

O TEATRO NEGRO EM NOVA YORK: confluências e divergências

Marcos Antônio Alexandre
Faculdade de Letras – UFMG/CNPq⁵²

Resumo

Tendo como enunciação a cidade de Nova York e tendo como foco de leitura a produção dramática e espetacular negra produzida na cidade, este trabalho apresenta alguns textos dramáticos concebidos como teatro negro e analisa a montagem de James Scruggs, *3 / Fiftths*, proposta espetacular em que são trazidas para a cena elementos inerentes aos sujeitos negros, suas identidades e relações socioculturais.

Palavras-chave: Nova York; *Performance*; Teatro negro; *3 / Fiftths*.

Abstract

Having as an enunciation the city of New York and with a focus on reading the dramatic and spectacular black production produced in the city, this work presents some dramatic texts designed as black theater and analyzes the show produced by James Scruggs, *3 / Fiftths*, spectacular proposal in which elements inherent in black subjects, their identities and sociocultural relations are brought to the scene.

Key words: New York; Performance; Black theater; *3 / Fiftths*.

PALAVRAS PRELIMINARES

O Teatro negro em Nova York existe? Como? Onde?

Esta foi uma das hipóteses que levei na bagagem quando cheguei à cidade de Nova Iorque, em 6 de março de 2017, com o objetivo de desenvolver a pesquisa de pós-doutorado intitulada *Performances e Alteridades: perspectivas críticas*, no Instituto de *Performance* e Política das Américas. Assim que cheguei à cidade, distante de casa e, portanto, não “protegido” por meu entorno e pelo meu lugar de enunciação social e discursivo, logo pude perceber que estava adentrando a

⁵² Marcos Antônio Alexandre é doutor em Letras pela FALE-UFMG, onde atua como Professor Associado na graduação e na pós-graduação, lecionando também no curso de Teatro da EBA. Realizou pós-doutorado no ISA, Havana-Cuba, e no PPGAC da UFBA (2008-2009) e no Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, na NYU (2017). É bolsista do CNPq e coordenador do NEIA – FALE/UFMG.

metrópole mais populosa dos Estados Unidos, espaço circunscrito por contradições de todas as ordens, sobressaltando, principalmente, as sociais. O resultado e o reflexo imediatos destas discrepâncias se presentificaram (e corporificaram) à minha frente, pois logo me dei conta da quantidade de pessoas vivendo nas ruas, muitos como pedintes, circulando em diversos lugares – praças, metrô, ruas, pontos turísticos etc. De forma indireta, a partir do trânsito de sujeitos entrecruzando a urbe que não “dorme”, deparei-me com dezenas e dezenas de artistas que apresentavam seus trabalhos nos mesmos lugares – praças, metrô, ruas, pontos turísticos etc. – para ganhar alguns dólares, fazendo dos espaços de aglomeração, movimentos de passagem, trânsito para as manifestações das *encruzilhadas*, vistas aqui como ambiências de mediação, de fluidez e de fluxos de energias.

Estas primeiras impressões serviram para que eu corroborasse a ideia de que a *performance*, sim, se fazia (e se faz) muito presente na cidade e não apenas nos museus e nos espaços artísticos, revalidando a assertiva de que a urbe se configura como instância legitimadora para os diversos tipos de manifestações performáticas, entre as quais estão incluídas as passeatas de protesto contra políticas do presidente Donald Trump em suas diferentes frentes, destacando as econômicas e as relacionadas com os direitos humanos, das mulheres e dos imigrantes; ações já legitimadas como a Pride Parade NYC (2017); entre outras ações e intervenções urbanas. Neste universo de viabilidades e de encontros com o ato performático, faz-se evidente e se atesta a possibilidade de estudos sobre a *performance* tanto como mobilidade quanto como instauração de saberes. Por outro lado, diante da perspectiva de ratificar tantos campos de estudos, passo a me inquirir sobre os espaços de manifestação e de representação da arte negra no âmbito teatral e espetacular na cidade, que é composta por centenas de espaços artísticos, teatros e casas de espetáculos.

Onde eu encontraria o teatro negro praticado e produzido em Nova York? Mais uma vez a minha premissa de pesquisa se evidencia, pois pensar o teatro negro sempre me evocou [e segue evocando] questionamentos. Não obstante, na busca por uma estética teatral negrocentrada nova-iorquina, logo constatei que a tarefa não seria simples, como cheguei a pensar, pois, ainda que existam dezenas de espetáculos e grupos que têm em seus elencos e repertórios atores negros, o que se revelou é que nem sempre as propostas espetaculares realizadas e

apresentadas na cidade por estes coletivos se integram dentro das características estéticas que espero encontrar na cena negra, ou seja, “textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (ALEXANDRE, 2017, p. 28-29).

