



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO E INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

BEATRIZ GOMES CORNÉLIO

**NEGRURAS EM CENA:
A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NEGRO NA LUTA CONTRA O
RACISMO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

SEROPÉDICA

2026





BEATRIZ GOMES CORNÉLIO

NEGRURAS EM CENA:
A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NEGRO NA LUTA CONTRA O
RACISMO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Educação, Área de concentração: Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

Orientador: Prof. Dr. Amauri Mendes Pereira

SEROPÉDICA/NOVA IGUAÇU

2026

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C814n Cornélio, Beatriz Gomes, 1990-
 Negruras em cena: a importância do teatro negro na
 luta contra o racismo na cidade do Rio de Janeiro /
 Beatriz Gomes Cornélio. - Seropédica, 2025.
 247 f.: il.

 Orientador: Amauri Mendes Pereira.
 Tese (Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
 de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Educação,
 Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, 2025.

 1. Teatro Negro. 2. Relações étnico-raciais. 3.
 Movimento Negro. 4. Educação. 5. Antirracismo. I.
 Pereira, Amauri Mendes, 1951-, orient. II
 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
 Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos
 Contemporâneos e Demandas Populares III. Título.

É permitida a cópia parcial ou total desta Tese, desde que seja citada a fonte

“O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

BEATRIZ GOMES CORNÉLIO

NEGRURAS EM CENA: A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NEGRO NA
LUTA CONTRA O RACISMO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Tese submetida como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor no Programa de
Pós-graduação em Educação, Contextos
Contemporâneos e Demandas Populares, Área
de concentração em Educação, Contextos
Contemporâneos e Demandas Populares.

Tese aprovada em 31 de outubro de 2025.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO, ADMINISTRAÇÃO E
CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

ATA DE DEFESA DE TESE Nº 661/2025 - PPGEDUC (12.28.01.00.00.00.00.20)
(Nº do Documento: 281)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 13/01/2026 23:00)
AMÁURI MENDES PEREIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeprTPE (12.28.01.00.00.00.00.24)
Matricula: ##31742

(Assinado digitalmente em 30/12/2025 15:17)
FÁBIO JOSE PAZ DA ROSA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PPGEDUC (12.28.01.00.00.00.00.20)
Matricula: ##10662

(Assinado digitalmente em 19/01/2026 15:22)
ANA LÚCIA SILVA SOUZA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.578-44

(Assinado digitalmente em 15/01/2026 20:32)
NELSON FERNANDO INOCENCIO DA SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.131-44

(Assinado digitalmente em 30/12/2025 19:01)
BEATRIZ GOMES CORNÉLIO
DISCENTE
Matricula: 2021####5

(Assinado digitalmente em 02/01/2026 11:42)
MARIA SIMONE EUCLIDES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.138-44

(Assinado digitalmente em 10/01/2026 16:08)
ALISSAN MARIA DA SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.077-44

(Assinado digitalmente em 29/01/2026 23:35)
IRIS MARIA DA COSTA AMÂNCIO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.008-44

DEDICO A TESE

À minha mãe, Rita, que um dia me disse que eu podia correr, mas o teatro jamais me abandonaria. Cá estamos!

Às pessoas artistas negras, negres e negros, que, apesar das inúmeras dificuldades, ressignificam a vida por meio das artes.

À Lapa e aos encantados que nela residem.

Ao Rio de Janeiro que me proporcionou caminhos e encontros inimagináveis.

AGRADECIMENTOS

Família, sei que este momento foi muito esperado por cada uma e um de vocês e que estão muito felizes com a minha conquista. Sei também dos sacrifícios que fizeram para que eu pudesse concretizar esta etapa tão importante, a realização de um sonho ousado e necessário, que não seria possível se vocês não acreditassem em mim.

Tive que me mudar de cidade, criar um novo rumo na minha história, algumas pessoas chamam de coragem, outras de inconsequência. Vocês apenas entenderam que era o caminho do meu coração, por mais difícil que pudesse parecer. Agradeço a meu pai por todo esforço para compreender a minha jornada, mesmo que sua preocupação excessiva insistisse em me querer por perto. Agradeço por tudo que fez e faz por mim, coisas que nunca saberei ao todo, pois muito do que o senhor fez, foi realizado no seu silêncio.

À Mateus, meu irmão, que do seu jeito conseguiu segurar as pontas em casa e me apoiou, também em silêncio. À Luana, uma cunhada que se tornou irmã, confidente, com quem eu pude desabafar tantas vezes e ter o incentivo necessário para não desanimar, pois em muitos momentos foi quem mais me ajudou a seguir em frente. Luana, você é de uma grandeza e beleza tão grande! Que sorte a nossa ter você na família. Meus pequeninos, meus menininhos que tanto amo, Giovanni e Josué. Não consigo imaginar a vida sem vocês, com a alegria, genialidade, personalidades únicas e amor que só vocês podem oferecer. Mantenho uma foto de vocês na minha escrivaninha como incentivo diário. Faço por mim, por vocês, por todos nós.

Mãe, a senhora está comigo em memória presente. Nos dias em que a saudade aperta e a tristeza bate, vejo seus retratos e me recordo que estou vivendo um caminho que você me preparou para trilhar. Te agradeço, te dedico esta tese, te abraço em meus pensamentos!

No Rio de Janeiro, tive a orientação carinhosa e cuidadosa do querido professor Amauri Mendes Pereira. Meu mestre de vida, que tem me ensinado, com tamanha paciência e sabedoria, muito sobre o que é ser professora. Um mestre que dança, canta, sorri, ginha, acolhe, abraça e ENSINA. Sou grata pelos momentos juntos e que, espero, não se findarão, pois ainda tenho muito a aprender com o meu querido professor.

Meus agradecimentos, igualmente, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e à banca avaliadora da tese.

Durante a pesquisa, tive contribuições importantes para que a tese pudesse ser desenvolvida. Agradeço ao Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros – IPEAFRO,

pelos documentos disponibilizados para consulta e estudos, em especial a Clícea Maria Miranda, integrante do instituto, que me auxiliou nas pesquisas.

Agradeço ao Gatto Larsen e Terreiro Contemporâneo; à André Lemos, Rei Black pelas entrevistas e Giulia Santos pela gentileza de encaminhar as fotografias da Confraria do Impossível e as demais pessoas integrantes do grupo pela acolhida, incluindo as atrizes que compuseram o espetáculo “Marielle Presente” e autorizaram a minha presença nos ensaios. À Êlmê Peres, Patrick Congo, Leona Kalí e Tiago Ribeiro, em conjunto ao Coletivo AfroMaré; à Márcia Rocha, presidenta do Instituto de Pesquisas e Cultura Negra – IPCN; à Verônica Bonfim, Cátia Costa, Hilton Cobra, Celso Mattos e Priscila Viana pela disposição, comprometimento e participação nas entrevistas concedidas. A pesquisa é nossa!

Antes de me mudar para o Rio de Janeiro, não conhecia nada da cidade e estava muito perdida sobre por onde começar. Sabendo disso, Fabrícia, minha querida amiga de turma no doutorado, e sua família, me acolheram e ajudaram até eu conseguir um lugar definitivo. Meu agradecimento à Fabrícia, seu esposo Emerson, aos filhos Thiago e Thaíssa, o seu pai, senhor Jacy da Silva e sua mãe, Dona Débora do Nascimento que, infelizmente, nos deixou recentemente. Recordo-me, com carinho, dos deliciosos almoços preparados por Thiago, as conversas animadas com a família, o peixe com angu e couve feito pelo senhor Jacy (quando soube que eu gostava muito desse prato) e de tomar café com mandioca cozida com Dona Débora, enquanto conversávamos sobre a vida.

À Isis e Rosi, amigas do doutorado. Isis que também me acolheu em sua casa ao chegar na cidade (sim, foram muitas as ajudas com a moradia!). Ambas as amigas de desabafo, conversas, risadas e trocas de impressões sobre nossas pesquisas, além de grandes pesquisadoras e profissionais que, apesar das dificuldades de cada uma, constroem futuros e presentes gigantes.

Também agradeço a acolhida de Zelita com a moradia e a me situar na Lapa, uma mulher incrível, genial e inspiradora, de uma sagacidade que muito me ensinou. Agradeço, igualmente, as amigas do Rio de Janeiro que conheci neste percurso, que tem feito meus dias mais divertidos, regados de música, sol, praia, conversas repletas de gírias e “xis”, muitas risadas e me ensinado a conhecer o Rio no calor dos abraços. Agradeço a Lapa, minha querida Lapa, por ser minha moradia neste período e no qual me sinto pertencente. Agradeço a cada ser encantado desse lugar, com toda reverência e respeito.

Agradeço as amigas de Viçosa que vez em quando aparecem e avisam pra gente se abraçar e matar a saudade, ou aquelas que continuam presentes na distância. Agradeço

especialmente à Daniel e à Deia pela amizade, cumplicidade e que vira e mexe estão do meu lado ou mandando mensagens me apoiando, fofocando ou apenas conversando sobre trivialidades e cujas vidas são preciosas para mim.

Um agradecimento especial aos amigos Augusto Renan e Tuwilê, os primeiros a lançarem o Teatro Negro nos meus ouvidos (todos os dias agradeço!); aos grupos de estudos NEAB Viçosa, por onde conheci o Movimento Negro, ao Educação, Gênero e Raça – Educagera, da Universidade Federal de Viçosa e Conjuntura Nacional e Luta Contra o Racismo, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. À professora Verinha da Escola de Teatro Martins Penna, uma pessoa brilhante e gentil que tive o prazer de acompanhar e por ela ser incentivada. À professora Priscila da UFRJ, que tem sido uma importante companheira nessa minha jornada como docente na instituição, assim como agradeço a Universidade Federal do Rio de Janeiro onde estou docente e a cada pessoa estudante das minhas turmas que me ensinam, continuamente, a ser professora. Sigamos!

RESUMO

CORNÉLIO, Beatriz Gomes. **Negruras em cena:** a importância do teatro negro na luta contra o racismo na cidade do Rio de Janeiro. 2026. 247 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, Instituto de Educação e Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2025.

Na presente tese, busco observar o teatro negro na cidade do Rio de Janeiro, investigando suas possibilidades políticas e educativas na luta contra o racismo. Para tanto, tive como foco experiências com declarada atitude antirracista em peças de teatro, como os temas, elementos de cultura africana e afro-brasileiras, pensando o teatro negro como um espaço político e educativo. Essa pesquisa se justifica enquanto possibilidade analítica das contribuições do teatro para o campo das relações étnico-raciais, estratégia de militância e aprofundamentos das contribuições negras para as artes e educação. Para compor as argumentações, consultei bibliografia sobre as relações étnico-raciais e educação, teatro negro e Movimento Negro brasileiro, fontes documentais disponibilizadas para consulta pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), Biblioteca Nacional e realizei entrevistas. Como resultado, diante de invisibilizações de contribuições negras na história do teatro no Brasil, pode-se constatar a reprodução de estereótipos raciais ou exclusão das pessoas negras das cenas teatrais, principalmente no período da escravidão e nas décadas iniciais da República. A partir dos meados do século XX, há a retomada de protagonismos, agora investindo na mudança de percepção sobre as subjetividades e presenças negras nas artes. Destaco o Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias Nascimento e o Teatro Popular Brasileiro, liderado por Margarida e Solano Trindade, com suas ações políticas e educativas. Ao apresentar o teatro negro no Rio de Janeiro contemporâneo, descrevo os principais temas acionados nessas produções, contando com contribuições de duas pessoas espectadoras (uma branca e outra negra) para que pudessem oferecer suas percepções sobre o teatro negro na cidade; observei o processo de produção de uma peça, no caso, o espetáculo *Marielle Presente*, da Confraria do Impossível, acompanhando alguns ensaios e atenta a eventuais aspectos dos bastidores; e entrevistei artistas, para conhecer suas trajetórias e percepções enquanto artistas negros no Rio de Janeiro. As entrevistas complementaram o detalhamento das peças, uma vez que trouxeram à tona experiências pessoais e coletivas que inspiraram/inspiram determinados elementos presentes no teatro negro. Observei, de forma geral, que o teatro negro tem sido uma importante via de comunicação política e educativa na cidade do Rio de Janeiro, por meio das peças, temas e iniciativas desenvolvidas. Também constatei a importância das vivências pessoais das, dos e des artistas para a mobilização militante no teatro, contando, inclusive, com a cooperação de pessoas brancas simpatizantes e atuantes na luta contra o racismo.

Palavras-chave: teatro negro; relações étnico-raciais; Movimento Negro; educação; antirracismo.

ABSTRACT

CORNÉLIO, Beatriz Gomes. **Blackness on stage:** the importance of black theater against racism in the city of Rio de Janeiro. 2026. 247 p. Thesis (Doctorate in Education) - Postgraduate Program in Education, Contemporary Contexts and Popular Demands, Instituto de Educação e Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2025.

In this thesis, I seek to observe Black theater in the city of Rio de Janeiro, investigating its political and educational possibilities in the fight against racism. To this end, I focused on experiences with a declared anti-racist attitude in theatrical plays, such as themes and elements of African and Afro-Brazilian culture, considering Black theater as a political and educational space. This research is justified as an analytical possibility for understanding the contributions of theater to the field of ethnic-racial relations, a strategy of activism, and a deeper understanding of Black contributions to the arts and education. To develop my arguments, I consulted bibliography on ethnic-racial relations and education, Black theater and the Brazilian Black Movement, documentary sources made available for consultation by the Institute for Afro-Brazilian Research and Studies (IPEAFRO), the National Library, and conducted interviews. As a result, given the invisibility of Black contributions in the history of theater in Brazil, it is possible to observe the reproduction of racial stereotypes or the exclusion of Black people from theatrical performances, especially during the period of slavery and in the early decades of the Republic. From the mid-20th century onwards, there was a resurgence of protagonism, now investing in a shift in perception regarding Black subjectivities and presence in the arts. I highlight the Experimental Black Theater, led by Abdias Nascimento, and the Brazilian Popular Theater, led by Margarida and Solano Trindade, with their political and educational actions. In presenting Black theater in contemporary Rio de Janeiro, I describe the main themes explored in these productions, including contributions from two spectators (one white and one Black) who offered their perspectives on Black theater in the city; I observed the production process of a play, in this case, the play *Marielle Presente*, by Confraria do Impossível, attending some rehearsals and paying attention to any backstage aspects; and I interviewed artists to learn about their trajectories and perceptions as Black artists in Rio de Janeiro. The interviews complemented the detailed analysis of the plays, as they brought to light personal and collective experiences that inspired/inspire certain elements present in Black theater. I observed, in general, that Black theater has been an important channel for political and educational communication in the city of Rio de Janeiro, through the plays, themes, and initiatives developed. I also noted the importance of the personal experiences of the artists for militant mobilization in theater, including the cooperation of white people who are sympathetic to and active in the fight against racism.

Keywords: Black theater; ethnic-racial relations; Black Movement; education; anti-racism

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cartão de visita dos ElosQuentes, com a primeira formação do grupo: (da esquerda para a direita) Jhonatan Oliveira, Andreia Martins, Núbya Guimarães, Marco Túlio Câmara, eu e Marcelo Augusto.....	18
Imagem 2 – Mosaico com alguns dos meus trabalhos no teatro.....	21
Imagem 3 – Cartazes de divulgação da 5ª Marcha da Consciência Negra de Viçosa.....	34
Imagem 4 – Detalhe da Marcha da Consciência Negra Viçosa, 2013.....	35
Imagem 5 – Mestre Garnizé na Marcha da Consciência Negra 2013.....	35
Imagem 6 – Congado de Airões na Marcha da Consciência Negra 2013.....	36
Imagem 7 – “O Bloco” na Marcha da Consciência Negra 2013.....	36
Imagem 8 – Confecção de cartazes para a Marcha da Consciência Negra 2013.....	37
Imagem 9 – Detalhe do público na Marcha da Consciência Negra 2013.....	37
Imagem 10 – Márcia Glória, atual presidenta do IPCN.....	39
Imagem 11 – Detalhe da fachada da Sede do IPCN.....	43
Imagem 12 – Cartaz de divulgação do 1º Enen – Acervo Soweto Organização Negra.....	44
Imagem 13 – Da esquerda para a direita: tia Conceição, eu e tia Sueli.....	92
Imagem 14 – As três irmãs. Da esquerda para a direita: vó Tutinha, tia Conceição e tia Sueli.....	92
Imagem 15 – Visita ao Museu Sankofa Memória e História da Rocinha.....	95
Imagem 16 – Performance de Drag Queen no bar “100 Preconceito”	96
Imagem 17 – Com a artista Wanda Telles em um dos seus shows na Lapa.....	97
Imagem 18 – Torcedores assistindo ao jogo Flamengo x Athletico Paranaense, na final da Copa Libertadores da América, em 2022.....	98
Imagem 19 – Cenário principal e parte da orquestra da ópera “Don Giovanni”, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	99
Imagem 20 – Pintura de Madame Satã, na rua Moraes e Vale, Lapa, autoria desconhecida.....	101
Imagem 21 – Priscila Viana da Rocha.....	120
Imagem 22 – Exposição de Celso Mattos no evento “Arte de Portas Abertas”, no Bairro Santa Teresa, no Rio de Janeiro.....	122
Imagem 23 – Celso Mattos mostrando seu desenho durante uma festa.....	125
Imagem 24 – Detalhe da entrada do Terreiro Contemporâneo no dia do relançamento do livro “Sortilégio”	129

Imagem 25 – Cena de “Sortilégio” no Terreiro Contemporâneo.....	130
Imagem 26 – Celso Mattos, durante a encenação de cena de “Sortilégio”, no Terreiro Contemporâneo.....	131
Imagem 27 – Detalhe Terreiro Contemporâneo.....	139
Imagem 28 – Com Gatto Larsen, no Terreiro Contemporâneo.....	140
Imagem 29 – Rosas amarelas de Rubens Barbot e Gatto Larsen derrubadas no telhado pelo vento.....	141
Imagem 30 – André Lemos no Prêmio Shell 2019.....	142
Imagem 31 – André Lemos durante ensaio no Terreiro Contemporâneo.....	144
Imagem 32 – Rei Black.....	145
Imagem 33 – Lamelofone.....	148
Imagem 34 – Rei Black em “O Grande Dia”	153
Imagem 35 – Rei Black em cena de “O Grande Dia”	153
Imagem 36 – Ensaio da peça “Marielle Presente” com instrumentos musicais de percussão.....	159
Imagem 37 – Ensaio de “Marielle Presente” com Cátia Costa.....	164
Imagem 38 – Cartaz de divulgação “Marielle Presente”, no Teatro Firjan Centro.....	165
Imagem 39 – Cena da peça “Marielle Presente”	167
Imagem 40 – Cenário do espetáculo “Marielle Presente”	168
Imagem 41 – Cena do espetáculo “Marielle Presente”	169
Imagem 42 – Black Power compondo cena da peça “Marielle Presente”	170
Imagem 43 – Cena da peça “Dos nossos para os nossos”	171
Imagem 44 – Cartaz de divulgação da peça “Dos nossos para os nossos” na entrada do Teatro Ruth de Souza.....	174
Imagem 45 – Da esquerda para a direita: Êlme Peres, eu, Patrick Congo e Tiago Ribeiro..	175
Imagem 46 – Patrick Congo e Êlme Peres em cena na peça “Dos nossos para os nossos”	178
Imagem 47 – Êlme Peres em cena na peça “Dos nossos para os nossos”	180
Imagem 48 – Cena “Dos Nossos Para os Nossos”	183
Imagem 49 – Cena do espetáculo “Dos nossos para os nossos”	186
Imagem 50 – Cátia Costa em “Esperança na Revolta”, 2018, Direção: André Lemos.....	189
Imagem 51 – Cátia Costa em “MamÁfrica”, 2021 - Direção: Gabo Barros.....	191
Imagem 52 – Performance “Sambiguidade” – Direção: Cátia Costa – 2019.....	193

Imagem 53 – Filme “Paixão e Virtude” - 2014 - Direção: Ricardo Miranda.....	196
Imagem 54 – “O Rio de Muane” – 2009 - Direção: Denise Zenicola.....	197
Imagem 55 – Hilton Cobra em “Traga-me a cabeça de Lima Barreto!”	199
Imagem 56 – “A Roda do Mundo”, Companhia dos Comuns.....	205
Imagem 57 – “Candaces – A reconstrução do fogo”, Cia dos Comuns.....	206
Imagem 58 – “Bakulo – os bem-lembrados”, Cia dos Comuns.....	209
Imagem 59 – Cartaz de divulgação de “Traga-me a cabeça de Lima Barreto!”, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	212
Imagem 60 – Verônica Bonfim.....	214
Imagem 61 – Verônica Bonfim.....	229
Imagem 62 – 2017: Último abraço ao final do espetáculo.....	235

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

[CIA/CIAS] [Companhia/Companhias]

[COVID-19] [Corona Virus Disease 2019]

[EDUCAGERA] [Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Gênero e Raça]

[FNB] [Frente Negra Brasileira]

[FUNARTE] [Fundação Nacional de Artes]

[GEPE Conjuntura] [Grupo de Estudos e Pesquisas Conjuntura Nacional e Luta Contra o Racismo]

[IPEAFRO] [Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros]

[IPCN] [Instituto de Pesquisas da Culturas Negras]

[LGBTQIA+] [Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais e mais identidades]

[MNU] [Movimento Negro Unificado]

[NEAB] [Núcleo de Estudos Afrobrasileiros]

[NEABI] [Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas]

[PPGEduc] [Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares]

[TEN] [Teatro Experimental do Negro]

[TENSPP] [Teatro Experimental do Negro de São Paulo]

[TPB] [Teatro Popular Brasileiro]

[UFBA] [Universidade Federal da Bahia]

[UFRJ] [Universidade Federal do Rio de Janeiro]

[UFRRJ] [Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro]

[UFV] [Universidade Federal de Viçosa]

SUMÁRIO

ENSAIOS.....	14
ABERTURAS.....	22
Bastidores da pesquisa.....	25
1. CENÁRIO.....	30
1.1 Movimento Negro, artístico e educador.....	30
2. ENREDO.....	47
2.1 Teatro negro: bibliografias.....	47
2.2 Projetos nacionais de embranquecimento e suas consequências históricas: as necessidades de escurecer o teatro brasileiro.....	50
2.3 Teatro Negro: expansões conceituais.....	58
2.4 Negro no teatro no Brasil: dramaturgias e estereótipos do período escravista.....	64
2.5 Século XX: a cena política e educadora contra o racismo no Brasil.....	70
3. CLÍMAX: NEGRURAS EM CENA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	91
3.1 Impressões “estrangeiras” sobre aspectos culturais do Rio de Janeiro.....	91
3.2 O teatro negro no Rio de Janeiro Contemporâneo.....	101
3.2.1 Biografias negras: memórias e representatividade.....	103
3.2.2 Teatro para as infâncias.....	107
3.2.3 Resgate da ancestralidade, religiosidade e do continente africano.....	111
3.2.4 Relações étnico-raciais e denúncia ao racismo.....	114
3.2.5 Vivências e cotidianos cariocas.....	116
3.3 Ressoar: percepções de espectadores sobre o teatro negro no Rio de Janeiro.....	118
4. PROTAGONISMOS: MEMÓRIAS E PERCEPÇÕES DE ARTISTAS NEGROS DO RIO DE JANEIRO.....	127
4.1 Terreiro Contemporâneo: memórias de Gatto Larsen.....	128
4.2 Confraria do Impossível.....	141
4.3 Coletivo AfroMaré.....	171
4.4 Cátia Costa.....	188
4.5 Hilton Cobra.....	199
4.6 Verônica Bonfim.....	214
DE VOLTA AO CAMARIM.....	230
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	236
APÊNDICE – ROTEIROS DAS ENTREVISTAS.....	246

ENSAIOS

O sabor (nem sempre doce) da vida está nos encontros, com seus desarranjos e alinhamentos, por mais difíceis e desafiadores que sejam em muitos momentos. Assim foi com o processo desta pesquisa, que teve inícios próprios e alguns “ensaios” muito antes da oficialidade do ingresso no curso de doutoramento.

Venho de uma família humilde e que já passou por tempos difíceis. Minha mãe, Maria Rita, foi empregada doméstica que estudou até o primário e deu continuidade aos estudos já adulta, “para ajudar os meninos a fazerem o dever de casa”, ela dizia. Muito inteligente, adorava ler, escutar música e cantar enquanto trabalhava. Tinha uma percepção apuradíssima de decoração e organização de espaços, além de ser muita habilidosa para atividades manuais com seus belos desenhos, pinturas e bordados. A vida nos afastou cedo demais, a saudade é como tentar abraçar o vento, onde eu posso sentir o que não é palpável. Meu pai, José Antônio, foi laboratorista na UFV. Também foi árbitro de futebol e aos fins de semana, nos levava aos campeonatos regionais em cidades vizinhas nos jogos em que ele “apitava”. Guardamos com muito cuidado seus materiais dessa época: uniforme, apito, cartões e bandeirinhas. Hoje está aposentado e passa os dias cuidando da sua mãe, a minha avó Amélia, ou fazendo as vontades dos netinhos.

Meu irmão, Mateus, é dois anos mais velho que eu. Crescemos muito unidos, brincando e brigando, mas sempre unidos. Educador Físico formado na UFV e artista autodidata, com ele tive muitas influências musicais, o escutando treinar violão em seu quarto com as portas fechadas. Ele canta e toca muito bem, com uma voz grave e doce. Ele é casado com Luana, uma irmã que a vida me presenteou e juntos eles têm as maiores motivações da minha vida: os pequenos Giovanni e Josué, os “menininhos da tia Bê”.

Há pouco tempo, soube que tive uma importante referência do samba na família: em um movimento de tentar conhecer a história da família paterna iniciado por minha prima Sabrina, descobri que meu avô Nestor, falecido no ano de 1992, era um poeta e carnavalesco, que já escreveu sambas com amigos. Minha tia Beth, irmã do meu pai, disse que meu avô possuía uma mala onde guardava seus escritos. Infelizmente, isso se perdeu (até o momento), mas a descoberta foi significativa para nós, que assim como tantas famílias negras, desconhecemos nossos ancestrais e não possuímos artefatos materiais de suas presenças. Há a história oral, resgatada por meio das memórias de quem está presente em vida e que tentamos, de alguma forma, recuperar.

Possuo muitos artistas autodidatas na família, tanto materna, quanto paterna. Carpinteiros, músicos, cantores, todos homens, pois as mulheres precisavam se ocupar de trabalhos domésticos. Os instrumentos tocados (profissionalmente ou não) vão da sanfona ao violão e minha mãe me ensinou a dançar forró muito cedo para que eu não fizesse feio nas festas da família ou dos amigos na roça.

Para mim, também era arte ver a minha avó materna Tutinha mexendo a panela com angu, a minha avó Amélia acendendo velas todos os meses para São Judas Tadeu, um tio levantando uma parede de tijolos, outro revolvendo o cimento, o tio que tocava a sanfona depois do almoço em família, outro que “tirava música no teclado de cabeça”, a família se reunindo para colher café, moer cana, preparar as grandes refeições no Natal ou Ano Novo. Eram rituais executados com precisão e cuidado. Minha memória reteve a maioria deles, pois cada pessoa tinha a sua ritualística em seu afazer.

Nasci e cresci em Viçosa, Minas Gerais. O município, com população em torno de 84.000 habitantes, fica na Zona da Mata mineira, região montanhosa com vegetação da Mata Atlântica. A cidade é conhecida principalmente pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), com uma longa tradição agrária e o Doce de Leite Viçosa, internacionalmente premiado.

O município já foi palco de atrações culturais tradicionais como o carnaval, que contava com blocos de rua e desfiles de escolas de sambas na Avenida Santa Rita, Centro da cidade, que ficou popular e carinhosamente conhecida por um tempo como “Sapuca Rita”, em alusão ao sambódromo carioca Marquês de Sapucaí. Atualmente, por iniciativa do poder público, o carnaval não é mais festejado na cidade, apesar de blocos e escolas de samba tradicionais, como *Unidos dos Passos*, *Turunas do Vale* e *Quem Vem*.

Durante a Semana Santa, momento litúrgico cristão que antecede a Páscoa, ocorriam encenações da Paixão de Cristo na cidade encenadas pelo *Grupo de Teatro Minas Gerou* na praça Silviano Brandão, Centro da cidade. Também ocorriam apresentações em um distrito do município chamado São José do Triunfo, mas não sei informar se eram produzidas pelo mesmo grupo. De todo modo, eu ficava ansiosa para assistir as apresentações na praça central, mesmo em pé e nem sempre num bom ângulo de visão, o que não me impedia de ficar absorta e comovida com a história representada. Ao mesmo tempo, eu tinha o desejo de estar naquele palco representando aquela história. Na adolescência, busquei sem sucesso integrar grupo. Apesar disso, continuei sendo admiradora dos trabalhos da cia.

A literatura também foi marcante em minha trajetória. Grande parte pelo meu gosto pela leitura se deve ao incentivo da minha mãe com relação ao meu irmão e eu, nos

presenteando com livros e isso alimentava em mim o gosto pela escrita. Porém, se por um lado eu demonstrava espontaneidade e desenvoltura na escrita, no ambiente escolar era retraída, mantendo amizade com pequenos grupos de pessoas.

No ano de 2006, um estudante da UFV divulgou o curso *Teatro Solidário da UFV* na Escola Estadual Effie Rolfs, onde estudei. Gratuito, só chegar. Decidi participar e isso impactou minha vida. Meu pai não aprovou e me proibiu de fazer as aulas, mas minha mãe percebeu que aquele não era um desejo momentâneo, permitiu e me encobria dizendo que eu ia à missa todas as sextas-feiras de noite, dia e horário em que o curso acontecia. Mesmo não frequentando a religião atualmente, agradeço a Igreja Católica por esse milagre. Não sei se meu pai acreditava tanto nessa história da missa, mas minha mãe não deixaria de me proteger.

Na finalização do curso, ao final do mesmo ano, apresentamos a peça *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. Infelizmente, minha mãe e meu pai não estiveram presentes, nem me lembro o motivo, mas a essa altura todos já sabiam do teatro. Fiquei triste por não ter pelo menos minha mãe ali, mas ao final do espetáculo reconheci a figura da minha avó paterna na plateia. Dona Amélia, sempre presente nos momentos importantes de seus netos. Sou tão grata a ela!

Em dezembro de 2007, prestei vestibular para o curso de Pedagogia na UFV e no ano de 2008, ingressei no ensino superior na universidade pública, superando as expectativas contrárias reforçadas pela nossa cor e condição social. Minha mãe e meu pai viam filhas e filhos de seus patrões estudando na universidade, considerada de prestígio, e naturalizaram aquelas presenças na UFV. Eles não duvidavam das capacidades minhas ou do meu irmão, mas achavam que este espaço era voltado somente para pessoas ricas e brancas. Essa conquista foi impactante no meu lar e na minha comunidade, pois havia uma dificuldade igualmente grande de encontrar moradores da cidade, especialmente de bairros periféricos como o meu, dentre os estudantes aprovados na instituição. Com o tempo, isso mudou e continuamente assistimos mais e mais pessoas do Bairro Santo Antônio, lugar onde cresci e morei, adentrar na universidade. Necessário sinalizar a importância das políticas de ações afirmativas para esse processo de mudança estrutural, racial e social.

Meu ingresso na universidade oportunizou o reencontro e ressignificação com o teatro que frequentei na adolescência. No ano de 2009, soube que o projeto continuava ativo e retornei ao curso. Ao finalizar as oficinas, fui convidada pelo diretor para integrar um grupo profissional, o *Atuar_te*. Montamos espetáculos, viajamos pelo estado de Minas Gerais

participando de festivais e consegui meu registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) em 2010. Apreendi técnicas de direção, substituindo o diretor após sua saída do grupo e defini que meu nome artístico seria *Bê Gomes*, praticamente escolhido em coletivo, pois ninguém me chamava de Beatriz ou por outros apelidos. E eu gosto, é apelido dado pela minha mãe, sua eterna “bebê”.

Entre os anos 2009 e 2011, vivi uma intensidade de momentos graças ao teatro. Ao longo do meu trabalho como atriz, fui premiada e indicada a prêmios em festivais, viajei com o grupo, desenvolvi projetos de extensão em escolas públicas, oferecendo aulas de artes para crianças e adolescentes. Com essa última experiência, iniciei meus estudos sobre a arte-educação e as contribuições das artes para a educação, socialização e expressão.

Entre 2012 e 2013, a amiga e atriz Núbya Guimarães e eu passamos a oferecer as oficinas de teatro na UFV, ampliando e aprimorando as aulas com estudos pessoais e escolhas políticas voltadas para um teatro mais popular e crítico.

Também em 2012, a *Cia Atuar_te* se desfez e, por decisão e afinidades em comum, um novo grupo foi formado com um elenco fixo e fechado: os *ElosQuentes*. Compunham a primeira formação de atores: Andreia Martins, Jhonatan Oliveira, Marcelo Augusto, Marco Túlio Câmara, Núbya Guimarães e eu, além de Matheus Felipe Braga como técnico principal. Com o tempo, esse número aumentou, mas buscamos ser rigorosos quanto as pessoas que estariam conosco, para que demonstrassem comprometimento com a equipe, mesmo que amadora. Éramos jovens e, assim como tantos artistas, cheios de sonhos e pouco dinheiro. Fazíamos animações em festas infantis e casamentos em troca de valores irrisórios, mas meticulosamente dividido entre elenco e produção. Realizamos festivais de teatro com ingressos a preço popular ou gratuitos, movimentamos a cidade ao ponto de nos tornarmos referência no teatro em Viçosa. Saíamos das aulas da faculdade no período noturno diretamente para o ensaio em espaços emprestados pela Divisão de Assuntos Culturais da UFV. Matheus carregava todo o elenco, figurino e cenário em seu carro para todos os lugares e ficava conosco até o final de todos os ensaios, levando quem pudesse para casa. Quando o trabalho rendia um pouco mais de dinheiro, ficávamos felizes e esperançosos de que poderíamos viver apenas de teatro algum dia.

Infelizmente, com o tempo percebemos que nem sempre poderia ser assim. Aos poucos, o grupo foi se dissolvendo até a última apresentação no ano de 2017, quando adaptei e dirigi o espetáculo *Martini Seco*, baseado na obra homônima de Fernando Sabino. Particularmente, foi uma experiência bastante conflituosa e traumática e decidi, dali em

diante, não continuar no grupo. Acredito que as outras pessoas pensaram da mesma forma, pois foi um fim silencioso e em comum. Não houve despedidas, apenas afastamento e cada pessoa foi seguindo o seu rumo profissional. Não permanecemos juntos nos palcos, mas continuamos grandes amigos e companheiros na vida.

Imagem 1 – Cartão de visita dos ElosQuentes, com a primeira formação do grupo: (da esquerda para a direita) Jhonatan Oliveira, Andreia Martins, Núbya Guimarães, Marco Túlio Câmara, eu e Marcelo Augusto



Fonte: arquivo pessoal, 2012

Voltando ao ano de 2013, me encaminhava para o encerramento da graduação e realizei o Trabalho de Conclusão de Curso sobre o teatro na UFRV e as possibilidades educativas do mesmo. Durante o estudo, analisei a história do teatro no Brasil e no mundo ocidental para embasar meus argumentos sobre o tema proposto. Aqui, cabe uma reflexão: apesar de já demonstrar certos incômodos sobre a ausência de artistas negros tanto no plano macro (pensando a televisão, por exemplo), como no plano micro (éramos poucos artistas negros nos grupos em que participei), em nenhum momento encontrei nas literaturas e entrevistas realizadas, referências sobre a contribuição negra nas artes cênicas.

Na graduação, tive apenas uma aproximação com os estudos étnico-raciais quando decidi cursar a disciplina optativa “Etnia e Educação no Brasil”. Ela foi ministrada por uma professora substituta, Neli (me recordo apenas de seu primeiro nome), a primeira e única docente negra com quem tive contato na Pedagogia enquanto fui estudante. Na época, com outra mentalidade, não tive condições de me aprofundar nas reflexões propostas pela professora e até mesmo questionava se aquele racismo todo que ela dizia ser reproduzido no Brasil era real. Mas, de alguma forma, fui inquietada pelas suas aulas e comecei a observar as situações vividas no passado e presente de outras formas.

Um exemplo disso foi como eu passei a me perceber como uma das poucas atrizes negras no meu grupo e nas oficinas de teatro. Outra percepção pessoal foi sobre a resistência de pessoas brancas quando eu oferecia as oficinas de teatro ou assumia a direção geral de algum espetáculo. Era nítido o desconforto e contestação das minhas orientações. Muitas vezes, me vi em situações em que os atores se recusavam e questionavam a minha direção. Quando eu me posicionava, era tida como “agressiva”. Isso minou significativamente a minha autoestima como artista.

Outra situação data de 2010, quando fui escalada para fazer o papel de “Mucama” dos fundadores da Universidade Federal de Viçosa em uma encenação ao ar livre durante a tradicional “Semana do Fazendeiro”, evento que rememora a origem agrária da instituição, com feiras de animais, máquinas e produtos agrícolas e atividades culturais, que também pode ser entendida como exaltação ao agronegócio. Quando o diretor do grupo de teatro me explicou o papel e entregou o figurino que consistia em um vestido com enchimento nos seios e nas nádegas, os demais atores riram. Aceitei o papel, pois a universidade ofereceu um cachê alto e pensei que não haveria problema, pois era uma personagem cômica, algo com o qual estava acostumada a ver na TV. Na verdade, essa última atribuição era a mais esperada da personagem: trazer comicidade. Entretanto, ao longo dos dias de apresentação, sofri assédio sexual, hipersexualização, racismo e maus-tratos reais pela plateia e parte do elenco, sendo que esses últimos tinham o respaldo de “improvisos para oferecer veracidade aos fatos da época”. Cabe ressaltar que a UFV foi fundada no ano de 1922 como Escola Superior de Agricultura e Veterinária e, por mais que na época mulheres negras estivessem em uma posição ainda mais fragilizada na sociedade, a escravização no Brasil já estava extinta, o que não justificava a presença da “Mucama” (era esse também o nome da personagem) e suas vestimentas. Ademais, o figurino buscava retomar um estereótipo social reproduzido no teatro colonialista (e que perdurou na sociedade brasileira) das “mães pretas”, com seios e nádegas fartos e mulheres negras voluptuosas e de comicidade gratuita.

Aliado a isso, rememoro quando participei das oficinas de teatro na adolescência, quando minha mãe me percebia triste ao voltar dos ensaios para a peça final. Disse a ela que eu tinha um sentimento estranho de que não pertencia ao grupo, pois eu e outras colegas negras, recebemos pequenas participações no espetáculo, mesmo que todas as pessoas haviam tido igual participação e dedicação ao longo do ano. Para minha mãe, aquela não era uma coincidência e me explicou com bastante cuidado que suspeitava que poderia ser em decorrência da cor de nossas peles. Ela me fortaleceu e me explicou que eu deveria conversar

com o diretor sobre isso. Fiz o que minha mãe me recomendou e o diretor se defendeu dizendo que “jamais seria racista”. Depois desse fato, tivemos participações ampliadas e nossas presenças foram ovacionadas pelo público.

Indo um pouco mais fundo, recordo-me da escola, nas ocasiões em que tinha o desejo de me apresentar em peças de teatro sobre contos de fadas ou histórias do Brasil, mas as professoras diziam que não, argumentando que eu “era boa só pra ser narradora”. Hoje, lembrando minhas afirmações sobre a timidez, me pergunto retoricamente se eu *era* ou *me tornaram* uma criança retraída no ambiente escolar.

As reflexões também ocorreram como espectadora. Além das muitas vezes em que assisti peças com elencos totalmente brancos, naturalizando essas presenças no teatro, assisti a um espetáculo de teatro de bonecos cujo enredo consistia em determinado mistério investigado por um detetive, boneco branco, personagem principal e que demonstrava sagacidade para solucionar o caso. Havia o seu ajudante representado pelo único boneco preto da peça, coadjuvante e “alívio cômico” por seus trejeitos desengonçados, amadorismo e lentidão no raciocínio. Em dado momento, diante de mais uma das situações embaraçosas do ajudante, o detetive o insulta usando a cor da pele para justificar sua suposta ausência de inteligência. Instantes depois, um garoto próximo a mim na plateia comenta com sua mãe: “Mamãe, já sei quem é o mau: é o boneco preto!”. A situação me desassossejou. O que levou à dedução da criança? Não posso afirmar categoricamente que foi a peça, mas meu incômodo ultrapassou aquele instante, encontrando eco em problematizações das representações estereotipadas sobre a pessoa negra no teatro.

