

*O GRITO DO OUTRO, O GRITO MEU!, DA CIA ESPAÇO PRETO, E O TEATRO
ÉPICO RESSIGNIFICADO NO TEATRO NEGRO ENGAJADO*

*O GRITO DO OUTRO, O GRITO MEU!, BY THE CIA ESPAÇO PRETO, AND THE
EPIC THEATRE RESIGNIFIED IN THE BLACK ENGAGED THEATRE*

Laura Gomes dos Santos¹

RESUMO: Neste trabalho, analisamos o texto dramaturgicamente *O grito do outro, o grito meu!*, da Cia Espaço Preto, sob a ótica do teatro épico de Brecht. Observamos como são empregadas a filosofia e algumas técnicas do teatro épico na obra e como, por meio delas, o grupo conseguiu provocar reflexão sobre o racismo e o mito da democracia racial no Brasil.

Palavras-chave: Teatro negro engajado; Teatro épico; Teatro negro belorizontino.

ABSTRACT: In this paper we analyze the drama piece "O grito do outro, o grito meu!" by Cia Espaço Preto through Brecht's epic theatre perspective. We observe how epic theater's techniques and philosophy were used and how, through them, the group has managed to promote spectators to reflect on racism and on the racial democracy myth in Brazil.

Keywords: Engaged Black theater; Brecht; black theater in Belo Horizonte.

1. INTRODUÇÃO

O teatro negro não é um só, visto que apresenta diferentes formas e objetivos. Evani Tavares Lima (2011) aponta que, em sentido amplo, consideram-se como teatro negro todas as manifestações teatrais, espetaculares e performativas que têm sua origem na diáspora negra e que utilizam elementos culturais de matriz africana em sua construção estética. Tendo em conta essa perspectiva, há, inclusive, uma

¹ Graduanda, UFMG.

preferência teórica em se empregar o termo *teatros negros* no plural, para evidenciar tal diversidade. Dentre as múltiplas possibilidades, há uma vertente do teatro negro denominada *teatro negro engajado*, na qual o elemento central abordado na dramaturgia é o político. Sob esse prisma, considera-se que colocar o corpo negro e a questão da negritude em cena não é um movimento neutro, pelo contrário, trata-se de um ato assumidamente militante.

Lima (2017) define o teatro negro engajado como crítico e revisionista, uma vez que ele tem o compromisso de utilizar a experiência negra para recriar ou apresentar novos discursos. A autora menciona a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944 como a primeira proposta de teatro negro engajado no Brasil. Ao ler o manifesto do grupo, nos deparamos com preocupações que vão muito além da produção teatral e envolvem compromissos como “[...] integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da brancura; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; [e] mostrar que o negro era dotado de visão intelectual [...]” (LIMA, 2011, p. 83).

Em relação ao campo artístico, um dos principais objetivos do TEN, de acordo com Lima (2011), era retirar o negro do lugar que geralmente lhe era relegado no teatro: o feio, o cômico, o submisso. Para cumprir o objetivo de mudar as estruturas de representação do negro no teatro, a autora observa que, para além da temática retratada, é importante que se subverta também a estética, pois “[...] corre-se o risco de reproduzir modelos e falas distorcidas sobre as culturas negras, já que, também no âmbito da estética e da produção artística, nossos parâmetros continuam sendo a branquitude [...]” (LIMA, 2017, p. 108). Nesse sentido, Lima (2011) destaca que, ainda hoje, mais de 70 anos após a criação do TEN, é necessário que o teatro negro engajado continue se afirmando como válido e necessário, uma vez que os papéis em peças, novelas e cinema que são atribuídos às atrizes e aos atores negros não são muito diferentes dos estereótipos propagados há mais de um século. Marcos Alexandre

(2019), em consonância com o que foi teorizado pela autora acerca da necessidade de um teatro negro engajado na contemporaneidade, apresenta essa vertente teatral como

[...] uma ferramenta possível e eficaz para viabilizar a inserção de todos os tipos de questionamentos [...] com o intuito de colocar os sujeitos negros como protagonistas de seus próprios trabalhos. Dessa forma, levar essas interpelações (ou outras) para a cena se converte em um gesto político, uma forma de dizer não a qualquer ato de silenciamento. (ALEXANDRE, 2019, p. 124).