O profissional negro e a dramaturgia/cena negra

Diante desse panorama analítico, no caso do teatro realizado em Nova York, a primeira conclusão à qual rapidamente cheguei é a de que existem, sim, muito mais profissionais negros participando de propostas espetaculares convencionais⁵³ ou musicais, do que atores negros engajados no desenvolvimento da cena negra e/ou envolvidos com as distintas temáticas possíveis de articulação e de produção de uma estética negra.

Dessa forma, diante da premissa apresentada, assisti a algumas produções com atores negros como protagonistas como a uma montagem do texto de Eugene O'Neill, *Imperador Jones* (*The emperor Jones*), dirigido por **Ciarán O'Reilly**⁵⁴; e a um espetáculo da Broadway, *Sistas – The musical*, dirigido por Smash's **Kenneth Ferrone**⁵⁵. No entanto, na busca pelo teatro negro na *Big Apple*, destacaram-se duas atividades específicas: a primeira, assistir à peça *3/Fifths* [*3/Quintos*], produção de **James Scruggs** que foi apresentada no Espaço Teatral 3LD Art & Technology Center, no dia 13 de maio de 2017; e, depois, participar dos encontros organizados pelo The Martin E. Segal Theatre Center, em que presenciei, nos dias 22 e 23 de maio de 2017, o evento “Classix: A Reading Series Celebrating Classic Plays By Black Playwrights” (*Classix*: uma série de leituras que comemoram obras clássicas escritas por dramaturgos negros).

Em relação ao evento organizado pelo The Martin E. Segal Theatre, eu tive a oportunidade de vivenciar distintas emoções assistindo as leituras dramáticas de

⁵³ Ressaltando aqui que não existe, de minha parte, nenhum juízo prévio de valor em relação a trabalhos. Considero que os mesmos têm mérito e que se trata de espetáculos tecnicamente bem feitos, porém não são objetos do escopo específicos da reflexão aqui empreendida.

⁵⁴ Trechos, sinopse, imagens e pequena entrevista com o diretor, elenco e profissionais ligados à montagem podem ser vistos em <https://irishrep.org/show/2016-2017-season/the-emperor-jones/>.

⁵⁵ “A produção trata da trajetória de cinco mulheres enquanto se preparam para enterrar a matriarca de sua família. As mulheres discutem a história familiar e das mulheres afro-americanas por meio da música popular que vai de Billie Holiday a Beyoncé” (Original em inglês, tradução minha). Vídeo sobre o musical e informações disponibilizadas em: <http://www.sistasthemusical.com/show.htm>.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

quatro textos considerados como teatro negro pelos acadêmicos, artistas e intelectuais norte-americanos, a saber:

- *Wine in the Wilderness* (1969), de **Alice Childress**⁵⁶, leitura dirigida por Jade King Carroll, tendo no elenco Miriam Hyman, Ruffin Prentiss, Jillian Walker, Charles Weldon e Zenzi Williams.
- *What the Wine-Sellers Buy* (1974), de **Ron Milner**⁵⁷, dirigida por Nicole A. Watson com a participação dos atores MaameYaa Boafo, Chakeefe Gordon, Brian D. Coats, Medina Senghore Collie, Suzzanne Douglas, Trey Santiago, Adam McNulty, Melanie Nichols-King, Keith Randolph Smith e Count Stovall.
- *The Forbidden City*, de **Bill Gunn**⁵⁸ (1989), trabalho dirigido por Awoye Timpo, com a leitura de Guy Davis, Marchant Davis, Bjorn DuPaty, Rachel Leslie, Doron Mitchell, Lee Aaron Rosen e Allie Woods.
- *The Brothers*, de **Kathleen Collins**⁵⁹ (1982), dirigido por Seret Scott com Crystal Dickinson, Chalia La Tour, Margaret Odette, Carra Patterson, Tiffany Rachelle Stewart, Lizan Mitchell e Elizabeth Van Dyke.

Os quatro textos impactam pela forma como os autores trazem para o centro do debate as questões relacionadas aos negros, pela construção de suas personagens e pela relação dessas com as sociedades em que estão inseridas.

⁵⁶ Dramaturga, romancista, atriz e roteirista, Alice Childress (1916-1994) foi uma artista visionária. Nascida em Charleston, Carolina do Sul, em 1916, ela mais tarde se mudou para o Harlem, onde começou a escrever e publicou por quatro décadas, escrevendo mais de uma dezena de peças ao longo de sua carreira. Escreveu também os romances *Like One of the Family* e *A Hero Ain't Nothin' but a Sandwich*, que mais tarde foi transformado em um filme. Childress também foi uma incansável defensora dos direitos sindicais dos atores.