Essas situações se tornaram inquietações em minha mente. Sem nome até então, residiram as dúvidas: seriam coincidências? Mesmo sem saber ao certo como definir aquelas ocasiões e os sentimentos que me causaram ao longo da vida nas artes, em 2013, conheci e me aproximei do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros de Viçosa, o NEAB, formado por pessoas negras e brancas que compactuavam com a luta antirracista. Realizávamos palestras, eventos culturais, debates, dentre outras ações na cidade.

Ao saberem da minha trajetória como atriz e diretora, Augusto Renan Rocha, estudante do curso de Medicina Veterinária e Tuwilê Jorge Braga, graduando em Geografia, ambos integrantes do grupo, me apresentaram aos trabalhos desenvolvidos por Abdias Nascimento no Teatro Experimental do Negro (TEN). Neste momento, foi como se uma imensa teia tivesse conectado a palavra “racismo” com as vivências inomináveis até aquele momento. Choque, dor, tristeza imensa me invadiam. Nomear é significar. Passei a pesquisar

conteúdos sobre o TEN e Abdias e quanto mais eu sabia, mais *escurecida* me sentia. Naquele momento, lá atrás, 12 anos antes da conclusão da presente pesquisa, iniciava a escrita da minha tese.

Enquanto educadora, considero que as vivências narradas até aqui foram importantes para que eu pudesse tomar decisões necessárias em minha vida. Inclusive, foram essas circunstâncias que me levaram a pensar a potência das artes para reforçar determinados estereótipos sociais, assim como ressignificar experiências pessoais e coletivas. Com Abdias Nascimento, reforcei a tese de que, assim como há o estereótipo, as artes também podem ressignificar vidas. Como isso poderia acontecer, na prática, era uma das perguntas que desejava responder.

Minha mãe nunca deixou que eu me afastasse das artes, ela costumava dizer: “filha, você pode tentar correr dele, mas o teatro sempre vai dar um jeito de te alcançar. De uma forma ou de outra”. E assim tem sido. Precisei de paciência até a chegada ao doutorado no ano de 2021, em meio a muitos tropeços, acertando o passo, segurando para não cair. Quando ingressei no doutorado oficialmente, fiz questão também de enviar mensagens a ambos os amigos do NEAB que me apresentaram ao TEN, em agradecimento.

Estes fragmentos de memórias são como pequenos “motes” que conduzem para uma dramaturgia maior. Compuseram o que chamei de “ensaio”, para que eu pudesse aprofundar em um estudo localizado sobre relações étnico-raciais, artes e educação e que virá a seguir.

Imagem 2 – Mosaico com alguns dos meus trabalhos no teatro



Fonte: arquivos pessoais

ABERTURAS

O racismo nas artes vem sendo objeto de denúncias por parte de militantes, artistas e intelectuais em nossa história. Isso se deve, principalmente, pela forma como o corpo negro foi e vem sendo reproduzido e tratado neste campo, enquanto sujeito silenciado, passível ao consumo, descartado e reelaborado a partir da concepção da outra pessoa, como se não pudesse expressar subjetividades próprias.

Abdias Nascimento, importante intelectual, político e artista do século XX, foi um dos primeiros a questionar essa problemática. Suas críticas fizeram coro com a de outras pessoas de seu tempo, preocupadas com a situação do negro no teatro. Saindo do plano das ideias, a prática se fez em 1944 com a criação do *Teatro Experimental do Negro* (TEN), na cidade do Rio de Janeiro, que até hoje é um importante exemplo de militância negra por meio das artes cênicas, inspirando campos de estudos e práticas artísticas.

Arrisco-me a dizer que o TEN foi além do que se propôs, mesmo com suas limitações. O período que abrange os primeiros anos de atividade do grupo, foi caracterizado por intensas agitações intelectuais e políticas das entidades do Movimento Negro brasileiro na busca efetiva de suas reivindicações, após o fechamento da Frente Negra Brasileira (FNB)¹, no ano de 1937. Neste momento, o TEN surgiu como um movimento de renovação artística e política, sendo uma importante referência para outras iniciativas contemporâneas a ele e mesmo após o encerramento de suas atividades, no ano de 1968 (Gonzalez, 1982).

As obras de Abdias foram as minhas primeiras fontes de pesquisas quando conheci o teatro negro. Com as portas abertas por Abdias, encontrei outros registros que, aos poucos desanuviam e, ao mesmo tempo, aumentaram meus questionamentos. Um desses trabalhos foi o documentário *A negação do Brasil* (2000), do cineasta Joel Zito Araújo. Com depoimentos de atrizes e atores negros, denunciou a pouca representatividade e o racismo nas teledramaturgias brasileiras ao longo do século XX e apresentou como as novelas, ao comporem elencos e protagonismo brancos, contribuíram para a formação de atribuições positivas à essa população, ao mesmo tempo em que aos poucos negros foram reforçados papéis de subordinação.

Em comunicação com o documentário, outro questionamento surgiu, inspirado em conversas com o orientador da tese: até metade do século XX, poucos artistas negros eram

¹ A Frente Negra Brasileira foi uma entidade fundada no ano de 1931 na cidade de São Paulo. Tornou-se um importante espaço político, educativo e recreativo. Em 1936, veio a se tornar um partido político, que foi excluído no ano de 1937 a partir de um decreto do então presidente Getúlio Vargas, que aboliu os partidos do país, fazendo com que a FNB encerrasse suas atividades no mesmo ano.

vistos em cena. A partir do momento em que suas presenças passaram a ser aceitas ou toleradas, outra mídia, a televisão, assume um importante lugar na indústria do entretenimento. Com essa mudança, grandes artistas brancos do teatro migraram para esse espaço, excluindo os artistas negros, com algumas exceções. O alcance da TV é muito mais amplo e rápido. Essa problemática reforçou ainda mais a promoção de um suposto país embranquecido e a propagação de estereótipos raciais.

Considero o documentário de Joel Zito Araújo, ao lado do artigo *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*, escrito por Abdias Nascimento e publicado no ano de 2004, os primeiros alicerces deste trabalho. Digo isso pois, enquanto educadora e artista, levando em conta também as minhas experiências pessoais e coletivas, me indaguei sobre até que ponto a arte, da mesma forma em que é importante para reforçar e criar estereótipos sobre as realidades negras, poderia estabelecer reflexões e ações antirracistas, numa atitude pedagógica voltada para a valorização das identidades negras.

O TEN foi um dos caminhos para pensar as relações do teatro negro e a educação. Ele provocou um movimento profundo de contestação do não-lugar do negro, das ausências sobre nossos corpos e intelecto. Uma proposta antirracista que antecipou a criação de leis, desejosa por um sistema educativo que considerasse as relações étnico-raciais no país e, por isso, assumiu um posicionamento educador. Mas o TEN, assim como tantos outros grupos, artistas e proponentes, como Solano e Margarida Trindade com o Teatro Popular Brasileiro, não poderiam fazer isso sozinhos. Por essa razão, expandi a pesquisa para a contemporaneidade.

Concordo com Nilma Lino Gomes (2012, p. 100) quando afirma que, apesar das circunstâncias em que o teatro reproduz estereótipos ou hegemonias raciais, as artes também “[...] têm reconhecido a centralidade das tensas relações étnico-raciais que acompanham a nossa formação social e cultural”. Como exemplo, a autora enfatiza a importância de espetáculos cênicos como “Besouro Cordão-de-Ouro”, apresentado por artistas negros durante uma das edições do Festival de Arte Negra (FAN), em Belo Horizonte - MG, do qual foi espectadora. Além da relevância artística, ao retratar a história afro-brasileira, ainda negligenciada nos currículos escolares e pelas teorias educacionais, a peça constituiu práticas políticas e educativas:

A peça trouxe para aquele público uma excelente “aula” na qual se enfatizou a relação entre conhecimento, cultura e ação política. [...] Não só pela beleza e competência do elenco e da direção, mas porque aquele espetáculo e o próprio

contexto do FAN atuam em outro registro e dialogam com outro paradigma de conhecimento. Um paradigma que não separa corporeidade, cognição, emoção, política e arte. Um paradigma que compreende que não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, mas, sim, uma história de dominação, exploração, e colonização que deu origem a um processo de hierarquização de conhecimentos, culturas e povos (Gomes, 2012, p. 102).

Assim, em contraposição à transmissão de mensagens, saberes e valores racistas, vexatórios, excludentes e alienantes na cena, o teatro negro pode apresentar o que Régia Mabel da Silva Freitas (2020) afirma ser o contradiscurso do ator militante, composto por experiências, memórias e valores afrodiaspóricos. E, “na caixa cênica, *lócus* de ressonância, apresenta-se um conjunto de som, cores, luz, vozes, corpos, saberes, indagações, divergências, catarses e exegéticas reflexões sobre a negritude” (Freitas, 2020, p.152), elementos estes potencializados pelo constante diálogo com saberes que integram o universo de experiências da população negra. Os saberes articulados nas performances teatrais negras, podem dinamizar a educação para as relações étnico-raciais, deslocando os agentes educativos para espaços não considerados para este fim.

Partindo dessas reflexões iniciais, algumas questões foram suscitadas: como o teatro pode ser acionado para a construção de ações políticas e educativas contra o racismo? Como artistas negros da cidade do Rio de Janeiro se articulam neste propósito? Em que medida as vivências, experiências e conhecimentos prévios dessas pessoas artistas podem contribuir para o ativismo negro por meio do teatro?

Tendo isso dito, nesta pesquisa, busquei analisar como o teatro negro no Rio de Janeiro pode ser um aliado na luta contra o racismo. Para tanto, foquei em experiências com declarada atitude antirracista em peças de teatro, buscando descrever os temas das peças, os elementos utilizados em cena e nas dramaturgias, possíveis ações desenvolvidas pelos grupos além dos palcos e analisar as percepções das pessoas artistas que desenvolvem essa arte, pensando o teatro negro como um espaço discursivo, político e educativo.

Essa pesquisa se justifica enquanto uma possibilidade analítica das contribuições do teatro para a elaboração de narrativas pertinentes para o campo das relações étnico-raciais, estratégia de militância e possibilidade de produzir outras formas de comunicação com a sociedade sobre as relações étnico-raciais no país. Ademais, ao longo da pesquisa, foram constatados escassos estudos deste escopo no campo da educação. Desta forma, faz-se necessário ampliar as análises e futuros aprofundamentos das contribuições negras para as artes e educação.

Bastidores da pesquisa

Esta é uma pesquisa qualitativa, com desejo de aprofundar a análise e descrição de um contexto específico. Foi inspirada nos pressupostos da *etnopesquisa crítica*, que nasce da tradição etnográfica e preocupa-se, principalmente, com os processos que constituem o ser humano em sociedade e em cultura, segundo Roberto Sidnei Macedo (2006). “Sua criticidade está na desconstrução filosófica das epistemologias normativas e na convicção de que não há ciência imparcial” (Macedo, 2006, p.10) e o processo de construção de conhecimento não é alheio às pessoas que contribuem com a pesquisa, tidas por Macedo (2006) como *atores sociais*. Além disso,

[...] Essa atitude de pesquisa tem uma consequência democrática radical para o campo das pesquisas antropológicas e para as ciências da educação mais pontualmente: trazer para os argumentos e análises da investigação vozes de segmentos sociais oprimidos e aliçados, em geral silenciados historicamente pelos estudos normativos e prescritivos, legitimadores da voz da racionalidade descontextualizada (Macedo, 2006, p.11).

A descrição detalhada dos fenômenos sociais é, de acordo com Macedo (2006), o ponto de partida para a *etnopesquisa*, diante do *dinamismo sociocultural* onde nos inserimos enquanto sujeitos. Trata-se, ademais, de uma pesquisa *com*, entendendo as populações e situações estudadas como contribuintes do processo de síntese de conhecimento. Com isso, Macedo propõe um modo *intercrítico* de pesquisa antropológica e educacional, cuja “criticidade está na desconstrução filosófica das epistemologias normativas e na convicção de que não há ciência imparcial” (Macedo, 2006, p. 10).

Essa aproximação com os atores sociais da pesquisa se faz importante, pois são eles e elas as pessoas responsáveis para a produção do conhecimento. A pesquisa é construída de intenções, escolhas e determinações para a análise social. Essa aproximação subjetiva não interfere, entretanto, na reflexão crítica de pesquisadores, por maior que seja a afinidade com a situação observada. Por essa razão, a *etnopesquisa crítica* ofereceu subsídios necessários na postura investigativa adotada nesta tese.

Os primeiros movimentos desta pesquisa tiveram início em setembro do ano 2021, nos encontros regulares no Grupo de Estudos e Pesquisas Conjuntura Nacional e Luta Contra o Racismo (GEPE Conjuntura), sob coordenação do professor e orientador Dr. Amauri Mendes Pereira e formado por estudantes de graduação e pós-graduação da UFRRJ e militantes do Movimento Negro. Na época, ainda nos encontrávamos em restrições de

contato social em decorrência da pandemia global do Coronavírus SARS-CoV-2 (covid-19) e por essa razão, as aulas e atividades do grupo aconteceram remotamente, na plataforma de videoconferências *Jitsi Meet*.

Com o aumento da imunização contra a covid-19 no final do ano 2021, o professor Amauri promoveu um encontro de orientação presencial com estudantes de mestrado e doutorado na cidade do Rio de Janeiro, entre os dias 27 e 28 de dezembro do mesmo ano. No dia 27 nos conhecemos pessoalmente em uma reunião no Instituto de Pesquisas da Culturas Negras (IPCN), onde soubemos a história da instituição e conversamos sobre as nossas pesquisas. Em 28 de dezembro, nos dirigimos ao encontro com militantes negros da cidade e Baixada Fluminense no bar Amarelinho, localizado na Cinelândia. O dia terminou com uma chuva para refrescar o calor e regar as sementes que logo germinariam as dissertações e teses.

Em janeiro de 2022, com as medidas restritivas da pandemia amenizadas, me mudei oficialmente para o estado do Rio de Janeiro. A mudança, de fato, ocorreu em 11 de fevereiro de 2022, para o bairro Aeroclube (ou Moquetá), município de Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, onde vivi por 5 meses em uma quitinete. No quarteirão seguinte, se encontra o prédio do Instituto Multidisciplinar (IM), um dos *campi* da UFFRJ. Supostamente, teria um local de apoio na universidade e poderia começar a observar as performances na capital. Mas, tive dificuldades em conhecer e assistir aos espetáculos que aconteciam, em sua maioria, no período noturno na capital fluminense, o que dificultava a locomoção. Sendo assim, nesse primeiro momento, assisti poucas peças teatrais e me dediquei à parte da pesquisa bibliográfica.

Grande parte dos documentos sobre o TEN foram gentilmente disponibilizados para consulta pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO), órgão criado por Abdias Nascimento que permanece, atualmente, aos cuidados e gerenciamento de Elisa Larkin Nascimento, contando com uma equipe de estudiosos e especialistas no acervo do autor. Algumas informações sobre o TEN foram complementadas em pesquisas na Fundação Biblioteca Nacional. Ambas as instituições possuem espaços físicos, sendo a primeira localizada no bairro da Glória e a segunda na Cinelândia.

Me mudei em julho de 2022 para o Centro da capital, para uma quitinete na Lapa, região conhecida como o berço da boêmia carioca. Apesar de ter vivido poucos meses na Baixada Fluminense, observei a discrepância, mesmo com a proximidade geográfica, sobre acesso às peças de teatro, museus e espaços culturais em Nova Iguaçu. Talvez tenha tido

pouco tempo, quem sabe em outras ocasiões possa vir a ter acesso mais ampliado sobre o teatro negro da Baixada Fluminense.

Após a minha mudança, tive acesso a muitas performances e artistas. O primeiro contato foi estabelecido com o Terreiro Contemporâneo, espaço gerido pela Confraria do Impossível. Inicialmente, desejei a possibilidade de realizar uma imersão apenas neste local, observando e acompanhando os trabalhos ali desenvolvidos. Entretanto, com o passar do tempo e assistindo a tantos trabalhos diferentes, refleti sobre como a diversidade de corpos, artistas e propostas cênicas, poderiam construir uma outra problematização para a pesquisa: as diversas vivências, concepções e visões de mundo que refletem no campo artístico, resultando, assim, em diferentes formas de construir uma militância antirracista por meio do teatro no Rio de Janeiro.

Deste modo, investiguei o teatro negro do Rio de Janeiro observando três aspectos:

a) Descrição de peças de teatro do Rio de Janeiro: as análises não tiveram foco na dramaturgia ou na crítica das peças, mas no conteúdo apresentado nas mesmas. Uma crítica especializada exige julgamento de valor, análise minuciosa e conhecimento técnico profundo sobre os aspectos que integram a peça e não é essa minha intenção. Tampouco busco realizar uma análise discursiva das peças e de cada elemento que as compõem, não é este o lugar ocupado por esta pesquisa. A partir disso, elenquei os principais temas observados nos espetáculos da cidade, sem o intuito de padronizar, hierarquizar ou definir as produções em categorias específicas. Desta forma, coloquei-me em posição de espectadora-pesquisadora, ao mesmo tempo em que não me abstive da minha subjetividade, ou seja: permiti-me ser afetada pelas produções, compreendendo a importância dos meus sentidos sobre os temas, compreendendo que as peças também fariam abordagens pertinentes acerca das minhas vivências de mulher negra. Esta etapa foi importante para que eu pudesse delinear algumas das principais características do teatro negro a partir da experiência do Rio de Janeiro, o que também serviu como base para o contato com alguns artistas da cidade, evidenciar o teatro negro como agente de problematização do racismo, independente do meu julgamento.

b) Acompanhamento de um grupo específico: o contato aprofundado com a Confraria do Impossível e com o Terreiro Contemporâneo com certeza trariam profícuas análises sobre a proposta da pesquisa e, mesmo dentro de um mesmo grupo, podem ser observadas diferentes perspectivas de seus membros. O Terreiro foi o primeiro espaço que tive acesso na cidade, onde pude notar a circulação de artistas de várias áreas e grupos diferentes. Na época da pesquisa, o grupo estava realizando a produção da peça *Marielle Presente, Uma*

ópera funk ou *Um retrato afetivo*. Acompanhei alguns ensaios para observar a possível importância dos trabalhos nos bastidores para a produção que assistimos finalizada no palco. Foram realizadas entrevistas com Gatto Larsen, administrador do Terreiro Contemporâneo, André Lemos e Rei Black, da Confraria do Impossível.

c) Por fim, realizei entrevistas com artistas de outros grupos da cidade para conhecer suas trajetórias e percepções de artistas negros no Rio de Janeiro. As entrevistas complementaram as descrições das peças da cidade, uma vez que as contribuições das pessoas entrevistadas trouxeram à tona experiências pessoais e coletivas que inspiraram/inspiram a emergência de determinados elementos presentes nas peças. As pessoas entrevistadas foram: Êlme Peres, Leona Kalí, Patrick Congo e Tiago Ribeiro (Coletivo Afromaré); Cátia Costa; Hilton Cobra; e Verônica Bonfim, que também integrou e protagonizou *Marielle Presente*. Também conversei com duas pessoas espectadoras para que pudessem oferecer suas impressões sobre o teatro negro na cidade, uma vez que este só acontece nesta dupla relação entre a pessoa artista e a pessoa espectadora. Considerando a pertinência do tema das relações étnico-raciais, convidei Priscila Viana, uma mulher branca e Celso Mattos, um homem negro, para trazerem seus depoimentos. Assim, encerrei as entrevistas e análise sobre o teatro negro do Rio de Janeiro.

Sobre a escrita da tese, algumas referências, principalmente documentais, são anteriores aos acordos ortográficos dos anos 1990 e 2016. Por opção pessoal, nas citações diretas, todas foram alteradas para a ortografia atual a título de compreensão.

No ano de 2022, conheci o artista e professor Kgafela oa Magogodi, da Escola de Artes da Universidade de Witwatersrand, em Johannesburgo, África do Sul. Conversamos em algumas ocasiões e intencionamos a realização de um intercâmbio por meio do doutorado sanduíche, pensando em como as artes na África do Sul foram utilizadas como instrumento de luta antirracista, especificamente contra o *apartheid* durante os anos 1970 e 1980; o teatro de protesto, que foi bastante expressivo na África do Sul, na luta contra a segregação racial; e a criação de espaços artísticos voltados para o acolhimento da juventude negra do país, como é o caso da Funda Community College, localizado no distrito de Soweto, em Johannesburgo.

Infelizmente, o intercâmbio não foi realizado por questões institucionais, mas permaneço em contato com o professor Kgafela para construirmos outros projetos de comunicação no futuro, no Brasil e/ou na África do Sul.

Sobre a estrutura da tese, está organizada da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresento o movimento negro no Brasil, sua importância educacional e política e como as artes produzidas por pessoas negras contribuem com este movimento. No segundo capítulo, abordo o teatro negro, as concepções e produções sobre o tema, a presença/ausência negra nos teatros e as contribuições negras no teatro no século XX. No terceiro capítulo, descrevo os elementos observados no teatro negro no Rio de Janeiro e no quarto e último capítulo, apresento as trajetórias e percepções de artistas e espectadores sobre as artes na cidade.

1 CENÁRIO

1.1 Movimento Negro, artístico e educador

*Não olhe para mim
pensando que sou
um negro e só.
Olhe outra vez,
e veja.
Sou negros.*

Éle Semog²

Ao longo da minha infância e adolescência, construí poucas relações positivas com a estética negra. A raiz crespa do meu cabelo era alisada de 3 em 3 meses desde os 5 anos de idade, para evitar apelidos na escola e constrangimentos, caso os fios meticulosamente colocados no lugar pelos penteados da minha mãe saíssem do lugar. Por um tempo, também deixei de mostrar meu sorriso em fotografias, depois de um comentário debochado sobre como meu nariz se abria ao sorrir. Na adolescência, certa vez, chorei em frente à televisão assistindo a clássica novela *Malhação* (transmitida na Rede Globo entre os anos de 1995 e 2020), ao notar que nenhuma das protagonistas ou coadjuvantes se assemelhavam a mim, o que significaria que garotas como eu não seriam bonitas, interessantes ou sequer existiam. Olhar no espelho trazia a dura constatação: eu não gostava de ser uma garota negra.

Sem a pretensão de tornar essa tese a narração de situações particulares, seria ao mesmo tempo impossível discutir as questões aqui suscitadas sem resgatar as vivências que me constituem. Essas memórias se coadunam com um desejo de soberania racial de parte das elites brasileiras que, mesmo que não tenha sido exitoso em termos políticos e jurídicos do embranquecimento, foi eficaz para a produção de uma *mentalidade social embranquecida*, influenciando, inclusive, na subjetividade das pessoas negras.

A mudança dessa mentalidade, em mim, não aconteceu de forma imediata. Foram pequenos momentos, como o dia em que minha escola foi convidada a prestigiar um evento de celebração da aprovação da Lei 10.639, no ano 2003, com uma série de apresentações culturais, dentre elas, um show musical com interpretação da canção *Olhos Coloridos*, de Sandra Sá. Não sabia do que se tratava aquela Lei, mas entendia que tinha algo a ver com o continente africano.

² Poema “O graveto e a Tora”. Semog, 2024, p. 273.

As principais transições, entretanto, ocorreram no meu período de graduação, na década de 2010. Não sei dizer se minha percepção estava mais apurada ou se as transformações sociais estavam mais acentuadas. O fato é que o Movimento Negro, representado pelo NEAB Viçosa, 10 anos após o evento que presenciei com a escola, foi responsável por me fazer esboçar novos sorrisos nas fotografias, encontrar referências positivas sobre a negrura da minha pele e história, além de passar pela transição capilar de forma empoderada com os comentários positivos das pessoas integrantes do grupo sobre o meu cabelo crespo. Ali, teve início um caminho emancipatório objetiva e subjetivamente.

Reconhecendo a população negra enquanto sujeito político (Pereira, 2018), é fundamental, neste sentido, afirmar o Movimento Negro enquanto uma “legítima forma de expressão das insatisfações frente às desigualdades, materiais e simbólicas, geradas pelo preconceito e pela discriminação racial” (Pereira, 2018, p. 12). Enquanto articulação social, o Movimento Negro é constituído por diversas entidades e formas de atuação política. Alguns desses grupos podem ser considerados “institucionalizados”, ou seja, estabeleceram registros formais, princípios, filiação dos seus membros, sedes, pautas políticas, atas de reuniões, expressiva participação e representação na política nacional, como ocorreu com a Frente Negra Brasileira (FNB), (São Paulo – SP, 1931 a 1937), Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro – RJ, 1944 a 1961), ou o Movimento negro Unificado (São Paulo – SP, 1978 aos dias atuais).

Em outras circunstâncias, observa-se ações “não institucionalizadas”, de curta duração, construídas em momentos específicos de acordo com o contexto histórico, antes mesmo da abolição da escravização. O próprio NEAB Viçosa escolheu o caminho da “não institucionalização” para garantir sua autonomia de ação, uma vez que geralmente estes coletivos estão vinculados a universidades.

Tendo isso em consideração, Joel Rufino dos Santos (1985), inicia o seu artigo *O Movimento Negro e a Crise Brasileira* questionando: deve-se considerar o Movimento Negro como o conjunto de entidades criadas a partir dos anos 1931, com o aparecimento da Frente Negra Brasileira, ou podemos pensar de forma mais ampla, considerando todas as entidades de qualquer natureza e de qualquer tempo?

Na primeira linha de pensamento, que o autor denomina como Movimento Negro no sentido “estrito”, o movimento, no Brasil, nasceria no ano de 1931, com a Frente Negra Brasileira. Essa entidade surgiu como uma convergência de diversas ações de protestos espalhadas pelo território brasileiro, que optaram a realizar, principalmente, intervenções

capazes de travar jogos políticos institucionais e ocupar lugares de direitos da população negra (Santos, 1985). E assim tivemos a emergência de clubes recreativos, jornais, escolas, partidos políticos adjetivados como “negros”, uma vez que a representatividade em determinadas instituições era pequena ou mesmo ausente em decorrência da discriminação racial.

Joel Rufino dos Santos considera que essa noção estrita sobre o Movimento Negro tende a ser excludente, por considerar apenas os grupos politicamente organizados. Por essa razão, o autor apresenta uma análise mais aprofundada sobre o que ele entende enquanto Movimento negro:

[...] Todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo (aí compreendidas mesmo aquelas que visavam à auto-defesa física e cultural do negro), fundadas e promovidas por pretos e negros. [...] Entidades religiosas (como terreiros de candomblé, por exemplo), assistenciais (como as confrarias coloniais), recreativas (como "clubes de negros"), artísticas (como o Grupo de Dança Afro Olorum Baba Mi), culturais (como diversos "centros de pesquisa") e políticas (como o MNU); e ações de mobilização-política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e "folclóricos" - toda esta complexa dinâmica, ostensiva ou invisível, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro (Santos, 1985, s/n).

Esta concepção caminha com a ideia estabelecida nesta pesquisa, sem, com isso, diminuir a importância da Frente Negra como marco temporal. Mas é importante para instigar a reflexão de que pessoas negras estão se movimentando e agindo em coletivo ou individualmente há muito mais tempo (mesmo quando o conceito de luta contra o racismo não era utilizado, mas estava presente pelo contexto da época, como as resistências quilombolas no período da escravização ou manifestações abolicionistas, por exemplo) e desconsiderar esses feitos pode conduzir ao risco de encerrar tais ações em “caixas” pré-concebidos a partir de uma concepção universalizante, estabelecendo regras e reducionismos para o que pode ou não ser considerado como uma ação de pessoas negras por emancipação.

Além das questões postas acima sobre o movimento social negro, pode-se ainda destacar seu caráter dinâmico para elaborar e reelaborar estratégias de erradicação do racismo, de acordo com a conjuntura histórica e política (Domingues, 2007) e a pluralidade e capilarização do movimento. Segundo Amilcar Araújo Pereira e Thaynara C. Silva de Lima (2019), a pluralidade se manifesta por meio de continuidades e acúmulos de lutas anteriores, assim como descontinuidades e mudanças. A capilarização do movimento pode ser fundamentada por três fatores:

[...] sua grande diversidade de frentes de atuação; o seu caráter não institucionalizado; e, por fim, sua capacidade de afetar diversos sujeitos em diferentes espaços, disseminando cultura de luta antirracista e funcionando como uma espécie de *infiltração antirracista*, onde cada sujeito leva sua ação e seu ímpeto antirracista para os espaços que ocupa (Pereira; Lima, 2019, p.11-12, grifos do autor e da autora).

Compreende-se que a capilarização se expande para além de espaços institucionais, permeando o sentido amplo do Movimento Negro na concepção proposta por Joel Rufino dos Santos. Considerando, do mesmo modo, as estratégias para agir politicamente, o alcance desse movimento se dilata, contrai, adapta, diversifica na medida em que as dinâmicas e contextos sociais se modificam.

Capilarização e diversidade de frentes de ação, não querem dizer, entretanto, absoluta concordância entre as formas de militância dentro do mesmo movimento, conforme lembra Pereira (2018). Devido a sua complexidade, podem ocorrer, conforme o autor, disputas político-ideológico-institucionais, interesses, intenções e aspirações das pessoas e grupos envolvidos. Esses desacordos podem ocorrer desde a questão semântica (como “anti” ou “contra” o racismo, por exemplo, ou sobre o uso do Movimento Negro no plural ou singular) ou formas de atuação. O que não se pode negar, entretanto, é a constante presença negra nos processos sociais do país (Pereira, 2018), com suas múltiplas variantes e diferentes valores culturais (Gonzáles, 1982).

As ações dos movimentos sociais, inclusive o negro, são conhecidas como *militâncias* e as pessoas agentes deste processo, *militantes*. A militância seria uma atitude coletiva e/ou individual, para modificar uma realidade específica na sociedade e militantes, por sua vez, “agentes que protegem um ideal político e/ou social através de seu discurso e de sua conduta” (Freitas, 2020, p. 150). Muitos artistas engajados em causas sociais autodenominam-se *ativistas*, uma junção das palavras artista + ativista. Desta forma, assumem a postura militante em suas expressões, algo que também decorre com artistas negros em seus respectivos movimentos artísticos.

Pode ocorrer, igualmente, que a entidade não seja essencialmente artística, mas se alia a grupos e ativistas, fazendo uso de performances pontuais ou reservando momentos para manifestações culturais como forma de ampliar o alcance e visibilidade das ações. Vejamos alguns exemplos a seguir.

Como já dito, meu primeiro contato com o Movimento Negro ocorreu com o NEAB Viçosa e integrei junto ao grupo, no ano de 2013, a comissão de organização da 5ª Marcha

da Consciência Negra da cidade de Viçosa, que homenageou Zumbi dos Palmares e José Valentino da Cruz, o Candinho, antigo funcionário negro da UFV, atuante nas causas raciais e operárias, e que também foi dramaturgo e ator. Foi nesta ocasião que tomei dimensão dos demais coletivos e agentes do Movimento Negro da cidade, como a União de Negras e Negros por Igualdade (UNEGRO) e a Associação de Capoeira Guerreiros de Zumbi, representados, respectivamente, pelos queridos amigos Teresinha Ferreira e Mestre Garnizé.

Imagem 3 – Cartazes de divulgação da 5ª Marcha da Consciência Negra de Viçosa



Fonte: Programação do Novembro Negro – NEAB Viçosa (2013)

Ao longo do *Novembro Negro*, como é conhecida a campanha nacional de memória e militância pelo Dia da Consciência Negra, em 20 de novembro, foram realizadas diversas atividades pela cidade, como o *Baile da Periferia* e o *Festival da Cultura Negra*, com apresentações de capoeira, *hip-hop*, sarau de poesia e desfiles na Casa Cultural do Morro, atualmente Casa Cultural das Pérolas Negras, um projeto de valorização das mulheres e das culturas negras, coordenado por Raíssa Rosa, mulher negra da cidade de Viçosa; mostras de filmes e cine-debates com temáticas étnico-raciais; e mostras de dança. Cabe salientar que, contamos com o apoio de pessoas da sociedade civil e representantes institucionais da UFV e prefeitura de Viçosa para a realização do evento como um todo e algumas das atividades foram inseridas na programação a pedido dos representantes da UFV, em contrapartida ao apoio estrutural para o evento, demonstrando a constante necessidade de negociações entre os setores.

A Marcha aconteceu no dia 20 de novembro daquele ano, em uma quarta-feira. Centenas de pessoas compareceram, incluindo o Congado da localidade de Airões, distrito

da cidade de Paula Cândido – MG, próximo a Viçosa; o grupo de percussão *O Bloco*, formado principalmente por estudantes da UFV; grupos de capoeira; e muitas pessoas negras e não-negras independentes, que tomaram as ruas da cidade.

Imagem 4 – Detalhe da Marcha da Consciência Negra Viçosa, 2013



Fonte: Tuwilê Braga

Imagem 5 – Mestre Garnizé na Marcha da Consciência Negra 2013



Fonte: Tuwilê Braga

A concentração das pessoas manifestantes ocorreu nas Quatro Pilastras da UFV, famoso ponto de encontro que demarca a entrada principal da universidade, com destino a Praça Silviano Brandão, no Centro da cidade em um percurso de quase 1 km de caminhada. Enquanto a marcha seguia, a capoeira gingava, o Bloco tocava, a Congada dançava e o povo

cantava. Olhares ao longo do trajeto nos acompanhavam por curiosidade, em apoio e alguns raivosos por “atrapalharmos” o trânsito ou pela discordância com os propósitos do evento.

Imagem 6 – Congado de Airões na Marcha da Consciência Negra 2013



Fonte: Tuwilê Braga

Imagem 7 – “O Bloco” na Marcha da Consciência Negra 2013



Fonte: Tuwilê Braga

Ao chegarmos em nosso destino, fomos recepcionados com uma farta mesa com frutas, água e sucos patrocinada pelo então vereador Geraldão, artista negro da cidade. Em seguida, a programação na praça contou com apresentações artísticas de dança, declamações de poesias, microfone aberto para falas das lideranças das entidades presentes e, para finalizar, breve show do grupo de samba *Beba do Samba*. No decorrer da noite, fomos surpreendidos com um aviso para desligarmos os microfones, pois o som alto estaria perturbando a missa no Santuário de Santa Rita de Cássia, localizado na mesma praça. O

pedido era inegociável, tendo em vista a tradição da cidade cristã, com celebrações de missas diariamente naquela Igreja no horário das 19h. Remediamos a situação reorganizando as apresentações e tudo deu certo, na medida do nosso possível.

Imagem 8 – Confeção de cartazes para a Marcha da Consciência Negra 2013



Fonte: Tuwilê Braga

Imagem 9 – Detalhe do público na Marcha da Consciência Negra 2013



Fonte: Tuwilê Braga

Apesar do seu resultado satisfatório, o processo de realização da marcha não aconteceu sempre de forma harmoniosa. Foi extremamente conflituoso e exaustivo articular todos os desejos, necessidades e interesses das pessoas envolvidas. De todo modo, considero necessário utilizar a experiência da Marcha da Consciência Negra de Viçosa para exemplificar a presença das artes nas ações do Movimento Negro, mesmo que, na minha

percepção daquele momento, elas tenham tido maior carga de “programação cultural” para compor o evento, do que, de fato, discurso político independente.

Destaco, ainda, uma das ações artísticas negras da cidade de Viçosa, a Mostra de Arte Preta. O evento foi idealizado no ano de 2016 por João Paulo Petronílio, homem negro, na época estudante do curso de Dança, da UFV e Laura Pronsato, professora do mesmo curso na instituição e que assume-se como uma pessoa branca na luta antirracista³. A primeira edição ocorreu juntamente à programação das atividades do Novembro Negro daquele ano, sendo uma organização do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, reunindo artistas negros da universidade, município e localidades vizinhas, de modalidades artísticas diversas, como música, dança, capoeira, teatro, literatura, artes plásticas e slam. A mostra encontra-se ativa nos dias atuais e, mesmo igualmente integrada às ações do Novembro Negro, é um movimento independente de expressão antirracista através das artes.

Retorno ao meu primeiro contato com o NEAB Viçosa para uma necessária análise sobre a composição dos integrantes. Em 2013, o grupo era formado por jovens universitários com certo tempo de graduação, oriundos de outras cidades do Brasil, homens e mulheres, negros e não-negros. Além de mim, no teatro, tinha conhecimento de outros artistas, como Tuwilê Braga, artista visual que utiliza técnicas de grafite stencil em suas obras, Francy Silva e Juliana Costa, escritoras e poetisas.

Com o passar do tempo, algo em torno de 3 anos depois, as novas gerações do coletivo contaram com um número maior de pessoas nativas de Viçosa, universitárias ou não, calouras, artistas, LGBTQIA+, mulheres, jovens e integralmente negras. Além dos tradicionais convites para palestras, também passamos a receber solicitações para apresentações culturais, onde, por duas vezes, estive presente em performances durante as Jornadas de Capoeira de Viçosa, promovidas pela Associação Guerreiros de Zumbi, a convite do Mestre Garnizé. Também presenciei espaços com declamações de poemas autorais, rodas de *slam*, apresentações musicais, dança, sendo que em algumas situações as ações ocorriam sem a agenda de um evento específico, eram espontâneas.

Aquelas pessoas (que integram grupos cujas subjetividades e corporeidades são algumas das mais deslegitimadas e silenciadas socialmente), por meio das performances, evidenciavam e atribuíam outros sentidos para a transmissão da mensagem desejada, sendo

³ Conferir Pronsato; Petronílio (2024).

capazes de sintetizar ideias e narrativas através de suas expressões artísticas. Conforme Leda Maria Martins (2023):

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora (Martins, 2023, p. 162).

O NEAB Viçosa, infelizmente, está inativo desde a pandemia, mas já vinha arrefecendo as suas atividades anteriormente, deixando um desejo de, um dia, retomar as suas atividades e a curiosidade sobre como poderia ser a sua nova configuração.

No Rio de Janeiro, uma das primeiras entidades com as quais tive contato foi o Instituto de Pesquisas e Culturas Negras (IPCN), importante grupo que, há 50 anos, promove ações e participação efetiva na luta contra o racismo, com expressão local e nacional. Para compreender melhor a história do IPCN, entrei em contato com Márcia Glória, atual presidenta do instituto e fizemos uma breve entrevista.

Imagem 10 – Márcia Glória, atual presidenta do IPCN



Fonte: fotografia de Márcia Glória

Márcia é professora aposentada pela rede estadual de ensino do Rio de Janeiro e ainda atuante pela rede municipal. Cresceu no bairro São Cristóvão, zona norte da cidade do Rio de Janeiro e atualmente vive na Ilha do Governador, região administrativa da cidade. Segundo ela, a sua história com a militância política é uma herança do pai, que ajudou a fundar o Partido dos Trabalhadores na capital fluminense. Graduada em Letras pela Universidade Federal Fluminense, ao realizar uma pós-graduação em História da África, passou a ter maior dimensão sobre a luta racial no Brasil.

Ingressou ao IPCN no ano de 2020 e sua gestão iniciou em 2023. Sobre a história da instituição, Márcia informou, a partir dos relatos contados pelos primeiros membros, que as reuniões eram integradas, principalmente, por artistas e acadêmicos da cidade, como o ator Milton Gonçalves (um dos sócios-fundadores) e a atriz Léa Garcia. Em uma dessas reuniões, no ano de 1975, esteve presente o ator Antônio Pitanga, casado na época com a atriz Vera Manhães. Ela era uma das favoritas para protagonizar a novela *Gabriela*, adaptação do livro *Gabriela, Cravo e Canela*, escrito por Jorge Amado, pelo seu talento e características físicas mais próximas à personagem. Por decisão da Globo, emissora responsável pela produção, a atriz Sônia Braga foi escalada para o papel. Da reunião sobre o descontentamento e possíveis decisões diante da situação, surgiu também o embrião para a formação do IPCN. Segue um breve depoimento de Amauri Mendes Pereira, que também foi presidente do instituto, sobre a ocasião:

“Em um sábado à tarde, estavam Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Léa Garcia e a Vera Manhães, que é mãe da Camila Pitanga. E no nosso meio deu um burburinho danado porque a Vera Manhães foi discriminada. Ela ia fazer a Gabriela, do Jorge Amado. A Gabriela era negra. Ela era uma atriz que, na época, era muito respeitada. Estava tudo certo para ela fazer o papel na Globo. Aí chamaram Sônia Braga, que teve que tomar quantidades de banhos de luz para escurecer um pouco a pele para entrar como negra na novela. Isso foi um escândalo na época, no meio negro. Não repercutiu muito na mídia, mas para nós foi um absurdo. Nós fomos lá prestar solidariedade”, disse Amauri (Nascimento; Carvalho, s/d).