Neste contexto de produção teatral negra contemporânea se insere a Cia Espaço Preto. O grupo nasceu e atua principalmente na cena teatral da cidade de Belo Horizonte, onde, de acordo com Alexandre (2019), as produções negras estão não somente se consolidando e se fortalecendo, como também vêm apresentando a tendência de trazer para a cena um olhar comprometido, “um *olhar preto*, para usar as palavras de [...] Allan da Rosa” (ALEXANDRE, 2019, p. 125). O autor cita o Projeto *segundaPRETA*, realizado no Teatro Espanca², como exemplo da crescente e marcante presença do teatro negro no cenário cultural da cidade. A iniciativa tem por objetivo divulgar trabalhos artísticos de coletivos negros, seguidos por debates nos quais se discutem as temáticas encenadas.

Como parte dessa efervescência do teatro negro na cidade, surge no curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais a Cia Espaço Preto. O texto dramaturgico que analisamos neste trabalho, *O grito do outro, o grito meu!*, emerge, de acordo com Anderson Ferreira do Nascimento (2018), a partir de uma lacuna encontrada pelo grupo na discussão e apresentação de temas afro-brasileiros na cidade de Belo Horizonte. O texto — com o qual tivemos contato inicialmente a partir da montagem feita para a 14^a edição do Festival Internacional de Teatro, Palco e

² O evento existe desde 2017 e já foram realizadas 7 temporadas, nas quais foram apresentados diversos trabalhos. Mais informações da *segundaPRETA* podem ser visualizadas em <http://segundapreta.com/>.

Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), e posteriormente através da coletânea *Teatro Negro*, publicada pela editora Javali em 2018 — apresenta uma colagem de cenas que denunciam a falsa democracia racial brasileira. Essas cenas, de acordo com Anderson Feliciano (2018), buscam partir de vivências pessoais e relatos para denunciar com uma linguagem poética as situações e caminhos que a sociedade traça para negros e negras.

O efeito de distanciamento, a estrutura da dramaturgia, a contradição e a visão dialética da História constituem elementos da estética do teatro épico de Bertold Brecht encontrados em *O grito do outro, o grito meu!*. Essa estética é definida por Brecht (2005) em contraposição à estética dramática, ou seja, enquanto o teatro épico se propõe narrativo, argumentativo, crítico e provocador de mudanças, o teatro dramático é sentimentalista e trabalha com a ideia determinista de que não se pode influir na História. Walter Benjamin (1994) argumenta que uma das principais características do teatro épico é a transformação do palco em tribuna, o que parte da ideia de que o público é o centro da produção teatral e, por isso, deve ser formado por um conjunto de pessoas comprometidas e engajadas.

Ao tratar do teatro épico, Benjamin (1994) também o opõe ao teatro político que, mesmo que pretenda discutir temas que subvertem a temática do teatro dramático burguês, não altera a estrutura da cena, mantendo aquela que é proposta pelo teatro que pretende criticar. O teatro épico, pelo contrário, visa à subversão não somente da temática, mas também das relações na produção teatral.

Partindo dos pressupostos teóricos expostos por Lima (2011 e 2017) acerca da estética, dos objetivos e da importância do teatro negro engajado e das discussões sobre o teatro épico de Brecht, nos debruçaremos sobre a dramaturgia de *O grito do outro, o grito meu!*, da Cia Espaço Preto, para analisar como o grupo se apropriou da estética brechtiana e a ressignificou dentro de seu contexto, de modo a construir um discurso engajado, político e revisionista.

2. EFEITO DE DISTANCIAMENTO

O efeito de distanciamento, também conhecido como efeito-V, cumpre o objetivo explicitado por Benjamin (1994) de propor novas estéticas para abordar novos temas. É importante observar, contudo, que o simples uso das técnicas de distanciamento, tais como citação de falas em terceira pessoa ou títulos enunciados ao longo do espetáculo, não constitui o teatro épico, visto que, como expõe Fredric Jameson (2013), o sistema filosófico do teatro épico transcende a concepção estética. Assim, o autor sugere que estranhemos o efeito de estranhamento para compreender sua função original e também enxergar as diversas formas que ele pode assumir. Ou seja, trata-se de encarar o efeito-V não como técnica vazia, mas dentro da sua concepção histórica na dramaturgia de Brecht. Dessa forma, o efeito de distanciamento insere-se na concepção dialética da História proposta no teatro de Brecht, já que seu objetivo é, de acordo com Jameson (2013), nos fazer analisar um aspecto a partir de outro ponto de vista para borrar a ideia de que o objeto histórico é imutável e, assim, mostrar que ele é “[...] feito ou construído por seres humanos e, assim, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído.” (JAMESON, 2013, p. 65). O movimento de retirar-se um acontecimento de seu lugar familiar e deslocá-lo para melhor analisá-lo parte da premissa de que “[é] no indivíduo que se assombra que o interesse desperta [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Considerando-se essa concepção de efeito de distanciamento, constituída de técnica e filosofia, é possível encontrar em *O grito do outro, o grito meu!* diversos exemplos de seu emprego. A primeira didascália do texto indica: “Os personagens são os atores e atrizes da peça, sendo que em alguns momentos eles assumem outras personas” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 79). Brecht (2005) afirma que o ator nunca deve transformar-se completamente em sua personagem. Esse distanciamento