⁵⁷ Ron Milner (1938-2004), nascido e criado em Detroit, foi um dramaturgo com uma obra de excelência, incluindo as peças *Who's Got His Own*, *Season's Reasons*, *The Warning-A Theme for Linda*, *Jazz Set*, e *Roads to the Mountaintop*, uma homenagem a Martin Luther King Jr. Seu trabalho é reconhecido por ser imbuído de uma autenticidade rítmica e regional e de uma profundidade de caráter intransigente.

⁵⁸ Bill Gunn (1934-1989), nascido William Harrison Gunn, foi um grande artista, desenvolvendo trabalhos em várias mídias. Começou sua carreira como ator e apareceu na Broadway em *The Immoralist* e em off-Broadway na peça clássica *Take A Giant Step*, de Louis Peterson. Várias de suas peças foram produzidas no *New York Shakespeare Festival*. Além de um extenso trabalho no teatro, Gunn também escreveu e dirigiu filmes e é autor de dois romances *All the Rest Have Died* e *Rhinestone Sharecropping*.

⁵⁹ Kathy Collins (também conhecida por Kathleen Conwell, Kathleen Conwell Collins or Kathleen Collins Prettyman – 1942-1988) foi criada em New Jersey e educada na Skidmore e na Sorbonne. Foi ativista da SNCC durante o Movimento dos Direitos Civis, quando passou a criar uma carreira para si mesma como dramaturga e cineasta durante uma época em que mulheres negras raramente eram vistas nesses papéis. Collins se casou duas vezes e teve duas crianças que criou em Piermont, Nova York. Morreu jovem, aos 46 anos, de câncer de mama. Seu trabalho mais conhecido é o filme *Losing Ground*, seguido, talvez, pelas peças, *In the Midnight Hour* e *The Brothers*.

Neste sentido, *Wine in the Wilderness* se constitui como uma peça atemporal, cujo enredo gira em torno de uma jovem que faz amizade com um artista no meio da pintura de seu tríptico. Em sua peça, Childress explora as profundezas da feminilidade negra. Por sua vez, *What the Wine-Sellers Buy*, texto produzido, originalmente, por Joseph Papp no New York Shakespeare Festival no Lincoln Center, tem suas ações dramáticas concentradas em torno de Steve Carlton, um estudante despreocupado do ensino médio, que luta entre seus sonhos para se tornar um jogador de basquete profissional e por outras possibilidades em sua vida. Por outro lado, a obra de Bill Gunn, *The Forbidden City*, estreou no teatro público de Nova York, em 1989, com o enredo situado na década de 1930, sendo que o texto conta a natureza da família e os excessos de amor e poder. E finalmente *The Brothers* (1982), de Collins, é um drama de memória em que o autor mistura uma série de cenas e monólogos sobre homens negros que “deveriam ter nascido brancos” porque “passaram a vida inteira tentando saltar as suas classes sociais”; a peça foi originalmente produzida pelo Women's Project no American Place Theatre.

A partir do contato com os textos e autores citados, tomei ciência da existência de inúmeras outras publicações concebidas por autores afro-americanos e reconhecidas como teatro negro, obras em que não só as temáticas se relacionam com as questões negras, mas em que as personagens são construídas a partir de um “olhar de dentro”, ressaltando o ponto de vista interno em que a negritude, as identidades e subjetividades negras são o foco das ações dramáticas. Entre estes autores e textos “descobertos”, a título de exemplo, merecem destaque as obras *For Colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* (1974), de Ntozake Shange; *Fences*⁶⁰ (1995) e *The piano lesson* (1990), de August Wilson; *The colored museum* (1988), de George C. Wolfe; *Topdog/Underdog*, de Suzan-Lori Parks (2001); bem como os dois volumes editados e publicados em 1996, por James V. Hatch e Ted Shine, intitulados, respectivamente, *Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Early Period. 1847-1938* e *Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Recent Period. 1935-Today*. Nesses dois volumes são publicados textos de autores que escreveram teatro negro nos Estados Unidos,

⁶⁰ Uma versão cinematográfica da obra, estreada em dezembro de 2016 nos Estados Unidos, foi dirigida por Denzel Washington (estrelada por ele, Viola Davis, Stephen Henderson, Jovan Adepo, Russell Hornsby, Mykelti Williamson e Saniyya Sidney). No Brasil, o filme estreou em março de 2017, com o título de *Um limite entre nós*.