Conforme Marcelo Dias (2023) e Jurema Araujo (2023), o IPCN foi criado em 08 de julho de 1975, em plena ditadura civil-militar no Brasil e lutas por libertação colonial de países africanos. De acordo com Araujo (2023), o nome servia, inclusive, para disfarçar-se dos agentes dos órgãos da Ditadura, para que os militantes pudessem atuar com alguma segurança, já que o nome poderia sugerir se tratar de um órgão apenas cultural sem cunho político. Localmente, na década de 1970 o Rio de Janeiro vivenciava momentos de limpeza

étnica por parte de governantes contra territórios negros e repressão às lideranças negras nas favelas e contra a juventude nos bailes de *soul music* (Araujo, 2023).

Conforme Christine Douxami (2001), entre 1978 e 1980, Léa Garcia tentou organizar um grupo de teatro negro no IPCN, com o objetivo de conscientizar artistas e o público sobre a importância da militância do Movimento Negro por meio do teatro. Em entrevista, Léa Garcia afirmou que o IPCN incentivou a montagem de peças em Salvador – Bahia, onde trabalhou com artistas como Mário Gusmão. No ano de 1978, com o apoio do IPCN e doação da Fundação Ford, ocorreu a montagem da peça *Chico Rei*, de Walmir Ayala, que narrava a trajetória e revolta promovida por Chico Rei, escravizado que viveu em Minas Gerais durante o século XVIII. Foram usadas roupas da Nigéria, instrumentos musicais africanos, pontos e cantos do Candomblé e danças afro-modernas (Douxami, 2001). O espetáculo foi montado primeiro em Salvador com artistas baianos e, posteriormente, no Rio de Janeiro, com parte do elenco carioca, no Museu de Arte Moderna (MAM) e seguiria para uma temporada em São Paulo. Porém, os planos mudaram com a nova diretoria do IPCN, que considerou que a peça não seria uma prioridade da entidade. A peça foi adaptada para o cinema, com parte do elenco do espetáculo, como o próprio Mário Gusmão no papel de Chico Rei. O IPCN continuou a montar peças, mas em caráter mais amador e o teatro foi se encerrando aos poucos, nas palavras de Léa Garcia, por falta de apoio do próprio Movimento Negro (Douxami, 2001).

A participação dos artistas não se restringiu ao teatro. Há registros⁴ da participação do ator e um dos fundadores do IPCN, Milton Gonçalves, durante a Marcha do Movimento Negro de 1988, ano de memória dos 100 anos da Abolição da Escravatura, mostrando a mobilização de artistas negros no campo político. Também foram citados relatos sobre a participação do bailarino Rubens Barbot em uma apresentação celebrativa pelos 20 anos do IPCN. Porém, não foram encontrados registros sobre o momento.

Além das contribuições na cultura, Márcia lembra sobre a importância do IPCN e outras entidades do Movimento Negro para as conquistas sociais ao longo da história, como as leis 10.639/03, 11.645/08 e cotas raciais.

Me lembro que a gente tem um vídeo da Dona Maria Alice [ex-diretora do IPCN] em que ela foi homenageada na UFF [Universidade Federal Fluminense] e, em algum momento, ela vai conversar olhando nos olhos dos alunos: “Vocês nos

⁴ Conferir “CULTNE – Marcha de 88 – Reflexão 125 anos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbbm0MeNxl4&list=PL0VHJF9eK9zQ7WUYvS6k01YHqgxYF2PQ&index=30>. Acesso em 16 out. 2025.

devem, e boa parte dos cotistas também, vocês nos devem muito por vocês estarem aqui. Foi o nosso trabalho. Alguns até caíram, morreram por conta disso, abrir as portas para ter tantos alunos negros agora dentro da universidade. A gente se sente muito feliz de isso estar acontecendo”. Esse vídeo dela é lindo, maravilhoso. E é mais ou menos isso. Se gente hoje está podendo falar, está podendo estudar, continuar a briga, é por conta disso (Márcia Glória, 2025).

Durante a entrevista com Márcia, vez ou outra contávamos com as contribuições de Adilson Xavier, diretor de patrimônio da casa que também estava presente no dia e complementou as contribuições:

Essa sede do IPCN é solo sagrado para nós. A nossa contribuição à constituição de 1988 foi discutida nesse salão onde você está agora. Inclusive, o sistema de cotas raciais foi discutido e decidido aqui e foi levado para a discussão na Constituinte de 88 pela deputada Benedita da Silva, que também era uma das participantes da nossa instituição (Adilson Xavier, 2025).

Apesar de não ser frequentadora assídua do instituto e ainda não conhecer todas as ações desenvolvidas pelo mesmo, tive a oportunidade de estar no salão citado pelo senhor Adilson em outras ocasiões e constatar como o IPCN continua realizando importantes intervenções junto à sociedade na luta contra o racismo de forma independente e em articulação com outras entidades do Movimento Negro carioca e do país. Atualmente, o IPCN promove a Feira Afrocultural em todo segundo domingo de cada mês, ocupando a frente da sede em parte da Avenida Mem de Sá, que fica fechada aos domingos e feriados. Na feira, participam expositores negros de produtos diversos, venda de feijoada e outras comidas e participações musicais de grupos e escolas de samba como a Império Serrano e Acadêmicos da Estácio de Sá, que já estiveram presentes. O instituto vem realizando, igualmente, feiras literárias, lançamentos de livros, *workshops* de dança, aulas de teatro e disponibiliza o espaço para ensaios de peças teatrais.

Imagem 11 – Detalhe da fachada da Sede do IPCN



Fonte: arquivos pessoais

Os exemplos trazidos até aqui buscaram um entendimento sobre como as artes não só se aproximam, como são responsáveis por desenvolver um movimento narrativo, político, identitário e emancipatório com/no Movimento Negro. Importante ainda citar as ações dos blocos afros da Bahia, que foram criados enquanto alternativas à segregação racial no carnaval da cidade de Salvador. Como exemplo, temos o Bloco *Ilê Aiyê*, o primeiro a ser fundado no Brasil, no ano de 1974, o *Olodum*, fundado em 1979 e o *Ara Ketu*, datado de 1980.

No âmbito das artes visuais, destaco a criatividade que unem imagem e slogan em cartazes de protestos do Movimento Negro, que estampam marchas, chamadas para eventos e campanhas contra o racismo e de valorização da população negra. No cartaz abaixo, do 1º Encontro Nacional de Entidades Negras (ENEN), pode-se perceber o simbolismo das formas e cores verde, amarelo, vermelho⁵ que remetem ao continente africano.

⁵ De acordo com o site Alma Preta, “A história das cores em comum entre os países africanos tem origem na Etiópia após a vitória contra a tentativa de domínio colonial dos europeus. Dos mais de 50 países africanos, pelo menos 13 têm bandeiras em verde, amarelo e vermelho. [...] O confronto vencido pelos etíopes se tornou símbolo de resistência à colonização e os demais países, que conforme conquistavam sua independência, utilizavam das cores da Etiópia para representar esse momento. [...] As cores das bandeiras africanas têm simbologia parecida em todos os casos, inclusive com a bandeira do Brasil: o verde remete a mata e a esperança dos povos africanos, amarelo representa as riquezas e o ouro que pertence ao continente, enquanto o vermelho homenageia os guerreiros que derramaram sangue e os que perderam a vida durante a batalha” (Santos, 2023).

Imagem 12 - Cartaz de divulgação do 1º Enen – Acervo Soweto Organização Negra



Fonte: Geledés (2021)

Conforme Nelson Fernando Inocencio da Silva (1993), as imagens podem originar estereótipos, que, por sua vez, formam a mentalidade de uma cultura. É neste sentido que o autor propõe a “desintoxicação” do universo das imagens, com produções comprometidas com uma visão crítica da sociedade. “Por mais absurdo que pareça”, o autor completa, “os negros ainda precisam ir para as ruas protestar sustentando faixas com dizeres tipo: “Eu sou um Homem!””, (Silva, 1993, p. 150) e é neste sentido que slogan e imagens se unem para chamar a atenção da sociedade para a luta racial.

Além de um enunciado político, Maria da Glória Gohn (2015) considera a arte como campo de desenvolvimento da educação não formal, ao contemplar habilidades, subjetividades, identidades, memórias, dentre outros aspectos que serão, posteriormente, enunciados no palco. A educação formal seria aquela recebida nas instituições regulares de ensino, com suas normas e projetos políticos pedagógicos; a educação informal é assimilada na família, religião, pertencimento geográfico ou de classe social; por fim, a educação não formal, embora possa se articular com as duas anteriores, possui um campo próprio, sendo um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, que engloba práticas socioculturais de aprendizagens e produções de saberes que se cruzam e criam novos conhecimentos (Gohn, 2015). Não atoa o teatro foi utilizado como ferramenta dos Jesuítas

para a transmissão dos dogmas cristãos aos povos originários do território brasileiro no período da colonização.

O projeto emancipatório do Movimento Negro tem como foco principal intervenções na educação básica e Ensino superior, mas não se reduz à educação formal. Ele visa um processo de formação humana ao “promover um processo social, cultural, pedagógico e político de reeducação do negro e da negra sobre si mesmos e sobre o seu lugar de direito na sociedade brasileira” e reeducando “os outros segmentos étnico-raciais e sociais na sua relação com o segmento negro da população, suas lutas por direitos e suas conquistas” (Gomes, 2017, p. 130).

Nilma Lino Gomes (2017), em sua obra *Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, traz um panorama sobre os saberes articulados pelos e com o Movimento Negro, entendendo-o enquanto um espaço onde as subjetividades, marcadas pela vivência da raça numa sociedade racializada, são capazes de intervir social, cultural e politicamente nos cotidianos negros e não-negros.

Ela aponta e traduz alguns destes saberes que são produzidos e sistematizados pelo Movimento Negro. São estes os saberes: *identitários*, tendo como exemplo a abrangência da discussão sobre a visibilidade positiva da negritude e o posicionamento identitário e político de (re)afirmação negra em espaços considerados elitistas, provocando o desconforto das elites; *políticos*, onde, por exemplo, a formação de intelectuais negras/os influenciam no foco das políticas educacionais e na formulação de políticas públicas e; *estético-corpóreos*, “[...] aqueles ligados às questões da corporeidade e da estética negras” (Gomes, 2017, p.75), enquanto processos pessoais de mudanças de percepção das pessoas negras sobre seus corpos e para a sociedade como um todo, na tentativa de romper com a leitura de corpos exóticos, hiperssexualizados e submissos. “Esses saberes dizem respeito não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo” (Gomes, 2017, p. 79).

Há ainda uma quarta dimensão dessa produção de saberes/conhecimentos sistematizados pelo Movimento Negro e que foram analisados recentemente por Gomes (2020). Se trata dos saberes/conhecimentos *indignação* que, através das histórias de sofrimento e resistência, são acionados por “[...] gestos, memórias, reconhecimento de personalidades negras omitidas pela história, afirmação da religiosidade afrobrasileira, dos ensinamentos da capoeira, das artimanhas quilombolas para sobreviver e lutar contra a opressão ruralista, da valorização da infância negra” (Gomes, 2020, p. 369).

Os saberes/conhecimentos indignação se articulam e se expressam por meio do par dignidade/indignidade. Quanto mais indignas forem as situações, as condições e a forma do racismo se impor aos negros e às negras, mais a dignidade dessas pessoas é atingida. Muitas vezes isso resulta em atitudes de isolamento, mas, em outras, pode resultar em um renascer político-identitário. E, dessa forma, produzir novos enfrentamentos e uma maneira corajosa de lutar pela recuperação da dignidade roubada (GOMES, 2020, p. 369).

As vivências em uma sociedade marcada por hierarquias raciais, fomentam a adoção de estratégias constantes por parte das comunidades afetadas, que partem da aceitação/negação do racismo ao enfrentamento do mesmo. Ao adotar esta última via, o Movimento Negro questiona as dinâmicas sociais excludentes e expõe os impactos do racismo nos diversos campos e instituições.

Diante da exclusão, a principal forma de luta da militância antirracista é a presença que se faz na estética, na voz, na escrita, na palavra. Trata-se de uma presença pedagógica, que aciona os sentidos dos seus interlocutores e por isso ela é tão importante. Para as pessoas negras, a presença torna-se representatividade e para não-negros, em específico pessoas brancas, um avesso do espelho normativo que pode causar incômodo ou ressignificações sobre seu lugar e responsabilidade enquanto sujeito racializado.

Neste contexto, as artes despontam não só como *locus* de disputas por presenças, mas de possibilidades de reeducar a sociedade sobre as subjetividades, experiências, histórias da população negra, assim como de mediar reflexões necessárias para a luta antirracista e a compreensão sobre as dinâmicas raciais.

Considero que essa concepção está igualmente em consonância com os princípios das Leis 10.639/03 e 11.645, que instituíram a obrigatoriedade do ensino das Histórias e Culturas Africanas e Indígenas na educação básica. Compreendendo as referidas Leis como conquista das investidas dos movimentos sociais negros e indígenas e afirmando o lugar do teatro nesta militância, é coerente atestar que as artes cênicas negras podem contribuir para a educação social, política e racial para além dos estabelecimentos regulares de ensino.

Neste capítulo, busquei apresentar um breve panorama do racismo no Brasil e as possibilidades de atuação do Movimento Negro, com suas dinâmicas, diversidades e estratégias de ação, considerando as artes como importantes interlocutoras e aliadas políticas. Nos capítulos seguintes, abordo especificamente sobre o teatro, enquanto possibilidade ativista do Movimento Negro brasileiro.

2 ENREDO

2.1 Teatro negro: bibliografias

Quando iniciei as pesquisas sobre o teatro negro, me concentrei nas lacunas e vazios teóricos sobre o tema. Como a minha formação no teatro foi aprendendo sobre e com as dramaturgias europeias, meu interesse se focou naquilo que eu ainda não conhecia. O racismo é e foi responsável por invisibilizações que nos fazem demorar a conhecer o que já vem sendo produzido pelas populações negras. Sendo assim, uma das primeiras provocações do orientador foi a de que seria “Fundamental uma pesquisa sobre QUEM e COMO, acadêmicos ou não, escreveram sobre TEATRO NEGRO”. Deste modo, evidencio, neste tópico, o resultado de um exercício para encontrar bibliografia sobre o teatro negro.

A pesquisa foi realizada no mês de janeiro de 2023 no site *Google Acadêmico*, usando o descritor “*teatro negro*”, obtendo, inicialmente, 1.160 trabalhos. Como o número era grande, refinei a busca para “*Pesquisar páginas em português*”. Foram observados resultados duplicados e com isso organizei a busca por “*Períodos específicos*”, a partir do ano 1900 até 2023. Por exemplo, 1900-1950, 1951-1970. Assim, consegui resultados menos flutuantes. Após o mês de janeiro, encontrei outras produções, mas decidi não as inserir nos resultados dos estudos, pois julguei necessário estabelecer um teto para a pesquisa.

Cheguei a 138 itens: 1 livro; 86 artigos (resenhas, publicações em revistas científicas e em anais de eventos acadêmicos); 2 revistas publicadas sobre a temática; 48 trabalhos monográficos que englobam Trabalhos de Conclusão de Curso de graduação (16), dissertações (28) e teses (4).

Os primeiros materiais encontrados datam de 1995, ambos escritos e publicados por Leda Maria Martins: o livro *A cena em sombra*, resultado de sua tese de doutorado no ano de 1991, quando realizou um profundo estudo sobre os teatros negros no Brasil e nos Estados Unidos; e o artigo *Uma coreografia ritual: as trilhas dos Orixás em Sortilégio*. Em 1996, Mariangela Alves de Lima publicou *O teatro do negro no Brasil e nos Estados Unidos*, resenha baseada no livro de Leda Maria Martins. Ao todo foram encontrados 3 publicações neste período.

Há um hiato de 4 anos até as publicações dos anos 2000. Foram 15 trabalhos publicados na primeira década deste período, destacando: o artigo *A fala identitária: Teatro afro-brasileiro hoje*, escrito por Moema Parente Augel (2000), abordando a história dos grupos de teatro negro e fazendo uma análise crítica dos principais temas abordados por estes ao longo da história. Em 2001, a publicação de Tiago de Melo Gomes, *Negros Contando (e*

Fazendo) sua História: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). O artigo aborda a Cia Negra de Revistas, ativa na década de 1920, destacando sua importância para a construção de uma imagem “mestiça” da nação, como afirma o autor, protagonizada por artistas negras e negros. Em 2004, Abdias do Nascimento publicou o artigo *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*, um importante relato pessoal sobre a história do TEN.

No ano de 2006, encontrei a dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*, escrita por Nirlene Nepomuceno. A autora realiza um estudo sobre como a cultura foi uma estratégia de inserção negra na sociedade, trazendo a Cia Negra de Revistas como exemplo.

Na década em questão, também há trabalhos que abordam grupos e peças de teatro contemporâneos daquela época, como as experiências de Josiane Adriana Acosta da Rosa com o grupo Caixa Preta, traduzidas no TCC *“Encontrei minhas origens”: Um olhar do ator sobre a construção da identidade negra a partir do Grupo de Teatro Caixa-Preta*, no ano de 2009. Ainda, a dissertação de Nildes Costa Ribeiro Vieira (2009) *Cabaré da rrrrrraça: um espetáculo panfletário, didático e interativo*, no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Entre os anos 2010 e 2019, ocorreu um substancial aumento nas produções, especialmente a partir do ano de 2015, totalizando 64 publicações. Há registros de relatos de experiências de grupos, encontro com as identidades e as ancestralidades negras no teatro. No geral, as publicações deste e de todos os outros períodos estão no campo das Artes Cênicas. Por isso demarco o primeiro dos poucos trabalhos desenvolvidos especificamente na área da Educação, *A formação e educação do negro pelo Teatro Experimental do Negro (TEN): um estudo a partir das páginas do jornal Quilombo (1948-1950)*, dissertação de Mestrado em Educação apresentada à PUC – SP, de autoria de Rafael dos Santos Nunes (2012). O autor buscou analisar as relações do TEN com a educação, por meio do jornal Quilombo, que era veiculado pelo grupo.

Em 2017 houve um número significativo de produções, 16 ao total, o maior na década de 2010 a 2020. As produções abordam temas como dramaturgia (*A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do teatro profissional do negro (Tepron)*, por Gírlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende); a formação de artistas em cursos de Artes Cênicas (*Artes cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica*, por

Amélia Vitória de Souza Conrado); elementos técnicos, como sonoplastia (*O som do TEN - um estudo sobre as trilhas sonoras e sonoridades do Teatro Experimental do Negro*, por Itamar de Araújo); e o teatro negro militante (*Militância cênica no teatro negro brasileiro*, por Régia Mabel da Silva Freitas). Destaco, ainda, o TCC em Pedagogia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresentado por Hudson Batista das Neves. O trabalho intitulado *Teatro Experimental do Negro e a educação antirracista* buscou analisar as práticas educativas antirracistas anteriores à Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da História e Cultura africana e afro-brasileira nas escolas, trazendo como exemplo a iniciativa educativa do TEN.

Chegando à década de 2020, com 52 trabalhos, sendo 19 em 2020, 20 em 2021, 10 em 2022 e uma publicação em janeiro de 2023. Há cada vez mais produções em cursos de graduação e pós nas universidades e os temas trazem outras abrangências, como o deslocamento territorial das produções do sudeste e da Bahia, para outras regiões do Brasil, com os trabalhos *Atrizes negras amapaenses e o teatro negro em Macapá*, escrito por Emerson de Paula Silva, Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Nelma Socorro Lima da Silva (2020) e *La diosa y la noche e o cavalo de santo: uma reflexão sobre dramaturgias negras sul-americanas*, por Acevesmoreno Flores Piegaz (2021); a revista *Arte Negra na Escola - Teatro*, publicada em 2022, um material didático que reúne textos diversos destacando teatros negros no estado do Rio Grande do Sul.

Há ainda o trabalho *O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66*, grupo menos conhecido que o pioneiro do RJ, mas de igual importância na luta contra o racismo. A pesquisa foi realizada e publicada no ano de 2022, por Mário Augusto Medeiros da Silva. Em 2023, a publicação encontrada é *Quando a Cultura é Política: Teatros Negros e Políticas Culturais no final do século XX e início do século XXI*, escrito por Terra Johari Terra, fazendo uma abordagem sobre os grupos de teatro negros das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, no período entre a ditadura militar da década de 1970 e os anos 2000.

Acredito que há muitos materiais não catalogados na base de dados escolhida, inclusive em formato impresso. Entretanto, esse encontro preliminar demonstra o quanto tem-se produzido e publicado sobre o tema e a longevidade das presenças negras nas performances que inspiram os escritos.

Inegável o quanto o TEN foi e permanece como inspiração prática e teórica, assim como ações contemporâneas reafirmam os potenciais das suas experiências, sendo utilizadas como temas de trabalhos acadêmicos. O Bando de Teatro Olodum, na Bahia, é igualmente

um exemplo de grupos atuais e consolidados que promovem inúmeras reflexões para artistas negros do país. Entretanto o eixo sudeste < - > Bahia ainda é aquele mais citado nas produções, sendo também as localidades de origem de maior parte das pesquisas. As produções realmente estão localizadas ou não estamos acompanhando a efervescência performáticas negras de outras regiões/estados do país? E mesmo se nos inserirmos apenas no eixo baiano e sudestino, onde estão as teorias sobre e com o teatro negro LGBT, favelado e fora da academia?

Outras questões permanecem, como entender o expressivo aumento de publicações a partir dos anos 2015. As políticas de ações afirmativas têm algo a ver com isso? E a partir de 2020, início do isolamento social provocado pela COVID – 19? Poderia a popularização de peças, curso, aulas, oficinas, em formato *online* e gratuitos em plataformas virtuais, terem aproximado os públicos e as inspirações teóricas? Deixaremos essas dúvidas amadurecerem e os possíveis aprofundamentos para outros momentos.

2.2 Projetos nacionais de embranquecimento e suas consequências históricas: as necessidades de escurecer o teatro brasileiro

Na ocasião em que iniciei os estudos sobre o teatro negro no Brasil, muitas questões pairaram a respeito de como a história nacional poderia, se não explicar de forma exata, trazer pistas sobre a emergência dessa expressão artística que cada vez mais tem visibilidade no país. Leda Maria Martins (1995), ao desenvolver suas reflexões sobre as relações raciais no teatro, afirma que a cor de uma pessoa nunca é somente uma cor, sendo um enunciado repleto de conotações. Para ela, os discursos racistas criados *sobre* as pessoas negras e propagados por meio de linguagens cotidianas (vocábulos, provérbios, expressões populares), foram capazes de legitimar sistemas sociais excludentes e violentos, produzir e reproduzir estereótipos, definir quem é ou não humano e colocar a pessoa negra como o antônimo da pessoa e cultura branca.

Em concordância com suas afirmações, observo como as artes, de um modo geral, refletem nossas culturas e conjunturas sociais. No caso brasileiro, é inevitável apontar como as relações raciais desiguais influíram e ainda interferem significativamente nas artes que vêm sendo produzidas, representadas e consumidas ao longo de nossa história, com insistente valorização de artistas brancos, assim como de reprodução de padrões estéticos embranquecidos.

Ao longo do século XX, o desejo de embranquecimento das artes era um reflexo do próprio projeto social brasileiro, evidente em falas de quase totalidade da intelectualidade e de agentes políticos. Embebidos com ideias racialistas e eugenistas, buscavam uma imagem nacional se embasando em um critério falacioso de hierarquia racial, a partir da concepção da raça enquanto constructo biológico. Edward Telles (2004) aponta como a miscigenação ocorreu fortemente no Brasil desde o início da colonização portuguesa, apesar de ser desencorajada pela Coroa de Portugal e pela Igreja Católica. Entretanto, isso não impediu uniões informais ou formais, segundo o autor, pelo desequilíbrio de proporção sexual entre os colonizadores, constituídos principalmente por homens. Ademais, tendo em vista a hierarquia racial, era recorrente a violência e o estupro de mulheres negras e indígenas, o que resultava em um contingente populacional mestiço.

Telles (2004) destaca o papel do conhecimento científico na formulação de ideologias sobre a superioridade da raça branca sobre as outras. Se, de acordo com o autor, num primeiro momento a subjugação de populações indígenas e negras se deu mais por argumentos morais e religiosos, isso passou a mudar com o ganho de força da abordagem biologizante de raça no século XIX, com as teorias do racismo científico e eugenistas. Dentre as ideias que embasavam o eugenismo, estava a de que os negros seriam biologicamente inferiores e as pessoas “mulatas” (termo empregado na época), degeneradas, muito pela influência dos climas tropicais como do Brasil, que seriam responsáveis por enfraquecer a integridade biológica e mental dos seres humanos, fazendo os eugenistas afirmarem que a população brasileira exemplificava a degeneração biológica (Telles, 2004). Foram muitos os seguidores e propagadores das ideias eugenistas no país, com destaque ao francês Arthur de Gobineau, que cumpriu missão diplomática junto à corte de D. Pedro II, em 1869, (Santos de Sousa, 2013) e Raimundo Nina Rodrigues, professor da Escola de Medicina da Bahia e um dos mais respeitados cientistas do seu tempo. Esses estudos tiveram início ao final do século XIX, coincidentemente, no período em que o abolicionismo ganhava força e a crescente preocupação sobre os efeitos das diferentes raças no desenvolvimento do país (Telles, 2004).

No Brasil, predominou uma linha de pensamento eugenista que acreditava ser possível a superação da inferioridade do negro e degeneração do “mulato” através da miscigenação, o que resultaria no branqueamento populacional. Com isso, haveria uma eliminação gradual de negros, até chegarmos a um percentual majoritariamente branco. Para acelerar o alcance desse objetivo, descartaram a tese de que o clima tropical do país não era

propício para as pessoas brancas e incentivaram a vinda de imigrantes europeus ao Brasil, a partir da segunda metade do século XIX (Telles, 2004). O contingente que adentrava o país animou as expectativas dos eugenistas. Em 1912, por exemplo, o médico João Batista Lacerda, “certo de que a miscigenação acabaria por produzir indivíduos brancos, previu que em 2012 a população brasileira seria composta por 80% de brancos, 3% de mestiços, 17% de índios e nenhum negro” (Telles, 2004, p. 23). No entanto, dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) apontaram que, em 2012, brancos representavam 46,6%, os pretos 7,4% e os pardos 45,3% (Saraiva, 2019).

É necessário destacar que outras medidas foram adotadas com o objetivo de conter os impactos da presença negra recém-liberta no período posterior à Proclamação da República. Essa intenção ficou evidente na legislação da época, especialmente no Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890 — promulgado dois anos após a abolição da escravidão e sete meses após a Proclamação da República — que regulamentava o “Serviço de Introdução e Localização de Imigrantes na República dos Estados Unidos do Brasil” (Vainer, 1990). O artigo primeiro do referido decreto estabelecia:

É inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho que não se acharem sujeitos à ação criminal de seu país, exceptuados os indígenas da Ásia, ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos de acordo com as condições que forem então estipuladas (Vainer, 1990, p. 106.).

Conforme Carlos Vainer (1990), dispositivos legais estavam sendo utilizados como uma das tentativas de resolver a questão racial no Brasil que, após trazer forçosamente indivíduos africanos como mão de obra, não os considerava como cidadãos aptos para que aqui adentrassem novamente. Ainda segundo o autor, no ano de 1929, o I Congresso Brasileiro de Eugenia invocaria o Estado brasileiro a intervir no processo migratório, alertando para os perigos de imigrações promíscuas, que comprometeriam os interesses da raça e da segurança pública, em uma declarada “proposta de subordinar a política imigratória a uma *razão racial ou eugênica*, em detrimento da exclusividade da *razão econômica*” (Vainer, 1990, p. 107).

Com a imigração europeia, para além da desejosa mudança na composição racial no Brasil a longo prazo, houve uma consequência direta no acesso ao mercado de trabalho, cuja mão de obra preferencial passou a ser a do imigrante europeu, considerados “operosos” e “agentes do progresso”, graças a uma permeabilidade que lhes ofereceu maiores condições

para a sua ascensão social, principalmente nos territórios sudestinos e sulinos do país (Nogueira, 1998).

Em pesquisa sobre as relações e estratificações raciais no município de Itapetininga - São Paulo (SP), usando como base o censo do ano de 1940, Oracy Nogueira comparou dados de todo o estado paulista. O autor constatou que imigrantes europeus, homens em sua maioria, se casavam com mulheres de famílias tradicionais e influentes e integravam-se com facilidade nos círculos de comerciantes e proprietários urbanos e, ao final do século XIX, alguns descendentes dessas uniões conseguiram uma posição social relevante na localidade estudada. Dois fatores contribuíram para essa rápida ascensão: primeiro, o preparo profissional e a mentalidade capitalista e segundo, “sua ‘brancura’, a que os membros das famílias ‘tradicionais’ e dominantes não eram indiferentes e que facilitou a integração, pelo casamento, ao respectivo círculo” (Nogueira, 1998, p. 170).

Ao analisar a situação social da população preta no mesmo período, o autor observou que o *status* destes ficou estagnado nas classes mais baixas. Com algumas exceções, a proporção era significativamente menor em comparação com os imigrantes europeus, o que demonstraria que a permeabilidade de pessoas negras na estrutura social diminuía progressivamente, sendo praticamente nula nas camadas médias e altas.

Apesar do estudo localizado, para Nogueira (1998), os resultados poderiam refletir as relações raciais no território brasileiro. O Brasil seria uma nação *miscigenacionista* e o incentivo ao branqueamento encobria um tipo “sutil” de preconceito. Aqui, o preconceito racial seria velado, diferente do observado em outros países de colonização europeia onde populações de diferentes origens étnico-raciais conviviam nem sempre de forma amistosa (Nogueira, 1998). Esse autor inferiu que as características do preconceito brasileiro caminhava em um *continuum*, que vai do branco de um lado (socialmente aceitável), chegando ao preto no outro extremo⁶ (menos aceitável). Ou seja: quanto mais escura a pele, maior o preconceito sofrido. Isso porque, de acordo com o autor, nosso preconceito é de *marca*, onde os traços definem quem irá sofrer o racismo, diferente do preconceito de *origem*, em que a ascendência étnico-racial da pessoa, independente da tonalidade da sua pele, demarcaria seu lugar social. A valorização dos traços “caucasóides” e da cor branca e a negação da cor preta e traços “negróides” seria interiorizados desde a infância, por meio

⁶ Um exemplo destes extremos podem ser encontrados em “memes” na internet sobre a nomenclatura usada pela mídia a respeito de pessoas envolvidas em algum tipo de delito, como o meme da paleta de cores para definir se a pessoa será chamada de “jovem” (quando branca) ou “traficante” / “marginal” (quando negra).

de brincadeiras, ditos populares, sátiras, situações sociais corriqueiras, que nos levariam a reproduzir de forma “sutil” o preconceito racial (Nogueira, 1998). Com o necessário cuidado para não ser anacrônica com as reflexões de Oracy Nogueira, coloco a palavra “sutil” entre aspas para problematizar em que medida o racismo cotidiano manifesto nos discursos, não escancara, ao mesmo tempo, a naturalização desta violência.

Com as contribuições de Oracy Nogueira é possível observar que, apesar das teorias e previsões eugenistas não terem avançado no país enquanto política, predominou um preconceito que, mesmo “sutil”, se fez evidente nas vivências cotidianas de uma sociedade multirracial como o Brasil. Muito se argumenta sobre a nação brasileira não ter tido terreno para um segregacionismo extremo e determinado por lei, como ocorridos nos Estados Unidos, por meio das Leis *Jim Crow* (1877 a 1964) ou do *Apartheid* na África do Sul (1948 a 1994). Entretanto, a hierarquização racial, fortalecida a partir do investimento na imigração europeia, pela incorporação das doutrinas do racismo científico nas políticas públicas que estruturaram o Estado republicano e ausência de reparações para as populações escravizadas depois de 300 anos de escravização, contribuíram significativamente para uma tentativa de manutenção de *status quo* branco, por meio de construções sociais do lugar do negro nessa conjuntura. Essa preferência racial se demonstraria em aspectos objetivos e subjetivos, o que dificultaria a identificação da prática do racismo em si.

Essa dificuldade de evidenciar o racismo esbarra, igualmente, no mito da democracia racial, amplamente difundido nos anos 1930 no Brasil por meio do livro *Casa Grande e Senzala*, escrito por Gilberto Freyre. O material sustenta haver uma relação harmoniosa entre os grupos negros, indígenas e brancos, contribuindo para assegurar afirmações de que o período de escravização do país não pode ser entendido como cruel, sendo a mestiçagem fruto de um comum acordo, omitindo os estupros sofridos pelos povos originários e africanos, como observado no trecho a seguir:

Sob o ponto de vista da miscigenação foram aqueles povoadores à toa que prepararam o campo para o único processo de colonização que teria sido possível para o Brasil: o da formação, pela poligamia – já que era escasso o número de europeus – de uma sociedade híbrida. [...] Do seu contato com a população ameríndia resultaram, na verdade, as primeiras camadas de mestiçagem formando porventura *pontos mais fáceis à penetração* da segunda leva de gente europeia. Quando os povoadores regulares aqui chegaram, já foram encontrando sobre o pardo avermelhado da massa indígena aquelas manchas de gente mais clara. Ainda que sem definida caracterização europeia, esses mestiços, quase que *pelo puro fato da cor mais próxima da dos brancos e por um ou outro traço de cultura moral ou material já adquirido dos pais europeus*, devem ter sido como calço ou forro de carne amortecendo para colonos portugueses ainda virgens de experiências

exóticas – e os havia decerto numerosos, vindos do Norte – o choque violento de contato com criaturas inteiramente diversas do tipo europeu (Freyre, 2003, p. 110-111, grifos meus).

Assim, conforme Amauri Mendes Pereira (2018), se do início a meados do século XX existia o *problema do negro*, que buscava substituí-los por imigrantes europeus para embranquecer e civilizar a nação brasileira, ocorreu uma virada a partir dos anos 1930. Gilberto Freyre refutou a inferioridade biológica da pessoa negra, considerando-o como um importante fator para a construção da identidade brasileira, não havendo problema no branqueamento ou “morenização” da composição racial brasileira.

Este mito foi igualmente importante para colocar em dúvida o racismo sofrido no pós-abolição, pois ao afirmar ter havido uma relação familiar e de cumplicidade, não haveria ambiente para o preconceito ou necessidade de combatê-lo. Nesse ponto da discussão, concordo com Florestan Fernandes (1972) ao questionar os princípios desse mito e as reais chances de povos africanos e indígenas compartilharem as mesmas experiências dos colonizadores brancos europeus. Segundo o autor, a sociedade colonial foi montada pelo e para o homem branco, trazendo, obviamente, um ambiente propício para a manutenção de seus privilégios que dificultariam ou impediriam uma real igualdade de relações.

Apesar de o negro ter sido exposto a esse mesmo contexto social (o que não negaria a existência da interação sugerida por Freyre), as suas condições no jogo não foram recíprocas. Nem mesmo a miscigenação, como visto anteriormente, facilitaria as suas condições para ascensão na sociedade escravista. Para que os negros pudessem sentir-se incluídos, seria necessário se identificarem com o branqueamento psicossocial, simulando a condição humana padronizada pelo “mundo dos brancos” (Fernandes, 1972).

Criou-se e difundiu-se a imagem do “negro de alma branca” – o protótipo do *negro leal*, devotado ao seu senhor, à sua família e à própria ordem social existente. Embora essa condição pudesse ser, ocasionalmente, rompida no início do processo, nenhum “negro” ou “mulato” poderia ter condições de circulação e de mobilidade se não correspondesse a semelhante figurino. Daí o paradoxo curioso. A mobilidade eliminou algumas barreiras e restringiu outras apenas para aquela parte da “população de cor” que aceitava o código moral e os interesses inerentes à dominação senhorial. Os êxitos desses círculos humanos não beneficiaram o negro como tal, pois eram tidos como obra de imitação e da “boa cepa” ou do “bom exemplo” do próprio branco. Os insucessos, por sua vez, eram atribuídos diretamente à incapacidade residual do “negro” de igualar-se ao “branco”. Essas figuras desempenharam, dessa maneira, o papel completo da *exceção que confirma a regra* (Fernandes, 1972, p. 27-28, grifos do autor).

Florestan Fernandes também critica o fato de que, após a abolição, a democracia racial ter sido conveniente para a elite governante da época não enfrentar os problemas que afligiam os negros dali em diante, que refletiam na falta de políticas indenizatórias, piores condições de empregos, altos índices de desemprego, miséria e desorganização social.

O “negro” teve a oportunidade de ser livre; se não conseguiu igualar-se ao “branco”, o problema era dele – não do “branco”. Sob a égide da ideia de democracia racial justificou-se, pois, a mais extrema indiferença e falta de solidariedade para com um setor da coletividade que não possuía condições próprias para enfrentar as mudanças acarretadas pela universalização do trabalho livre e da competição (Fernandes, 1972, p. 29).

Cabe salientar que as condições sociais que afligiram os negros não devem ser vistas como uma crítica à abolição. Os problemas apontados pelo autor e com os quais concordo se enquadram na dinâmica social pós-abolição, que pouco contribuiu para a inserção social – de fato – da população negra e que reverberam nos dias atuais, vide a necessidade de políticas de ações afirmativas atuais para reverter os anos de desvantagens sociais. Por exemplo, conforme Pereira (2018), hoje é possível observar as intenções e efeitos do incentivo à imigração europeia, onde as classes dominantes do sul e sudeste do país conseguiram um equilíbrio demográfico racial. Como consequência imediata, de acordo com o autor, a massa negra tornou-se a mão-de-obra excedente; a longo prazo, ficaram os prejuízos na efetivação de uma real democracia e justiça racial.

Ainda no sentido de questionamento do mito da democracia racial, Florestan Fernandes afirma que o preconceito e a discriminação racial surgiram como uma eventualidade da escravidão. Ao conceberem os negros africanos como brutos, necessitados de salvação com a cumplicidade da igreja católica, a sociedade da época incorporou a relação de desigualdade com naturalidade e a escravização seria um encargo material e moral.

Nessa conexão de sentido, o preconceito contra o negro e o seu descendente mestiço [...], configurava-se, socialmente, como uma entidade moral. As marcas raciais possuíam, nesse contexto, um papel secundário ou adjetivo, porque elas apenas serviam para indicar ostensivamente, como se fosse um ferrete, os portadores da condição degradante e infamante de escravo e, mais tarde, de liberto. No fundo, portanto, o preconceito, que se tornava racial por uma contingência das origens biológicas dos escravos, preenchia uma função racionalizadora. Cabia-lhe legitimar o que era socialmente ilegítimo. Graças a ele, o senhor podia lidar liberalmente como os *mores* de sua cultura e justificar-se moralmente, perante a sua consciência religiosa e o consenso geral (Fernandes, 1972, p. 97).

Sendo assim, o fundamento da distinção no tratamento dispensado aos escravizados, segundo Fernandes (1972), teve como procedência a condição social. A discriminação seria

elaborada para distanciar socialmente as diferentes raças que coexistiam. Este afastamento se daria desde as roupas, alimentação, alojamentos, recreações, direitos e deveres, provocando uma separação física e também simbólica sobre o lugar do negro e o lugar do branco.

Em suma, diferenciaram-se dois mundos sociais distintos e opostos, entre dois estoques raciais que partilhavam de culturas diferentes e possuíam destinos sociais antagônicos. [...] As fontes de distinção e de separação não eram primariamente raciais. Mas, convertiam-se em tal, na medida que atrás do *senhor* estava o “branco” e, por trás do *escravo*, ocultava-se o “negro” ou o “mestiço”. É importantíssimo mencionar esses fatos. De um lado, porque eles esclarecem as origens sociais remotas do preconceito e da discriminação raciais no Brasil. De outro, porque eles delimitam as funções sociais que o preconceito e a discriminação raciais preenchiam na sociedade brasileira do passado (Fernandes, 1972, p. 98).

Diferente do que é apresentado por Florestan Fernandes, meu argumento é o de que o racismo tenha sido utilizado premissa para legitimar a escravização. A formulação de uma ideia de superioridades de raças já existia previamente, resultando em processos de exploração territorial e humana. A demarcação trazida por Florestan Fernandes sobre as roupas e lugares destinados a cada grupo, por exemplo, serviria para respaldar a hierarquia estabelecida e a dominação exercida, mesmo que o termo “racismo” não seria empregado.