entre ator/personagem é levado ao extremo em *O grito do outro, o grito meu!*, uma vez que não são citados nomes de personagens e não há uma fábula linear, ou seja, não acompanhamos o desenvolvimento da história de personagens específicos. Lima (2017) afirma que colocar o corpo negro em cena significa representar todos os corpos negros e que “[...] ao falar do outro, eu só posso falar de mim mesma [...]” (p. 111). A escolha estética de se promover esse distanciamento entre o ator e o personagem evidencia a ideia trazida pela teórica, uma vez que, desta maneira, os atores/personagens em cena representam a si mesmos ao mesmo tempo que retratam o grupo. A perspectiva individual se revela pelos nomes dos atores e atrizes utilizados na dramaturgia para demarcar cada personagem que, embora não enunciados em cena, estão gravados no texto. A dimensão coletiva, por sua vez, aparece quando eles assumem diferentes personas ao longo do texto, ou mesmo através do reconhecimento que um espectador negro pode fazer das situações apresentadas durante o espetáculo, já que são histórias compartilhadas por esses corpos.

O efeito-V aparece, além disso, em algumas cenas nas quais os atores/personagens referenciam metalinguisticamente o fazer teatral. Um exemplo é a cena na qual Anderson cita Shakespeare — “É teatro! [...] ‘Ser ou não ser’” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 83) — e Sitaram subverte a citação clássica, afirmando: “Black or not black” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 83). A apropriação e transgressão do texto canônico não é isenta de crítica e posicionamento: é um grito, uma maneira de dizer *eu estou aqui e também faço teatro*. É uma forma de subverter a estética e o cânone propostos pela branquitude e, ao mesmo tempo, colocar a temática negra em cena, como propõe Lima (2017).

O distanciamento também é provocado em alguns momentos quando, por exemplo, o ritmo da cena é “quebrado” por comportamentos estranhos, como evidenciado na seguinte didascália: “Anderson começa a fazer barulhos esquisitos que lembram gatos. [...] Engatinham juntos, olhando para a plateia. [...] Fazem sons

esquisitos. Sitaram fala palavras aleatórias em inglês.” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 82). A mesma quebra acontece quando um discurso destoante interrompe o tom dramático para provocar comicidade:

Guilherme: A voz da minha mãe é como um vento. [...]

Sitaram: Minha mãe falava pra eu não sair de casa sem o casaco pra me proteger do frio. [...]

Guilherme: Eu me lembro de ver minha mãe chorar algumas vezes. [...]

Sitaram: Minha mãe disse que meu pai não queria me ter.

Anderson: *Minha mãe faz um bolinho tão gostoso de...* [...]

Guilherme: Em seu olhar, ela me dizia que ser mãe preta é saber que a secura do mundo não vai se importar com seu amor maternal, [...]

Anderson: *Ela faz um cuscuz com ovo que é uma delícia, o melhor que.*

Guilherme: [Interrompendo-o, visivelmente irritado]. Poxa vida! Tu tá com fome? (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 86, grifo nosso).

Um outro efeito de distanciamento ocorre na montagem apresentada na 14^a edição do FIT-BH, na qual um ator representando uma divindade ocupa o centro do palco e fica ali parado, em uma espécie de altar. Todas as ações da peça ocorrem ao redor dessa figura divina, como se ela nem mesmo estivesse ali. Ela não interfere em nenhum momento, exceto ao final, quando desce de seu pedestal para denunciar a violência policial contra o povo preto.