destacando, entre outras peças importantes de dramaturgas e dramaturgos, obras como *The black doctor* (1847), de Ira Aldridge; *Star of Ethiopia* (1912), de W.E.B. Du Bois; *They that sit in darknes* (1919), de Mary Burrill; *The first one* (1927), de Zora Neale Hurston; *Mulatto* (1935), de Langston Hughes; *Dont' you want to be free* (1937), de Langston Hughes; *Natural man* (1937), de Theodore Browne; *Native son* (1941), de Richard Wright e Paul Green; *The Amen Corner* (1954), de James Baldwin; *Funny house of a negro* (1962), de Adrienne Kennedy; *Dutchman* (1964), de Amiri Baraka (LeRoi Jones); *Ceremonies in dark old men* (1965), de Lonne Elder III; *A soldier's play* (1981), de Charles Fuller e *Sally's rape* (1989), de Robbie MacCauley.

Para ratificar o valor ideológico das peças aqui elencadas, tomo como exemplo um fragmento do texto *The colored museum*, de George C. Wolfe, no qual o autor, ironicamente, retoma a situação dos navios negreiros a partir de uma perspectiva e olhar dramaturgicamente crítico engajado, voltando a sua escrita para questionamentos inerentes aos negros com o intuito de demonstrar situações de segregação, preconceitos e cerceamento da liberdade e do direito de ir e vir que os povos negros sofreram e, por sua vez, continuam vivenciando em nossa contemporaneidade por meio de novas práticas de opressão:

Senhorita Pat: Bem-vindo a bordo do Navio de Escravizados Celebidades, partindo da Costa do Ouro e fazendo paradas curtas na Bahia, Porto Príncipe e Havana, antes do nosso destino final, na Savana.

Oi, eu sou a Srta. Pat e estarei servindo você aqui na Cabine A. Nós cruzaremos o Atlântico a uma altitude bastante alta, então você deve usar seus grilhões todo o tempo.

(Ela remove um grilhão do compartimento superior e demonstra.)

Para colocar o seu grilhão, pegue a mão direita e feche o anel de metal em torno de sua mão esquerda assim. Repita a ação usando a mão esquerda para proteger a direita. Se você tiver problemas para se acorrentar, eu ficarei muito feliz de auxiliá-lo. Quando alcançarmos a altitude desejada, o capitão desligará o sinal "Coloque o seu Grilhão". (WOLFE, 1998. p. 1)⁶¹

⁶¹ "Miss Pat: Welcome aboard Celebrity Slaveship, departing the Gold Coast and making short stops at Bahia, Port Au Prince, and Havana, before our final destination of Savannah.

Hi, I'm Miss Pat and I'll be serving you here in Cabin A. We will be crossing the Atlantic at an altitude that's pretty high, so you must wear your shackles at all times.

(She removes a shackle from the overhead compartment and demonstrates.)

To put on your shackle, take the right hand and close the metal ring around your left hand like so. Repeat the action using your left hand to secure the right. If you have any trouble bonding yourself, I'd be more than glad to assist. Once we reach the desired altitude, the Captain will turn off the "Fast

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

3/Fifths, de James Scruggs

Em se tratando da análise da produção espetacular negra em Nova York, descrever analiticamente o espetáculo *3/Fifths*, de James Scruggs, é sem dúvida uma possibilidade de ampliar a discussão sobre o teatro negro e a sua leitura na cidade. A partir de uma mensagem de divulgação/sinopse, enviada via e-mail pelos produtores do espetáculo aos espectadores que compraram o ingresso online, já se pode observar o propósito de uma busca por uma estética negra na proposta espetacular de Scruggs:

3/FIFTHS [3/Quintos] é um trabalho teatral que explora raça e racismo hoje; alimentado pela história que às vezes é considerada muito perturbadora para ser explorada. O espetáculo será produzido e estreado no 3LD Art & Technology Center. Vamos criar um parque temático distópico chamado SupremacyLand [Terra Suprema].

Estamos ansiosos para recebê-lo no SupremacyLand esta noite. Como lembrete, 3/FIFTHS é um passeio imersivo e participativo de passeio *indoor* que dura até três horas. [...]

Por favor, esteja consciente de que 3/FIFTHS envolve o uso de luzes estroboscópicas, efeitos de neblina, linguagem gráfica, nudez breve e o som de tiroteio. Enquanto todas as idades são bem-vindas, os menores de 16 anos devem ser acompanhados por um adulto.

Prepare-se para declarar sua raça após a entrada em SupremacyLand e aproveite o passeio!⁶²

A sinopse não poderia ser mais apropriada para abrir a discussão sobre o tratamento de uma proposta espetacular concebida a partir da estética negra no teatro local. Em sua página web, James Scruggs (<http://www.jamesscruggs.com/3--fifths.html>) argumenta que “*3/FIFTHS* é uma abrangente exploração teatral de causas profundas e da violência contínua perpetrada contra homens de cor e o

Your Shackle” sign...” (Todas as traduções que compõem este trabalho são de minha responsabilidade.). Um fragmento de uma montagem do texto pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=ra09yV_VaTk, ressaltando que os outros trechos do espetáculo, dirigido pelo próprio autor, estão disponíveis para visualização no youtube.