Os aspectos abordados até aqui contextualizam parte da conjuntura social brasileira, no qual campos como as artes reverberaram os pensamentos da sua época, que serão exemplificados nos capítulos seguintes. Essencial é perceber como o racismo desempenhou um papel crucial para a formulação de ideia de nação embranquecida, embora supostamente democrática racialmente.

Ademais, o mito da democracia racial não deu nem daria conta de explicar as motivações da contínua exclusão social da pessoa negra, uma consequência direta da hierarquização racial que se manifesta no subemprego, baixos índices educacionais ou falta de representatividade em determinados espaços.

Os efeitos que tais teorias/pensamentos alcançaram não foram consolidadas por meio de leis, mas sentidos e percebidos no cotidiano. O padrão branco e os traços caucasianos tornaram-se preferência e referência nas relações sociais, profissionais e políticas. Tivemos que recorrer a ações afirmativas para endossar a participação de pessoas não-brancas nos mais diversos campos, desde acesso ao ensino superior, até aos cargos políticos e visibilidade na mídia e campanhas publicitárias. Mesmo assim, não chegamos ao estado real de igualdade

de oportunidades, sendo necessários contínuos esforços e vigilâncias para assegurar a permanência das conquistas alcançadas.

2.3 Teatro Negro: expansões conceituais

No contexto de uma sociedade marcada pelas hierarquias raciais que, por conseguinte, promovem a exclusão sistemática das pessoas negras, a palavra também é reivindicada como instrumento de luta. O vocábulo “negro”, nestas circunstâncias, se torna imprescindível para demarcar o pertencimento racial de quem ocupa determinado espaço, uma expressão da cidadania, pertencimento e para fazer valer os direitos de acesso a bens sociais, como educação e lazer, por exemplo.

Cabe sublinhar que a ausência da utilização da demarcação racial “branca” pressupõe um pertencimento universal pré-determinado. Para Tomaz Tadeu da Silva (2013), a normalização de determinadas identidades é um processo sutil de manifestação do poder, significando eleger, de forma arbitrária, um parâmetro de pessoa padrão.

A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou a comida dos outros países. E a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade (Silva, 2013, p.83, grifos do autor).

Marcos Antônio Alexandre (2017) argumenta que o Brasil impôs e estimulou um conceito de nacionalidade que determinou discursos culturais distantes da nossa realidade de diversidade étnica e cultural. Enquanto forma de expressão da linguagem, o teatro foi e ainda é capaz de fortalecer os estereótipos raciais, que Leda Maria Martins (1995) identifica como imagens parasitárias que provocam distorções sobre os corpos, etnias, raças, credos, culturas, gêneros, congelando-os em ideias reducionistas de sujeitos. Por outro lado, quando a pessoa negra se vê de forma positiva no palco, a expressão da sua identidade desconstrói ideologias e provoca um importante deslocamento *da Europa para a África*:

O corpo negro, amorosamente investido, quer-se, então, uma extensão da máscara africana idealizada, na qual se projeta um valor estruturante positivo, uma possibilidade alternativa de identificação especular para afirmação da identidade negra. [...] *O prazer de ser negro manifesta-se, no palco, pelo desejo de mostrar-se negro, exibindo o corpo como fala, enunciação.* A construção da identidade

racial persegue, pois, a experiência do prazer de reconhecer-se negro e de jubilar-se com essa imagem (Martins, 1995, p. 146, grifos meus).

Isso não significa criar um saudosismo e uma concepção romantizada sobre o continente africano, mas de ter a possibilidade de aprofundar em referências filosóficas, estéticas e de vida que ultrapassem a Europa e o norte das Américas. Conforme Stuart Hall (2006), uma vez que as sociedades consideradas periféricas têm estado abertas às influências culturais ocidentais, é um erro pensar que estas mesmas sociedades são fechadas e que conservam ideias e culturas etnicamente puras, intocadas e culturalmente tradicionais. Para ele, esse tipo de pensamento constitui uma “fantasia colonial” sobre a periferia, que está inclinada a gostar e imaginar os nativos como “puros” e os seus lugares como exóticos e intocáveis. São muitas as influências, inclusive da globalização e imaginar um lugar fixado num passado romantizado leva ao risco de estereotipar e distorcer a realidade.

Se não há um passado para o qual retornar, Stuart Hall (2006) sugere a possibilidade de *tradução*. Este conceito descreve as formações de identidades que atravessam fronteiras naturais compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de seus locais de origem. Ao mesmo tempo em que retêm forte vínculo com os lugares e suas tradições, são obrigadas a negociar com as novas culturas onde vivem, sem ser assimiladas ou perder as próprias identidades, uma vez que entendem que não podem retornar ao passado.

A tradução poderia ser também vista como uma tentativa de resgate histórico das tradições, características culturais e sociais de povos que nos constituem, mas com os quais não tivemos acesso. É algo que vem ocorrendo, por exemplo, com as peças de teatro negro no Brasil, onde o passado em África não foi vivenciado, mas é resgatado e traduzido com remanescentes de suas culturas em nosso país.

Segundo Leda Maria Martins (2023), nas Américas, muitos princípios, epistemologias, conhecimentos e valores foram reterritorializados, reinterpretados, reinventados nas inúmeras encruzilhadas e travessias atlânticas. Neste contexto, as expressões culturais e artísticas de povos africanos e indígenas revelaram engenhosos meios de sobrevivência, perante os séculos de repressão social e cultural de suas memórias.

Esses grupos e movimentos, ao visar romper o viés de negação do negro e de sua história na tradição teatral e social brasileiras; ao recusar o corpo interditado pelas formas disformes e excludentes, engendradas pelos ideais universalistas restritivos e pelas tirânicas imagens duais enunciadoras do imaginário racista; ao esculpir a personalidade negra, e tudo que a habita, como um continente também passível de experimentar júbilos, prazeres e afeições, espargindo um forte efeito de real, de presença e de pertencimento, integram uma tradição estética aforreferenciada que

se instaura como rasura da doxa, como uma coreografia da alteridade, como Presença, uma presença encorpada que realça os mais polifônicos matizes da negrura nos palcos e nas ruas. As cenas negras vestem-se, assim, de uma destacada função ética, expressando um conjunto de valores emanados das epistemologias, filosofias e percepções ancestrais, de nossas africanias, das mais antigas às mais contemporâneas. Em suas afrografias, nos voltejos vocais, nas partituras e espirais do corpo tecem uma gesta possante, instigante e libertária, que solicita a memória afetiva de todos os espectadores e, assim, ressemantizam as rotinas do cotidiano, afetam histórias individuais e coletivas, visando expandir os focos de nossas retinas e os vãos de nossa escuta, revitalizando os palcos e, quiçá, ampliando os fulcros de nossa vivência, inclusive a estética (Martins, 2023, 186-187).

A arte negra emerge como resposta ao sistemático apagamento social. Ela reivindica o corpo negro como fonte legítima de criação, beleza, ancestralidade e resistência. Então, evidenciar o “negro” na cena não é somente uma escolha estética, mas também política. É uma tentativa de ultrapassar os discursos que buscam *conformar* a pessoa negra em estereótipos, partindo para uma ação que pretende *performar* este corpo – vivência pulsante – em cena.

Pensar no Teatro Negro, conforme Martins (1995, p. 65), implica em cruzos entre as performances e os cotidianos negros. Ele demanda a compreensão e reconhecimento de um “[...] arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial”. Sendo assim, o Teatro Negro expande um espaço de presenças negras. É algo mais profundo. É o cruzamento das vivências, memórias e histórias em cena. Não delimitando ou demarcando fronteiras excludentes ou conceitos conclusivos (Martins, 1995), pressupõe-se modos de se fazer e experienciar o Teatro Negro, assim como há diversas formas de ser e sentir-se uma pessoa negra.

Ator/atriz/artista negro/negre/negra”, “teatro negro”, são algumas denominações acionadas ao longo da tese. Elas não carregam apenas uma adjetivação, mas também um conjunto de significações e reflexões acerca desta escolha, que torna-se também política. O termo *negro* não aponta para um sujeito específico. Ele representaria “uma noção textual, dramática e cênica, representativa”, recuperando o sujeito cotidiano como referencial (Martins, 1995, p. 25).

Evani Tavares Lima (2011), em pesquisas sobre o teatro negro no contexto brasileiro, o categoriza em três grupos: *performance negra*, formas expressivas sem necessidade de público, como brincadeiras a exemplo de Bumba Meu Boi, Maculelê e expressões religiosas, como congadas e rituais de religiões de matriz africana; o *teatro de presença negra*, “[...] expressões literalmente, artísticas - feitas para serem vistas por um público -, de expressão

negra, ou com sua participação” (Lima, 2011, p.83); por fim, o *teatro engajado negro*, de militância assumidamente política (e que mais se aproxima com esta pesquisa).

Na perspectiva de Alexandre (2017), o teatro negro não só retrata as especificidades dos sujeitos negros, como também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura afro-brasileira em suas distintas manifestações, como nas danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro, segundo o autor, é ritualístico. Considera ainda importante destacar a sua concepção de que o teatro negro “deve apresentar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro” (Alexandre, 2017, p. 34). Na perspectiva do autor, o teatro negro não só retrata o negro em cena, mas também “se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performativas: danças, músicas, jogos, linguagens, mitos, religiões e mitos, pois o teatro negro é ritualístico” (Alexandre, 2017, p. 34).

Régia Mabel Freitas (2022) concebe o teatro negro brasileiro como um movimento sociocultural de combate ao racismo, baseado na tríade Ler – Dizer – Transformar, utilizando as respectivas correspondências dos termos em Iorubá, onde artistas transformam o palco em trincheira para lutar contra o racismo e refletir sobre as relações étnico-raciais.

A priori, os artistas nutrem-se de capital cultural negrorreferenciado através de pesquisas para a sua fundamentação teórico-conceitual sobre questões raciais (Ler – kawé). A posteriori, eles vociferam nos palcos de maneira contundente e embasada um contradiscurso acerca da historiografia negra (Dizer – wéfun). Assim, eles combatem o racismo impetrado pela ideologia hegemônica e eurocêntrica ainda vigente em todo o território brasileiro com o escopo de promover uma virada estrutural e comportamental (Transformar – yépada) em nossa sociedade (Freitas, 2022, p. 82).

A expressão “Teatro Negro”, por vezes, também é utilizada no plural *Teatros Negros*, propondo abarcar as muitas variações de sua expressão (teatro para crianças, teatro de rua, dança teatro etc). Alguns artistas e pesquisadores da área ainda preferem utilizar a expressão *performances negras*, uma vez que esta poderia incluir formatos mais diversos de produções. É uma perspectiva interessante, uma vez que a performance também poderia pressupor a quebra de uma delimitação entre as linguagens artísticas, não se fechando de forma exclusiva em apenas uma expressão. Apesar de o termo *performance negra* também ser utilizado neste trabalho para se referir à determinadas obras que assim preferem ser nomeadas, como veremos mais adiante, o foco se dará no “Teatro Negro” no singular, mas sem, com isso,

negar as suas pluralidades. Me filio a essa escolha baseando-me no próprio sentido do Movimento Negro no singular, mas que abarca uma diversidade de estratégias e entidades. Da mesma forma, o Teatro Negro englobaria um conjunto de possibilidades, sem assim serem limitadas pelo plural ou singular do termo.

Ser artista negro, negra ou negro, requer posicionamentos, desejos e identificações pessoais de quem empresta o seu corpo para a ação performática, para superar preconceitos e reafirmar seu lugar no mundo. Isso porque, tal qual temos discutido até aqui, assumimos, nesta tese, a perspectiva do teatro enquanto um importante componente de manifestação política.

A *identificação* envolve “[...] o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades” (Woodward, 2013, p.18-19). Com origens na psicanálise, o conceito tem sido retomado pelos estudos culturais, em específico no campo da teoria do cinema, na tentativa de explicar as ativações de desejos inconscientes em relação a algo ou alguém, a tal ponto que seja possível também nos vermos na imagem ou personagem representada na tela (Woodward, 2013).

Neste contexto, abordo, igualmente, o conceito de *representação*, de acordo com Silva (2013). Representar (algo ou alguém) significa dizer “essa é a identidade!”, “a identidade é isso!”, segundo o autor. Ela se expressa por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral, sendo uma marca ou traço exterior (Silva, 2013, p.90). Quem tem o poder de representar, de acordo com Silva, tem também o poder de definir a identidade.

Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação. Não é difícil perceber as implicações pedagógicas e curriculares dessas conexões entre identidade e representação. A pedagogia e o currículo deveriam ser capazes de oferecer oportunidades para que as crianças e os/as jovens desenvolvessem capacidades de crítica e questionamento dos sistemas e das formas dominantes de representação da identidade e da diferença (Silva, 2013, p.91 – 92).

A partir das contribuições das autoras e autores sobre as possíveis concepções de teatro negro e, compreendendo as suas profundidades e possibilidades no campo cultural, político e cidadão, arrisco-me a entender o teatro negro enquanto uma *atitude performática antirracista*.

Dentre os possíveis significados de atitude no campo da teoria social, a abordagem tridimensional revela que as tendências que levam a ações das pessoas perpassam os campos cognitivos, afetivos e comportamentais (Lima; D’Amorim, 1986; Hora, 2012). Nesta linha de raciocínio, por exemplo, a determinação de artistas negros de utilizarem o teatro como campo de luta pode estar relacionado com a sua percepção da sua própria realidade e das outras pessoas negras (cognitivo), como isso impactou e impacta as trajetórias de vida suas e daquelas que compartilham tais vivências (afetivo) e como a sua postura de enfrentamento ao racismo por meio do teatro pode influir de forma subjetiva e prática no cotidiano (comportamental). A atitude, aqui, assumiria uma postura pessoal que se coletiviza pelo seu objetivo, atribuindo a si, igualmente, um sentido político. Ademais, poderia o fato de uma ação cênica ser considerada *negra* apenas por conter artistas negros? Minha resposta é *não*, pois esse elenco pode não querer ver-se e entender sua arte politicamente como tal, resgatando o sentido político com o qual o Movimento Negro ressignifica a raça.

Sobre o termo *performático*, me apoio na noção de performance enquanto uma possibilidade de revisitar as vivências coletivas e individuais, para com elas construir releituras e arranjos capazes de dizer direta ou indiretamente o que se deseja sobre aspectos relativos às culturas negras africanas, afro-brasileiras e afrodiaspóricas.

O *antirracismo*, enquanto uma luta contínua do Movimento Negro e de pessoas simpatizantes contra as mazelas do racismo, seria o ponto chave da minha argumentação. A pessoa e cultura afro-brasileira ou africana, em cena, não são apenas temas ou pequenas menções. Elas são uma expressão do desejo das, des, dos artistas, uma ferramenta de anúncio de uma problemática ou de valorização de uma realidade pouca abordada em decorrência do racismo. No teatro negro, enquanto mais uma estratégia política do Movimento Negro, o teatro é o lugar deliberadamente pensado para a expressão contra o preconceito racial.

Por meio das performances cênicas, artistas cumprem uma função ética ao que Leda Maria Martins (2023) diz ser uma forma de “estressar o sistema”, ao expressar valores oriundos das epistemologias, filosofias e percepções ancestrais, das africanias ancestrais e contemporâneas. Nas performances, são solicitadas as memórias afetivas de espectadores e atribuídos novos significados ao nosso cotidiano, afetam histórias individuais e coletivas, “visando expandir os focos de nossas retinas e os vãos de nossa escuta, revitalizando os palcos e, quiçá, ampliando os fulcros de nossa vivência, inclusive estética” (Martins, 2023, p.187).

Considerando essas questões, como a pessoa negra tem sido retratada no palco ao longo dos anos? Como o Teatro Negro pode ser concebido como instrumento de luta antirracista e educativa na prática? Nos próximos tópicos aprofundarei tais questões.

2.4 Negro no teatro no Brasil: dramaturgias e estereótipos do período escravista

PROVEDOR – Seu filho foi ator!

MARTA – De muitas personagens... no palco e fora dele.

PRIOR (ri) – Afinal, apenas um ímpio, uma face de demônio!

SÍNDICO (rindo) – Mais uma boca de mulato que estropia versos.

TESOUREIRO – É para que servem esses bastardos.

MINISTRO – Não sabe que infiéis, suicidas e atores não podem ser enterrados em igrejas?

MARTA (impassível) – Sei.⁷

O teatro, conforme afirma Gabriel dos Santos Rocha (2017), é uma forma de manifestação cultural e, conseqüentemente, integrada às estruturas econômicas, políticas e culturais que produzem e que são produzidas pelo racismo, podendo ser tanto um lugar de manutenção da cultura hegemônica, quanto de sua contestação. Isso pode ser notado na dinâmica da presença negra no teatro brasileiro, que apesar de lacunas e apagamentos na história geral do teatro no país, ainda pode ser revisitada.

Miriam Garcia Mendes (1993) realizou estudos sobre as personagens negras no teatro brasileiro entre os anos 1889 e 1910, abordando também experiências de meados do século XX, como o Teatro Experimental do Negro. A autora afirma que há informações de representações cênicas negras no Brasil desde a metade do século XVI, apesar de não serem reconhecidas como parte desta arte, como autos religiosos natalinos, Congada⁸, Taieiras⁹ e

⁷ Trecho da peça “As Confrarias”, escrita por Jorge Andrade, em 1969 (*apud* Mendes, 1993, p. 105-106). A peça é ambientada no final do século XVIII, na cidade mineira de Vila Rica e aborda a saga de Marta para cumprir a promessa de enterrar seu filho, um ator mulato, dentro de uma igreja, mas seu pedido é sempre negado em todas as igrejas em que percorre.

⁸ Segundo o site Geledés (2009) “O Congado é uma manifestação cultural e religiosa de influência africana celebrada em algumas regiões do Brasil. Trata basicamente de três temas em seu enredo: a vida de São Benedito, o encontro de Nossa Senhora do Rosário submergida nas águas, e a representação da luta de Carlos Magno. O Congado originou-se na África no país do Congo, inspirando-se no Cortejo aos Reis Congos que era uma expressão de agradecimento do povo aos seus governantes. Ao receber a colonização portuguesa, vários africanos foram trazidos para o Brasil para serem escravos e acabaram trazendo esta tradição e mesclando com a cultura local”. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/congada/> >. Acesso em: 17 nov. 2023.

⁹ “A taieira é uma dança-cortejo, de cunho religioso e profano, cujos participantes entoando cantigas religiosas e populares, dançando e tocando instrumentos de percussão, acompanham a festa de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, os santos padroeiros negros, comemorada no dia seis de janeiro (Dia de Reis)” (GASPAR, acesso em: 17 nov. 2023).

Quicumbre¹⁰. No decorrer do século XVII a autora não encontrou escritos a respeito. Já na metade do século XVIII até os primeiros anos do século XIX, acessou registros de companhias profissionais com elenco de maioria negra, escravizada ou liberta, “[...] que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintados de branco” (Mendes, 1993, p. 48).

Regina Horta Duarte (1995) traz referências semelhantes com pesquisas sobre as artes circenses e teatrais em Minas Gerais no período colonial. Ela ressalta que, entre os séculos XVIII e XIX, as artes cênicas eram consideradas pecaminosas, a profissão de ator medíocre (vide a epígrafe que inicia este tópico) e às negras e aos negros restavam os serviços que ninguém mais aceitava, como o de comediantes e por este motivo, era comum suas presenças nos teatros fixos. Ainda assim, eram menosprezados. Como exemplo, em peças apresentadas em solo mineiro, Tomás Antônio Gonzaga, nas “Cartas Chilenas”, “[...] criticava, num tom evidenciador de seu preconceito, as representações organizadas pelo Governador, nas quais os ‘mais belos dramas eram estropiados, repetidos por bocas de mulatos’” (Duarte, 1995, p.124).

Justamente pelo seu caráter abjeto, Evani Tavares Lima (2010) afirma que, na época em questão, o teatro era visto como “coisa de preto”. Havia um número significativo de companhias formadas por pessoas negras, ao qual ela destaca a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. O primeiro era popular no Rio de Janeiro pelas montagens de Molière e Voltaire. O segundo foi dono de uma das primeiras companhias permanentes da época com elenco de maioria também negra. A autora cita ainda artistas negros que fizeram sucesso neste período, como as atrizes Chica da Silva e Maria Joaquina, os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim de Oliveira (Lima, 2010).

A partir do século XIX, houve um afastamento da presença negra nos palcos, o que pode ser explicado pela vinda da família real portuguesa e a transformação dos teatros em espaços de entretenimento para a aristocracia. Mas, se por um lado estes artistas saem de cena, vão sendo incorporados na dramaturgia, numa tentativa de construção de um teatro nacional, tornando-se *temas* nas encenações feitas por brancos (Lima, 2010; Santos, 2015).

¹⁰ Quicumbre ou cucumbis “era um tipo de cortejo de origem africana, acompanhado por música e dança com coreografia de guerra. Encontra-se variações do nome como cacumbi ou quicumbi e, segundo o Aurélio, seria um ritual de passagem para a adolescência, em que se representa a morte e a ressurreição do filho do chefe” (BACELAR, acesso em 17 nov. 2023).

Nas situações em que os dramas tinham uma personagem principal negra, usar o *black face*, onde artistas de cor branca se tingiam de preto, era comum. Esta é uma prática ainda recente, usada nas fantasias de *Nêga Maluca* durante o carnaval, ou em peças de teatro e programas humorísticos, ressaltando os traços negros, principalmente das mulheres, de forma pejorativa e estereotipada, apesar de haver uma transição de atitude a esse respeito, sendo cada vez mais coibidos.

A personagem negra na dramaturgia frequentemente refletia as relações de hierarquia racial e social da sua época. Ao reproduzir os estereótipos e pré-conceitos em cena, toda uma diversidade de pessoas era reduzida a um imaginário, uma ideia *clara* (no sentido embranquecido da expressão) do que o negro representaria. E esta era a dramaturgia nacional que estava sendo fabricada e perpetuada como expressão da cultura brasileira. Estas projeções reproduzidas na personagem negra foram categorizadas por autoras e autores, principalmente sobre o século XIX. Sintetizo os principais estereótipos observados pelas autoras Garcia (1993), Martins (1995) e Lima (2010):

- *Negros velhos dóceis*, dotados de afeto, fidelidade e ingênua sabedoria, estando em cena para oferecer conselhos pontuais aos senhores brancos;
- *Escravo Fiel*, dócil e disposto a ajudar os senhores;
- A *mulata perniciosa*, dengosa, lasciva e sensual, criada no seio familiar e que geralmente ameaça de alguma forma a harmonia da narrativa;
- O *mulato*, que sente dificuldades de ascensão social pela sua cor e/ou origem;
- O *negro caricatural*, de comportamentos grotescos, produziriam riso na plateia;
- O *negro preguiçoso*, que vive no subúrbio carioca, inculto, que só gosta de festas e bebidas;
- A *Paisagem*, presente em cena apenas para caracterizar o cenário, usado com frequência para oferecer maior verossimilhança para a cena, mas a história gira em torno das personagens brancas.

Grada Kilomba (2019) afirma que, no racismo, a negação é utilizada para legitimar estruturas de violência, ao projetar na pessoa negra aquilo com o qual a branca não gostaria de ser relacionada. Para a autora, “esse fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psiquê são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’ (self)” (Kilomba, 2019, p. 36, grifo da autora). Neste sentido, para a autora, a pessoa

negra seria uma projeção de aspectos considerados ruins, uma representação mental daquilo que as pessoas brancas temem parecer e reconhecer sobre si.

Estas marcas da negação, projeção e conformação na cena, repetem, segundo Martins (1995), discursos que se propõem como verdades, além de transmitir noções equivocadas sobre culturas e vivências negras. No palco, então, são mimetizadas as relações de poder e legitimadas as práticas de domínio social, como afirma Martins (1995, p. 43): “no prosclênio, a máscara branca, como espelho do bem e do belo; na periferia da cena, a máscara negra, um avesso da branca, um pastiche em que se desenha o mal, o feio e o ridículo”.

Não intenciono, com isso, negar a autonomia de espectadores diante do que é assistido, pois são justamente as análises críticas que resultam em reivindicações e retomadas, como aprofundaremos nos tópicos seguintes. Ao mesmo tempo, considerando a história do teatro brasileiro, que fora usado como ferramenta educativa pelos jesuítas portugueses para catequizar os povos originários e, em seguida, os africanos que para cá foram trazidos, reflito sobre como as artes cênicas contribuíram fortemente para a propagação e formação de imaginários, valores e culturas excludentes.

Evani Tavares Lima (2010) apresenta algumas personagens negras retratadas de forma humanizada por dramaturgos, sendo importante este registro. Segundo ela, o escritor Artur Azevedo foi pioneiro na apresentação de uma personagem negra fora dos padrões da época, com a personagem “Lourenço”, um velho escravo na peça *O Escravocrata* (1882). A autora ainda destaca as dramaturgias de Agrário de Menezes com seu herói mestiço “Calabar” (1856) e Castro Alves, com a peça *Gonzaga ou A revolução de Minas* (1867), onde apresenta a personagem “Carlota”, miscigenada, com características bem delineadas e presença marcante.

João Roberto Faria (2022) também se debruçou sobre a presença negra nos teatros em sua obra *Teatro e escravidão no Brasil*, onde apresentou dramaturgias do período em questão. Inicialmente, enfatizo o ano de 1849, onde aparece, pela primeira vez, a figura do escravo fiel na dramaturgia brasileira, na obra *O Cego*, de Joaquim Manuel Macedo.

Ainda conforme Faria (2022), em 1865, há registro de uma das poucas dramaturgias escritas por mulheres na época. Trata-se de *Cancros Sociais*, por Maria Ribeiro, que trazia fortes críticas ao preconceito contra os escravizados. Outra dramaturgia que chamou a atenção foi o drama *A Pupila dos Negros Nagôs ou a Força do Sangue* (1870), escrito por A.D. Pascual, espanhol naturalizado brasileiro. O texto defendia a libertação gradual dos

escravizados, que estes fossem educados antes de libertos e condenava os senhores que tinham filhos com as escravizadas e depois os vendia ou mantinha cativos.

A primeira personagem negra protagonista foi registrada no ano de 1857 na peça *O Demônio Familiar*, escrito por José de Alencar (Faria, 2022). Entretanto, não foi possível saber se essa personagem foi representada por um artista negro ou por um artista branco se valendo do recurso *black face*.

Um dos principais dramaturgos oitocentistas a incluir a personagem negra nos espetáculo foi Martins Pena. Dentre suas obras apresentadas na cidade do Rio de Janeiro, destaque: *O Juiz de Paz na Roça* (1838), que faz alusão aos “meias-caras”, africanos introduzidos e escravizados no Brasil por meio do tráfico ilícito, apesar da lei de 7 de novembro de 1831, que declarava livres os africanos desembarcados no país; *Os Dois ou o Inglês Maquinista* (1845), que denuncia o tráfico ilegal e a violência física contra escravizados; *O Cigano* (1845), cuja narrativa denuncia os brancos que se aproveitavam dos negros de ganho; e *Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato* (1846), com uma crítica a profissão de capitães do mato (Faria, 2022).

Foi possível perceber ao longo da leitura da obra de Faria, que a cidade do Rio de Janeiro possuía uma efervescência de autores e artistas que retratavam o cotidiano da cidade nos espetáculos. Um desses principais autores foi Martins Pena, que já em seu espetáculo de estreia, *O Juiz de Paz na Roça* (1838), fez alusão ao comércio de escravizados no Cais do Valongo, onde chegavam os navios negreiros e um dos principais pontos de comércio humano na cidade (Faria, 2022).

Na época da peça, o comércio de escravizados estava proibido pelo decreto de 7 de novembro de 1831, a lei Feijó, que declarou livres todas as pessoas escravizadas vindas de fora do Império e impondo penas para o tráfico negreiro. Apesar da proibição, as dramaturgias da época acusavam casos de corrupção e continuidade do tráfico de escravizados de forma ilegal, uma representação fiel à realidade, fazendo a Lei Feijó ser conhecida como “para inglês ver”, pois não era obedecida na prática. Faria (2022, p. 29) exemplifica com um trecho da peça *Juiz de Paz na Roça*, quando a personagem “Maria Rosa se queixa do excesso de trabalho do marido, que tem apenas um escravo, e diz à filha Aninha que ‘os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia Valongo eram mais baratos’”.

As peças também faziam alusão aos castigos físicos, ameaças e violência dos senhores e senhoras contra os escravizados. Martins Pena usou da ironia, muitas vezes, para retratar esses episódios, como na peça *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, com a personagem

chamada “Clêmencia” (nome intencionalmente irônico) que espancava as escravizadas de sua casa (Faria, 2022).

Cabe menção, ainda, à criação do Conservatório Dramático Brasileiro, no ano de 1843, com o objetivo de realizar leituras prévias das peças e decidir a sua representação ou proibição. Conforme Faria (2022), dentre as argumentações para as proibições de algumas dramaturgias, foram observados preconceitos raciais e sociais dos censores. Um exemplo foi o parecer contrário a encenação do drama *O Marujo Virtuoso ou os Horrores do Tráfico da Escravidão*, escrito pelo francês radicado no Brasil, João Julião Federado Gonnet, em 14 de outubro de 1844. Dois censores avaliaram e enviaram seus pareceres.

Um deles afirmou que a peça apresentava “um tecido de maldades sem contraste nenhum”, que era escrita em “péssima linguagem” e que, “quando não fora isso, o objeto da peça me não parece admissível nas circunstâncias do país”. As poucas palavras desse parecer, que não discute a peça, e que nada fala de seu enredo e personagens, indicam apenas vagamente a razão da censura. É preciso esclarecer quais eram as “circunstâncias” em que vivia o país, ou seja, dizer que as autoridades e a população eram coniventes com o tráfico ilegal de africanos. Logo, não se podia mostrar no palco, em 1844, o que prometia o título da peça: os horrores do tráfico da escravidão (Faria, 2022, p. 52-53).

Apesar de ter sido proibida de ser apresentada no Rio de Janeiro, a peça foi encenada no ano de 1841 na Paraíba do Norte e publicada no ano de 1851 (Faria, 2022).

Ainda sobre o Conservatório Dramático, vale destacar a participação do escritor negro Machado de Assis como censor entre os anos 1862 e 1864. Faria (2022) apontou um dos pareceres do referido autor sobre o drama *Mistérios Sociais*, escrito pelo português Augusto César de Lacerda em 1862. No parecer, Machado de Assis apresentou uma série de alterações e censurou o casamento de “Lucena”, um ex-escravizado filho de mãe preta e senhor de escravos branco, com uma baronesa branca. Segue o trecho ao qual se refere a recomendação do escritor:

No desenlace da peça, Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro é não efetuar o casamento. [...] Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante [mãe de Lucena] e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo. [...] Na penúltima cena, [...] Lucena diria: “uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai” (M. de Assis, *Do Teatro*, p. 273-275 *apud* Faria, 2022, p. 69).

O segundo censor trouxe outros argumentos sobre o mesmo trecho, dizendo que:

É infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo impolítico e ruinoso abrir mão deles sem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é além de inconvenientemente perigosa a representação de um drama, cujo herói nasce escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições, que têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores (Faria, 2022, p. 70).

Observa-se que a condição de escravizado é o que preocupa os dois censores. Conforme Faria argumenta, a cor da personagem “Lucena”, apesar de não ser mencionada, sugere um homem pardo e não apresenta empecilho para a união. O preconceito maior era a sua origem escravizada. Machado de Assis, apesar de ser um homem negro, reproduziu a preocupação da época. Do mesmo modo, Faria (2022) crê que o posicionamento de Machado de Assis se deveu pelo conservadorismo do Conservatório e não pelas suas convicções pessoais, uma vez que era simpatizante das críticas à escravidão.

Se no período da escravização a “voz” do negro no teatro, apesar de tímida, era ecoada principalmente por autores brancos, no século seguinte há uma importante virada de chave com as reivindicações diretas por igualdade de direitos. Resquícios da escravidão ainda respingavam fortemente os caminhos da população negra, que urgia mudanças desse quadro. As movimentações vieram de vários lugares e os palcos foram uma parte importante dessa história, como veremos a seguir.

2.5 Século XX: a cena política e educadora contra o racismo no Brasil

*“Por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada?
Por que ela ou ele deve ficar calada/o?
O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse a sua boca tapada?
E o que o sujeito branco teria de ouvir?”*

Grada Kilomba, 2019, p. 41

Nas primeiras décadas do século XX, há a perpetuação das relações de invisibilidade na cena teatral, apesar da abolição da escravização, em 1888. Há resquícios de saudosismo deste período, desconsiderando as mudanças sociais gradativas do país.

Ecoss de um passado idealizado, a literatura povoava-se de escravos fiéis, dedicadas mães pretas, velhos “Pai-João” [...] pessoas, enfim, que “conheciam o seu lugar”. A dramaturgia e a literatura praticamente ignoraram os “outros negros” – aqueles que a Abolição do Cativoiro libertara, mas não permaneceram junto aos antigos senhores – de vez que não tinha nada que os convertesse em objeto estético, ou seja, alguma particularidade que interessasse ao artista (Mendes, 1993, p. 155).

As literaturas consultadas levam a supor que, apesar do indiscutível apagamento de artistas negros da história, estes ainda resistiram e estiveram presentes. É uma pena não saber sobre suas histórias, como se preparavam, os contextos das apresentações e as relações com artistas brancos. Ficam mais desejos para o futuro.

Conforme Gabriel dos Santos Rocha (2017), a presença da pessoa negra nas artes cênicas brasileiras do século do XIX até as duas primeiras décadas do XX, momento em o teatro se torna ambiente das classes dominantes, era restrita com músicos na orquestra, mas o artista negro era impedido de mostrar-se. Na década de 1920, esses músicos começaram a aparecer nos teatros de revistas e é neste contexto que foi criada a Companhia Negra de Revistas, que, segundo o autor, pode ter sido a primeira iniciativa conhecida com elenco integralmente negro.

A Companhia foi criada pelo artista negro baiano De Chocolat e pelo coreógrafo português Jaime Silva e atuou entre os anos 1926 e 1927. Dentre os artistas que compuseram a Companhia, estavam o músico Pixinguinha e o ator Grande Otelo, na época com onze anos de idade e que se tornou a grande atração do grupo. De acordo Rocha (2017), além de problemas financeiros, recepções negativas atravessadas pelo racismo foram algumas das dificuldades da trajetória do grupo.

Jornais da época como *A Rua*, os acusavam de estarem imitando o espetáculo parisiense *Revue Nègre*. A modernista Tarsila do Amaral considerava pedante o nome “De Chocolat”, assim como considerou pedante a atuação deste artista no palco. Talvez a modernista estivesse acostumada a ver negro representado, mas não representando, sendo objeto, mas não sujeito daquela arte. Quando alguns setores da classe teatral, dentre eles a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, souberam que uma empresa Argentina convidava a Companhia para uma excursão na Argentina e no Uruguai, organizaram-se então para impedir que fosse levado tal “imagem negativa” do Brasil para os países vizinhos (Rocha, 2017, p. 47).

No ano de 1944, foi criado o Teatro Experimental do Negro, no RJ. Considerando a trajetória de lutas negras na história, é difícil supor que elas não reverberariam também nas artes. O teatro é uma tecnologia possível de combate ao racismo e o TEN prova isso, ao ser idealizado a partir do incômodo pelo estereótipo, pela negação de subjetividades negras, pela clara apropriação das artes no Brasil. Abdias Nascimento (2004) recorda que, mesmo os

movimentos progressistas, como a Semana de Arte Moderna em 1922, evitaram mencionar a realidade das tensões raciais do país. Por esses e outros motivos, enegrecer os palcos do país era urgente, questão de sobrevivência.

O uso do vocábulo “negro” para designar o Teatro Experimental que nascia no Rio de Janeiro, indicava o pertencimento racial de artistas e, talvez, sobre o público esperado. Acerca do último, não encontrei informações se conseguiu alcançar de forma abundante. Mas é sabido que provocou desconfortos que foram propagados pela imprensa¹¹, que afirmava não haver motivo para tal uso do nome, pois o Brasil viveria em uma democracia racial, mito, que segundo Abdias do Nascimento (2004), não passava de uma peneira furada com a qual o país tentava esconder o sol da prática do racismo. Apesar das críticas, Gilberto Freyre, autor da obra que popularizou a ideia de democracia racial, também esteve próximo do TEN em algumas circunstâncias, como no Jornal Quilombo.

No momento em que o TEN foi criado, era forte a teoria da democracia racial no Brasil, mito já citado anteriormente nesta tese. Foram e são muitas as críticas a ele, uma vez que mais da metade dos povos originários foram dizimados no processo de dominação das terras brasileiras e violências foram praticadas por escravagistas brancos com o propósito de dominação física e subjetiva. E é neste contexto de meados do século XX, em meio a expressividade do mito da democracia racial, que despontou a cia de liderança incontestável de Abdias Nascimento, também como uma resposta às ideias e práticas racistas da época.

Reverenciando as memórias e contribuições do TEN, busco aprofundar sobre as dimensões educativas e políticas abrangidas pela cia, para além das peças em si, considerando, inclusive, os propósitos de tais ações. Por esse motivo, não focarei em sua história, que já tem sido contada e recontada por meio de preciosas e diversas vias narrativas.

De acordo com Gomes (2017), o acesso à educação é uma das principais reivindicações nos meios negros (que hoje poderíamos chamar de Movimento Negro brasileiro) e ganhou força principalmente no período pós-escravização, motivado pelo analfabetismo e lenta inserção desta população no sistema educativo, comprometendo

¹¹ Este incômodo da imprensa pode ser observado, por exemplo, neste trecho: “Estão se fundando aqui no Brasil sociedades negras, teatro de negro, partidos de negros, etc. A ideia é engraçada, porque na realidade negros, negros, depois de todos estes séculos de mestiçagem, deve haver muito poucos no Brasil. E sendo todos mulatos, como traçar a linha divisória e saber até onde o sujeito pode ou não pode se chamar de negro? O mais fácil seria fazer clubezinho de brancos puros, porque nos quarenta e tanto milhões de brasileiros eles é que são minoria, uma gosta d’água [...] Maioria não faz clube, maioria não se isola; maioria é quem manda. Minorias é que se reúne e espera e pede direito. Nada de clubes de homens de cor, de pequenos partidos, de pequenos teatros. O Brasil é nosso” (Mulatarias, 5 de mai. 1946).

também o acesso ao mercado de trabalho. As histórias e contribuições negras também eram pretendidas pelos militantes para serem inseridas nas escolas. Essas demandas movimentaram estratégias de articulações educativas para além dos currículos e espaços escolares. Não atoa o TEN ofereceu cursos de alfabetização¹², ministrado por Ironides Rodrigues¹³ e de cultura geral, por Aguinaldo Camargo¹⁴, para tentar suprir essas faltas.

Considerando o contexto social, uma cia de teatro integralmente formada por pessoas negras e que propôs apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o mais prestigiado da cidade, por si só, alcançava uma proporção pouco familiar na época. Considero, inclusive, que os incômodos causados pelo uso do vocábulo “negro” traduziriam um desconforto em ouvir o que as pessoas negras teriam a dizer com suas próprias vozes e performances, diferente das dramaturgias que traziam concepções estereotipadas, lembrando os questionamentos de Grada Kilomba (2019) trazidos na epígrafe deste tópico.

Para se ter uma breve noção sobre as metodologias dos ensaios do grupo, foram encontradas fontes documentais¹⁵ com informações sobre o Teatro Experimental do Negro de São Paulo¹⁶ (TENSP) que podem oferecer pistas sobre uma possível situação análoga ao grupo carioca, uma vez que não foram achados arquivos dessa natureza sobre o TEN. Trata-se de uma carta escrita pelo jornalista e intelectual negro Geraldo Campos de Oliveira, criador do TENSP, datada de 04 de julho de 1956, quando solicitou verbas ao Serviço Nacional de Teatro. Dentre os argumentos, Oliveira exalta o grupo, por ser um movimento de divulgação teatral popular, onde o teatro realizava um processo de desmarginalização,

¹² O TEN manteve, em salas cedidas pela União Nacional de Estudantes, sob a chefia do professor Ironides Rodrigues. Cerca de seiscentos alunos frequentavam esse curso, interrompido, infelizmente, por falta de local para funcionar desde o dia em que a UNE necessitou suas salas. Também foi ministrado um curso de iniciação cultural com a colaboração dos professores José Carlos Lisboa e Maria Yeda Leite, da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, William Rex Crawford, então adido cultural da Embaixada Americana, poeta José Francisco Coelho, romancista Raymundo Souza Dantas e outros (TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO, 1948, p. 7).