Essa figura sacra faz referência às divindades das religiões de matriz africana e sua presença em cena é uma crítica às manifestações do racismo, desta vez àquelas que aparecem sob forma de intolerância religiosa. A escolha pela presença dessa divindade, que é, ao mesmo tempo, parte da cenografia e uma personagem, é uma maneira de trazer as religiões de matriz africana para o foco e se manifestar contra sua invisibilidade. Trata-se, então, de uma forma de grito contra a intolerância religiosa e o racismo, pelo respeito e pela presença das religiões de matriz africana.

3. A ESTRUTURA DA DRAMATURGIA

A ideia de se pensar em histórias compartilhadas pelos corpos, como propõe Lima (2017), é evidenciada pela dramaturgia por meio da autonomização das partes que, como enfatiza Brecht, cria "uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça" (BRECHT, 2005, p. 160). Em *O grito do outro, o grito meu!*, os interlúdios entre as cenas não são marcados por um título enunciado, como sugere Brecht (2005), mas apenas por *blackouts*, o que confere uma autonomia ainda maior a cada uma das partes, excedendo o modelo brechtiano. Essa escolha demonstra a independência do grupo, que não utiliza o épico como um modelo estático a ser seguido, mas que, ao se apropriar dele, o transforma a partir de suas necessidades de criação de sentido.

A estrutura de colagem de cenas nos permite identificar em cada fragmento uma situação que reconhecemos como pessoal, na medida em que a estrutura épica da "primazia da 'narrativa' sobre o 'dramático'" (JAMESON, 2013, p. 81) prevalece. Ou seja, na maioria das cenas, os atores/personagens contam uma história de maneira subjetiva, colocando o *eu* como personagem e narrador daquela situação, como podemos observar no trecho abaixo:

Dali *eu* ouvia tudo. A princípio era tranquilo. O silêncio surgia com o desejo de uma nova vida que traria consigo os seus traços. Logo nas primeiras semanas, à medida que tudo se enraizava, *eu* escutava sussurros e, com o tempo, *pude* compreender as palavras com mais facilidade, pois já soavam mais alto. (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 85, grifo nosso).

As marcas de primeira pessoa, o uso dos verbos no passado e a estrutura narrativa constroem esse formato de relato, como se alguém estivesse compartilhando sua história e suas experiências, provocando uma sensação intimista e subjetiva. Ao mesmo tempo, o texto se distancia do subjetivo e alcança o coletivo quando, por

exemplo, incorpora um trecho da música “Capítulo 4 — Versículo 3”, dos Racionais MC’s:

Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileiras, apenas dois por cento dos alunos são negros. A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 80).

O excerto acima traz dados estatísticos que evidenciam a farsa da democracia racial, bem como denunciam o genocídio do povo negro. Inserir a voz dos Racionais MC’s na dramaturgia do espetáculo significa tanto apropriar-se de uma voz consolidada na luta contra o racismo como explicitar o jogo entre a micropolítica representada pelas cenas narrativas e a macropolítica dos dados estatísticos. Ou seja, de um lado, observa-se como o racismo atinge o sujeito e, do outro, como atinge o grupo — mais uma vez explicitando um dos objetivos do teatro negro engajado apontado por Lima (2017), que é falar do eu enquanto também falo do outro.

A tensão entre o individual e o coletivo na dramaturgia evidencia o olhar negro sobre a questão: o racismo é representado como é sentido na pele, no dia a dia (ou no “todo dia”), mas isso não exclui sua perspectiva global, numérica, estatística. Através da experiência pessoal, o grupo desperta o sentimento de empatia, enquanto mostra, ao apresentar os dados, a gravidade da situação e sua dimensão epidêmica. A perspectiva dos números justifica, inclusive, o uso de palavras como *genocídio* para caracterizar o que acontece na chamada *guerra contra as drogas*. Desta maneira, é possível afirmar que, na dramaturgia de *O grito do outro, o grito meu!*, o micro e o macropolítico são apresentados de maneira equilibrada e complementar, como dois lados da moeda da opressão.