⁶² “*3/Fifths* is a theatrical work exploring race and racism today; informed by the history that is sometimes deemed too disturbing to explore. It will be produced and premiere at 3LD Art & Technology Center. We will create a dystopian theme park called SupremacyLand.

We are excited to welcome you to SupremacyLand this evening. As a reminder, 3/FIFTHS is an immersive, participatory indoor promenade performance lasting up to three hours. [...]

Please be advised, 3/FIFTHS involves the use of strobe lights, haze effects, graphic language, brief nudity, and the sound of gunshots. While all ages are welcome, those under the age of 16 must be accompanied by an adult.”

Prepare to declare your race upon entry to SupremacyLand, and enjoy the ride!” (e-mail, grifos meus)

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

fascínio dos Estados Unidos pela armadura virtual da pele negra.”⁶³ O autor revela o seu ponto de vista interno sobre a situação de milhares de negros nos Estados Unidos, que ainda sofrem diversas formas de cerceamentos e preconceitos. Scruggs ainda explicita:

3/FIFTHS é alimentado e inspirado pelo meu trabalho passado, *Disposable Men* (*Homens descartáveis*). Em 2005, quando criei *Disposable Men*, explorei o fenômeno espantosamente perturbador de homens negros desarmados que são temidos e mortos pelos policiais. Eu esperava que isso se dissipasse. Em vez disso, os assassinatos de homens negros desarmados cresceram para proporções épicas. Eu me sinto compelido a revisar esse fenômeno, infelizmente, familiar.⁶⁴

3/Fifths é um espetáculo teatral que mistura linguagens cênicas, trabalhando o performativo, o humor e o drama. Realizado em um espaço teatral que comporta espaços diferenciados, a montagem é desenvolvida no Centro de Arte e Tecnologia 3LD (3LD Art & Technology Center), adaptando a proposta espetacular para a dramaturgia do espaço do teatro. Tudo acontece como se fosse realizada uma grande “ocupação” do lugar, uma ocupação artística em prol de aproveitar cada canto das salas de encenação. A peça é realizada em três espaços do Centro de Arte e Tecnologia 3LD, sendo criados três momentos denominados SupremacyLand, um complexo de parque temático distópico (conforme denominado pelo autor), “uma instituição dedicada à preservação e celebração de privilégios e supremacias brancos”; o *Carnaval Atrocity*, um *Cabaret*; e uma prisão privada.

A peça tem início quando uma atriz negra se aproxima do público, que aguarda numa antessala do teatro, e é acomodada em uma cadeira, de onde receberá cada espectador[a]/participante do espetáculo. Esta atriz-personagem personifica uma mulher negra, mais velha e cega. Uma *griot*? Uma Candace? Uma Mãe de Santo? Uma representação de um Oráculo? As leituras são múltiplas,

⁶³ “3/FIFTHS is a comprehensive theatrical exploration of root causes and continued violence perpetrated against men of color, and America’s fascination with the virtual weaponization of black skin.”

⁶⁴ “3/FIFTHS is informed and inspired by my past work, Disposable Men. In 2005 when I created Disposable Men I explored the frightfully disturbing phenomenon of unarmed black men being feared and killed by policemen. I fully expected it to dissipate. Instead, the killings of unarmed black men have grown to epic proportions. I feel compelled to revisit this unfortunately familiar phenomenon.”