¹³ O ativista negro Ironides Rodrigues, nasceu em 7 de setembro de 1923, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Foi advogado, escritor, teatrólogo, jornalista, professor de latim, francês, português e literatura. Além de contribuir com a criação e aulas de alfabetização do TEN, contribuiu ainda com o grupo apresentando palestras e elaborando textos e traduções para o Jornal Quilombo (SILVA, 2013a).

¹⁴ Aguinaldo Camargo foi um dos fundadores e integrantes do TEN. Era formado em Agronomia e também advogado. Desempenhou o papel de Brutus Jones, protagonista do espetáculo de estreia do TEN, O Imperador Jones. Faleceu em março de 1952, vítima de atropelamento (SILVA, 2013b).

¹⁵ Documento da Coleção Abdias Nascimento cedidos pelo IPEAFRO para esta pesquisa.

¹⁶ O TENSP foi criado em Campinas, no ano de 1945, por Geraldo Campos de Oliveira, Lino Guedes e Aguinaldo Camargo, inspirado pelo TEN do RJ. A sede ficava na Praça Carlos Gomes, 153, 3º andar, sala 31.

elevação cultural e integração da pessoa negra na comunidade brasileira. Ao mesmo tempo, expõe as precariedades do grupo, como o alto índice de analfabetismo dos integrantes. Segue o trecho em questão:

1.O TENS, como bem o compreendeu o grande crítico teatral Décio de Almeida Prado, está realizando a tarefa porventura mais heroica, e mais meritocrática também, socialmente falando, de todo o teatro paulista. Para fazer uma ideia dos obstáculos que tem a vencer, além daqueles comuns a todas as organizações amadoras, e que já não são poucas, basta dizer que muitos elementos da agremiação são analfabetos, dependendo, durante os ensaios, de quem lhes leia o texto tantas vezes quantas forem necessárias para uma perfeita apreensão e memorização dos papéis (Oliveira, 1956).

Conjecturo que o mesmo processo poderia acontecer no TEN do Rio de Janeiro, sendo mais uma justificativa para a necessidade dos cursos de alfabetização oferecidos.

Abdias Nascimento desenvolveu outras ações com o TEN. A *Folha Carioca* do dia 16 de agosto de 1950 trazia uma matéria com o título “Teatro pelos bairros da cidade: Veículo de educação popular”. Era o anúncio do projeto “Barraca do Abdias”, uma proposta de formação de público, popularização do teatro em bairros distantes do centro da cidade do RJ e conhecer novos talentos, sendo, nas palavras de Abdias em entrevista ao mesmo jornal, uma espécie de “posto avançado” do TEN.

A “Barraca” foi inspirada nas experiências do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca de levar o teatro pelas províncias da Espanha na década de 1930. A “Barraca do Abdias” era um pequeno teatro desmontável onde ocorriam apresentações de peças, músicas e danças populares brasileiras como o frevo, maracatu, macumba, samba e outros números protagonizados por artistas veteranos e novatos do TEN. A proposta previa apresentações leves “mas com dignidade artística suficiente para divertir educando, na conjunção destas duas palavras, que representa assim como que um estado ideal de produtores e espectadores”, completou Abdias na entrevista.

O jornal *Correio da Manhã*, do dia 17 de agosto de 1950, da cidade do RJ, também divulgou a “Barraca”, desta vez, anunciando os locais visitados: os bairros Madureira, Cascadura, seguidos ou por Jacarepaguá ou do município de Nova Iguaçu. A matéria reiterou o desejo de educar o povo a amar o teatro por meio da diversão, além de acrescentar que seria uma oportunidade de conhecer novos talentos de cada bairro visitado, uma vez que pessoas com vocação para as artes (nas palavras do artigo) seriam convidadas a se apresentar nos shows da “Barraca”, tendo ainda a possibilidade de, posteriormente, integrarem o elenco do TEN de forma definitiva. Este último trecho chamou a atenção por reafirmar a origem popular dos artistas.

O TEN reconhecia a importância de uma educação que acolheria a população negra nos sistemas de ensino e valorizasse suas culturas e histórias. Por essa razão, o grupo se preocupou em organizar, além dos cursos de cultura geral, congressos voltados para a temática racial, a fim de articular diálogos sobre e com intelectuais negros (homens em sua maioria) e brancos considerados simpatizantes das causas negras.

A *Convenção Nacional do Negro* (São Paulo, 1945; Rio de Janeiro, 1946) é um exemplo dessa estratégia. Foi um evento que resultou na redação de uma Declaração Final que “encaminhou à Constituinte de 1946 [...] sua proposta de inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria, com uma série de medidas práticas em prol de sua eliminação” (Nascimento, 2004, p. 222).

No mês de agosto de 1950, foi realizado o *1º Congresso do Negro Brasileiro*, na cidade do Rio de Janeiro, reunindo atas, anais e discussões decorrentes do congresso que foram reunidos por Abdias Nascimento no livro *O Negro Revoltado* (1982). Participaram representantes de entidades negras de todo o Brasil, assim como brancos considerados simpatizantes, com o objetivo de discutirem questões relacionadas ao negro. Para tanto, foram apresentadas teses escritas pelos participantes (de maioria formada por homens), que seriam posteriormente publicadas ou não, além de levantadas propostas em favor da população negra.

O sociólogo Guerreiro Ramos apresentou a tese *A Unesco e as relações de raça*. Nela, o autor ressaltou a importância da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO)¹⁷, na promoção de ações contra o racismo e fez proposições para que sejam encaminhadas aos representantes do órgão, dentre elas, a seguir:

II – Este Congresso reconhece que é digno de exame da UNESCO a experiência do Teatro Experimental do Negro e solicita a sua atenção especialmente para os seguintes aspectos da mesma:

- a) a utilização do teatro como instrumento de integração social;
 - b) os concursos de beleza racial como processo de desrecalcamento em massa;
 - c) as tentativas de aplicação em massa de sociatria e de grupoterapia;
 - d) a utilização de museus e filmes como instrumentos de transformação de atitudes
- (Nascimento, 1982, p. 155-156).

É nítida a forma como Guerreiro Ramos considera a importância da cultura. A tese foi apresentada no dia 01 de setembro de 1950, com parecer de Darcy Ribeiro, que recomendou seu aceite, publicação nos Anais do evento e encaminhamento das propostas ao

¹⁷ Sigla em inglês para *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

governo brasileiro. Após sua leitura, a presidenta da sessão, Guiomar Ferreira de Mattos, abriu o espaço para discussões, que foram iniciadas por Guerreiro Ramos. Este relata seu cansaço diante do trabalho no congresso, uma vez que era um dos organizadores do evento e prefere se referir de maneira mais pontual ao teatro.

O SR. GUERREIRO RAMOS – [...] Achamos que *o teatro é um meio de distração da massa, podendo ser, também, motivo de educação moral e cultural*. Devemos dar participação maior a um mecanismo como é o teatro, tão cheio de recursos emocionais, para que possamos utilizar-nos do drama, da arte, como meio de realizações, como meio de *educação de comportamento*. Creio nessa ideia e chamo a atenção para essa tentativa, cujos resultados, todavia, não acho ainda definitivos. O Teatro Experimental do Negro, aceitando o que fiz no Instituto do Negro, onde comecei experiências, tendo oportunidade de fazer alguns sociodramas e psicodramas, que são, justamente, processos de reeducação, de reconsideração de atitudes, através de uma manipulação externa, manifestou-se de acordo com a minha doutrina (Nascimento, 1982, p. 156, grifos meus).

Nem todos os presentes na ocasião concordaram com a tese de Guerreiro Ramos sobre o teatro enquanto instrumento de transformação social. Por mais que a construção do Congresso tenha partido de representantes do TEN, pareceu que o teatro não era completamente entendido como uma estratégia política, cabendo ao plano cultural. As principais queixas vieram de Joviano Severino de Melo, presidente da União Cultural dos Homens de Cor, que questionou a utilidade da tese com os seguintes argumentos:

[...] Pergunto: - Qual a utilidade que vai trazer para nós essa tese do Prof. Guerreiro Ramos? Que vamos fazer dela? Vesti-la? Gostaria de saber como vamos usar isso. Onde? No pescoço? [...] Pergunto novamente: que utilidade pode ter para nós, semi-analfabetos, essa sugestão? Que dentro do teatro se faça drama, está certo... mas aqui fora... Está errado! Ditar regras para o Brasil inteiro... Ir à UNESCO... Pedir o quê? Devemos, sim, é pedir que eduquem a essa gente de teatro para que ela seja mais brasileira. Sigamos o exemplo dos Estados Unidos, que têm preconceito de cor e possuem um medidor de paz negro na Abissínia. Estamos cansados de ouvir falar de África. África! África! Com a África não temos relações de amizade! (Nascimento, 1982, p. 157).

Pela fala, supõe-se que, por mais que a iniciativa pela elaboração e construção do Congresso tenha partido de representantes do TEN, o teatro não era entendido por todos igualmente como um veículo de promoção de igualdade racial. Como terá sido essa relação das outras entidades negras com o TEN? Como entendiam a arte dentro do movimento?

Guerreiro Ramos, de acordo com o relato no livro, não respondeu às provocações. O fizeram Darcy Ribeiro e Aguinaldo Camargo. O primeiro argumentou que apoiava os questionamentos de Joviano, sugerindo que em algum momento Guerreiro Ramos explicasse

melhor sobre suas teorias. Ao mesmo tempo, defendeu os argumentos sobre o teatro como militância educativa.

SR DARCI RIBEIRO – Darei [...] uma ligeira explicação do trabalho do Prof. Guerreiro Ramos, como o interpreto. [...] O Prof. Guerreiro Ramos utiliza-se do palco para educar de forma dirigida, mostrando o problema do negro e reeducando o branco através desse teatro. Muita gente falou aqui em reeducar o branco. E pergunto: e que forma se fará essa reeducação? Mandando os brancos para as escolas? Não! *Os instrumentos que temos para isso são os palcos*. E são esses os instrumentos a que se refere o Prof. Guerreiro Ramos (Nascimento, 1982, p. 157 – 158, grifos meus).

Se a escola ainda não seria o lugar para essa educação sobre e com as relações étnico-raciais, seriam então necessários outros instrumentos, como as artes e seu poder de inquietação.

O concurso de artes plásticas *Cristo Negro*, em 1955 no Rio de Janeiro e os concursos de beleza *Rainha das Mulatas* e *Boneca de Pixe*, foram concebidos enquanto instrumentos pedagógicos para “[...] realçar o tipo de beleza da mulher afrobrasileira e educar o gosto estético popular, pervertido pela pressão e consagração exclusiva de padrões brancos de beleza” (Nascimento, 2004, p. 223).

O Concurso *Rainha das Mulatas* aconteceu no dia 27 de setembro de 1947. A vencedora foi a professora Maria Aparecida de Marques. Também foram coroadas princesas a comerciária Dulce Martins e Mercedes Baptista, a primeira mulher negra a ocupar um posto no corpo de balé do Teatro Municipal. O TEN também promoveu o concurso *Boneca de Pixe*, onde coroaria a *Glamour Negro Girl*, a preta mais glamorosa do Rio de Janeiro. O concurso teve início no dia 17 de janeiro de 1948, na Casa do Estudante, com apuração definitiva no dia 13 de maio do mesmo ano. Além do objetivo de chamar a atenção para a beleza da mulher retinta, o evento seria uma forma de angariar fundos para o TEN.

Cabe aqui uma observação sobre as nomenclaturas “negra” e “mulata” na época em que as atividades foram desenvolvidas. O termo “mulato” foi utilizado para demarcar as pessoas miscigenadas entre negras e brancas. Esta “mistura”, como já dito, foi comemorada como um símbolo da democracia racial e um possível passo para o clareamento da nação brasileira. Pessoas “negras” eram as de pele preta retinta. Por esse motivo, foram realizados dois desfiles: “Rainha das Mulatas”, cujo título enunciava para qual público seria voltado e *Boneca de Pixe*, para mulheres retintas, conforme os parâmetros da época, tentando abarcar diferentes “tonalidades” negras. Atualmente, porém, esse termo é questionado e não é utilizado por grande parte das pessoas militantes.

Os movimentos negros brasileiros refutam a utilização da palavra por dois motivos: 1) linguístico – derivação de ‘mulus’, do latim, atualizado por ‘mula’, o animal que surge da cópula de duas raças diferentes – o asno e a égua, que, no século XVI, derivou-se na América hispânica para ‘mulato’ como uma analogia ao caráter híbrido do animal, considerado uma raça inferior já que não possui a possibilidade da reprodução; e 2) cultural – a falsa impressão de democracia racial que há no país, associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hiperssexualizado (Silva, 2018, p. 77).

De acordo com Nilma Lino Gomes (2017), observando a questão estética num ponto de vista antropológico, faz parte da existência humana a experiência de sentir um objeto ou um corpo como belo, sendo essa uma percepção particular e cultural que pode sofrer modificações no decorrer dos processos históricos e políticos. Ou seja, a beleza é subjetiva, mas também uma construção cultural. Porém, quando essa construção é feita num contexto de dominação ou diferenciação cultural, ela vem a se tornar uma marca discriminatória e a beleza se torna referência para a criação do seu oposto, a feiura. “Ao eleger a feiura como aquilo que está fora do que atinge positivamente nosso campo sensorial, pode-se usar uma determinada concepção de beleza como hegemônica e hierarquizar pessoas, grupos, povos, raças e etnias”. Assim, constata-se que a concepção de feiura também é cultural (Gomes, 2017, p. 110).

Em um mundo globalizado, os novos padrões de mercado e de consumo acabam construindo e tentando impor ao mundo certos padrões de beleza e de feiura considerados pelo Ocidente como universais e válidos para todos. Tende-se a incorrer em uma absolutização tanto da beleza quanto da feiura, sem considerar as particularidades, sem relativizar. No contexto do racismo há uma rápida associação entre beleza e branquidade, fealdade e negritude. A beleza dos corpos passa a ser regulada por padrões estéticos eurocentrados construídos no contexto do racismo (Gomes, 2017, p. 110).

Essa reflexão auxilia na compreensão da importância destes concursos de beleza para a comunidade negra na época e mesmo agora. Deste modo, “a beleza negra pode ser entendida como uma estratégia de emancipação do Movimento Negro” (Gomes, 2017, p. 111).

O *Instituto Social do Negro*, a cargo do sociólogo Guerreiro Ramos, foi um departamento do TEN criado com o objetivo de reunir estudiosos e pesquisadores interessados nas vivências negras no âmbito antropológico, sociológico, histórico, folclórico, religioso ou linguístico, conforme informações do *Jornal Quilombo* (1949). A instalação oficial do instituto se deu com a realização do Seminário de Grupoterapia, também ministrado por Guerreiro Ramos, “visando a desenvolver uma terapia para a consciência

dilacerada do negro vitimado pelo racismo” (Nascimento, 2004, p. 223), buscando contribuir, assim, com a consciência emocional da pessoa negra.

Esta é a primeira vez que no Brasil se realizam estudos com essa técnica de base psicanalítica, e com esta iniciativa o TEN pretende formar uma turma de técnicos hábeis para organizar grupos tendo em vista a eliminação das dificuldades emocionais que impedem a plena realização da personalidade da gente de cor. [...] A Grupoterapia visa o aperfeiçoamento da personalidade e a cura dos distúrbios emocionais através da organização de grupos, ou seja, da vida associada. O Teatro Experimental do Negro [...], irá atuar nos morros, terreiros, e nas associações de gente de cor, colaborando, como até agora tem feito, pela valorização do negro do Brasil (Instituto Nacional do Negro, 1949, p. 11)

As ações do TEN eram divulgadas pelo jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, que fez a comunicação de assuntos pertinentes à população negra (Nascimento, 2004). A primeira edição do jornal foi lançada em 09 de dezembro de 1948, no Rio de Janeiro, com o valor de 1 Cruzeiro (algo em torno de R\$0,36 atuais). A direção ficava a cargo de Abdias Nascimento, diretor-secretário João Conceição e diretora-secretária Maria Nascimento. Colaboraram Gilberto Freyre, Guerreiro Ramos, Efraim Tomás Bó, Maria Nascimento, Francisco de Assis Barbosa e J. S. Guimarães. No dia 04 de fevereiro de 2025, em uma visita à Biblioteca Nacional, tive acesso a uma réplica do original autorizado de todas as edições do jornal. Por questões de direitos autorais, não poderei reproduzir fotografias do mesmo na tese, mas seguem alguns aspectos relevantes observados durante a pesquisa de campo/bibliográfica.

De modo geral, observei que além de ser um veículo informativo, o jornal preocupava-se em ser formativo, ao tratar não só sobre o teatro, mas também sobre questões relacionadas à autoestima, direitos, educação e mercado de trabalho. Em suas páginas constaram entrevistas com dramaturgos como Nelson Rodrigues ou com personalidades que dialogassem sobre o racismo e relações raciais, coluna social trazendo pessoas em destaque, conquistas de diplomas ou aniversariantes, anúncios e informativos sobre ações de entidades no território nacional.

Destaco o artigo “Queremos estudar”, escrito por Haroldo Costa, que denunciou o impedimento de acesso de pessoas negras em escolas de elite da cidade do Rio de Janeiro. O autor argumentou que esses impedimentos reafirmam que a problemática da pessoa negra não seria apenas social, mas racial. O mesmo problema foi observado por ele no que tange o acesso a escolas militares e ao ensino superior, onde o esforço de pessoas negras para conseguirem ingressar nessas instituições foi comparado a um sacrifício, sem contar as

perseguições sofridas após ingressarem nesses estabelecimentos. Haroldo Costa deixou um recado/alerta/convocação na finalização do seu artigo:

Os negros que já estudam em colégios ou faculdades precisam adquirir a consciência de um trabalho de esclarecimento do negro mais ignorante. E que lutem também pela união da gente de cor em torno das organizações que trabalham pela sua valorização social, através da educação, da cultura ou da arte. Porque somente assim não estará longe o dia em que todos os negros do Brasil sejam admirados pela sua natural lucidez e instrução adquirida, e nesse dia os nossos filhos não aprenderão como hoje em seu livro de geografia: “De todas as raças, a negra é a mais ignorante” (Costa, 1948, p. 4).

A preocupação de Haroldo Costa expandiu o sentido da entrada e ocupação no espaço educacional. Tendo em vista a dificuldade de acesso, aqueles que adentram contribuem para a instrução das letras, mas também política dos demais, trazendo um sentido comunitário para a sua presença. Ademais, conforme o desejo expresso pelo autor na citação acima, se ainda todos os negros do Brasil não são admirados pela sua lucidez e instrução, ao menos já vemos avanços significativos no que tange a representatividade nos livros didáticos, graças a atuação do Movimento Negro e de leis como a 10.639/03 e 11.645/08.

Outro elemento do jornal merece destaque: a coluna “Fala a Mulher”, cuja redatora foi Maria de Lurdes Vale Nascimento, ou simplesmente Maria Nascimento, assistente social que foi esposa de Abdias Nascimento e integrante do TEN. Conforme Joselina da Silva (2024), Maria Nascimento coordenou o departamento feminino da entidade e criou o Conselho Nacional de Mulheres Negras, em 08 de maio de 1950, que contava com departamento jurídico para atender necessidades da população negra, como a obtenção de certidões de nascimento, sendo uma importante ponte do TEN. Maria Nascimento também foi responsável pela criação de um balé infantil, com aula inaugural ministrada pela bailarina negra estadunidense Katherine Dunkan. No jornal Quilombo, na edição inaugural, Maria Nascimento declarou os objetivos da coluna:

Desta coluna conversarei com minhas patrícias de cor. Discutiremos nossos problemas, minhas patrícias, com a simplicidade de verdadeiras irmãs e amigas que se amam. E mesmo quando o debate se tornar porventura mais acalorado, nunca deveremos perder a serenidade. Na maneira de falar e de agir revelamos condições de seres humanos ou procedimento inconsciente de irracionais. Vamos, pois, conversar e atuar como pessoas que só não estão mais integradas neste século de civilização e progresso por falta de oportunidades. Oportunidades que doravante lutaremos para conseguir. Solicito a minhas amigas que me escrevam. Sem se importarem com erros de gramática, que isto aqui não é Academia de Letras e sim uma tribuna democrática para discussão de ideias e problemas nossos (Nascimento, 1948, p. 8).

Interessante a forma como Maria Nascimento apresentou a sua coluna, incentivando, acima de tudo, a participação das mulheres negras, em uma época cuja situação encontrava-se ainda mais precarizada em termos de acesso a direitos sociais. Principalmente no que tange a escrita, compreendendo a possível situação de acesso à alfabetização das mulheres negras. Ademais, de modo geral, este foi um dos poucos registros encontrados na época sobre a exclusiva preocupação com as mulheres negras, o que considero um avanço incalculável em uma época em que grande parte das vozes eram protagonizadas por homens. Se, de modo geral, a pessoa negra vivenciava a exclusão de forma ainda mais exacerbada, quiçá as mulheres, quando o machismo e o patriarcalismo demarcavam de forma mais contundente as relações sociais. Importantíssima a presença de Maria Nascimento e a evidência dada às mulheres do TEN e neste ponto, destaco ainda a importância das atrizes Léa Garcia e Ruth de Souza que também representaram a cia.

Alguns dos principais tópicos de preocupação de Maria Nascimento em sua coluna estavam nas infâncias negras e instrução das mulheres (principais responsáveis pelo cuidado, ainda hoje), com informações referentes ao cuidado gestacional, saúde em geral, assistência jurídica e informações sobre seus direitos. Além disso, também trazia à tona problemas relacionados ao trabalho doméstico, buscando a regulamentação do mesmo, algo que só ocorreria em 2013 com a emenda constitucional conhecida como PEC das domésticas, cuja relatora foi a Deputada Federal Benedita da Silva (PT – RJ). Enquanto grupo, nós negros estamos à frente do tempo na busca por direitos, ou o tempo que está contra nós?

Por fim, a recepção dos leitores do jornal também merece destaque. Na sessão social, onde as cartas do público eram publicadas, encontrei um agradecimento especialmente endereçado a Abdias Nascimento (publicado na edição de número 4, p. 2, 1949) que segue na íntegra com grifos meus:

Nova Aliança, 31 de maio de 1949

*Sr. Abdias Nascimento
Fraternais saudações*

Prezado Sr, li uma das edições do nosso jornal “QUILOMBO” – vida, problema e aspirações do negro.

*Li com amor e carinho porque trata-se exclusivamente da **educação social** dos nossos irmãos de cor. Sinto-me até acabrunhado em escrever estas linhas porque sou inculto, mas orgulho-me porque esta educação que não alcancei, **meus filhos estão alcançando**. Já tenho uma filha no curso técnico na Escola de Comércio, outra já no 2º ano Normal, e mais duas seguindo uma **educação de emancipação da nossa raça**. O*

*número de “QUILOMBO” que li **foi enviado por uma irmã de cor à minha filha**, a qual estuda na Escola de Comércio em S. José do Rio Preto, Est. de S. Paulo. **Pretendo fazer dos meus filhos batalhadores incansáveis em benefício dos nossos irmãos.***

*Breve as minhas filhas iniciarão a escrever alguns artigos para irem se desenvolvendo, seguindo o exemplo de alguns negros do passado e **aumentando a fileira dos lutadores do presente.***

Abraços do irmão,

Durvalino Alves da Silva.

A carta do senhor Durvalino Alves da Silva oferece importantes elementos de análise, mas darei destaque, inicialmente, ao fato de ser um exemplo da recepção do público consumidor do jornal. O leitor, pressupondo-se um homem negro pelo uso da expressão “nossos irmãos de cor”, ao reconhecer a importância do jornal para a educação social dos negros, aponta para a relevância de um ambiente voltado para os interesses das pessoas negras, colaborando para a sua formação política e emancipação social. A preocupação com a educação em seus muitos aspectos é evidente, uma vez que o senhor Durvalino enfatizou a formação das suas filhas e que a instrução das letras será complementada e incentivada pelo alcance de uma educação política em prol da população negra e espera que isso seja perpetuado no futuro. Essa preocupação com a educação é geracional e se conecta com as realidades dos dias presentes, onde muitas famílias negras e pobres constroem sua esperança nas novas gerações de alcançarem aquilo que as anteriores não puderam ter.

Ainda, o fato de o jornal ter sido “enviado por uma irmã de cor” pode levar a reflexão sobre os possíveis interesses em comum. Não saberei as motivações que conduziram o envio do jornal da amiga para a filha, da filha para o pai e se o pai também o encaminhou para outra pessoa. Mas o indicativo é de que tenha sido uma ação intencional, criando uma rede social de acesso a essas informações. Considero que essa rede seja também afetiva, uma vez que pressupõe uma preocupação solidária sobre o acesso ao conteúdo do jornal.

O TEN encerrou suas atividades em 1968, decorrente principalmente do autoexílio de Abdias Nascimento motivado por perseguição política. Apesar disso, o grupo pode ter inspirado gerações de artistas e militantes com experiências que extrapolaram a norma embranquecida dos palcos, mostrando que, apesar da insistência em se criar um mundo normatizado, nada pode ser considerado estático e absoluto em termos de relações humanas.

Além da sua incontestável contribuição política e artística, o TEN promoveu um deslocamento epistemológico. As aulas de alfabetização e cultura podem ser entendidas como processos contra-hegemônicos, ao trazer para o foco grupos de pessoas historicamente

excluídos dos espaços e processos educacionais protagonizando a produção de conhecimentos. Abdias Nascimento no livro *O Negro Revoltado*, publicado em 1982, cita um trecho do sociólogo Guerreiro Ramos que oferece outras dimensões sobre as potencialidades do TEN para a educação. Para Guerreiro Ramos, grande parte dos nossos estudos antropológicos e sociológicos contribuíram para travar a evolução das pesquisas sobre a população negra, sendo que o TEN representou o que ele chamou de “*mudança de 180 graus*” sobre essas pesquisas.

Trazendo como exemplo o jornal *Quilombo*, a *Convenção Nacional do Negro* em São Paulo, no ano de 1945 e a *Conferência do Negro Brasileiro* (Rio de Janeiro -1950), Guerreiro Ramos afirmou que tais iniciativas comprovam que o TEN teria sido, em território nacional, a primeira instituição a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia no Brasil, que focalizavam a população negra de modo pitoresco, estático e mumificado. Ramos reiterou que os dirigentes do TEN nunca hostilizaram os antropólogos e sociólogos e desejava uma aproximação com estes intelectuais.

Nunca os dirigentes do TEN hostilizaram os “antropólogos” e “sociólogos” oficiais. Foram, na verdade, pacientes com eles. Atraíram-nos para as suas reuniões, certos de que, na medida em que fossem sinceros, poderiam ser recuperados. [...] Os dirigentes do TEN sabiam e sabem que, de modo geral, a camada letrada e os “antropólogos” e “sociólogos” oficiais não estavam, como ainda não estão, preparados mentalmente para alcançar o significado da iniciativa [TEN] (Cadernos do nosso tempo – nº 2 *apud* Nascimento, 1982, p. 36).

Guerreiro Ramos, com ironia, criticou o insistente interesse de pesquisadores que apenas enxergavam a pessoa negra como objeto de estudos e quando o TEN buscou reverter essa ideia, causou espanto. Arrisco-me a dizer que o TEN foi importante para o avanço dos estudos das relações étnico-raciais no Brasil, num embate direto aos paradigmas raciais predominantes na época.

Ainda afirmo que o TEN se tornou um importante espaço para a educação de toda a sociedade, incluindo pessoas não-negras. Conforme afirma Nascimento (1982), se de início a criação do TEN correspondia a objetivos de organizar e divulgar ações culturais e valores artísticos referentes à pessoa negra, uma vez que estes foram histórica e estruturalmente negados, violentados e excluídos de nossa sociedade, o grupo também foi fundamental para educar o sujeito branco.

Muita importância também dedicou o TEN na criação de uma *pedagogia* para educar o branco de seus complexos, sentimentos disfarçados de superioridade. Mostrar ao branco – ao brasileiro de pele mais clara – a impossibilidade de o País progredir socialmente, enquanto ele insistir no monopólio de privilégios coloniais, manter comportamento retrógrado, mascarando-se de democrata e praticando à

socapa a discriminação racial. E discriminando logo o negro que realmente sangrou, suou, morreu, chorou, para construir economicamente este País. Ensinar ao branco que o negro não deseja a ajuda isolada e paternalista, como um favor especial. Ele deseja e reclama um *status* elevado na sociedade, na forma de oportunidade coletiva, para todos, a um povo com irrevogáveis direitos históricos (Nascimento, 1982, p. 37).

O trecho acima é significativo, pois oferece reflexões sobre as potencialidades pedagógicas não só do TEN, mas do campo teatral e em como esse fazer artístico vem sendo utilizado para o favorecimento de determinadas ideologias, população ou cultura. O TEN, a partir das artes, construiu uma ferramenta inovadora e emancipadora. Melhor dizendo, agiu em prol de uma educação para as relações étnico-raciais, política e social. Isso se deve, igualmente, a toda carga de experiências de seus dirigentes e integrantes, como Abdias Nascimento, Maria Nascimento, Solano Trindade, Léa Garcia, Haroldo Costa, Ruth de Souza, Guerreiro Ramos e tantas outras pessoas, lúcidas e atentas sobre a importância das suas ações e militância nas mais diversas instituições sociais.

Segue a transcrição de uma carta em exposição no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), do Rio de Janeiro e que oferece um belo retrato da afetividade que também era presente na companhia. A carta foi endereçada a Ruth de Souza, no período em que recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller e esteve nos Estados Unidos frequentando a *Howard University*, em Washington, a escola de teatro da *Karamu House* (K. H. citada na carta), em Cleveland, e a *American Musical and Dramatic Academy* de Nova York. A carta foi escrita por Aguinaldo Camargo, mas trazia mensagens de outras pessoas integrantes do TEN e amigas da atriz, como Solano Trindade, Grande Otelo e Guerreiro Ramos.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES

Rio de Janeiro, 30 de Outubro de 1951

Amiga Rute,

Que a paz de Deus esteja com você é o que desejo de coração. Recebi a sua cartinha e me alegrei em saber que você está realizando um lindo sonho e vivendo um dos mais gloriosos períodos da sua vida. Encheu-me de satisfação saber que você está aproveitando muito aí e que todos estão satisfeitos com você.

Rute, estude mesmo. Aproveite bem esse tempo que lhe foi reservado e não o estrague como sói acontecer a muitos ex-estagiários americanos que não souberam aproveitar o tempo.

Colecione, copie, anote, recorte, guarde tudo que for preciso para que ao voltares possamos nos continuar com nossa obra que ainda não findou e que apenas está com um iato muito ligeiro.

Tudo isso para você deve ser mesmo maravilhoso. Graças a Deus você está tendo uma boa oportunidade e espero que ao voltares poderá muito fazer em prol do nosso teatro.

Eu já tinha escrito uma outra carta, muito mais bonita e até com um certo tom enfático de tão alegre que fiquei sabendo que você estava contente aí. Mostrei a carta a vários amigos e o único que não gostou dela foi Abdias taxando-a de "carta cretina". Nela o Grande Otelo subscreveu um bilhete para você mandando boas sortes. Mas por infelicidade minha ela caiu n'água inutilizando-se toda. Porém o que nela eu dizia era mesmo que já aí cima repeti. Espero que os seus amigos de K.H. que você descreve com tanto carinho estejam realmente contentes com você. E você tudo deve fazer para corresponder às expectativas. Aqui ficamos e estamos certos que você saberá vencer com galhardia. Continue com suas observações e envie para nós que aguardaremos com prazer.

Lembranças de Solano, Rodrigues Alves, Guerreiro Ramos e tantos outros amigos que temos conversado sobre você.

Abraços do sempre irmão negro e amigo certo com muitas

S A U D A D E S

Aguinaldo.

Outros grupos de Teatro Negro surgiram na época ou após o TEN. Pode-se citar o Grupo dos Novos, posteriormente chamado Teatro Folclórico Brasileiro, com remanescentes do TEN, como Haroldo Costa, cuja estreia se deu em 1950. Com Ubirajara Fidalgo e Alzira Fidalgo, o Teatro Profissional do Negro (TEPRON) na década de 1970. Outro artista negro que merece lembrança foi Solano Trindade, que integrou o TEN e posteriormente fundou, juntamente a sua esposa Margarida Trindade, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), sobre os quais teci breves apontamentos.

Francisco Solano Trindade foi um poeta, militante, pintor e dramaturgo. Nascido em Recife no ano de 1908, capital de Pernambuco, percorreu ainda o sul do país, Rio de Janeiro e São Paulo. Sua poesia foi um importante instrumento de denúncia contra as desigualdades sociais e raciais no país. Por esse motivo, foi perseguido e preso após a publicação do seu primeiro livro no ano de 1944, *Poemas de uma vida simples*, por causa de um dos poemas que compunham a obra, intitulado *Tem gente com fome*.

Tem gente com fome

*Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
Piiiiii*

*Estação de Caxias
de novo a dizer
de novo a correr
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome*

*Vigário Geral
Lucas
Cordovil
Brás de Pina
Penha Circular
Estação da Penha
Olaria
Ramos
Bom Sucesso
Carlos Chagas
Triagem, Mauá
trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome*

*tem gente com fome
tem gente com fome*

*Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar*

*Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome*

*Só nas estações
quando vai parando
lentamente começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer*

*Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Pisiiuuuuuuuuu*

No período em questão, o Brasil vivia o contexto do Estado Novo, também conhecido como Era Vargas (1930-1945). Desenvolvimento econômico, nacionalismo e valorização dos produtos nacionais foram algumas das características do governo. De acordo com Renato Luís Miranda, Diogo Oliveira Braz e Fátima Ribeiro (2022, p. 8), as primeiras políticas culturais do Brasil surgiram durante o período supracitado, [...] “época em que a história política brasileira era marcada pela centralização de poder e que inaugurou o caráter do Estado como responsável por elaborar um sistema político cultural”. Neste momento, foram fundados órgãos como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL).

Entretanto, os autores e a autora ressaltam como a Era Vargas também representou uma relação autoritária com as políticas culturais do Brasil, com a centralização e fiscalização nas mãos do Estado, tendo como algumas das consequências a ameaça e supressão das liberdades e direitos individuais. Neste contexto, uma crítica direta à situação

social brasileira, com a afirmação e denúncia de que há pessoas que não têm o que comer, representaria um ataque direto ao governo da época¹⁸.

O trem tem um papel fundamental em grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, para a locomoção das classes pobres e trabalhadoras do centro para os bairros periféricos. As promessas de um futuro moderno e uma sociedade desenvolvida ainda encontravam no trem um tipo de representante do progresso do país em meados do século XX. No entanto, a realidade era de um transporte público precário que levava milhares de trabalhadores para os subúrbios e periferias, diariamente. Nos vagões que utilizava cotidianamente para se deslocar até Duque de Caxias, onde morou com sua família nas décadas de 1940 e 1950, Trindade memorizou os espaços, as paisagens citadinas, a sujeira no interior do trem, o autoritarismo da ditadura varguista e principalmente a fome, que entrou na sua poesia, bem como o ritmo do trem (Santos, 2021, *apud* Baronetti; Andrade, 2021, p. 166).

Em 1944, Solano Trindade fundou com Haroldo Costa o *Teatro Folclórico Brasileiro* e em 1945, juntamente a Abdias do Nascimento, construiu o *Comitê Democrático Afro-brasileiro*, um dos rizomas do TEN. Em 1950, fundou o *Teatro Popular Brasileiro* (TPB), criado em conjunto com a terapeuta ocupacional Margarida Trindade (com quem era casado desde 1935) e o intelectual Edson Carneiro (Museu Afrobrasil, s/d). O elenco era formado por operários, domésticas e estudantes, brancos e negros de baixa renda, além de pacientes de hospitais psiquiátricos, isso porque “Margarida Trindade foi aluna da Dra. Nise da Silveira no curso de Terapia Ocupacional e ia durante os períodos de festividades, como São João, ensinar danças e teatro aos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela Dra. Silveira” (Baronetti; Andrade, 2021, p. 166).

A família Trindade teve destaque na coluna social do Jornal Quilombo, em 1949, que apresentou cada membro familiar. Com fotos de Solano, Margarida Trindade e de alguns

¹⁸ Observamos algo semelhante nos últimos anos. A Fundação Getúlio Vargas (FGV), divulgou dados referentes ao estudo “Mapa da Nova Pobreza”, disponibilizados pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNADC), divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), referente ao ano de 2021. “O contingente de pessoas com renda domiciliar per capita até 497 reais mensais atingiu 62,9 milhões de brasileiros em 2021, cerca de 29,6% da população total do país. Este número em 2021 corresponde 9,6 milhões a mais que 2019, quase um Portugal de novos pobres surgidos ao longo da pandemia. A pobreza nunca esteve tão alta no Brasil quanto em 2021, desde o começo da série histórica em 2012, perfazendo uma década perdida. O ano de 2021 é ponto de máxima pobreza dessas series anuais para uma variedade de coletas amostrais, conceitos de renda, indicadores e linhas de pobreza testados” (NERI, 2022, p. 3). Apesar dos dados, assistimos ataques pontuais e enfiados de apoiadores do antigo presidente Jair Bolsonaro às denúncias do aumento da fome no Brasil. O antigo presidente, em determinadas ocasiões, afirmou não haver fome pra valer e que não se vê pessoas pedindo comida nas ruas (“DEPOIS de dizer que “não se vê alguém pedindo pão” por fome, Bolsonaro diz “olhou” pelos mais pobres”). Disponível em: <https://www.folhape.com.br/politica/depois-de-dizer-que-nao-se-ve-alguem-pedindo-pao-por-fome-bolsonaro/238344/>. Acesso em: 18 out. 2022).

Seus apoiadores também criticaram as falas sobre a pobreza. No dia 12 de outubro, durante as celebrações de origem católica pelo Dia de Nossa Senhora Aparecida, o Arcebispo Dom Orlando Brandes foi vaiado por bolsonaristas, ao falar sobre o ódio e a fome no país (Brito, 2022).

dos filhos, destacou a participação de Raquel Trindade, uma das filhas do casal, no Congresso Infante-Juvenil de Escritores com uma tese sobre literatura, rádio e publicações infante-juvenis. No texto afirma que “pode-se discordar – como discordamos – de muitas ideias de Solano Trindade, porém é indiscutível ser ele uma das personalidades relevantes da atual geração negra que pouco a pouco vai impondo, num ambiente desfavorável, às vezes mesmo hostil, os valores culturais da gente negra” (Close-up, 1949, p. 2). As discordâncias não foram informadas no artigo, mas podem estar relacionadas com as diferenças de concepções políticas e de produções de suas peças.

Os temas abordados pelo TPB eram inspirados em manifestações culturais brasileiras, como capoeira, bumba-meu-boi e coco, além de adaptar danças e música afro-brasileiras e indígenas para o teatro, conforme informações do *site* Museu Afrobrasil (s/d). Daí a origem de uma das suas mais famosas falas, “*Pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte*”. Essa, segundo Baronetti e Andrade (2021), seria a principal diferença entre o TEN e o TPB. Para eles, enquanto o TEN tinha uma trajetória de encenação de textos considerados clássicos e do movimentos intelectual negro, as inspirações do TPB vinham do folclore e das manifestações culturais brasileiras, cujos temas abordados também se inspiravam nas experiências a partir de uma concepção marxista, uma vez que os principais organizadores do grupo eram ligados ao Partido Comunista.

Solano Trindade, entretanto, também tinha plena consciência dos problemas raciais no país. “A poesia produzida por Solano Trindade, e que estava presente como texto integrante de várias peças encenadas pelo TPB, era classificada, por ele mesmo, como ‘poesia negra’” (Baronetti; Andrade, 2021, p. 169).

Apesar das diferenças entre Abdias do Nascimento e Solano Trindade no que diz respeito à forma de atuação, conceitos e performances, não considero prudente uma comparação a fim de hierarquizar ambas as propostas. Nesta pesquisa, o que importa é a análise de como a população negra brasileira tem se utilizado da arte como expressão de luta contra o racismo e de promover processos educativos por meio das artes.

Atualmente, continuamos a presenciar em diversas partes do Brasil movimentações de companhias como o Bando de Teatro Olodum (Salvador - BA), o mais antigo grupo de teatro negro do Brasil ainda em atividade, Teatro Negro e Atitude (Belo Horizonte - MG), Os Crespos (São Paulo – SP). São muitas as formas de expressão que extrapolam o padrão embranquecido nos teatros. São corpos e vivências que com criatividade e engajamento político atuam existências e resistências, ressignificam as experiências sociais negras, ao

mesmo tempo em que provocam a sociedade para uma efetiva mudança no cotidiano das relações étnico-raciais. Com isso, adentraremos no contexto contemporâneo, buscando observar como esses processos se dão na atualidade, no município do Rio de Janeiro.

