. A personagem Veludo, da navalha negra, aponta para uma mudança na microfísica do poder (FOUCAULT, 1984) e da violência que se instaura entre ele, Neusa Sueli e Vado. E o riso é a chave dessa mudança, na medida em que o espectador ri *com* o Veludo e não *do* Veludo. Ele é agente, mesmo sendo objeto, da violência. O riso aqui é o da exposição de feridas abertas, que provoca tensão e dela cria espaços para os contra discursos, dela parte a iminência de uma revanche, mostrando que os corpos não são domesticados, mostrando que os corpos querem experimentar a existência de outra forma. São corpos ressurgentes.

## Força

A câmera adere quase sempre ao rosto de Neusa Sueli, muitas vezes vemos com e pelos olhos dela. A tessitura da personagem como imagem e desejo. Miséria, desespero, humilhação e o desejo também de provar a existência de outra forma. O olhar da puta contempla a imagem de futuro. A busca pelo lampejo. Um olhar no futuro que emerge no e do passado/presente na busca por inventariar a própria cena em ação e a forma de habitar o mundo.

## Citação

O que acontece quando a margem se move?

*Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circulam sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade.* (AZEVEDO, 2017. pp.17-18)

## Metalinguagem

A noção de fragmentação aqui não é um processo, mas uma *condição negra*: ser forjada a partir de partes dispersas por todos os cantos da memória e do mundo.



## Teatro

Fazer imaginar outro mundo.

Se “negro”, como coloca Fanon (2008), é uma ficção e se se pensa a ficção não como mentira (aquela construída pela branquitude sobre as/os negras/os), mas como possibilidades de construção e movimento em contínuo processo de recriação, o negro pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo. Se desde sempre os Teatros Negros aqui no Brasil se propuseram a rasurar as representações viciadas dos corpos negros, (re)coreografando a existência e fazendo dela também concepção formal, eles – teatros – também podem tecer outras dobras do sujeito negro, apresentando-o na pluralidade de seus sentidos.

## Referências

- AZEVEDO, José Fernando P. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições. 2018.
- CARRASCOSA, Denise. Crítica Performática: Não se incomode... É só brincadeira de Erès. In: **Fólio** - Revista de Letras. Vitória da Conquista, v.10, n.2, 2018, pp.73-86.
- DE MARINIS, Marco. **Capire il teatro**: lineamenti di una nuova teatrologia. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 1º reimpressão, 2014.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. In: **MULTILOT**, 2019. Disponível: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/> Acesso em 15 de outubro 2020.



- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performace da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria. Faculdade Federal de Santa Maria/UFSM, n.26, 2003, pp.63-81.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. (Org.). **Mediações Performáticas Latino-Americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, pp. 81-90.
- SILVA, Salloma Salomão J; Capulanas Cia de Arte Negra. (Org.). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

*Recebido em 19 de outubro de 2020  
Aceito em 13 de novembro de 2020*