complementam-se e frutificam. Esta mulher, como uma figura ancestral, com os olhos vendados (mas abertos para o mundo e diante dele), toca o rosto e/ou o cabelo de cada participante presente, perguntando a cada pessoa que dela se aproxima a sua cor, fazendo, assim, com que todos declarem a sua raça: – “Are you black or white?”. Tal questionamento, para o público leigo, pode não significar muito, mas é o primeiro momento da peça em que podemos observar a preocupação dos produtores com o ponto de vista interno, pois ao se “exigir” de cada espectador[a] que integrará o jogo/rito performativo que se [auto]identifique – se autodeclare – como negro ou branco, está por detrás a preocupação da produção por uma tomada de posição por parte de cada participante do jogo performativo proposto. Cada pessoa recebe da mulher negra uma marca em sua testa – um traço na vertical com tinta preta ou branca de acordo com a sua autoidentificação, ou seja, todos são “marcados”, não a ferro e brasa como foi feito com muitos escravizados num passado não tão longínquo, mas a marca recebida terá a sua consequência no desenvolvimento do espetáculo e isso só será revelado a partir do momento em que todos adentram o espaço principal de “representação”. Não obstante, antes de todos ingressarem no espaço, cada participante/espectador recebe notas de dólares (cópias) que poderão ser utilizadas para a sua “diversão” na *SupremacyLand*, o grande espaço aberto no qual todos passarão por “experiências” performativas distintas. Com as notas, todos poderão, além de trocá-las por bebidas e comidas, participar das cenas – vitrines performativas – pagando para experienciar as situações que lhes serão apresentadas. Vale destacar que essa moeda pode render durante os jogos performativos, pois, de acordo com o desempenho dos participantes, as notas podem dobrar de valor, possibilitando assim que alguns possam experimentar novos jogos em outras cabines estrategicamente localizados no grande espaço. Há várias cabines que mudam inesperadamente em outros estandes, oferecendo aos participantes muitas opções “divertidas”.

A partir do exposto, observa-se que as “experiências” se amplificam de acordo com os interesses de cada participante, lembrando que somente aqueles que se declararam negros podem “vivenciar” as experiências esperadas para eles. Entre outras, um espaço onde se pode pousar e ser fotografado com um negro; aprender em outro local – *Noose Making Booth* – a fazer nós de cordas e forcas para amordaçar [enforcar] pessoas negras; e – no *Trans Race Empathy Booth* – receber

massagem enquanto escuta um depoimento, gravado em gravador K7, em que sujeitos negros falam sobre suas vivências pessoais de segregação e racismo. Em contrapartida, aqueles que se autodeclaram brancos experimentaram outros roteiros que lhes foram preparados para ser vivenciados em outros espaços. As ações têm um objetivo específico. Aprender a fazer nós, a título de exemplo, permite que todos ganhem mais dólares para serem utilizados na compra (troca) de cerveja e lanches.

Em relação aos sujeitos negros, são oferecidas situações em que se demonstram as atrocidades históricas e contemporâneas pelas quais eles (e/ou seus ancestrais) passaram e passam, o que acontece por meio da celebração de experiências “divertidas”, de caráter jocoso, ainda que repletas de ironia. Como espectador negro, considero relevante comentar o impacto que o ambiente *Trans Race Empathy Booth* teve sobre mim. Neste espaço, como já foi descrito, nos é colocado um fone ouvido e escutamos, a partir de um toca-fitas antigo, a história-testemunho-experiência de sujeitos da raça que declaramos ao entrar no teatro e que a temos marcada na testa e, durante a audição, recebemos massagem no ombro e nas costas de uma pessoa de raça oposta. Cria-se um paradoxo corpóreo-performativo: recebo a massagem de uma garota branca, que deveria me relaxar, mas não é bem isso que, de fato, acontece. É como se os relatos descritos fossem sendo impregnados em meu corpo, como se cada frase, cada história escutada passasse a integrar a história de minha corporeidade, um tipo de “memória muscular” que não vivi, mas me identifico por ter vivenciado situações de preconceito ao longo da vida (incluse como pesquisador que viveu na cidade de Nova York por seis meses⁶⁵). No relato que escutei, homens falavam de sua condição social, das dificuldades pelas quais passaram na vida, da situação e da carga negativa que representa ser negro nos Estados Unidos e as distintas formas de segregação.

Esteticamente, em *3/Fifths*, Scruggs mescla linguagens cênicas e intermediáticas, trabalhando com vídeos, música, instalação, performance, *cabaret* e teatro “convencional” num palco com quarta parede. Nos três espaços teatrais do

⁶⁵ Inúmeras vezes, vi pessoas (mulheres jovens e senhoras brancas) se afastarem de mim correndo, desviando o olhar, com medo nos olhos, ou simplesmente respondendo “No, no, no!” quando pedia alguma informação sobre a localização de algum lugar na cidade. Com a passagem do tempo, comecei a me dirigir apenas a policiais, homens negros e mulheres negras e/ou aquelas pessoas que eu tinha certeza de que, como eu, eram latinas, pois elas, solidariamente, se ajudam.