3 CLÍMAX: NEGRURAS EM CENA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

3.1 Impressões “estrangeiras” sobre aspectos culturais do Rio de Janeiro

O Rio apresenta uma teia de mistificações que dificulta ainda mais a compreensão dos problemas de relação de raça. A cidade despista com simpatia, belas cores e ritmo contagiante, a prática da discriminação racial.

Abdias Nascimento, 1982, p. 33

Desde que eu era criança, a cidade do Rio de Janeiro, para mim, era sinônimo de artes. Os conteúdos que chegavam pela TV, muitas vezes estereotipados, a mostravam como palco de grandes festivais musicais, esplendor e magnitude do samba e carnaval, lar de grandes artistas, uma “fábrica de sonhos” para quem desejava ter fama.

Meu primeiro vislumbre de conhecer a cidade veio com tia Conceição, uma tia-avó materna que morava na Ilha do Governador desde o ano de 1958 e passava as férias em Viçosa. Eu amava seu jeito doce e carinhoso e um dos meus deleites era observar as três irmãs juntas: minha avó Carmem (apelidada de Tutinha), tia Conceição e tia Sueli, outra tia-avó que morava em São Paulo e que também gosto muito.

Tia Conceição me dizia: “Bonequinha, vou pedir para sua mãe te deixar ficar uns tempos comigo no Rio de Janeiro. Você quer?” Não sei se por brincadeira ou não, mas eu me imaginava na “Cidade Maravilhosa” e na possibilidade de, enfim, ver o carnaval da Sapucaí de perto, minha grande paixão desde que me entendo por gente.

Imagem 13 – Da esquerda para a direita: tia Conceição, eu e tia Sueli



Fonte: arquivos pessoais (1995 ou 1996)

Um dia, presenciei uma brincadeira entre as três irmãs: “todos os nossos irmãos já morreram, só sobraram nós três. Quem será a primeira de nós a ir agora?” e riram. Eu não gostei, lembro que fiquei indignada e saí de perto. Tia Conceição retornou para Minas Gerais em 2016 depois do falecimento do seu filho e, infelizmente, também partiu em 6 de janeiro de 2019, não tendo tempo de ficarmos um tempo juntas no Rio de Janeiro. Ficou a saudade e a sementinha da primeira vontade de chegar ao RJ.

Imagem 14 – As três irmãs. Da esquerda para a direita: vó Tutinha, tia Conceição e tia Sueli



Fonte: arquivos pessoais (1995 ou 1996)

O mês de fevereiro, além de ser o do meu aniversário, era sinônimo de carnaval. Meu pai costumava acompanhar os desfiles do Rio de Janeiro pela televisão e eu me sentava ao seu lado no sofá para assistir. A Sapucaí parecia um cenário mágico e interminável de sons e cores vibrantes. Gostava muito de ver as passagens dos carros alegóricos, as passistas e a bateria. O ritmo me contagiava e eu ficava com os olhos vidrados na televisão, hipnotizada pelo espetáculo. Em 2024, tive a oportunidade de ir à Sapucaí pela primeira vez durante o ensaio das escolas de samba. Chorei escutando as baterias ao vivo, vendo as torcidas levando comes e bebes, fazendo festa nas arquibancadas, defendendo suas escolas como no futebol, vestindo as camisas, usando as cores correspondentes e entoando seu samba-enredo a plenos pulmões.

Durante a adolescência, nos anos 2000, o funk carioca marcou forte influência no país. Escutava funk nas casas do bairro, nos bares e festas de aniversário, das infantis até as adultas. Minha prima Dani e eu, sem acesso a computador ou internet, tentávamos decorar as letras do Mc Marcinho, como o *Rap do Solitário*, para cantarmos juntas. Outros artistas também tinham muito destaque na época, como os projetos Furacão 2000, bandas como Bonde do Tigrão e Gaiola das Popozudas, e artistas como Tati Quebra-barraco, Mc Marcinho, Mc Cidinho e Doca, Mister Catra, Claudinho e Buchecha, maioria negros, que tiveram uma importância significativa para a popularização do funk carioca no país, fazendo da cidade uma referência do ritmo musical. O *boom* do funk carioca estava presente, igualmente, em produções televisivas como *Cidade dos Homens*, série que esteve no ar entre os anos 2002 e 2005, contando o cotidiano dos garotos Laranjinha e Acerola (interpretados, respectivamente, pelos atores Darlan Cunha e Douglas Silva), duas crianças negras moradoras de uma favela do Rio de Janeiro, cuja trilha sonora era embalada por alguns funks e também reproduzia, durante a série, a cultura dos bailes nas favelas.

Quando ingressei no teatro em Viçosa, tive desejos genuínos de tentar a vida artística no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que não sabia qual seria o meu real lugar, uma vez que não me via nas produções televisas. Era um paradoxo entre o desejo e a realidade, onde eu preferi me manter no lugar de conforto que a cidade de Viçosa proporcionava.

No ano de 2013 o desejo de estar na cidade do Rio de Janeiro foi trançado pela perspectiva de pesquisa sobre o Teatro Negro. Ainda guardo os meus primeiros escritos dessa época, com as poucas informações que tinha, mas com a iniciativa de começar por algum lugar. Quase dez anos depois, em 06 de julho de 2022, me mudei para uma quitinete no Centro da cidade do Rio de Janeiro, na Avenida Gomes Freire, Lapa, cuja proprietária é

Zelita, uma mulher sagaz e inteligente, amiga da saudosa professora Joselina Silva que encaminhou esse encontro. Na Lapa, uma efervescência de músicas, pessoas, idiomas, cores, literalmente o “olho do furacão”. São muitas situações contrastantes, como o grande número de pessoas em situação de rua que se movimentam entre as festas nos bares. Há muita beleza e também tristezas no bairro, “assim como em qualquer outro lugar”, frase padrão dita como para amenizar a situação de desamparo e desigualdade social que é gritante na cidade.

Mergulhei na vida cultural carioca até onde pude neste momento. Fiz uma lista dos lugares que gostaria de conhecer como centros culturais, bairros, parques, museus, praias, restaurantes e busco cumprir essa tarefa. Em cada lugar que conheço me permito deixar surpreender positiva ou negativamente, isso também é aprender. Para fins de registro, criei meu *Diário Cultural*, onde venho anotando resenhas de alguns destes passeios.

Comecei a frequentar museus pela cidade durante as “Terças Gratuitas”, projeto de gratuidade nas terças-feiras em alguns espaços culturais da cidade, como o Museu de Arte do Rio e o Planetário da Gávea, que pude visitar. Destaco também o Museu da História e Cultura Africana (Muhcab) e o Circuito da Pequena África, promovido pelo Instituto dos Pretos Novos, que já constavam na minha lista antes mesmo de chegar à cidade. Importante ressaltar que, de modo geral, observei muitas exposições de artes afro-brasileiras e indígenas nos museus da cidade, demonstrando a preocupação em atender as demandas dos respectivos movimentos. Uma grata surpresa foi conhecer o Museu Sankofa Memória e História da Rocinha, um museu de percurso a céu aberto em um circuito na favela da Rocinha, a maior e mais populosa favela do Brasil, com o guia Antônio Carlos Firmino, que preza pela valorização da memória territorial e das histórias pouco contadas sobre o lugar.

Imagem 15 – Visita ao Museu Sankofa Memória e História da Rocinha



Fonte: arquivos pessoais

Durante as noites, enebriei-me na boemia da querida Lapa. Costumava ir a um bar chamado “100 Preconceito”, onde, aos fins de semana, eram realizadas festas LGBTQIA+, performances de *Drag Queens* e *Drag Kings* que podiam ser apreciados pelos transeuntes, pois o bar era aberto. Notei que o lugar era frequentado principalmente por pessoas mais velhas, que eram tratadas com muito respeito no estabelecimento. Com o tempo, a minha frequência tornou-se amizade com as pessoas frequentadoras e funcionárias do estabelecimento. Infelizmente, o bar estava recebendo muitas reclamações por “perturbação de sossego”, algo estranho em uma região que faz rodas de samba até o amanhecer nas calçadas. O bar tentou se manter, diminuiu a frequência das festas para atender as exigências dos fiscais da prefeitura, mas, infelizmente, precisou ser fechado. Ficaram as lembranças e as amizades permaneceram.

Imagem 16 – Performance de Drag Queen no bar “100 Preconceito”



Fonte: arquivos pessoais

Também encontrei um barzinho bem simples ao lado da minha casa, onde uma senhora, Wanda Telles, tocava e cantava forró no teclado. Aquilo me recordou as festas da minha cidade, como no famoso “Bailão dos Amigos”, antigo “Bailão Sekisabe”, que fica no meu bairro, em Viçosa e realiza o mesmo estilo de festa todas as sextas-feiras. Inspirada pela saudade de casa e pelo gosto por aquele estilo de forró, passei a estar ali todos os domingos, dias em que a cantora se apresentava, apenas para vê-la. Percebendo minha presença constante, os funcionários do bar e a própria cantora incentivaram a minha aproximação, convidando-me para dançar e preparando músicas do repertório para mim. Comemorei ali o aniversário da Wanda e, se eu demorava a aparecer, ela dizia quando eu chegava: “a minha amiga chegou, agora posso cantar as músicas dela!”. Essa arte popular, acolhedora e amiga, me fez sentir ainda mais moradora da Lapa, pois estava sendo aceita pelos seus moradores e frequentadores tradicionais.

Imagem 17 – Com a artista Wanda Telles em um dos seus shows na Lapa



Fonte: arquivos pessoais

A música quase dita o ritmo da cidade. Shows na praia, em bares, boates e praças. Caixas de som em carros, ônibus e bicicletas. Uma pessoa que caminha pela rua cantando ou assobiando pelo corredor do prédio onde moro. As rodas de samba são um evento à parte. Todas as noite há festa na Lapa, com exceção do dia 24/12, onde todos os bares fecham às 16h da tarde. No dia seguinte, 25/12, tudo retorna a abrir ao anoitecer. É uma energia que não é exclusiva do bairro, frequentei rodas em bares, terreiros, praias, ruas e em algumas quadras de escolas de samba como Império Serrano e Mangueira.

Outro fenômeno que devo narrar é o amor pelo futebol. Apesar de ser algo natural em todo território nacional, há algo diferente na cidade que ainda não sei compreender. Seria o fato de abrigar duas das cinco maiores torcidas do Brasil (Flamengo em 1º lugar e Vasco em 5º)? Por abrigar grandes estádios de destaque internacional, como o Maracanã? Deixarei essa dúvida em aberto para que os cariocas me expliquem. O fato é que em Minas Gerais, me ensinaram a gostar do Cruzeiro, no Rio de Janeiro, do Vasco. Mas isso não me impediu de assistir a jogos de outros times para sentir as emoções das torcidas. Numa dessas ocasiões, a final da Copa Libertadores da América entre Flamengo x Athletico Paranaense, no ano 2022, parou a cidade em uma tarde de sábado. Assisti ao jogo em um evento promovido pelo grupo de teatro Negra Palavra, na Rua Joaquim Silva, em um espaço de eventos ao lado da Escadaria Selarón. Documentei em fotos e vídeos o silêncio das ruas, a tensão das torcidas e as cores preta e vermelha que tomavam conta de quase cada esquina, sacada e janelas de apartamentos. Ao final, o Flamengo foi campeão e vascaínos e cruzeirenses que me perdoem, mas foi uma festa linda e comemorei com os flamenguistas.

Imagem 18 – Torcedores assistindo ao jogo Flamengo x Athletico Paranaense, na final da Copa Libertadores da América, em 2022



Fonte: arquivos pessoais, 2022.

Em 12 de julho de 2022, fui ao Theatro Municipal pela primeira vez para assistir ao ensaio geral da ópera *Don Giovanni*, do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. O ingresso foi disponibilizado pela professora Joyce Alves da UFRRJ, por meio do projeto *Rural vai ao teatro*, com entradas gratuitas em eventos culturais. Estava empolgada com a ideia de vivenciar duas novidades ao mesmo tempo: a ópera e o Theatro Municipal. A ópera, com cerca de 3h30 de duração, foi toda cantada em italiano, com um letreiro disponibilizado acima do palco com a tradução simultânea. Uma experiência inusitada, onde destaco a beleza dos cenários, trilha sonora e a competência das atuações, mas que pareceu muito distante das experiências nacionais.

Ali, pude elaborar com maior propriedade as diferenças estéticas entre uma obra com conceitos inteiramente eurocêntricos e as artes que buscam resgatar e ressaltar aspectos afrodiaspóricos em cena, como a música clássica europeia, com utilização de instrumentos de corda e sopro e o figurino, baseado em elementos europeus do século XVIII.

Imagem 19 – Cenário principal e parte da orquestra da ópera “Don Giovanni”,
no Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: arquivos pessoais

As idas aos teatros, de forma geral, se tornaram uma das minhas experiências mais corriqueiras. Para além da necessidade da tese, são momentos de prazer e de conhecer a cidade pelo possível teor das narrativas autorais que versavam sobre aspectos territoriais. Grande parte das apresentações assistidas foram no Centro e Zona Sul da cidade. A questão da mobilidade foi o principal fator de escolha das localidades, sendo algumas mais próximas da minha casa ou de paradas de transporte público. A maior parte das peças assistidas foram do teatro negro, por escolha pessoal. De algum modo, eu tentei aproveitar o tempo em que não tive acesso a esse tipo de produção e contemplar o máximo que pudesse.

Como nem tudo é festa, foi nessa mesma cidade que senti de forma direta e contundente o racismo e o machismo. Perdi a conta de quantas vezes fui assediada e hostilizada ao recusar investidas de homens, dos mais jovens aos idosos. Na cidade, também senti uma certa cultura do racismo normalizada. Já fui encaminhada a elevadores de serviço, hostilizada em uma loja pelo segurança, “confundida” com garota de programa ao caminhar com um amigo estrangeiro nas ruas de Copacabana, solicitada para atendimento em bares ou recusada de ser atendida em estabelecimentos.

O que faz uma cidade construída e movida pela cultura, conhecimentos e vivências negras, que joga um gole de cerveja no chão para o santo, deixa sua vela no altar do Seu Zé Pilintra e Dona Maria Navalha¹⁹, come a feijoada de Ogum e São Jorge no dia 23 de abril,

¹⁹ Seu Zé Pilintra ou Zé Pelintra e Dona Maria Navalha são duas importantes entidades da Umbanda.

pula 7 ondas na virada de ano, mantem na frente do imóvel uma planta de espada-de-são-jorge, acompanhada de guiné e comigo-ninguém-pode, e exalta o samba das zonas norte a sul, manter essa postura racista? Numa das cidades onde sinto tanta pulsação da história negra, nas cores, nas peles das pessoas de maioria negra²⁰, com seus turbantes, tranças, roupas brancas nas sextas-feiras e cordão de contas. Em um bairro da boêmia, repleto de referências à umbanda e a moradores marcantes como Madame Satã. Também não quero me permitir naturalizar a grande quantidade de pessoas negras caídas nas calçadas, que buscam alimentos nas lixeiras ou pedem os restos de comidas dos fregueses dos restaurantes.

Há algo de errado, Rio de Janeiro. É estranha a mistura de elitismo, conservadorismo e exploração desenfreada com a beleza cultural e natural da cidade. Essa percepção não é somente minha, uma vez que há tantas mobilizações progressistas e resistências contra os avanços ultraconservadores que contrastam na cidade. Há um mar negro que se move nessa cidade, incansavelmente, muito tempo antes de mim e de você, pessoa leitora, que buscam ultrapassar esse racismo enraizado. É o que será abordado nas páginas que seguem com a iniciativa do teatro.

²⁰ De acordo com o censo de 2023: “Mais da metade da população do Rio (54,3%) é negra (pretos e pardos). Os dados do Censo de 2022, divulgados recentemente pelo IBGE, foram compilados pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano e Econômico (SMDUE). A população branca na cidade é de 45,4%. Isso significa que no Rio há 3,4 milhões de pessoas negras e 2,8 milhões de pessoas brancas”. Fonte: “Cidade do Rio tem mais negros do que brancos”. <https://prefeitura.rio/desenvolvimento-urbano-e-economico/cidade-do-rio-tem-mais-negros-do-que-brancos/>. Acesso em: 20 set. 2025.

Imagem 20 – Pintura de Madame Satã, na rua Morais e Vale, Lapa, autoria desconhecida



Fonte: arquivos pessoais

3.2 O teatro negro no Rio de Janeiro Contemporâneo

Conforme Christine Douxami (2001), a cidade do Rio de Janeiro, por ter sido o local de criação do TEN e ter uma ampla população negra, é um polo importante de desenvolvimento do teatro negro no país. De fato, as influências do Teatro Experimental do Negro reverberam e inspiram gerações de artistas negros que citam a importância do grupo e de Abdias Nascimento para seus reconhecimentos raciais nas artes, como veremos no tópico das entrevistas.

Há também uma teia de comunicações entre artistas na cidade que contribuem para divulgações, trocas de informações, indicações de artistas e serviços. Um desses meios é o canal de comunicação WhatsApp, em um grupo formado por artistas e pessoas interessadas. Ingressei nesse grupo e tenho tido um amplo acesso a peças, oficinas, dentre outros eventos culturais negros diariamente. Algumas iniciativas possuem maior número de apresentações,

tempo de duração de temporadas ou produções, mas isso não diminui o mérito da profusão de artistas e coletivos que circulam na cidade.

Essa e outras possíveis redes de comunicação, em minha opinião, são muito eficazes, considerando que acesso à informação é poder e as mídias hegemônicas, por muito tempo, apagaram as produções negras de suas pautas, com ressalvas para o samba e carnaval, criando uma imagem estereotipada da cidade e, ao mesmo tempo, fortalecendo a propaganda turística sobre os atributos do local. O teatro, por outro lado, considerada uma arte elitizada, não recebia a mesma atenção, como se não houvesse artistas e produtores teatrais negros, negres e negros realizando trabalhos dessa natureza.

Com relação aos espaços físicos onde as peças acontecem, minhas experiências atuais, como já informado, se mantiveram no Centro e Zona Sul da cidade em teatros municipais, de empresas privadas ou demais iniciativas. Essa ocupação é importante e necessária, conforme a tentativa de marginalização dos negros no Rio de Janeiro para locais distantes dessas áreas, uma limpeza étnica racista e excludente. Não é à toa que a apresentação do TEN no Theatro Municipal trouxe tamanho alvoroço na cidade em sua primeira apresentação no local.

Ao mesmo tempo, é necessário abordar os espaços de resistência nas periferias e favelas do RJ, com centros culturais de iniciativa social, privada ou estatal, como o Grupo Nós do Morro que atua no Morro do Vidigal, com a ressignificação dos lugares onde a arte pode e deve acontecer. Também ressalto espaços como o Terreiro Contemporâneo, que oferecem uma outra possibilidade de espaço cultural no centro da cidade, ultrapassando o palco italiano, as arquiteturas e decorações europeias que inspiraram grande parte das edificações tradicionais.

Com o objetivo de construir um panorama das produções de teatro negro no Rio de Janeiro, com o cuidado de não incorrer em generalizações ou abordagens totalizantes, também observei determinadas características recorrentes e marcantes nas peças que compõem o circuito do teatro negro. A escolha por não universalizar as experiências se justifica pela diversidade de estéticas, linguagens, propostas e posicionamentos políticos que atravessam os artistas e coletivos envolvidos, bem como pelas especificidades dos contextos em que cada obra é concebida e encenada, inspiradas pelas vivências das pessoas artistas.

As características citadas não aparecem de forma isolada, elas se entrelaçam na dramaturgia para a produção dos espetáculos. De todo modo, em alguns casos, observa-se a evidência de um ou mais desses elementos em uma peça, como será mostrado.

3.2.1 Biografias negras: memórias e representatividade

A apresentação de referências negras nos espetáculos constitui um elemento recorrente nas produções contemporâneas assistidas no Rio de Janeiro. Ainda que o foco narrativo não esteja centrado em uma personalidade específica, observa-se a constante menção a figuras negras de relevância histórica no Brasil e no mundo. Tal prática pode ser compreendida como uma tentativa de resgate de memórias e trajetórias que foram sistematicamente apagadas pelos processos hegemônicos de produção de conhecimento, buscando uma ressignificação das pessoas negras com as suas próprias histórias e o encontro com referências positivas. Conforme Chimamanda Adichie (2012), as relações de poder em nossa sociedade determinam quem tem o direito de narrar como, quando e quais as histórias serão contadas e legitimadas. A autora alerta ainda que a “história única” compromete a dignidade dos sujeitos marginalizados e dificulta o reconhecimento de suas humanidades.

A minha experiência escolar não foi das melhores em termos de acolhimento e diálogo sobre as relações étnico-raciais, apesar da Lei 10.639/2003 ter entrado em vigor no período em que estive na escola. Os materiais didáticos ainda reproduziam imagens estereotipadas de negros e o processo de escravização era frequentemente reduzido à narrativa da abolição, colocando a Princesa Isabel como protagonista do processo e pouco citando as lutas abolicionistas, no máximo alguma menção a Zumbi e o Quilombo de Palmares. As contribuições da cultura negra, por sua vez, estavam presentes na formação linguística da língua portuguesa brasileira, a culinária com o acarajé e manifestações artísticas e culturais, como o samba e a capoeira. Havia, portanto, uma concepção homogênea e simplificada de pessoas, hábitos e culturas, como se o continente africano fosse um só, assim como os afrobrasileiros do passado e presente, desconsiderando as complexidades que nos fazem humanidade.

O primeiro contato que tive com uma biografia negra no teatro ocorreu durante a pandemia de COVID-19, em 2020, por meio do espetáculo *Mercedes*²¹, do Grupo Emú, cuja gravação foi disponibilizada gratuitamente no YouTube em temporada virtual. Com idealização de Sol Miranda, direção de Juracy de Oliveira e Thiago Catarino e dramaturgia

²¹ Sinopse: “A dança afro-brasileira de Mercedes Baptista, reconhecida internacionalmente por sua contribuição para a arte, é o elemento base para a construção dos movimentos e interpretação neste trabalho. A dança desloca o corpo de Mercedes por suas memórias. A primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro expressa sua inquietação frente à ausência de lembranças de sua trajetória. O tambor aliado ao corpo afro-físico impulsiona Mercedes na busca por suas referências ancestrais. Uma história atemporal, construída a partir de realidade e ficção, que deu origem ao espetáculo ‘Mercedes’, do Grupo Emú” (O Caminho até Mercedes, acesso em 2025).

do Grupo Emú, a obra retrata a trajetória da bailarina Mercedes Baptista, sua conquista como primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e posterior fundação do Ballet Folclórico, de dança afro-brasileira. A peça evidenciou que a contribuição negra para a dança vai além do samba, ampliando a compreensão sobre as possibilidades de atuação no campo artístico da população negra.

Já em formato presencial, em 2022, assisti ao espetáculo *Jorge, pra sempre Verão*²², com dramaturgia de Aline Mohamed e Diego Mesquita, direção de Rodrigo França e elenco composto por Alexandre Mitre (Jorge Laffond), Aretha Sadick/Joa Assumpção (Vera Verão) e Noemia Oliveira/Érika Marinho (Prima de Jorge Laffond). A peça estreou no Teatro Ipanema, com ingressos limitados e gratuitos distribuídos uma hora antes da apresentação. A procura pela peça era tamanha que muitas pessoas não conseguiam entrar e abriram uma sessão extra para atender a demanda.

Confesso que também escolhi assistir ao espetáculo por um motivo íntimo: quando eu era adolescente, a escola se tornou um lugar ainda mais hostil. Um dos “apelidos” que eu recebia era “Vera Verão”, assim como já presenciei outras crianças e adolescentes negras, principalmente homossexuais, sendo comparadas a ela de maneira pejorativa. Eu não gostava daqueles apelidos, na verdade, tinha muita raiva, apesar de adorar assistir a Vera Verão. Por que, então, aquele sentimento de vergonha de ser comparada a ela me consumia? A resposta é escura: eu não queria ser objeto de riso como acontecia com a personagem.

A narrativa do espetáculo, que mescla elementos ficcionais e reais, parte da entrega simbólica de uma carta escrita pela prima de Jorge Laffond ao próprio artista. A partir desse ponto, o espetáculo revisita momentos marcantes de sua vida, abordando tanto seu talento artístico quanto os episódios de LGBTfobia que enfrentou. Trata-se de uma obra comovente, que promove uma correção histórica ao desconstruir estereótipos sobre as populações LGBTQIA+, humanizar a figura de Jorge Laffond e de sua personagem icônica, Vera Verão.

A encenação teve início com projeções de áudios e vídeos de Jorge Laffond e imagens da personagem Vera Verão. No palco, um ator representava Jorge e uma atriz negra encarnava Vera Verão, trajando figurino exuberante, com brilho, paetês e um adereço de búzios na cabeça. Em determinado momento, Jorge Laffond afirmou: “Vera Verão era uma

²² Sinopse: “Você tem uma chance, uma única chance: entrar num camarim e bater um papo com Jorge Verão Vera Laffond. E então, o que você diria? JORGE para sempre VERÃO é sobre a arte como possibilidade, a arte como cura. Não é uma biografia, mas é. A biografia de um artista, uma personagem, uma sociedade. Você topa abrir a porta desse camarim? JORGE pra sempre VERÃO é um Teatro de Cura. Uma não biografia sobre uma não-relação entre Jorge Laffond, Vera Verão e uma prima de Jorge. Uma ficção desenvolvida sobre uma história verídica de homofobia” (Jorge: Para Sempre Verão, acesso em: 18 out. 2025).

entidade”. Essa frase permanece ressoando em minha memória, como símbolo da potência e ancestralidade que a personagem representa.

Há, ainda, uma terceira personagem na peça. Trata-se de uma figura familiar de Jorge Laffond, a sua prima, que revela que, ao longo da vida, sentiu vergonha e negou o vínculo com o primo em razão de sua orientação sexual, mas que estava arrependida e precisava lhe entregar uma carta, que nunca foi lida durante a peça. A presença da prima exemplifica o tensionamento de certas relações familiares de pessoas LGBTQIA+, atravessadas por preconceitos internalizados e pela LGBTfobia estrutural.

Três frases proferidas pelas personagens revelam camadas significativas da dramaturgia e merecem destaque. A primeira, dita pela prima: “Essa não é uma peça biográfica. Mas pode ser”; a segunda, por Jorge Laffond: “Eu sou Jorge, não o Laffond”; e a terceira, por Vera Verão: “Eu sou Vera, não a Verão”. Enquanto cada personagem dizia essas falas, apontava pra si e para a plateia, em uma quebra da quarta parede e estabelecendo uma ponte entre o palco e o público. Isso remete à possibilidade de a peça não ser apenas sobre a história de Jorge Laffond, Vera Verão e não aconteceu apenas em uma família, se expandindo como representação de múltiplas vivências LGBTQIA+ e pessoas de seus convívios, inclusive no abandono familiar e as suas possíveis consequências.

A reconciliação entre Jorge e sua prima ocorre ao final e é marcada por um momento simbólico: a personagem Vera Verão coroa Jorge Laffond, como um ritual de incorporação entre ambos e aceitação da múltipla identidade, Jorge Verão/ Vera Laffond.

Ao término da apresentação, o público recebeu a carta que a personagem prima escreveu para Jorge Laffond e que não foi lida em cena. Para mim, essa experiência foi profundamente transformadora e, apesar das inseguranças e desconfortos que ainda vivencio em razão do racismo estrutural, hoje afirmo com convicção que teria orgulho em ser comparada a Jorge Laffond ou à Vera Verão, mas compreendo que essa é uma percepção particular enquanto mulher negra cisgênero.

Ainda em 2022, recebi o convite de Vera Lopes, a querida Verinha, professora da Escola de Teatro Martins Pena, para assistirmos à peça *Benjamim, te sigo daqui*²³, no Teatro

²³ Sinopse: “É um projeto idealizado pela Inepta Cia, contemplado pelo FOCA, que visa celebrar e refletir o legado e a representatividade de Benjamim de Oliveira, considerado o primeiro palhaço negro do Brasil. A montagem propõe através da linguagem circense, da palhaçaria e de uma dramaturgia construída a partir de fatos da vida desses personagens, um retrato histórico, lúdico e crítico acerca dos contextos vividos. O espetáculo é uma saudação da Inepta Cia. ao multiartista Benjamim de Oliveira. O moleque Beijo fez do circo seu caminho e nos inspira com seu legado que transcendeu a ordem do tempo, das coisas e dos seus. De Pará de Minas aos trens da Supervia: quantos passos um menino precisa para chegar a eternidade?” (Benjamin, acesso em: 18 out. 2025).

Gláucio Gil, em Copacabana. A montagem é uma realização da Inepta Cia, com supervisão de encenação de Tatiana Henrique, dramaturgia e direção da própria companhia e elenco formado por Akauã Santos, Cássio Duque, Isabour Estevão e Junior Melo. A performance entrelaçava a trajetória de Benjamin de Oliveira (1870 – 1954), o primeiro palhaço negro do Brasil, com elementos circenses, por meio de um desenvolvimento leve, afetivo, interativo com o público e brincante. Ao final, foi disponibilizado um *QR Code* que redirecionava para uma pasta no *Google Drive* com o compilado de arquivos públicos referentes a Benjamin de Oliveira, como livros, vídeos e a gravação da cançoneta *O Automóvel*, datada de 1910, de autoria do próprio palhaço.

Ainda no ano de 2022, no Teatro Dulcina, localizado na Rua Alcindo Guanabara, Centro (próximo ao Theatro Municipal), assisti à peça *Negra Palavra – Solano Trindade*²⁴. É um espetáculo do Complexo Negra Palavra, com idealização e direção de Renato Farias e elenco formado por Adriano Torres, André Américo, Eudes Veloso, Jorge Oliveira, Leá Cunha, Lucas Sampaio, Rodrigo Átila e Thiago Hypólito. Na peça, a dramaturgia une a vida e poesia de Solano Trindade, com elementos da cultura carioca, como as viagens de trem e o funk. Com apenas uma mulher em cena, o espetáculo também buscou refletir sobre a humanização do homem negro, estereotipado como agressivo, omissor e ausente, trazendo a vida de Solano Trindade como exemplo. Ao final, um breve bate-papo com a plateia encerrou a experiência, promovendo um espaço de escuta e troca.

Foi a partir dessa vivência que surgiu a ideia de criar um diário cultural, no qual passei a registrar não apenas os conteúdos dos espetáculos, mas também os acontecimentos que os antecedem. Um episódio específico evidenciou a importância de observar os detalhes dentro e fora do palco. Ao adentrar a sala do teatro, sentei-me na segunda fileira, ao lado de duas mulheres brancas. Pouco depois, uma mulher negra, com cabelo crespo e solto, ocupou o assento à frente de uma delas. A mulher branca, incomodada, comentou comigo e com sua acompanhante que “um cabelo daqueles” atrapalharia sua visão. Respondi, então, que se

²⁴ Sinopse: “A vida e obra do poeta pernambucano Solano Trindade (1908/1974). Solano é poesia, é corpo negro, é militância, é potência e é amor. Na contramão dos estereótipos criados para objetificar e discriminar os homens negros, NEGRA PALAVRA | SOLANO TRINDADE recupera a trajetória do poeta trazendo para a cena suas múltiplas vivências. Sua infância em Pernambuco, colorida pela sonoridade das feiras populares e pela ancestralidade do maracatu. Sua militância em diversas cidades do Brasil, como cidadão negro em um país racista, lutando pela paz e contra a fome. E sua experiência como homem, entregue ao amor e ao cuidado da família. Corpos que pulsam, palavras que dançam. Em NEGRA PALAVRA, corpo, música e poesia se entrelaçam para representar uma só história: tanto a de Solano em seu tempo, como a dos homens negros contemporâneos, aqui e agora” (Negra Palavra, acesso em: 18 out. 2025).

aquele era o seu incômodo, ela estava prestes a assistir à peça errada, pois o protagonismo negro estaria no palco e na plateia. Visivelmente constrangida, a mulher trocou de lugar. Esse episódio revelou, de forma contundente, como o racismo cotidiano se expressa em espaços culturais e como a presença negra, mesmo como espectadora, pode ser alvo de incômodo. A partir desse momento, compreendi que os registros culturais deveriam abarcar também os gestos, olhares e interações que ocorrem fora da cena, pois são igualmente reveladores das estruturas sociais que permeiam o campo artístico.

3.2.2 Teatro para as infâncias

Henrique Nogueira Costa (2024) afirma que, embora haja obras com classificação livre para todos os públicos, considera necessário haver nichos por questão de temática e de adequação do conteúdo ao público ao qual se destina a obra artística. Nesse sentido, ainda que o teatro para crianças seja uma modalidade cênica, torna-se relevante destacar as produções encenadas na capital fluminense que se dedicam a esse público. Chamou atenção a expressividade de tais obras, demonstrando uma possível preocupação de atender as crianças, dialogar sobre relações étnico-raciais desde as infâncias e promover programas culturais que integrem as crianças e pessoas responsáveis por elas.

As peças para as crianças acontecem, muitas vezes, de forma gratuita, em escolas, praças, centro culturais ou salas de espetáculos, com narrativas que abordam a representatividade, mensagens de empoderamento e orgulho da pele e cultura negra, religiões de matriz africana, mitologias africanas e biografias negras.

Sobre o uso do termo “infantil” para designar essa modalidade, Henrique Nogueira Costa (2024) aponta que, devido a sua associação pejorativa com imaturidade ou ingenuidade, outras expressões vêm sendo utilizadas para denominar essa especialidade, como *teatro para crianças* ou *teatro para as primeiras infâncias*. O autor, por seu lado, prefere a manutenção de teatro infantil, considerando a referência à fase da infância e as características que fazem parte dessa etapa tão importante da vida.

O autor, em sua pesquisa sobre o teatro infantil negro no Brasil, destacou que há poucas produções e registros históricos a respeito, mas ressaltou a pesquisa de Maria Lúcia Pupo, onde a autora analisa o teatro infantil na cidade de São Paulo na década de 1970. A pesquisa aponta que quase 80% das peças não apresentavam características da etnia ou nacionalidade das personagens e que, quando havia, as personagens negras não eram de natureza humana, sendo antropomorfizados, seres místicos ou de natureza negativa.

Gabriel Mendes (2023), diretor de teatro carioca, afirmou que, muitas vezes, a sociedade pensa a infância como promessa de futuro, esquecendo-se do momento presente dessa fase. O autor prefere pensar a criança como um agente do hoje, com suas emoções, olhares e como um sujeito capaz de transformar o mundo ao seu redor.

Durante a pandemia do covid 19, conheci o perfil no *Instagram* sobre o espetáculo *O Pequeno Príncipe Preto*²⁵, monólogo infantil baseada no livro *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. Segundo Júnior Dantas (2023), protagonista e idealizador que dá vida à personagem principal que nomeia a obra, durante a sua infância, uma professora da escola levou o livro em uma das aulas e propôs criar uma peça de teatro baseada no mesmo com as crianças. Júnior prontamente informou seu interesse em protagonizar a peça, mas a professora negou, argumentando que ele, um menino negro, não tinha os olhos claros e o cabelo loiro, escalando outra criança que, presume-se, teria as características mais próximas segundo as concepções da professora. Isso o marcou profundamente e desde que começou a trabalhar com o teatro, manteve o desejo de fazer monólogos sobre as suas experiências pessoais.

Outro trabalho do ator é *O Pequeno Herói Preto*²⁶. A peça que estrearia no ano de 2020, precisou ser adiada em decorrência da pandemia. Com isso, o espetáculo foi transformado em uma webserie no canal YouTube, contando histórias de heróis e heroínas negros e apresentando brincadeiras africanas. Após a pandemia, o monólogo entrou em circulação no Brasil e em Angola, onde também foi integrado a um projeto de oficinas para crianças sobre como se transformar em um super-herói ou super-heroína.

Na cidade do Rio de Janeiro, tive a oportunidade de assistir ao *Pequeno Herói Preto*, no Teatro Ruth de Souza. A dramaturgia é de Júnior Dantas e Cristina Moura, que também assina a direção juntamente a Luiza Loroza. O espetáculo narra as aventuras do Super Nagô,

²⁵ Sinopse: “O Pequeno Príncipe Preto é um espetáculo infantojuvenil que mistura diferentes linguagens como o teatro, dança, música e tematiza a beleza e a riqueza da cultura negra. O projeto surge de perguntas que ainda ecoam: Por que a maioria dos livros infantis só tem heróis e príncipes brancos e de olhos claros? Por que as bonecas e bonecos têm características físicas que não se assemelham com a maioria da população brasileira? Por que nas canções e contos infantis o preto é feio e impuro e o branco é belo e puro? O Espetáculo conta a história de um príncipe que percorre diferentes planetas em uma jornada de entendimento sobre a importância da autovalorização da sua cultura e descobre o quanto é bonita a diversidade de cada povo” (O Pequeno Príncipe Preto, acesso em: 18 out. 2025).

²⁶ Sinopse: “Na trama, Super Nagô usa os conhecimentos de seus antepassados e da natureza para transformar positivamente a vida das pessoas ao seu redor. Em estilo de autoficção, a peça reforça a ideia de que todos temos poderes ao mostrar heróis e heroínas reais que, com gestos simples, alteram para melhor o seu entorno. E o texto traz muitas referências do conceito e do olhar afrofuturista, conceito que interliga a cultura africana à ficção científica” (O Pequeno Herói Preto, acesso em: 18 out. 2025).

um youtuber de 10 anos de idade que combate o racismo com seus superpoderes. Ao mesmo tempo, ele nos apresenta heroínas e heróis da vida real na figura de personalidades negras como Tia Ciata, Gilberto Gil, Benjamim de Oliveira, Conceição Evaristo e Elza Soares, possibilitando uma representatividade positiva para crianças e pessoas adultas. O cenário foi desenvolvido pelo cenógrafo Cachalote Mattos, com uma proposta afrofuturista. Pensando no personagem youtuber, o cenário, aparentemente simples, fazia o contorno da tela de um celular e se movimentava em cena, formando diferentes espaços.

Com o mesmo ator, assisti no Teatro SESC Tijuca ao monólogo infantil *Erê*²⁷, baseado no livro homônimo de Jaciana Melquiades e Leandro Melquiades, com direção de Luiza Loroza. A peça conta a história do menino Erê, que deseja ir até o Orun para encontrar sua avó. Nesta jornada sobre amor, saudade e ancestralidade, que aborda tais temas de forma afetiva, a trama é enriquecida com o figurino e o belíssimo jogo de iluminação e pinturas corporais no ator Júnior Dantas, que lembram uma galinha d'angola, animal importante nos cultos de matriz africana. Além disso, assisti à peça em um momento especial, na manhã do dia 05 de agosto de 2023, quando meu pequeno e tão amado sobrinho Josué completava seu primeiro ano de vida. Meu pensamento estava totalmente voltado para ele.

No Museu da Maré, no ano 2024, assisti a *Kawó – o rei chama*²⁸, com direção artística geral, idealização e dramaturgia de Gabriel Mendes e elenco composto por Ivan de Oliveira, Gabriela Luiz, João Mabial, Michael Alves, Rodrigo Lontra e Victor Braga. Um dos atores, Ivan de Oliveira, necessitou passar pela amputação de uma das pernas no ano de 2020, mas isso não o impediu de continuar atuando em cadeira de rodas.

Foi uma apresentação matutina, com a presença de crianças de uma escola próxima ao local, acompanhadas de familiares e professoras. Grande parte das crianças sentaram-se

²⁷ Sinopse: “O espetáculo infantil ‘ERÊ’, baseado no livro homônimo de Jaciana Melquiades e Leandro Melquiades, encerra sua temporada neste domingo (13), no Teatro I do Sesc Tijuca, no Rio de Janeiro. Com direção de Luiza Loroza e atuação de Júnior Dantas, a produção geral é de Júlio Luz, da produtora Lamparina Produções Culturais. Publicada em 2014, a obra narra as experiências de uma criança “esperta, criativa, inventiva e curiosa”, que estabelece uma conexão profunda com sua ancestralidade negra através do conhecimento das pinturas corporais das etnias africanas. Ao longo da história, o protagonista adquire esse conhecimento e se envolve com sua própria história e cultura” (Espectáculo infantil ‘ERÊ’, 2023).