4. MÚSICA E DANÇA

A música e a dança são elementos também muito presentes ao longo de *O grito do outro, o grito meu!*. Às vezes são utilizados para endossar o que está sendo apresentado na cena, por exemplo, quando aparece a música dos Racionais MC's, ou então para causar o efeito de distanciamento, como na cena em que começa uma batalha de dança aparentemente sem nenhuma correlação com o que está sendo representado. Brecht (2005) aponta que dramaturgia, música e dança devem relacionar-se de maneira que se distanciem reciprocamente. Esse movimento acontece em *O grito do outro, o grito meu!* na medida em que as três artes (dança, música e dramaturgia) compõem um todo coerente, mas, ao mesmo tempo, podem ser vistas separadamente. A música nesta dramaturgia tem ainda uma simbologia especial: a escolha é sempre por ritmos que marcam e fazem parte da cultura negra, como ilustra o trecho a seguir: “A música transforma-se alternando os estilos que caminham do som do tambor ao *funk*, passando pelo samba.” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 79).

Toda a montagem de dança e música, acompanhada pela montagem da dramaturgia como um todo, culmina na definição de diversão para Brecht, que é a da reflexão crítica: “Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica? [...] Essa atitude é de natureza crítica.” (BRECHT, 2005, p. 135). Assim, *O grito do outro, o grito meu!*, ao utilizar música, dança e muita ironia em sua construção, nos leva à diversão através da complexidade de nossos próprios problemas (p. 136), além da fruição moral específica de nossa época (p. 137).

5. CONTRADIÇÃO

A contradição em *O grito do outro, o grito meu!* cumpre um papel importante na construção do efeito de distanciamento. Isso acontece, por exemplo, quando os atores cantam a música “A carne”, de Elza Soares, de maneira zombeteira e alegre, contradizendo a letra da canção, que é dura e pesada; ou quando os atores/personagens negros utilizam expressões racistas:

Sitaram — Nega do cabelo duro que [...]

Sitaram — [...] Ninguém entra na minha casa e come da minha carne [referindo-se a uma mulher] na maior safadeza e sai limpinho assim, não [...]

Sitaram — [...] O sujeito era preto de doer, mas na hora ficou branco [...]

Sitaram — [...] Ainda mais retinto daquele jeito. Nunca vi nenhum santo preto, deve ser por isso [...]

Anderson — Preta não! Preta é muito pesado. [...] Tem que falar negra pra não ofender o decoro [...]

Anderson — *Grita na direção do operador de som.* Oh, do Teatro! Coloca um sambinha aí que a situação ficou preta!

Sitaram — Opa! *Como se estivesse repreendendo-o, sarcasticamente.* Ficou negra. (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 80-85).

Segundo Brecht (2005, p. 144), para encontrar “o ser vivo, o próprio e inconfundível” é necessário “configurar a imagem na contradição”. Assim, a dialética dessas cenas, ao contrário de legitimar o discurso racista de que *negros também são racistas* ou de que eles mesmos *se colocam nessas situações*, põe em tensão essas situações que representam cotidianidades dos corpos negros e nos permite enxergá-las de outro ângulo, por meio do incômodo e do estranhamento. Aqui está em uso o cuidado necessário citado por Lima (2017) ao expor essas situações em cena: se não trabalhadas corretamente, essas imagens poderiam, em lugar de criticar, legitimar os discursos opressores e provocar o efeito contrário do esperado.

6. HISTÓRIA

Um dos princípios do teatro épico no que tange à História é considerar que “[...] o homem é suscetível de ser modificado e de modificar [...]” (BRECHT, 2005, p. 31). Esse princípio pode ser observado em *O grito do outro, o grito meu!* na medida em que o texto constrói uma perspectiva argumentativa entre o passado, a construção da cultura, o presente violento e uma possibilidade de futuro diferente.

A dramaturgia apresenta o passado escravocrata como fonte da situação em que a população negra se encontra hoje, como demonstra a canção “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 93) cantada pelo coro, ou a cena em que a garota corre sem sair do lugar porque está atrasada: “Tô atrasada 500 anos, mãe” (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 90). O presente é apresentado, então “na sua relatividade histórica” (BRECHT, 2005, p. 142).

Além disso, o texto chama a atenção para a construção histórica do corpo feminino negro, quando, por exemplo, há uma cena em que homens negros expõem mulheres negras em uma espécie de mercado (fazendo alusão aos mercados de escravizados) e falam de seus predicados de maneira sexualizada e racista, com o intento de vendê-las:

Sitaram — Eu gosto assim, ó. *Para a plateia.* Cê também gosta, né? Hum? Hum? [...] Quatro contos então. *Para a plateia.* Quem dá mais? *Os dois se divertem, abordam outra mulher.*

Anderson — Nessa aqui eu entro de cabeça.