Centro de Arte e Tecnologia 3LD, a montagem vai ganhando forma para dar lugar a espaços de reflexão nas subjetividades dos espectadores. Na *SupremacyLand*, como um grande parque temático de variedades e “verdades grotescas”, o público encontra espaços onde pode se ver em representação direta ou indireta, aproximando-o de inúmeras atrocidades pelas quais os sujeitos negros passaram e passam. Esta assertiva pode ser corroborada na cena “O PRESBRO”, que é realizada com visitas ao espaço externo do teatro. O diretor transforma um dos espaços na lateral interna do teatro numa representação de uma prisão. Em um tamanho natural de 6' x 8' é construída uma sela, que pode ser vista através das janelas da rua, de piso a teto, do Centro de Arte e Tecnologia 3LD. O lugar se converte em uma instalação performática que passa a ser “habitada” por um ator-*performer*, que vai repetir, todos os dias durante o espetáculo, ações de um presidiário. É como se o público, que “compra” para ver a ação, assistisse a uma exposição de museu, um museu vivo, uma vitrine performativa na qual são exibidas e projetadas, na janela do espaço, informações sobre o prisioneiro, a frequência que um homem negro costuma ficar detido no sistema carcerário norte-americano, bem como quais são as probabilidades numéricas, ou seja, a proporção de homens negros relacionadas à de homens brancos virem a ser encarcerados futuramente no país.

Durante o longo período em que o espectador vivencia as ações performativas nos estandes, também são apresentadas esquetes no centro do espaço – como “palco/show”, o lugar da “carnavalização” da *SupremacyLand* – onde são oferecidos aos presentes algumas músicas e alguns momentos de números humorísticos (como *stand up comedy*) repletos de ironia e “verdades ácidas” sobre as relações entre os negros e os brancos. Os atores-*performers* conseguem extrair o riso fácil dos presentes, mas, ao mesmo tempo, deixam alguns visivelmente indignados pelos comentários repletos de frases de duplo sentido, das quais se leem, nas entrelinhas, ideologias discursivas segregadoras, cheias de intolerância e até hostilidade. Em um determinado momento, um “espectador”, um jovem branco, intervém no jogo que está sendo proposto por um dos mestres de cerimônia, um jovem negro, e começa a contar piadas de péssimo gosto sobre os sujeitos negros, seu caráter, suas características físicas e intelectuais. Cria-se um jogo intenso, desconfortável e paradoxal entre o mestre de cerimônia (ator-*performer* negro) e o

espectador (ator-*performer* branco⁶⁶) a partir do qual ambos se empenham para ganhar a atenção dos presentes com suas intervenções, comentários e piadas de humor mórbido e politicamente incorretas.

Interessante destacar que, em uma das intervenções realizadas no centro do espaço, um dos “mestres de cerimônia” (neste momento, uma mulher) interrompe os números para perguntar aos participantes se teria alguém interessando em mudar a declaração racial que fora feita no início do espetáculo, com o objetivo de poder, assim, “vivenciar” a outra cara da moeda, as “particularidades” da outra raça, ou seja, mais uma vez cada um poderia se autodeclarar como negro ou branco. É a chance oferecida a todos de se “vestirem” com a “máscara” do Outro, “experimentar”, como se fosse possível, a outra “identidade”: o branco poderia “ser” negro pelo resto do espetáculo e vice-versa, em um “vista a minha pele” performativo. Curiosamente, muitos entre os presentes entram no jogo oferecido e aceitam ser “remarcados”, podendo assim “brincar” de se travestir com o mero propósito de adentrar-se nas experiências que não são, em princípio, de suas enunciações.

Outras apresentações continuam sendo oferecidas, até que, em mais um dos momentos de entretenimento da *SupremacyLand*, entra no espaço uma mulher negra e sua presença é como se, cenicamente, instaurasse um ritual afro-religioso, um rito performático diaspórico. A atriz-personagem/persona traja um vestido longo que remete a uma deidade, um Orixá (Iemanjá, Nanã, Oxum) das águas profundas (mas também caudalosas, revoltosas, lamacentas, renovadoras) que ali vem para conduzir os seus. A cena, além de impactante e esteticamente bela, é fundamental para o entendimento da proposta espetacular. A plateia presente é dividida em dois grupos. Esta personagem – que também pode ser lida como uma “deidade do tempo”, uma ancestral da África Ocidental que, segundo a visão do diretor, “incorpora os espíritos dos mortos” – vai tocando cada sujeito negro presente no espaço, indicando aos mesmos para segui-la. Simbolicamente, “revive-se” o deslocamento diaspórico, as viagens sem volta dos navios negreiros. É evidente o intuito de “homenagear” os milhões de africanos que, escravizados, perderam as

⁶⁶ A grande maioria dos presentes só se dará conta de que aquele pseudoespectador branco, na verdade, integrava o elenco do espetáculo no final da apresentação, quando todos se apresentam para a plateia para receber os aplausos.

vidas nos mares ou nas terras americanas; o cruzamento do transatlântico é reforçado com a projeção de fundo de um navio negreiro no teto da sala-corredor de passagem. É como se toda a sala/espço estivesse submersa[o] nas águas profundas. Também são projetadas imagens de corpos negros que foram jogados ou se lançaram ao mar. Não há como não se emocionar com a cena, o corpo pesa no deslocamento-procissão. Todos os negros são “transportados” para outro local pela “entidade”. Ela nos leva para o Cabaret, outro espaço do 3LD, onde acontecerá a parte final e desenlace do espetáculo. Esse espaço se transformará em uma pequena aldeia ocidental africana, onde todos serão recebidos em casa.