²⁸ Sinopse: “Kawó – o rei chama apresenta uma África ancestral e imaginária e narra a preparação do “dia do Obá Xangô”. Uma família composta por uma mãe, quatro filhos e um avó passam o dia desde seu alvorecer preparando a festividade. Tudo sob o comando dessa grande matriarca, os seis trabalham para que tudo seja perfeito para celebrar a memória do rei, esse ancestral tão admirado por todos eles. Enquanto cozinham e decoram o quintal para festa da fogueira que será no fim do dia, a família relembra as narrativas que compõem a trajetória que levaram o Xangô menino se tornar um dos mais respeitados e cultuados orixás. Histórias de batalhas, amores e relações familiares costuram o dia dessa família e trazem algumas reflexões sobre qual o limite do poder e também de como é possível errar tentando fazer o bem” (Kawó, acesso em: 18 out. 2025).

em um tapete estrategicamente colocado em frente ao palco para elas e foi encantador vê-las participando e interagindo com a peça. Como uma das poucas adultas no espaço, achei por bem me sentar um pouco mais atrás, para dar os lugares da frente para as crianças. Ali, notei que, pouco depois de iniciar o espetáculo, uma mãe tirou sua criança do local. As professoras, que também estavam ao fundo, pareciam pouco interessadas na peça, conversando e rindo sobre assuntos triviais, a ponto de eu me deslocar para um lugar vago mais à frente para me afastar do barulho alto que faziam.

A peça apresenta uma família com uma mãe, quatro filhos e avô, no continente africano em uma comunidade fictícia, durante a preparação das festividades do Dia do Obá Xangô. No decorrer dos preparativos, são contadas histórias sobre o orixá, transportando a plateia para o universo das divindades africanas por meio de músicas, figurinos e cenários de grande beleza. Gabriel Mendes (2023) afirmou que o conceito utilizado por ele nesta e em outras peças é o de não haver uma pessoa artista protagonista, mas sim uma personagem protagonista, onde todos em cena, em algum momento, viverão o protagonista. Em *Kawó*, a energia de Xangô, desta forma, passaria por todo elenco (Mendes, 2023).

O cenário também foi concebido por Cachalote Mattos, cuja intenção, ao construir cenários, é que sejam usados, transformados e complementem o corpo dos artistas, de forma geral, desenvolvendo a imaginação das crianças (Mattos, 2023). Em *Kawó* não é diferente, o cenário se modifica e transforma em muitos elementos, como uma casa, árvore, cabana, a mata de Oxóssi, a cachoeira de Oxum, ou o mar de Iemanjá.

Cresci em uma geração que não teve referências negras no teatro ou nas dramaturgias voltadas para o público infantil. Evidenciar essas produções na tese é de grande importância, pois percebo um grande número de peças voltadas para este público na cidade do Rio de Janeiro com trabalhos primorosos, evidentemente criativos tanto quanto na dramaturgia, como nos elementos como cenário, figurino, iluminação e trilha sonora, conforme também está expresso nos depoimentos dos encenadores anteriormente citados.

Muito mais do que utilizar o teatro como possibilidade de “educar desde a base”, é importante essa preocupação do teatro negro de manter a comunicação com as crianças, compreendendo-as como sujeitos críticos e reflexivos capazes de interpretar as mensagens e referências das peças. Além disso, identificar-se com um príncipe ou super-herói negro, conhecer histórias e culturas que se aproximam das suas, podem contribuir para o fortalecimento das identidades e autoestima das crianças.

3.2.3 Resgate da ancestralidade, religiosidade e do continente africano

O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada

Leda Maria Martins, 2023, p.213.

De acordo com Leda Maria Martins (2023), a cultura brasileira funda-se em processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos que possibilitam a emergência de variadas formações culturais, algumas com novas características ou com diferenças sutis. Sobre essa variedade de trânsito de signos, interações e intersecções culturais, a autora utiliza a noção de encruzilhada como forma de compreender os múltiplos e polissêmicos saberes. A encruzilhada, segundo a autora, é um agente tradutório e operador do pensamento negro e a base da constituição epistemológica dos saberes africanos e afrodiaspóricos, nos oferecendo possibilidades de interpretações dos trânsitos de conhecimentos entre culturas, onde se confrontam e entrecruzam práticas performáticas, princípios filosóficos, concepções e cosmovisões, saberes diversos, nem sempre de forma amistosa (Martins, 2023).

É neste contexto das encruzilhadas que observei diversas nuances ou referências diretas às ancestralidades, culturas africanas e afrodiaspóricas. A peça *Erê*, por exemplo, aborda a ancestralidade ao narrar a relação entre o menino e a sua avó, assim como os conhecimentos compartilhados por ela como legados. Em *Dos nossos para os nossos*²⁹, do Coletivo AfroMaré (que será abordada nas entrevistas), os artistas ultrapassaram as noções lineares de tempo para conectar histórias, dores e memórias negras. A ancestralidade, assim, não age em um tempo retilíneo e linear. Ela se move de forma espiralar que expande, dilata retorna e transforma presente, passado e futuro (Martins, 2023).

De acordo com Martins (2023), a ancestralidade pode ser entendida como um princípio do pensamento civilizatório africano, assim como um canal por onde se espalha uma força vital, pelos quais diversos níveis de existência encontram-se unidos. É um acúmulo de conhecimentos que inclui as existências do seu entorno, incluindo seres humanos

²⁹ Sinopse: “Dois reis. Duas trajetórias. Uma narrativa. Aqui, um Brasil “desabrasileirado” é denunciado. A partir de um jogo cênico atravessado por imagens, projeções e sons, o espetáculo manifesto, conta a história desses corpos ancestrais, que questionam sua civilização atual e suas mazelas” (Dos nossos para os nossos, acesso em: 18 out. 2025).

e a natureza. Esses seres são “[...] o Ser supremo e os seres sobrenaturais, os ancestrais, o universo material, que inclui os homens vivos, os vegetais, os minerais e os animais; e o universo mágico” (Martins, 2023, p. 60).

Esse movimento ancestral é constantemente resgatado nos ritos de matriz africana e nas práticas artísticas negras, ao dialogarem com os saberes africanos e afrodiaspóricos, comunicando passados com as vivências cotidianas presentes, a fim de construir e visualizar perspectivas de futuros possíveis. Presente e futuro também se movimentam ressignificando o passado, na constante *performance do tempo espiralar* (Martins, 2023).

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar (Martins, 2023, p. 62).

Com relação às referências africanas nos espetáculos, podem ser observadas na musicalidade, indumentárias, mitologias e espiritualidades de matriz africana. As vestimentas, conforme Martins (2023) integram e acrescentam valores às práticas corporais, contribuindo para a cenografia, espacialidade e luminosidade das cenas.

A composição vestuária é veículo de mensagens, pode expandir ou inibir os movimentos, subordinar ou ampliar os limites das ações físicas; flexibilizar ou restringir os movimentos e posições, facilitar ou conter os passos e os bailados, imprimir dinamismo ou moderar as rítmicas casadas com as musicalidades, impingir comportamentos, dar abrigo ou censurar deleites. Assim como as feições, o vestuário molda e esculpe o corpo (Martins, 2023, p. 104).

Conforme a autora, os adereços, no continente africano e em culturas afrodiaspóricas, compõem narrativas e simbologias com o uso de conchas, sementes e outros objetos côncavos e convexos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras, brincos e outros arabescos que ornamentam a pele e o cabelo. A musicalidade é expressa por meio dos toques dos atabaques e dos cantos entoados, muitas das vezes ao vivo, pelos artistas em cena, com músicas autorais que abordam temas de referência da cultura negra.

De forma geral, muitos dos espetáculos citados até o momento abordam referências das culturas africanas e ancestralidade nas peças. Em *Dos nossos para os nossos*, fica

expresso na narrativa o reencontro com a ancestralidade para a ressignificação do presente e pensar futuros possíveis para a população negra. Em *Kawó – o rei chama!*, a dramaturgia aborda os orixás e, apesar de retratar uma África fictícia, utiliza elementos estéticos nas vestimentas, musicalidade, expressões idiomáticas, para compor a dramaturgia. O monólogo *Êre*, por sua vez, utiliza a percepção da criança para narrar contos africanos, buscar sabedoria na ancestralidade e vivenciar o seu presente.

A peça *Luiza Mahin... eu ainda continuo aqui*³⁰, é também exemplo de uso de referências afrodiaspóricas e africanas musicais, indumentárias e ancestrais em sua narrativa. Assisti ao espetáculo no Circo Crescer e Viver (R. Carmo Neto, 143 - Cidade Nova), com ingressos disponibilizados pela professora Joyce Alves, mais uma vez com o projeto “Rural vai ao teatro”. Particularmente, tive interesse em assistir à peça, pois tenho grande admiração pelas histórias de Luiza Mahin e seu filho Luiz Gama. Fui com a expectativa de assistir a uma peça biográfica, mas foi além. A peça abordava sim a vida da heroína Luiza Mahin, mas a cruzando com o tempo presente. Assim como Luiza Mahin se perde de Luiz Gama em determinado momento da vida, a dramaturgia aborda as tantas formas que as mulheres negras, na contemporaneidade, também perdem seus filhos por bala perdida, uma filha por violência doméstica, ou um neto por violência policial.

A peça tem dramaturgia de Márcia Santos, direção artística e corporal de Édio Nunes e elenco composto por Cyda Moreno, Marcia Santos, Tais Alves, Jonathan Fontella e Márcia do Valle e Regina Café. Em cena, ao todo, havia cinco mulheres negras: a que representa Luiza Mahin, três atrizes representando diferentes mães e a última encontra-se junto a instrumentos de percussão, executando a trilha sonora ao vivo. Havia ainda um rapaz negro no elenco, que representava os homens jovens negros que são vítimas do genocídio no Brasil. A dramaturgia fazia um trançado da trajetória de vida de Luiza Mahin com as mães negras do presente, num ir e vir temporal, que também se costurava com performances musicais.

³⁰ Sinopse: “O espetáculo aborda a questão do extermínio da juventude negra no país, e o desaparecimento destes jovens das periferias, relatados por várias mães negras. Parte através da perspectiva da separação forçada dos filhos das populações negras desde a diáspora africana. Assim, a peça promove um cruzamento entre os relatos destas mães e a personagem Luiza Mahin, mãe do advogado abolicionista e jornalista Luiz Gama, vendido como escravo pelo próprio pai. O texto é o fio condutor e costura de falas e depoimentos reais de mães vítimas da violência policial. Mahin, conhecida como revolucionária na Revolta dos Malês (1835 - BA), representa para a comunidade negra o ideário de uma ancestral guerreira, símbolo de força e inspiração para as mulheres negras. Sua história ainda é praticamente desconhecida, apesar da importância do seu filho Luiz Gama, que ao ter deixado uma carta, comprovou a existência de Luiza Mahin e serviu como inspiração para a criação do texto dessa peça” (Luiza Mahin..., 2025).

Uma coincidência infeliz: a apresentação ocorreu no dia 22 de julho de 2022 e no dia anterior, o país presenciou a terceira pior chacina da história da cidade do Rio de Janeiro até então, ocorrida durante operação policial no Complexo do Alemão, totalizando 18 pessoas mortas. Logicamente, as artistas não esperavam se apresentar neste contexto, mas o ocorrido atesta a brutalidade da violência que coloca a população em constante estado de vigilância. Ao final, um canto dizia: “Calma, preta!”. Luiza Mahin então surge idosa, já no fim da vida, dizendo que não estamos desamparadas. Ela continua a lutar com e dentro da gente.

Os diálogos sobre a ancestralidade, religiosidade e o uso de elementos africanos em cena são um dos recursos dramáticos mais acionados pelo teatro negro no Brasil. Por meio do teatro, há um deslocamento de estéticas, oferecendo ao público o encontro com narrativas que expandem o continente europeu e as fábulas de príncipes e princesas embranquecidas, principalmente para crianças.

As trilhas sonoras com instrumentos de percussão, o uso de determinados elementos que remetem às religiões de matrizes africanas também acionam e carregam simbologias importantes para a cena, proporcionando novas referências ao público, que pode não ser conhecedor das mesmas. Retomar o continente africano e seus saberes, ademais, humaniza o continente e as pessoas que ali vivem, evidencia as inúmeras cosmovisões que compõem as diferentes culturas e podem promover uma mudança de olhar sobre o continente e seus descendentes, cujas histórias não se resumem ao processo de escravização ou a pobreza.

3.2.4 Relações étnico-raciais e denúncia do racismo

No Rio de Janeiro, as peças de teatro negro assistidas, em sua maioria, trouxeram temas ou menções às relações étnico-raciais no Brasil e situações de racismo na sociedade fluminense. De modo geral, o teatro negro busca realizar essa denúncia, inspirando-se em situações reais que fazem parte da vida das pessoas artistas envolvidas.

Tais temas ampliam o universo de referências dos espectadores, principalmente brancos, que não vivenciam as experiências narradas na cena. Ou por questões espaciais, quando os artistas anunciam situações de suas comunidades, isso também influencia o olhar da plateia. Conforme Leda Maria Martins (2023),

O teatro brasileiro vem sendo matizado, já há algum tempo, por uma série de proposições advindas de inúmeros coletivos teatrais negros, assim como de dramaturgos, dramaturgas, atores, atrizes, performers, diretores, diretoras, encenadores, encenadoras e por perspectivas crítico-teóricas que têm a negrura como sua ênfase mais expressiva. Apesar de sua diversidade e dos diferentes

meios de expressão de que se utilizam, é comum a essas iniciativas o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória do negro no Brasil, como tema de elaboração, assim como de criações dramáticas e cênicas que evidenciam a busca estilística por distintas formas, processos e procedimentos, arranjados em escrituras cênicas potentes, efervescentes, luminosas e instigantes, que desafiam o *modus operandi* hegemônico, excludente e estereotípico, principalmente nos modos e protocolos de refiguração do negro e da negrura (Martins, 2023, p. 155).

*Nem todo filho Vinga*³¹, da Cia Cria do Beco, é um exemplo dessa dramaturgia. Assisti a peça no Teatro Municipal Café Pequeno, localizado na Avenida Ataulfo de Paiva, número 269, no bairro Leblon, no momento em que acontecia a edição do Festival Midrash de Teatro. Nesta edição do festival, apresentaram-se apenas grupos de teatro com temáticas voltadas para a negritude e relações raciais no Brasil.

A sala do teatro continha cadeiras móveis, onde cada espectadora e espectador posicionava o seu acento onde se sentisse confortável, de frente para o palco. Mas, no decorrer da peça, fomos “forçosamente” convidados a reposicionar nossos lugares, uma vez que as, os e es artistas trouxeram o palco e o cenário para junto de nós: com giz branco, delimitaram limites no chão que representavam ruas e vilas do Complexo da Maré, identificando esses locais com nomes escritos também no chão com o giz, proporcionando a criação de um pequeno mapa mental das localidades. Objetos como vasos de plantas e caixas foram sendo distribuídos pelos espaços e nós da plateia, nos colocamos em uma nova disposição, por vezes apertada, mas definida pelos artistas. Dessa forma, houve um outro tipo de interação intimista e provocativa com a peça e os artistas, pois, de certa forma, integramos o cenário.

O espetáculo traz uma série de provocações sobre as relações raciais no Brasil a partir das perspectivas da juventude negra favelada, em especial no caso do protagonista que ingressa na universidade e os dilemas da sua vida pessoal e acadêmica, trazendo para espectadores um retrato de suas realidades. Porém, a maior provocação que pude sentir no decorrer do espetáculo foi a questão espacial: estávamos na Zona Sul do Rio de Janeiro, espaço majoritariamente branco e de elite, algo que observei pelo perfil do público presente,

³¹ Sinopse: “Após ser aprovado em direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Maicon, um jovem negro criado no Complexo da Maré, passa a confrontar ideais do Estado brasileiro a partir de injustiças vividas por ele e seus amigos diariamente. Ao longo do ano letivo, o rapaz sente como políticas de precarização abalam todas as esferas de sua vida. Essa é a premissa do espetáculo *Nem todo filho vinga*, inspirado no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. A inspiração para a peça surge, em particular, por conta da frase final do texto machadiano: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração”. A partir dessa sentença, a montagem traz uma perspectiva coletiva sobre a ideia em destaque: qual o impacto disso na trajetória de jovens favelados?” (Espetáculo “*Nem todo filho vinga*”, 2024).

composto por um grande número de pessoas brancas. Ao final da peça, ouvimos a encenadora do espetáculo, Renata Tavares, que compartilhou sobre o projeto cultural Entre Lugares no Museu da Maré (que será abordado no capítulo seguinte), as apresentações que aconteceram na favela e nos convidou para visitar a comunidade. Aqueles artistas fizeram o movimento de sair da periferia para irem até a Zona Sul. O inverso ocorreria?

A abordagem das relações étnico-raciais e a denúncia ao racismo é observada em grande parte das produções do teatro negro no Brasil, como uma possibilidade de evidenciar as problemáticas das hierarquias raciais no país. No caso das peças no Rio de Janeiro, tais elementos são incrementados pelo contexto da cidade, seja social ou geográfico, que traz diferentes nuances para essa questão. Sendo assim, podemos perceber as particularidades dessas relações, mesmo que esteja situado em um único território nacional, ou seja, poderíamos encontrar outras formas de manifestação e tensionamento em outros estados ou cidades, apesar de estarmos nos referindo à mesma problemática.

3.2.5 Vivências e cotidianos cariocas

Muitos espetáculos reproduzem aspectos dos cotidianos da cidade, bons e ruins, de forma satírica ou não. A violência que atinge as pessoas moradoras de favela, as praias ou os transportes públicos, por exemplo, são temas e cenários frequentes das produções. As peças não se atêm aos locais, representando, igualmente, as pessoas que dão vida à cidade, dos moradores aos turistas.

Sem dúvida, um dos elementos que mais me chamaram a atenção nas peças de teatro negro no Rio de Janeiro, tanto as adultas quanto as infantis, é a utilização do funk em algum momento da trama. Seja com um *beat box*, improvisação, breves passinhos, *sample* do tamborzão, o ritmo aparece em algum momento. Ele pode ser protagonista, a exemplo da peça *Marielle Presente – Uma ópera funk ou um retrato afetivo* (que será abordada no capítulo seguinte) que já traz sua presença no título, ou coadjuvante expressivo em cenas de *Negra Palavra – Solano Trindade*, com a atriz e os atores dançando e cantando no palco.

Essa relação com o ritmo pode ser explicada pelo *funk carioca* fazer parte da cultura da cidade. Conforme Adriana Carvalho Lopes (2011), o funk carioca é uma ressignificação local da cultura hip-hop. Nos anos 1990, segundo a autora, ele tornou-se mais abrangente nas camadas populares cariocas, os números de bailes aumentaram, os MCs entraram em cena e as letras passaram a refletir o cotidiano das favelas, de forma positiva ou negativa. A

favela, segundo a autora, é um território marginalizado, resultado da segregação racial e divisão racial hierarquizada.

Mesmo com as mudanças recentes sobre o pensamento racial no Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, que serviu de palco para a invenção da nacionalidade e, logo, da mestiçagem brasileira, reitera continuamente [...] silêncios nas leituras que são feitas sobre os territórios dessa cidade: que situam “do lado de cá” a cidade maravilhosa, a terra do samba, das belas praias e do carnaval, e, “do lado de lá”, as favelas e seus perigosos sujeitos. O preconceito contra os sujeitos e o “lado de lá” da cidade parece não colocar em xeque o mito da democracia racial. É como se a hierarquização sobre determinados territórios da cidade não ameaçasse o mito da “sociabilidade carioca” que celebra a democracia e indistinção de “classes, cores e culturas”. Em uma cidade onde a mistura de raça é simbolicamente (re)atualizada, o discurso hegemônico silencia a referência à distinção de cores, substituindo-a pela distinção do local de origem – isto é, do local onde se mora (Lopes, 2011, p. 39).

Ainda segundo Lopes (2011), as representações dos grupos hegemônicos não compreendem as pluralidades das favelas, mas sim, uma imagem única, genérica e totalizante. O funk, porém, de acordo com a autora, dá sentido, significado e nomeia cada favela. Com o passar dos anos, sem desconsiderar a sua penetração na classe média da cidade, o funk tornou-se porta-voz da juventude carioca, cadeia de produção e consumo e oportunidade econômica para jovens de baixa renda (Lopes, 2011).

Apesar de sua origem negra, Lopes (2011) faz uma importante observação sobre como os significados raciais, muitas vezes, são apagados no funk carioca, com raras exceções. Ao mesmo tempo, grande parte das e dos artistas de funk são negros e, embora se fale muito de corpo nas letras das músicas, a autora percebe que os significados aparecem implicitamente ou são simplesmente apagados.

Essa observação da autora possibilita a reflexão de como o resgate do funk pelo teatro negro carioca, possibilita o reencontro da cultura afrobrasileira no palco e a exaltação do ritmo como símbolo da cultura e identidade dos artistas. Nas entrevistas, por exemplo, pode-se perceber a importância do funk para Rei Black e André Lemos, como será abordado adiante.

De modo geral, ao apresentarem as suas próprias concepções acerca da cultura carioca em cena, os artistas expandem noções enrijecidas e estereotipadas sobre a cidade. O cotidiano é apresentado conforme aquelas pessoas que os vivenciam e os elementos que os compõem ganham significados por meio das vivências e memórias das pessoas artistas, como tem sido observado com o *funk*.

3.3 Ressoar: percepções de espectadores sobre o teatro negro no Rio de Janeiro

Até o momento, apresentei minhas percepções sobre o que assisti e tenho vivenciado em relação ao teatro negro no Rio de Janeiro. Para complementar essas análises, optei por realizar entrevistas com pessoas espectadoras, com o intuito de trazer novos elementos que, embora não tenham a pretensão de universalizar experiências, oferecem um panorama sobre o impacto do Teatro Negro no contexto carioca.

O Rio de Janeiro é o estado que mais consome teatro no país, conforme dados da pesquisa realizada pela JLeiva Cultura & Esporte em parceria com o Instituto Datafolha (Alves, 2025). Busquei dados sobre a composição racial das pessoas artistas de teatro, mas não tive sucesso nessas informações. Portanto, apresentarei alguns dados de pesquisas realizadas no Brasil sobre representatividade no audiovisual que podem trazer reflexões importantes neste contexto.

Entre os anos de 1984 e 2014, 92% dos personagens das novelas brasileiras foram brancos, segundo pesquisa conduzida pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (Carvalho, 2022), evidenciando o apagamento histórico de corpos negros na dramaturgia nacional. Em seu relatório de práticas ambientais, sociais e de governança (ESG), divulgado em 2025, a TV Globo anunciou a meta de compor 50% de seu quadro de profissionais negros, dentro e fora das telas, até o ano de 2030 (Serpa, 2025). A emissora também se destaca como aquela que apresentou o maior crescimento no número de protagonistas negros em telenovelas ao longo deste século, seguida pelo SBT, com um aumento tímido, e pela Record, que permanece estagnada, apresentando o menor número de artistas negros em papéis protagonistas (Vaquer, 2024).

Somente no ano de 1984 uma novela abordou o racismo pela primeira vez, na produção *Corpo a Corpo*, da Rede Globo. Em 1996, a TV brasileira teve a primeira protagonista negra em novelas, Taís Araújo, em *Xica da Silva*, na extinta TV Manchete. Esses marcos, embora relevantes, revelam o quão tardio e limitado tem sido o avanço da representatividade negra na dramaturgia televisiva.

Para quem se vê cotidianamente retratado e tem suas vivências contadas e legitimadas, buscar por mais representatividade pode parecer besteira. Mas não é. Dados mostram como as narrativas impactam na maneira de se entender e entender o outro na sociedade. Nove em cada 10 pessoas concordam que a representatividade na televisão e nos filmes influencia a percepção que temos de determinados grupos, segundo pesquisa realizada pela Paramount Global em 15 países, incluindo o Brasil. Para 58% dos brasileiros, a falta de representação não tem só a ver com a ausência total de pessoas como elas na tela, mas se relaciona também a retratos imprecisos ou estereotipados. O levantamento ainda indica que 23% das pessoas negras brasileiras sentem que são retratadas como criminosas e

24% como perigosas. O número é maior que a média global para pessoas negras, respectivamente, de 18% e 16%. A má representatividade tem seus efeitos. 41% dos entrevistados para o estudo informaram ter sua autoestima e confiança impactadas por não se verem nos filmes, novelas e séries que consomem e 60% declarou que isso os faz se sentirem sem importância, ignorados ou decepcionados (Carvalho, 2022).

Estes dados evidenciam a importância da percepção e recepção do público frente ao que está sendo assistido, demonstrando a criticidade desses sujeitos. No campo teatral, Jacques Rancière (2012) questiona o lugar passivo ocupado pelos espectadores nos espetáculos cênicos. Com isso, ele propõe “um teatro sem espectadores” no sentido passivo, por um lugar de ação por parte de quem assiste às peças, abolindo a distância reflexiva com relação ao espetáculo.

O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado a seu poder. Mas esse poder é retomado, reativado na performance dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz (Rancière, 2022, p. 9).

Para Rancière, a emancipação do espectador acontece quando este compreende as estruturas e as relações de poder que sujeitam o que devemos dizer, ver, fazer e escutar e colocam em oposição o ato de “olhar” e o de “agir”, uma vez que “[...] olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições” (Rancière, 2012, p. 17).

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. [...] Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (idem).

Em sua função pedagógica, o teatro promove um encontro de saberes entre o espectador e o ator em cena, ambos sujeitos ativos. Com isso em mente, entrevistei duas pessoas que acompanham a cena cultural negra da cidade: Priscila Viana, mulher branca e Celso Matos, homem negro. Seguem as reflexões a partir de ambas as entrevistas.

Priscila Viana da Rocha tem 39 anos, é uma mulher branca, cisgênero e lésbica. Nasceu e cresceu em uma família de baixa renda da cidade de São Geraldo, interior de Minas Gerais, sendo a caçula de 4 filho. Atualmente mora no Rio de Janeiro e trabalha como funcionária pública na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Imagem 21 – Priscila Viana da Rocha



Fonte: Priscila Viana (2025).

A perguntei se recordava sobre quando começou a ter aproximação com a discussão sobre relações étnico-raciais e Priscila me informou que não se recorda, mas entende que, em termos de educação formal, poderia falar de uma ausência dessas discussões em sua formação. O fato é que ela deduziu que o seu interesse por teorias educacionais transgressoras possam ter contribuído para essa aproximação, além de dois momentos marcantes na trajetória do que ela afirmou ser seu letramento racial.

O primeiro deles ocorreu no Mestrado em Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), no início da década de 2010, quando conheceu a professora Kassandra Muniz, uma mulher negra que também teve a oportunidade de conhecer no período em que morei na cidade de Mariana – MG. Apesar de não ter tido aulas com a professora citada, Priscila tinha contato com a mesma nos corredores da universidade e a forma como a professora se articulava, vestia e questionava a estrutura universitária marcaram Priscila positivamente. Em 2019, o outro momento se deu por meio de uma publicação do Geledés – Instituto da Mulher Negra, sobre a importância de ler publicações de mulheres negras. A partir daí, iniciou um projeto pessoal de leitura neste sentido, o que fez com que outros aspectos, como as artes cênicas, se voltassem igualmente para esse interesse.

Inclusive, afirmou ter assistido ao espetáculo *Marielle Presente* graças a esse projeto pessoal, mas também por considerar a importância e a força política de Marielle Franco. A entrevistada gostou muito do espetáculo e destacou a sensibilidade com o qual foi construída a narrativa, além de considerar a contribuição da peça para o entendimento das relações

étnico-raciais no Brasil, ao abordar a luta por direitos, os sonhos e possibilidade de construir futuros, a linguagem e importância do funk na narrativa, a qualidade das atrizes em cena e o rompimento com representações únicas e simplificadas das existências negras.

Eu acho que, de alguma forma, conhecer um pouco mais da história de uma mulher negra sempre altera o nosso entendimento das relações étnico-raciais, porque nos mostra toda a singularidade, complexidade, dores, potências e pluralidade da experiência negra no Brasil. Eu fiquei pensando que foi a dor que levou a maioria de nós a conhecer a Marielle. É depois do seu assassinato brutal que a maioria de nós passa a compreender a sua grandeza. Mas ela não é só dor. Como não é só de dor que são feitas as vivências negras, eu acho que ter isso em perspectiva é muito importante (Priscila Viana, 2025).

Durante cinco anos, Priscila trabalhou na coordenação de um curso de licenciatura em teatro no interior do Rio de Janeiro, onde a maioria dos estudantes eram negros e LGBTQs. Neste sentido, ela observou que muitas produções desses artistas que ela teve a oportunidade de assistir, eram atravessadas por aspectos das suas vivências, sendo uma arte identitária e autoral. Por fim, ela destacou a importância do teatro negro para si:

Eu acho que a importância do teatro negro, para mim (e acho que possa estender essa importância para a sociedade de uma forma geral), é a possibilidade de ter contato com estéticas, linguagens, saberes e experiências que por muito tempo foram marginalizadas, estereotipadas, invisibilizadas. Isso me faz questionar os lugares sociais que eu ocupo, meus privilégios, a forma como nossa sociedade foi construída e também me faz ter contato com outras formas de existir, criar e sentir. E isso é maravilhoso demais, é muito transformador (Priscila Viana, 2025).

Também tive a oportunidade de escutar Celso Mattos, artista plástico que conheci no Terreiro Contemporâneo durante o evento de lançamento do livro *Sortilégio*, de Abdias Nascimento. Naquele mesmo dia, trocamos contato e expressei o meu desejo de contar com a sua contribuição para a tese. A entrevista demorou a acontecer, mas nos encontrávamos constantemente de forma casual em eventos relacionados com a cultura negra como peças de teatro, shows musicais, exibições de filmes, espetáculos de dança, dentre outros.

Aquilo me instigou mais ainda enquanto pesquisadora, pois Celso também sempre carregava seus materiais de desenho e, em determinado momento do evento, se posicionava em algum lugar estratégico, observando e desenhando o que via.

A pesquisadora, então, se transformou amiga. Foram muitos encontros intencionais desde então. Gosto da sua presença, alegria e olhar sensível. “Ei, Bêzinha!”, é assim que ele me chama e eu gosto de sentir seu carinho e axé.

Imagem 22 – Exposição de Celso Mattos no evento “Arte de Portas Abertas”,
no Bairro Santa Teresa, no Rio de Janeiro



Fonte: arquivos pessoais

Celso Luiz de Matos, que assina como Celso Mattos, tem 64 anos e é nascido e criado em Irajá, zona norte do Rio de Janeiro. Informou que, “desde que se entende por gente”, gosta de desenhar, sendo essa sua forma de expressão e criação. Por sempre ter sido uma pessoa muito tímida, o desenho era uma maneira de fabular em seu mundo enquanto observava ao redor.

Cultivou o desejo de se dedicar à carreira artística, mas, segundo ele, a sua realidade de vida sendo um homem negro, pobre, de uma família grande (pai, mãe e cinco filhos), tornou difícil a concretização do desejo. “Como é que eu vou viver de arte, um negro viver de arte no nosso país? Era uma coisa muito distante, ainda mais nos anos 1970, 1980. Era uma coisa inacessível, muito distante” (Celso Mattos, 2025).

Estudou cenografia na faculdade, mas não desenvolveu o trabalho na área. Por questões de trabalho, também acabou se afastando do desenho por um tempo.

Eu só voltei a desenhar de uma maneira artística depois que eu perdi minha esposa, perdi minha mãe, minha irmã, tudo no mesmo ano. Eu fiquei depressivo e para sair da depressão, encontrei um grupo de desenhistas urbanos que faziam esquetes e se encontravam para desenhar a cidade, o que eles viam, todo o movimento na cidade, pontos turísticos, eventos e tudo mais. E aí isso suscitou a prática do desenho artístico em mim. Eu voltei a desenhar e a praticar, isso começou a me resgatar e fazer entender que desenho também fazia parte da minha vida, que era uma coisa que eu sempre quis fazer e que sim, era possível fazer (Celso Mattos, 2025).

A partir disso, Celso seguiu fazendo registros de situações que ele gostava de participar e estar presente, como as rodas de samba e peças de teatro, representando pessoas e artistas de quem gostavam e o “reverberam enquanto negro”. E, segundo Celso, ao registrar os espaços e as pessoas artistas de quem gostava, passou a sentir que, assim também se conectava com esses artistas, num movimento que ele considera ser o próprio sankofa³².

Eu quis fazer um movimento sankofa do que eu via nas artes plásticas que eu não conhecia, o que eu não conheço de África, o que eu não conheço de arte negra. E nessa busca, vou me encontrando e vou encontrando outras pessoas que vão me reverberando, vão me acrescentando mais e vão me fazendo ter um entendimento do que é ser negro, do que é a arte negra em todos os níveis, no teatro, seja nas artes plásticas, na música. Então, o que eu procuro fazer é ter esse entendimento do que não foi separado de África, o que a gente tem de África dentro da gente. E por isso que eu sempre procuro encontrar, registrar artistas negros, seja na música, nas artes plásticas também (acabo fazendo uma metalinguagem), nas danças, nas artes cênicas... É a arte negra o que me toca, é o que eu quero representar, porque a gente sempre foi invisibilizado de todas as formas e tem muitos artistas negros que não são conhecidos. Quando eu desenho, às vezes em esquetes, em qualquer momento que eu encontro um artista, eu quero que esse artista seja conhecido. Eu quero que o trabalho dele seja conhecido por mais pessoas possível. Então, com esse ensejo que eu procuro desenhar pessoas negras, artistas negros (Celso Mattos, 2025).

Celso afirmou que, graças a uma peça de teatro, entendeu a sua vivência de homem negro na sociedade. Trata-se da peça *Oboró – masculinidades negras*, com direção de Rodrigo França e roteiro de Adalberto Neto e, conforme Celso, fizeram abordagens diversas: “questão de gênero, de raça, de racismo, falavam tudo que acontece com um corpo negro, com um homem negro. E eu assisti nove vezes: quatro vezes presencialmente e cinco vezes online, durante a pandemia” (Celso Mattos, 2025).

Foi a obra cênica que mais me marcou, era a primeira vez que eu assisti uma peça que em todo o staff era negro, todos os atores eram negros, o cenário era de um negro... Todo mundo! Direção de arte, cenografia, cenotécnica, tudo feito por mãos negras. Me deu uma coisa... E os personagens eram pessoas iguais a mim,

³² Ideograma africano adinkra que pode ser traduzido como “retornar ao passado para ressignificar o presente”.

iguais a meus tios, iguais aos meus primos, iguais a todo homem que todo mundo conhece. Então foi uma peça que me marcou muito (Celso Mattos, 2025).

Nesta fala é possível observar a importância da representatividade para o espectador, que não só absorve o que vê, como também é capaz de interpretar e conectar a dramaturgia com vivências próximas às suas.

Outra peça citada por Celso Mattos foi *Eu sou um Hamlet*, monólogo adaptado da obra de William Shakespeare, com direção de Fernando Philbert, adaptação de Jonathan Raymundo, Fernando Philbert e Rodrigo França, que também protagoniza a obra. Celso informou que lhe impactou o fato de ser uma versão negra de Shakespeare, algo que até então nunca havia visto. “E é muito interessante também porque a gente pode fazer tantas coisas, né? E era outra possibilidade que a dramaturgia negra está oferecendo pra gente” (Celso Mattos, 2025).

Sobre o ato de registrar os artistas por meio de seus desenhos é, segundo ele, uma forma de expressar sua alegria e gratidão pelo que foi assistido. Quando possível, entrega os seus esquetes de presente para as pessoas, uma forma de se “[...] retroalimentar, porque eu acredito que eles têm uma energia que me passa e é uma forma de retribuir essa energia que eu recebo. É uma forma de conexão” (Celso Mattos, 2025).

Então, o que eu tenho aprendido com todas essas peças que eu tenho visto do Teatro Negro é realmente de uma afirmação enquanto negro. Essas peças me restituem uma força, me colocam num lugar de pertencimento na sociedade e de um pertencimento de uma coisa que a gente tem a capacidade de fazer, de se unir, que nós somos a força motriz dessa sociedade, sempre fomos. Através dessas peças, a gente tem um pertencimento, tem um empoderamento que eu acho que é muito forte (Celso Mattos, 2025).

Imagem 23 – Celso Mattos mostrando seu desenho durante uma festa



Fonte: arquivos pessoais

Sendo também um artista, lhe perguntei como é atuar nessa área no Rio de Janeiro. Sua resposta não foi animadora, revelando que as dificuldades enfrentadas pelos atores (como será evidenciado nas entrevistas), também alcançam outros segmentos artísticos.

É uma coisa que é à margem. É sempre um dia após o outro. Eu vivo com o trabalho de artes gráficas, com o trabalho de programação visual. É isso que é o meu sustento. Muito raro, consigo vender algum trabalho meu. Enquanto eu não consegui um trabalho fixo, eu fazia rifas, desenhava na noite. É uma coisa que é muito incerta, porque a gente não consegue viver plenamente disso. Mas a gente vai insistindo! (Celso Mattos, 2025).

No início da tese, apresentei uma situação onde uma criança fez uma dedução negativa sobre a personagem negra do teatro de bonecos, talvez incentivada pela dramaturgia que o apresentava com atributos depreciativos associados ao fato de ser negro. As entrevistas com os espectadores oferecem outros vislumbres e possibilidades analíticas a respeito das

potencialidades do teatro negro. Priscila Viana, enquanto mulher branca, aponta para o exercício empático, a escuta sensível e o envolvimento com as narrativas apresentadas, que possibilitam o reconhecimento de estruturas históricas de exclusão racial que, muitas vezes, podem ser invisibilizados em sua trajetória. Já para Celso Mattos, o contato com essas dramaturgias representou momentos de reencontro pessoal, identificação e de reconexão com aspectos de sua própria história, frequentemente silenciados ou distorcidos nos espaços hegemônicos de representação. Celso não só se viu, como entendeu como as situações apresentadas em cena atravessam seus convívios próximos, como os familiares.

Ademais, ambos os espectadores apropriaram-se do sentido político do teatro negro em seus propósitos pessoais: Priscila, para dar continuidade em seu projeto de conhecer mulheres negras e Celso Mattos, de valorizar as artes negras e, por meio dos desenhos, oferecer um retorno sobre o que tem aprendido com essas mesmas pessoas artistas.

Portanto, trata-se de um benefício coletivo, em que o teatro atua como ferramenta pedagógica e política, capaz de mobilizar afetos, provocar reflexões para pessoas negras e não-negras. O teatro negro, nesse sentido, não apenas representa, mas também educa, cura e transforma as relações sociais.

Este capítulo propôs apresentar as impressões sobre o teatro negro no Rio de Janeiro e como ele pode contribuir para um discurso político e racial. Aqui, apresentei apenas uma pequena parte de uma profusão de iniciativas que nasceram na capital fluminense e percorrem a cidade promovendo importantes reflexões sobre a negrura em cena.

Entretanto, uma peça de teatro não nasce do nada. Ela é feita por pessoas. A seguir, proponho conhecer a história do teatro negro na cidade por meio das pessoas protagonistas responsáveis por algumas das peças citadas anteriormente e por outras produções.

4 PROTAGONISMOS: MEMÓRIAS E PERCEPÇÕES DE ARTISTAS NEGROS DO RIO DE JANEIRO

Nas peças narradas anteriormente, observa-se que, mesmo com temáticas diferentes, as produções evocam elementos que constituem o universo de experiências afrobrasileiras. Foi e continua sendo importante para mim não observar as peças como um produto, a etapa final de um processo, mas que envolvem subjetividades, conhecimentos prévios e experiências profundas das pessoas artistas responsáveis pelos espetáculos, seja na dramaturgia, atuação, equipe técnica ou direção.

Desta forma, considerei pertinente realizar o acompanhamento de um processo de criação de uma peça e realizar entrevistas com artistas para tomar conhecimento das inspirações e vivências que conduziram essas pessoas para a luta contra o racismo no teatro. As entrevistas foram igualmente úteis para observar as diferenças que compõem o escopo de experiências dos artistas negros no RJ, assim como possíveis situações e motivações em comum. Por fim, no diálogo com os artistas pode-se perceber traços de suas personalidades, vivências, inspirações e experiências que conduzem para o desenvolvimento dos temas e abordagens das peças de teatro, como nas produções descritas no tópico anterior.

As entrevistas tiveram duração média de duas horas de duração, resultando em ricos relatos. Optei por transformar as contribuições em textos individuais trançados com minhas observações analíticas, que foram enviados para cada uma das pessoas entrevistadas para verificação e anuência. Seguem os resultados dos relatos.