Sitaram — Eu também. De cabeça com meu p...

Anderson — *Interrompendo.* Dez real. (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 83).

Em outra cena, sem falas, apresenta-se mais uma vez a sexualização sofrida pelos corpos femininos negros, mostrando como essa situação epidêmica é normalizada e, inclusive, vista como parte da cultura brasileira:

Reproduz-se um samba crescente. As demais mulheres saem do palco após arrumarem Rainy, colocando o acessório na cabeça e forçando uma expressão de alegria na atriz. Rainy samba incessante e forçadamente, como se estivesse sendo obrigada a fazê-lo. Enquanto isso, Anair executa uma partitura corporal de abuso sexual. Sua expressão facial cria um grito mudo de dor e horror. (CIA ESPAÇO PRETO et al, 2018, p. 85).

A montagem da cena descrita no excerto anterior é argumentativa, na medida em que apresenta como o samba e o carnaval, vendidos como símbolos da cultura e da brasilidade, contribuem para a sexualização do corpo da mulher negra, o que, conseqüentemente, leva a episódios de violência e abuso sexual contra esses corpos. A cena aponta como a cultura, tão sacralizada e posta em posição intocável, é também um espaço de barbárie, como evidencia Benjamin (1994).

Ao mesmo tempo que apresenta a incidência do passado sobre o futuro, explicando as situações de opressão atuais desde uma perspectiva de construção histórica, o texto não o faz de maneira determinista. Isso acontece porque, ao apresentar a violência e as opressões como fruto de construção histórica e cultural, a argumentação do texto nos leva à utopia: se nós construimos essa História e essa cultura, somos capazes de destruí-las e modificá-las, erigindo um futuro diferente do fundado sobre o passado e o presente existentes.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética do teatro épico é utilizada em *O grito do outro, o grito meu!* com o propósito de provocar reflexão sobre a situação do racismo no Brasil, presentificando a estética de Brecht e utilizando não somente sua forma, mas também os propósitos pelos quais o dramaturgo alemão utilizava-a, também, em seu tempo e espaço. Assim, se pensarmos no racismo como algo familiar em nossa sociedade (que ainda acredita

no mito da democracia racial, por exemplo), utilizar a técnica do distanciamento para expor esta temática significa tirá-la do rotineiro e do comum para, desta maneira, estranhá-la e olhá-la de uma posição diferenciada. Não se desconfia do familiar, por isso é preciso se distanciar, para produzir estranheza e assombro. O que é familiar não é suscetível de mudança, mas o que é estranho sim. Distanciar-se para olhar o racismo da nossa sociedade é encontrar possibilidades de intervir nessa situação. Ao propor esse olhar sobre a História, evidenciando as contradições e promovendo o distanciamento necessário para analisá-la, a construção de *O grito do outro, o grito meu!* “[...] leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato de olhar.” (BRECHT, 2005, p. 165) e provoca no espectador a possibilidade de refletir como seus atos podem modificar a realidade posta. O desejo, ao sair do espetáculo ou concluir a leitura da dramaturgia, é promover transformação: retirar o racismo do campo da familiaridade e gritar, junto com o outro, contra essa situação.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Dramaturgias e cenas negras espetaculares: a cidade de Belo Horizonte em foco”. In MEDEIROS, Elen de; ROJO, Sara (Orgs). *Dramaturgias e pulsões anárquicas*. Belo Horizonte: Javali, 2019, p. 116-138.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad. de Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CIA ESPAÇO PRETO. “O grito do outro, o grito meu!”. In BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius (orgs.). *Teatro Negro*. Belo Horizonte: Javali, 2018, p. 75-97.

FELICIANO, Anderson. “Dramaturgia negra e a época dos espelhos virados”. In BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius (orgs.). *Teatro Negro*. Belo Horizonte: Javali, 2018, p. 05-08.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LIMA, Evani Tavares. *Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena*. Salvador, ano 20, nº 29, p. 105-119, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25461>. Acesso em: 22 jan. 2020.

_____. "Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro". *Repertório*, Salvador, nº 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5b1%5d.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

NASCIMENTO, Anderson Ferreira do. "O Teatro Negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro". *Dapesquisa*, Florianópolis, v. 13, nº 20, p. 45-62, agosto 2018. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/12581/9442>. Acesso em: 28 maio 2019.

Recebido em: 31/01/2020

Aceito em: 31/05/2020