Em contrapartida, uma vez que todos os membros da audiência negra saem da sala, o outro grupo, o da audiência branca se mantém na sala e vive outra experiência pensada especialmente para eles. Ao final, depois que toda a audiência negra estiver alojada no Cabaret, os brancos são conduzidos ao espaço para também assistirem e participarem da conclusão do espetáculo, momento em que, a partir da história de alguns detentos, se discute o complexo sistema carcerário nos Estados Unidos e o tratamento dado ao negro, o tipo de trabalho forçado e as formas de segregação às quais estes sujeitos ainda estão (e são) submetidos.

Palavras e comentários finais

O teatro negro apresenta em sua essência estética traços ritualísticos. Tenho reiterado esta assertiva argumentando que

Em minha perspectiva crítica, o **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performativas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico (ALEXANDRE, 2017, p. 34, grifo meu).

O rito está presente na maioria dos textos dramáticos norte-americanos aqui elencados e também aparece, de forma potente, nas propostas espetaculares citadas, especialmente no espetáculo *3/Fifths*, comprovando que os elementos de confluências do teatro negro produzido em Nova York (e nos Estados Unidos) guardam relação com o realizado no Brasil, demonstrando que, ainda que estejamos

em lugares geográficos tão distantes, os pontos de aproximação superam qualquer aspecto divergente que possa existir nas formas de produção teatral negra.

Um elemento que deve ser considerado é o fato de que o campo editorial norte-americano sempre investiu mais na publicação da dramaturgia negra local, principalmente se levamos em consideração as peças escritas no século XX. Não obstante, em se tratando da cena espetacular negra produzida nos dois países (lembrando que o meu foco de análise espetacular, no caso dos Estados Unidos, se concentra na cidade de Nova York), o que se nota é que no Brasil estamos em um nível de criação e produção mais intenso, destacando que o nosso teatro negro contemporâneo não se atém (desde a década final do século XX) a apenas trazer para cena aspectos religiosos dos afrodescendentes, pelo contrário, o que tem sido discutido cenicamente engloba outros aspectos voltados para as questões identitárias, de gênero (homoafetividade, sexualidades trans, solidão das mulheres negras), memórias e vivências pessoais e coletivas etc.

Enfim, devo ressaltar que as corporeidades negras expressas cenicamente em ambos os lugares de enunciação invocam vivências e atos corpóreos, identitários e de fala dos negros em seus espaços e instâncias de negociação, contatos socioeconômicos, interculturais, diálogos com os *seus* e com os *outros*.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. ***O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba***. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CHILDRESS, Alice. ***Wine in the wilderness***. New York: Dramatists Play Service Inc., 1969.

COLLINS, Kathleen. ***The Brothers***. New York: Theatre Communications Group, 1982.

GUN, Bill. ***Plays in Process. The Forbidden City***. New York: Theatre Communications Group. Volume Ten, Number Eleven, 1987. (Printed as a Manuscript)

HATCH, James V.; SHINE, Ted (eds.). ***Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Early Period. 1847-1938***. Revised and Expanded Edition. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press, 1996.

_____. ***Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Recent Period. 1935-Today.*** Revised and Expanded Edition. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press, 1996.

MILNER, Ron. ***What the Wine-Seller Buy*** Plus Three: Four Plays. Amiri Baraka (Foreword), Woodie King Jr (Introduction). New York: Wayne State University Press, 2001. p. 195-254.

PARKS, Suzan-Lori. ***Topdog/Underdog.*** New York: Dramatists Play Service Inc., 2012.

SHANGE, Ntozake. ***For colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf. A choreopoem.*** New York, London, Toronto, Sydney: Stribner, 2010.

WILSON, August. ***Fences.*** New York: Plume, 1986.

_____. ***The Piano Lesson.*** New York: Plume, 1990.

WOLFE, George C. ***The colored museum.*** New York: Grove Press, 1998.

Sites

<http://www.jamesscruggs.com/3--fifths.html>. Acesso: 15 set. 2017.

<http://www.sistasthemusical.com/show.htm>. Acesso: 15 set. 2017.

<https://irishrep.org/show/2016-2017-season/the-emperor-jones/>. Acesso: 15 set. 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=ra09yV_VaTk. Acesso: 15 set. 2017.