4. 1 Terreiro Contemporâneo: memórias de Gatto Larsen

MANIFESTO: POR UM GESTO HONESTO

Gatto Larsen e Rubens Barbot

Estamos cansados de ver o papel que está sendo dado à dança. Parece que pensam que a condição da dança é etérea, bela (bela no sentido “lindo” da palavra) e boba. Não podemos ignorar o meio onde criamos os movimentos dos homens de hoje, o caos deste final de século onde a poesia está na busca de dignidade (tão perdida) na sujeira que nos rodeia, no amor escasso... É no meio de tudo isso, que procuramos [por] um gesto honesto, capaz de ser o elo de comunicação com o homem atual, que o remeta ao seu passado, se for o caso, ativando sua memória corporal, mas que de uma forma ou outra, o atinja, o motive e possamos estabelecer uma comunicação. Faltam pensadores em todos os sentidos. Na dança também faltam ousadia e experimentação. Mas isso não é o “abc” do nosso trabalho, nem poderia ser, pois estamos convencidos de que, o que realmente une o homem ao seu antepassado são os gestos. A experimentação, a procura do movimento do homem e seu gesto – seja no trabalho, no amor, na dança –, e a necessidade de uma imagem atual orientam o nosso projeto coreográfico. Por, sobretudo, um gesto honesto³³

Cláudia Ramalho, 2013, p. 19

O início da pesquisa no Rio de Janeiro ocorreu pouco depois da minha mudança para a cidade. Vi uma publicação do Ipeafro na rede social *Instagram* sobre um evento de relançamento da obra *Sortilégio*, dramaturgia do TEN organizada por Abdias do Nascimento. Ocorreria no dia 13 de julho de 2022, a partir das 19h, contando com a presença de Elisa Larkin Nascimento e com performances de passagens do livro realizadas por artista da Confraria do Impossível.

Sobre o local, a chamada anunciava ser no Terreiro Contemporâneo, localizado na Rua Carlos de Carvalho, número 53, Centro da cidade. Conferindo no aplicativo de GPS³⁴ do celular, notei que não seria longe da minha casa, no máximo 10 minutos de caminhada e saí cedo para conhecer o lugar com calma.

No local anunciado, encontrei um casarão antigo de três andares. As portas ainda estavam fechadas, deixando passar luzes em tons vermelhos por algumas frestas. Ventava muito, parecia que ia chover. Uma moça surgiu na porta e me convidou para entrar, apesar de ainda não estar pronto para receber o público. Aceitei mesmo assim, pois estava curiosa.

³³ “‘Por um gesto honesto’, manifesto que integrava parte do programa da *performance* ‘Árias’ (1989), apresentada no ‘Festival Dança Alegrete’, em Porto Alegre” (Ramalho, 2013, p. 19).

³⁴ Sistema de Posicionamento Global, traduzido do inglês *Global Positioning System*

No interior, em um canto próximo da porta de entrada, perto da parede, à esquerda para quem estivesse entrando, havia uma cadeira junto a uma mesa com doces. Acima da mesa, um espelho. Do lado oposto da sala, uma bancada com diversos livros sobre relações étnico-raciais. Nas paredes como um todo, quadros, pinturas, fotografias. Caminhei um pouco e vi muitas informações sobre Rubens Barbot, sua cia de dança e elementos como fotografias, máscaras e velas. Ao fundo, à direita, uma escada de acesso ao andar superior, mas ainda não era o momento de subir. Atrás da escada, um pequeno espaço onde mais tarde saberia ser o bar. No andar superior, um espaço para ensaios e no terceiro e último piso se localiza o Teatro Chica Xavier, nomeado em homenagem à atriz e ialorixá baiana.

Imagem 24 – Detalhe da entrada do Terreiro Contemporâneo no dia do relançamento do livro “Sortilégio”



Fonte: Arquivos pessoais

Ainda no térreo, após a chegada de um público considerável, escutei uma voz do alto da escada. Estava começando a primeira das performances da noite. Fomos conduzidos para fora do prédio e, no meio da rua, um grupo de pessoas começou a cantar ao som de um atabaque posicionado na entrada do Terreiro. E em meio a ventania que seguia e olhares curiosos dos transeuntes e espectadores, Exu surgiu e gritou: “Quero aquele filho da puta aqui!”. Era uma afronta a Emanuel, personagem principal da peça *Sortilégio*.

Os artistas entraram no Terreiro e os seguimos. Emanuel, então, apareceu, respondendo ao chamado de Exu. Ambos se encararam, trocaram algumas palavras e conduziram a cena para o segundo andar do casarão, a sala de ensaios, onde as cenas continuaram. A trilha sonora foi feita com acompanhamento de um atabaque e um violino, arranjos de Pontos de Orixás compostos pelo cantor e compositor Ney Lopes. Ao final da apresentação, Elisa Larkin Nascimento nos disse que havia sido a primeira vez que Abdias Nascimento e Ney Lopes se encontravam em um espetáculo teatral.

Imagem 25 – Cena de “Sortilégio” no Terreiro Contemporâneo



Fonte: Arquivos pessoais

Durante as cenas, além dos olhares compenetrados da plateia, captei um outro tipo de percepção sobre os acontecimentos. Um homem observava e riscava rapidamente desenhos des, das e dos artistas. A arte estava se movimentando em todos os lados. Ao final, troquei algumas palavras com ele, o querido e talentoso artista plástico Celso Mattos.

Imagem 26 – Celso Mattos, durante a encenação de cena de “Sortilégio”, no Terreiro Contemporâneo



Fonte: arquivos pessoais

Findadas as performances, nos dirigimos para o lançamento do livro, com o coquetel e sessão de autógrafos. Conversei com algumas pessoas que notei estarem na organização do evento para que me apresentassem ao Terreiro e quem realizou a minha primeira aproximação com o espaço foi justamente aquele que interpretou Exu, o pai da comunicação. Seu nome é Reinaldo Júnior, o Rei Black.

O Terreiro Contemporâneo é um espaço que acolhe eventos culturais de modo geral, que guarda, ainda, um imenso repertório de memórias por meio de imagens, esculturas, artes plásticas e textos, que eu não teria condições de apurar em sua totalidade num só dia. No mesmo dia em que conheci o Terreiro Contemporâneo, notei duas pessoas que, vez em quando, desciam as escadas para o térreo. Eram dois senhores, um branco e outro negro. O homem branco descia as escadas, interagia um pouco ou simplesmente passava em velocidade. Já o negro, chamou minha atenção o momento em que ele parou por alguns instantes no alto do primeiro lance de escadas e observou a movimentação sorrindo. Para descrevê-lo, trago uma citação que me contempla:

Rubens Barbot do Santos, popularmente conhecido por Barbot, é um gaúcho da cidade de Jaguarão, possuidor de uma baixa estatura e pele de porcelana negra, que nasceu sob a potência inventiva do signo de aquário e dos avassaladores ventos de Iansã, reconhecido filho espiritual (Ramalho, 2013, p. 89).

Eu não sabia naquele momento, mas ali estavam sumidades das artes contemporâneas, nacional e internacionalmente conhecidos e reverenciados. Gatto Larsen, fotógrafo, diretor, com um olhar apurado e sensível para as realidades que o rodeiam. Rubens

Barbot, um artista plural, conforme afirma Ramalho (2013), foi coreógrafo, bailarino, estilista, figurinista, modelista, chapeleiro e costureiro, responsável pela criação de uma das mais importantes companhias de teatro-dança do Brasil.

No ano de 1970, Barbot recebeu um convite do bailarino Toni Abbot para estudar, como bolsista, na *Escuela de Danzas del Ballet Contemporâneo* (atualmente *Balé del Teatro San Martin*), na cidade de Buenos Aires, capital da Argentina, onde estudou por cinco anos. Foi durante a estadia na escola de dança em Buenos Aires que Barbot e Larsen se conheceram. Dois jovens na época que construíram uma importante história de cumplicidade nas artes e na vida.

Rubens e Gatto se conheceram na escola de ballet supracitada. Gatto era estudante de Cinema e fotógrafo na cia supracitada. No dia 14 de julho de 1975, viajaram pela primeira vez ao Rio de Janeiro, mas, após uma briga, Rubens Barbot retornou para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, enquanto Larsen permaneceu na capital fluminense com uma câmera fotográfica, “sua arma”, como ele descreveu, trabalhando como fotógrafo em espetáculos da cidade.

O diretor da primeira montagem de *Equus*, Celso Nunes (um diretor paulista, com quem aprendi muito, um homem maravilhoso), me convidou para ser o fotógrafo. Foi a primeira montagem desse inglês [Peter Shaffer, autor de *Equus*], no Teatro BNH³⁵, hoje Nelson Rodrigues porque era o teatro do banco BNH, que agora é da Caixa [Econômica Federal]. E eu, naquela peça, comecei a fotografar estrelas, porque a peça era montada com estrelas. Monah Delacy, Rogério Froes, um montão de gente, o cenógrafo Marcos Flaksman, a iluminação do Jorginho de Carvalho... E, entre tudo isso, um fotógrafo chamado Wilton Montenegro que me deu trabalho. Então, eu já estava me ganhando (Gatto Larsen, 2024).

No ano de 1979, Gatto Larsen retornou para a Argentina, onde passou um período de seis meses na casa de seu pai e sua mãe. Em seguida, decidiu voltar para o Brasil e “buscar” o Rubens no sul do país. Assim o fez em janeiro do ano seguinte e não se separaram mais.

Gatto afirmou que, no começo, não interferia ou opinava no processo de criação de Barbot. Suas intervenções abordavam, no máximo, a iluminação ou pequenos conselhos sobre o roteiro. Isso mudou no ano de 1984, quando começaram as parcerias criativas entre ambos e a assinatura de Gatto Larsen na direção dos espetáculos.

No ano de 1989, Rubens e Larsen retornam ao Rio de Janeiro. “Escolhi o Rio, porque eu tinha muitas amizades aqui. Então, ia ser mais fácil chegar a uma capital meio que

³⁵ Banco Nacional de Habitação, hoje extinto.

apoiado, entende? Você saber onde está pisando, pelo menos” (Gatto Larsen, 2024). Na capital fluminense, moraram no bairro Encantado, localizado na zona norte da cidade, na casa de uma artista plástica conhecida de Gatto Larsen. Logo no primeiro ano na cidade, Rubens Barbot assistiu tudo que podia de espetáculos de dança.

Esta análise atenta e curiosa, demonstra a inteligência, perspicácia e sensibilidade do artista sobre o novo lugar que estava ocupando. Como afirmou Gatto, “uma questão é você criar em Porto Alegre e outra questão é criar no Rio de Janeiro. O carioca é diferente, a cidade é diferente”. Aliadas ao aspecto territorial, estavam as situações sociais e raciais, pois Barbot escolheu pesquisar e trabalhar gestos, imagens e movimentos surgidos de corpos negros e suas diferenças com os movimentos de corpos brancos.

Tudo começou com ele vendo funcionários empregados de obra. Quatro empregados. Dois estavam em cima da casa onde estavam trabalhando e dois em cima de um andaime um pouco mais baixo, enviando tijolos para o cara de cima. E um era negro e outro era branco. E o Barbot disse pra mim: “olha como joga o mesmo tijolo, a mesma quantidade, o negro e como joga o branco. Como são diferentes”. Por uma questão de corpo mesmo, de cultura mesmo. Entende? O funcionário branco era mais estático. Funcionava, pega os tijolos, atira. Mas mecânico, não tinha um *swing*, uma coisa que é apenas perceptível, mas que tem lá (Gatto Larsen, 2024).

Conforme já anunciado neste trabalho, corporeidades e subjetividades são elementos acionados e indissociáveis nas artes negras. O corpo/performance é teoria e a teoria se corporifica na performance. Não apenas objetos de estudo, mas inspirações para re-contar histórias. O corpo é linguagem. A sensibilidade e percepção de Rubens Barbot, em associação com as suas críticas a respeito de como as pessoas negras eram ou não trazidas nos espetáculos de dança que assistiu na cidade (com maioria do corpo de bailarinos brancos no palco, trazendo uma pessoa negra na última fileira), Barbot expressou seu desejo de criar uma companhia de dança negra na cidade. Sobre os artistas negros, determinou: “Quero botar todos na primeira fila e quero que todos sejam primeiros bailarinos”. Desta forma, concordamos que, detectando lacunas na arte carioca, Rubens e Gatto “construíram suas identidades e representatividade estética em valorização da negritude nacional através da dança teatro contemporânea, sendo apontada como a primeira com este perfil no país” (Ramalho, 2013, p. 32).

Neste ponto do diálogo, é importante lembrar da relevância de Mercedes Baptista para as artes negras no Brasil. Mercedes foi a primeira bailarina negra a compor o corpo do balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1948 e em 1953, fundou o *Ballet*

Folclórico Mercedes Baptista, inspirado em suas inúmeras experiências com a dança afro-brasileira. Importa ressaltar que o Ballet de Mercedes Baptista tinha como fundamento uma proposta de dança inspirada nos cultos afro-brasileiros, principalmente Candomblé. Apesar de *também* ter essa inspiração, Rubens procurou englobar em sua concepção artística o cotidiano da população negra, de terreiro ou não, das ruas, periferias e outros lugares físicos e simbólicos. Por essa razão, temos as palavras de Ramalho sobre Rubens ter sido um dos primeiros proponentes de uma dança que valorizasse uma negritude nacional. Complementando:

Como protagonistas, Barbot e seus bailarinos-atores não fortalecem somente a cultura de heranças africanas, como o fez a mestra Mercedes Batista nos idos anos 1950 ao criar um modo de dançar próprio – o estilo afro –, mas busca refleti-la à luz da atualidade tecnológica ainda com teores de exclusão e escravidão do homem contemporâneo na dimensão global. Deste modo, Barbot acaba desenvolvendo uma espécie de etnografia da corporalidade social em busca do gesto próprio (Ramalho, 2013, p. 22).

Gatto Larsen refletiu sobre um outro incômodo particular que Rubens tinha sobre a sua formação. O conhecimento recebido e acumulado em sua trajetória na escola de Ballet em Buenos Aires, por exemplo, foi importante para o aperfeiçoamento técnico do artista, mas não eram suficientes para a expressão do novo cotidiano em que estavam inseridos. “O Rubens teve um choque cultural muito grande quando voltou da Argentina, porque tudo que ele aprendeu lá não saía como ele pensava, não conformava. Ele não estava feliz com o que estava fazendo”, afirmou Gatto. Daí perceberam a necessidade de criar uma expressão própria para além dos cânones e que incorporasse os não-ditos.

Focalizar a vergonhosa situação social e econômica do país e compor quadros cênicos em arte sobre a miséria humana contemporânea para afetar o espectador, o público em geral. Esse foi um dos motivos condutores à criação da linguagem de dança teatral empreendida por Barbot e Larsen. As afetações sobre o espectador seriam edificadas para envolvê-lo num movimento imagético dinâmico como no cinema mudo, partindo da plateia ao palco, ou vice-versa, pois tudo é visto como possibilidade a percorrer, delinear uma linguagem identitária singular (Ramalho, 2013, p. 32).

Não à toa, por sugestão de Gatto Larsen, Rubens buscou influências com o Batuque³⁶ do estado do Rio Grande do Sul para construir a própria linguagem artística. Um retorno ao seu lugar de origem que seriam traduzidos e *incorporados* em sua performance:

³⁶ Batuque é uma expressão das religiões de matrizes africanas no sul do país.

Eu dizia “vai dar uma olhada lá, vai vendo os gestos, e as festas no fundo de quintal na tua casa, na casa dos teus pais”. Eu fui a várias festas, me dou muito bem até hoje com a família dele. “Aí tem um tio teu que toca sanfona, chamado por toda a família pra tocar sanfona em alguma festa deles!” Dançam em chão de terra batida. Acalmam a poeira jogando água em cima da terra batida. “Dá uma olhada nisso e começa a tentar misturar isso com o que você aprendeu”. E ele começou a fazer isso. E foi fazendo, foi fazendo, foi fazendo e foi construindo a linguagem dele (Gatto Larsen, 2025).

Buscando o verbete “incorporar” no dicionário *online* Michaelis, dentre os significados, encontro: *Dar ou adquirir corpo; revestir(-se) de uma forma corpórea ou material; Juntar(-se) a um elemento ou a um todo; anexar(-se), integrar(-se), reunir(-se); Passar a integrar um grupo, uma sociedade ou uma incorporação; Assimilar (algo) ou ser assimilado; introduzir(-se)*. É nesse sentido que observo a incorporação do cotidiano no fazer artístico de Rubens Barbot. Mas não é qualquer cotidiano. Ele *incorpora* os batuqueiros, os homossexuais, os pobres, as pessoas em situação de rua. Corporifica gestos, malemolências, posturas nos lugares onde esses corpos transitam e os traduz em seu próprio corpo, sem deixar de trazer seu próprio corpo e subjetividades para a cena. Neste momento, sem saber, a plateia não observava apenas a Cia Rubens Barbot Teatro de Dança, mas todas essas pessoas, com suas dores e levezas. Enfrenta as prerrogativas normativas no contexto da dança e propõe outros gestos, a partir das pessoas marginalizadas socialmente.

De modo singular, mestre Barbot, apoiado pelo produtor e diretor Gatto Larsen, acaba desenvolvendo uma estética coreográfica que se retroalimenta nas dimensões do sagrado e profano de heranças matriciais negras, fortemente inscritas no seu corpo, em seu modo de viver e pensar em ação tão característica do povo brasileiro, notabilizando-se para além da marginal produção de Dança Carioca. Sua Companhia se fez representante de parte da “paisagem gestual” negra na contemporaneidade, tão móvel de imagens corporais de potente valor artístico e do cultural nacional, onde o homem, com seus signos identitários, o compromete com o espaço-tempo. O percurso poético das arquiteturações coreográficas e performances da Companhia Rubens Barbot, por vezes revelam a face marginal na geografia cultural (sub)urbana do negro carioca (Ramalho, 2013, p. 21).

Conforme lembra Ramalho (2013), a Companhia desvelou os impasses intrínsecos do cenário da dança carioca, até então excludente, elitista, neocolonialista, com formação mimética da estética cultural europeia e estadunidense. Provocam, assim, seus próprios corpos, ultrapassando os métodos e rigores acadêmicos do que pode ou não ser considerado belo, inspirador, performático. Também provocaram as plateias, com produções não palatáveis na cena da dança contemporânea, sendo desde incompreendidos a ovacionados pela sua escolha da valorização do negro, em poética, estética e corporeidade (Ramalho, 2013), conforme o relato abaixo de um espectador:

Nunca vou me esquecer de um “Panorama” em que vi Rubens Barbot. Era algo muito forte, porque eram negros, homossexuais, comunistas e todas as minorias. No final, enquanto o público aplaudia, eles arrombavam a pontapé as portas do Teatro Sérgio Porto, que davam para a avenida. Iam embora e não retornavam para receber os aplausos, porque, de certa forma, nós éramos os brancos, heteros. Eles iam embora porque eram do outro lado. Desse “Panorama” não me lembro de mais nada: só dessa porta arrombada (Pavlova, 2001 *apud* Ramalho, 2013, p. 30).

No dia 20 de agosto de 1990, ocorreu o primeiro ensaio oficial da Companhia Rubens Barbot, data escolhida para marcar a sua inauguração. No contexto político, Carneiro (2013) lembra que, no Brasil, se encerravam as décadas de grandes mudanças e o país se reorganizava politicamente, inclusive, com a expressiva tomada de espaço dos movimentos sociais. Entendendo as artes como importantes formas de expressão dos movimentos sociais, concordo que a fundação da companhia, além de carregar consigo a potência criativa e expressiva de seus fundadores, não estava desvinculada do contexto social, com o necessário movimento de evidenciar a problemática racial por meio das artes.

Ao chegar à cidade do Rio, será no subúrbio carioca, já morando na casa do ogã Carlos Alberto Cornélio, mais conhecido por “Caco”, que Barbot confessará ter tido experiências formidáveis. Igualmente, o tempo em que morou num cortiço no bairro da Lapa, iniciando convívio com diferentes massas humanas: artistas, sambistas, funkeiros, punks, pintores, poetas, mendigos e meninos de rua. Toda essa diversidade sensível da vida cotidiana do Centro carioca irá delinear, de modo forte e singular, a identidade poética de Barbot, bem como a de Larsen, em espetáculos e performances representativos destes comportamentos e estéticas, ricos de gestos, formas, movimentos e imagens “simples” de contundente força expressiva, eternizadas em construções na arte da dança-teatro como produções de vanguarda (Ramalho, 2013, p. 91).

Dentre os primeiros bailarinos a integrarem o grupo, estavam Valéria Monã (que Gatto Larsen considera como uma das estrelas da dança afro da contemporaneidade no Rio de Janeiro), Aldair Ventura, Fernando Dafne, Luiz Monteiro, Nei Andrade, Rubens Barbot e Rubens Rocha, todos negros. Também passou por lá artistas o ator Sérgio Menezes, que tinha 18 anos quando entrou na cia de Barbot, se tornando, posteriormente, um artista de expressão nacional. Como lembra Gatto Larsen, não foram ele e Rubens quem fizeram esses artistas, “a gente só abriu as portas. E é isso”.

O primeiro espaço reservado para os ensaios da Companhia foi no bairro Quintino Bocaiúva, em um dos prédios da antiga Escola Técnica Estadual XV de Novembro. Atualmente, o edifício abriga um dos polos da Faculdade de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC).

A nossa residência artística, no terceiro andar da ala, tem três alas. Com o edifício, quatro. Tem um edifício que costura todas. Tem a da esquerda, do centro e tem da direita. Olhando a escola de frente. São três. O terceiro andar da ala da direita, conseguimos, que já estava preparado para ensaiar, cheio de janelas, um banheiro com cinco chuveiros, cinco boxes, maravilhoso. E atrás, um espaço que era camarim. E um teatro que tem lá, naquela época se chamava Teatro Grande Otelo. Lindo teatro. Fechamos lá e aí nasceu a companhia (Gatto Larsen, 2025).

O local não foi o único a abrigar a cia, que utilizou outros espaços no decorrer de sua trajetória. Um desses foi a *Casa Brasil Nigéria de Cultura Afro-brasileira*, onde também funcionou o *Instituto Palmares de Direitos Humanos*. Era localizado na Avenida Mem de Sá, número 39, na Lapa, centro da cidade carioca. Em julho de 2010, o lugar foi vitimado por um incêndio, fazendo com que a cia fosse realocada. Com a ajuda do empresário Giovanni Harvey, conseguiram a casa onde é atualmente o Terreiro Contemporâneo, à venda na época. No momento da mudança, Rubens e Gatto estavam em meio a processos de montagem, dentre eles, de um filme³⁷, com direção de Allan Ribeiro. No início, o casarão era um depósito, onde apenas alguns espaços eram usados para moradia e ensaios dos artistas.

Eu tinha uma entrevista dia 13 de dezembro [de 2012] com o Giovanni [Harvey]. Aqui [Terreiro Contemporâneo] seria a entrevista. Só a gente usava isso aí, o resto era um depósito. Aí a gente começou a dizer que queria começar a fazer umas performances aqui, começar a abrir, usar toda essa bagunça que estava embaixo. [...] Comíamos um pão que eu fiz, um queijo que comprei e um vinho que Giovanni trouxe. Quando eu terminei de falar, ele disse: “Gatto, [...] vocês têm o filme, o filme é o cartão de visita de vocês. Você pode fazer o que quiser nesta casa. Agora vai lá na sacada e tira o cartaz de ‘Vende-se’. Prepara os papéis que eu vou entregar o imóvel para fazer o Terreiro Contemporâneo” (Gatto Larsen, 2025).

Sobre a escolha do nome, Gatto informou que este já havia sido definido há muito tempo. Tudo teve início com a proposta do bailarino Rui Moreira, atual diretor de artes cênicas da Fundação Nacional de Artes (Funarte), com a ideia de unir companhias de dança negras do Brasil para criar esquemas de cooperação e produção mútua, fortalecendo a itinerância das companhias. Após essa conversa, Gatto Larsen pensou sobre o possível nome do projeto.

Dois ou três dias depois, bateu na minha cabeça: “encontros de dança negra contemporânea, encontros”... Não! Pode ser *Terreiro Contemporâneo* esse movimento, entende? A palavra *terreiro* no Aurelio diz que é espaço aberto, onde

³⁷ Trata-se do filme “Esse amor que nos consome”, 2012. Sinopse: Gatto e Barbot são companheiros de vida há mais de 40 anos e acabam de se instalar em um casarão abandonado no Centro do Rio de Janeiro. Ali, eles passam a viver e ensaiar com sua companhia de dança. A luta do dia a dia se mistura à criação artística e à crença em seus orixás. Através da dança eles se espalham pela cidade, marcando seus territórios.

se pratica festas populares, coisas assim... Onde se praticam folguedos! Mas no popular é uma casa de religião africana. Então, é uma casa negra. Vamos botar “Terreiro Contemporâneo”, porque todo mundo vai associar que é negro. E contemporâneo porque não são antigas, é uma dança nova (Gatto Larsen, 2025).

Já na casa, o Terreiro tomou outras proporções, com salas de teatro e exibições de cinema, ensaio e dormitório:

O nome foi meu, mas a ideia da divisão, que hoje funciona assim, foi do Barbot. No andar de cima [terceiro andar] a gente podia dedicar para o teatro. Aqui [segundo andar] a gente já pode deixar para dança. E embaixo, no térreo, uma sala de convivência, que possa ter várias coisas. E hoje funciona exatamente assim. A Confraria [do Impossível] lá em cima. A companhia de dança está aqui [segundo andar]. E ali [apontando para o térreo] tem uma exposição de Tarso já nas paredes, quando se inaugurou o teatro e se usa para reuniões, para lançamentos de revistas, de livros. Lá em cima é obra da Confraria. A Confraria que foi dando forma, que começou bem pelo teto. Acertaram o telhado, que chovia muito, fizeram um teatro, fizeram modificações naquele andar... Então parece que foi assim, se encaixou, entende? (Gatto Larsen, 2025).

O Terreiro, conforme lembra Gatto Larsen, foi construído para abrigar artistas negros não só da dança. Segundo ele, o espaço tem, inclusive, participado dos movimentos de visibilidade das artes negras que vem acontecendo em todo o território nacional. “Para Larsen, a fusão de linguagens como a dança, o teatro, cinema e materiais tecnológicos como projetores, filmadoras, cicloramas, dentre outros, auxilia como meio e motivo a subverter ordens do fazer artístico, bem como dos modos de pensar e olhar a diferença” (Ramalho, p. 32). O destaque é dado para a juventude, que segundo Gatto, foi quem chegou ao Terreiro na forma de uma mulher e regida pela Orixá Iansã.

Dois anos depois [após a inauguração da casa], chegou a produção do Emu, Mercedes e aí aconteceram duas coisas: Primeiro, chegou a juventude. E chegou em forma de mulher, a Sol [Miranda]! E a gente conversando um dia, claro que tinha que ensaiar a Mercedes aqui! Foi Mercedes quem mandou! E outro dia a gente escutou alguma coisa do texto, eles ensaiavam de manhã e às vezes de noite. E eles disseram que a Mercedes era filha de Iansã. Aí eu olhei para o Rubens, a gente estava vendo televisão, olhei para o Rubens e disse: “não foi a Mercedes, foi a Iansã que mandou eles aqui”! Porque ela é a que cuida da casa, no candomblé. Embora a casa seja pan-religiosa, aqui tem de tudo. Mas a casa em si, é da Iansã (Gatto Larsen, 2025).

A casa vem abrigando ensaios e apresentações de artistas cariocas e da Baixada Fluminense desde então. Também já foi utilizada como cenário de filmes e de séries de diretores como Luiz Antônio Pillar e utilizada para ensaios por artistas como Lea Garcia, Zezé Motta, Wilson Rabelo, conforme lembra Gatto Larsen.

Imagem 27 – Detalhe Terreiro Contemporâneo



Fonte: arquivos pessoais

No dia 27 de julho de 2022, Rubens Barbot fez sua passagem. O artista deixou um grande legado para as artes negras, que perdura ainda hoje com a preservação não só do Terreiro Contemporâneo, mas de suas memórias e ensinamentos. Lembrando as palavras de Gatto Larsen acerca da crítica de um especialista sobre um dos espetáculos de Barbot, “O dia em que se escrever a história da dança negra porto-alegrense, teriam que escrever antes e depois de Rubens Barbot” (Gatto Larsen, 2025).

Gatto Larsen compartilhou um detalhe sobre o dia da despedida de Rubens Barbot.

Quando eu cheguei aqui, uma amiga minha me trouxe de carro, mas chovia, um vento, trovões pra caralho! Cheguei aqui, além de a casa estar em silêncio específico. Eu fui subindo, fui lá na sala de jantar, a gente tinha uma peça de barro, com um ramo de flores amarelas, que parecem naturais, que o Rubens recolheu do lixo, porque a gente é muito lixeiro. E estava numa mesa, linda. Você sabe que o vento atirou a moringa com as flores pela janela? Entende? Aí olhei para baixo, pelo teto de baixo dali, e estava pedaço da moringa, essas rosas, todas, e estão até hoje ali. Foi legal, muito legal. A coisa vai se manifestando. Não só uma questão de estética ou de história, mas uma questão de fé (Gatto Larsen, 2025).

Essa é apenas uma parte da entrevista que durou em torno de duas horas. Não tive coragem de findá-la depois das perguntas (semi)estruturadas. Para ser sincera, as questões estavam ali apenas para conduzir o diálogo, mas eu sabia que conheceria muito mais do que os propósitos da pesquisa. Conversamos ainda sobre os tempos do *Bar Bot*, do *Café de la dense*, as pessoas que passaram por seus caminhos e as marcas que deixaram.

Imagem 28 – Com Gatto Larsen, no Terreiro Contemporâneo



Fonte: arquivos pessoais

Atualmente, Gatto Larsen administra o Terreiro Contemporâneo. Ao final da entrevista, fui presenteada por ele com o livro “Imagens para alguma paisagem”, com depoimentos sobre a Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança organizados por Claudia Ramalho e fotografias selecionadas por Gatto Larsen. Também assisti ao filme *Esse amor que nos consome* e pude apreciar um pouco mais a coragem desses dois grandes artistas. As outras histórias ficarão para outra oportunidade, deixando parte dessas necessárias memórias, que mesmo não tendo sido presenciadas por mim, agora também me constituem e se incorporam na tese e na minha mente.

Imagem 29 - Rosas amarelas de Rubens Barbot e Gatto Larsen derrubadas no telhado pelo vento



Fonte: Arquivo pessoal

“Meu trabalho mexe muito com a emoção. É o gesto, a repetição, o estudo em cima das pessoas na rua e a experiência destes anos todos de viver. Não é uma coisa mentirosa, vendida! Eu tenho que dançar esse desespero, essa perseguição, essa insegurança e esse pavor que afligem o homem contemporâneo”

(Rubens Barbot, in Ramalho, 2013, p. 90)

4.2 Confraria do Impossível

Como informado, a Confraria do Impossível administra o Terreiro Contemporâneo. Entrei em contato com André Lemos, um dos fundadores do grupo, para falar sobre a possibilidade de conhecer um pouco mais a Companhia por meio de uma entrevista, o que foi prontamente atendido. Também conversei com outro integrante, o Rei Black, que contribuiu gentilmente. Seguem os relatos dos artistas.

André Lemos é um homem negro, nascido no ano de 1985, na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de demarcar sua identidade racial, disse que a sua percepção de se entender como negro ocorreu com o passar do tempo e com as experiências de vida, que ele percebeu terem vindo desde sua infância, na escola por exemplo, que considerou ser um dos primeiros locais de conflitos externos e internos das relações étnico-raciais.

Imagem 30 – André Lemos no Prêmio Shell 2019



Fonte: Notícia Preta, 2019.

Ele viveu grande parte da sua vida na periferia da cidade, no bairro Rio Comprido, localizado na Zona Central do Rio de Janeiro. Sobre o bairro, André informou que apesar de estar no centro da cidade, é rodeado por muitas comunidades com facções diferentes e que culmina em violência. Sua mãe e seu pai trabalhavam muito para sustentarem a família e, por isso, passavam grande parte do tempo fora de casa. Declarou ser importante frisar algumas dificuldades enfrentadas ao longo da juventude, por ter vivido “entre o meio termo” de caminhos considerados bons e derrapar em outros, muitas vezes por falta de políticas de acolhimento para jovens negros.

Neste contexto que atinge grande parte das juventudes periféricas, André Lemos encontrou nas artes uma oportunidade de escapar da “perspectiva de mortalidade cedo”, como o próprio disse. “Eu pratiquei luta por um tempo, pratiquei música também, até eu entender qual que era a do teatro” (André Lemos, 2025). Refletindo, afirmou que a aproximação com o teatro foi possibilitada pelo fascínio com o cinema, que também ocupa um lugar afetivo na sua vida:

Acho que um dos poucos momentos que eu conseguia estar com meu pai (é que o meu pai trabalhava muito), às vezes no final de semana ele alugava filmes, em locadora e tal, nem eram filmes tão clássicos assim. Meu pai gostava de assistir

muito filme, então eu gostava muito de estar com ele também nesse momento, de estar assistindo filme e a partir daí eu tive contato com algumas coisas. E aí fui entendendo também o cinema enquanto uma linguagem e eu acho que com o tempo eu vou entendendo que a arte tem esse poder de estar salvando também (André Lemos, 2025).

Com o decorrer do tempo, ele foi amadurecendo a perspectiva da arte como projeto de vida e sobrevivência. Aliado ao desejo, compartilhou o crescente incômodo diante das referências de narrativas embranquecidas com heróis brancos, europeus, ou nas telenovelas brasileiras como *Malhação*, por exemplo, cujos mocinhos apresentavam sempre o mesmo estereótipo e fenótipo racial de “homem branco salvador”.

Ingressou na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, localizada na Rua Vinte de Abril, Centro do Rio de Janeiro, onde recebeu noções básicas de teatro. Ali, igualmente, destacou a formação eurocentrada e voltada, principalmente, para o teatro grego e outros considerados “clássicos”. Ao mesmo tempo, André refletiu sobre como aquele mesmo lugar foi fundamental para que pudesse aprender sobre a resistência através do teatro, graças ao caráter popular da escola, com públicos diversos, algo diferente do observado em outras escolas de artes da cidade, segundo ele.

Essas inquietações foram responsáveis por importantes “viradas de chave”, que o incentivaram a se aprofundar em pesquisas e reflexões sobre as possibilidades das artes como resistência política, para aprimorar, assim, a sua prática no teatro.

E aí eu comecei a procurar na dramaturgia nacional. Alguns até me representavam, mas não me via no Nelson Rodrigues, talvez um pouco no Plínio Marcos. E aí eu comecei a entender: cara, não me vejo nessa dramaturgia nacional, não me vejo nesse pouco. E aí eu comecei a entender que eu teria que produzir as minhas próprias paradas, eu teria que ser o protagonista que eu queria ser, antes embranquecido naquele lugar do protagonista da novela *Malhação*. Eu vi *Malhação*, sei lá, 10, 15 temporadas quando eu era criança, não teve um protagonista negro. Eu estava esperando me ver ali, entende? E aí eu fui entendendo que ninguém ia me dar aquilo não, que eu ia ter que construir aquilo. E aí, naturalmente, veio também a perspectiva racial (André Lemos, 2025).

De acordo com André Lemos, seu encontro com referências negras no teatro ocorreu por volta do ano de 2013, o que ele considerou tardio, tendo em vista que as referências de artistas e autores brancos são apresentados com maior ênfase ao longo da vida estudantil.

Eu só fui entender que existiu o TEN, sei lá, em 2013, sabe? Quando eu já tinha quase 30 anos, entendeu? Mas por quê? Porque essa referência não é dada pra gente na escola, nem numa escola de resistência como a Martins Pena oferece esse outro lado. O lado de resistência que a gente tem é o Augusto Boal, são homens brancos. o Zé Celso, o Ahmir Haddad. Não desmerecendo a militância deles, mas

acho que a gente não é colocado nesse lugar racial dentro da história do teatro brasileiro, dentro das escolas do teatro brasileiro e tal. E aí eu comecei a entender a partir dessa busca mesmo, cara. E aí, essas perguntas que eu passei, sei lá, 25 anos me fazendo, elas começaram a vir com essas respostas a partir do Abdias, não só dessas referências nacionais, mas pô, do Aimê Cesaire, do Frantz Fanon, entendendo também essas referências de cara, eu sou um homem negro no mundo, eu não sou só um homem no mundo, é diferente! Principalmente num país que viveu quase 400 anos de escravidão né? Então acho que a Confraria do Impossível também vai se forjando a partir daí, do diálogo da resistência, a partir desse entendimento racial entre a gente (André Lemos, 2025).

As artes negras ocupam um importante lugar na vida de André Lemos, o que pode ser evidenciado nas constantes atividades promovidas pela Confraria do Impossível. Para ele, o artista tem uma função social tão importante quanto a de profissionais tidos como prestigiados, como advogados e médicos, apesar de ator, frequentemente, ser a segunda profissão de uma pessoa, conforme ele considera.

Imagem 31 – André Lemos durante ensaio no Terreiro Contemporâneo

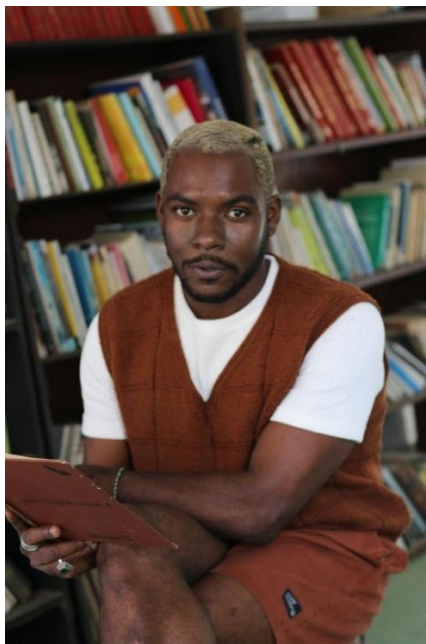


Fonte: Acervo da Confraria do Impossível

Enquanto artista, ele sabe que a sociedade precisa consumir arte, é um elemento básico da vida humana, ao mesmo tempo em que entende os desafios de fazer parte deste setor enquanto homem negro. Por essa razão, valoriza os trabalhos que vêm realizando e a força da coletividade para que a arte negra aconteça.

Reinaldo Júnior, o Rei Black, nasceu no ano de 1991 na cidade de Mesquita, cidade da Baixada Fluminense. Ele é filho da Dona Eliane e do Sr. Reinaldo, neto da Dona Regina, Dona Lourdes, Sr. Ary e Sr. Benedito.

Imagem 32 – Rei Black



Fonte: Alex Reis

Ingressou no teatro aos 14 anos de idade, na Escola Fábrica de Atores e Materiais Artísticos, a FAMA, de Nova Iguaçu, que continua suas atividades nos dias atuais. O diretor do projeto, na época, era Alexandre Gomes, um homem branco e periférico. Nos tempos em participou das aulas no FAMA, Rei Black trabalhava como entregador no programa do governo federal Jovem Aprendiz. Na escola de atores, conheceu Wildson França, o Palhaço Will Will, um homem negro e que foi fundamental em sua formação artística. Segundo Rei Black, Wildson foi quem ajudou a aflorar desde cedo a sua consciência racial, sendo a primeira pessoa a lhe apresentar o teatro negro com Abdias Nascimento, Solano Trindade e Cia dos Comuns, e a dança afro, com o grupo *Os Griots*. Ele também foi responsável por lhe mostrar o texto *Canção do Africano*, de Castro Alves.

Quando eu era moleque, adolescente, tinha um trabalho que se chamava *A Voz da Senzala*, que foi inspirado nesse poema que o Wildson França me apresentou. Foi um espetáculo que eu fiz durante muitos anos. Inclusive, eu inaugurei, com esse espetáculo, o Teleférico do [Complexo do] Alemão. Eu tinha uns 15 anos de idade (Rei Black, 2025).

Após a sua passagem pela Fama, Rei Black fez aulas de teatro na Central Única das Favelas (CUFA), onde também teve contato com o teatro negro. Naquela época, segundo ele, não era comum a nomenclatura “teatro negro” no Rio de Janeiro, a não ser pela Cia dos

Comuns. De todo modo, ele refletiu que, mesmo não se pronunciando aberta e exclusivamente como tal, havia muitos grupos periféricos que também poderiam ser entendidos como teatros negros na cidade. Neste ponto, é interessante a sua justificativa, compreendendo que aqueles grupos estavam inseridos dentro de uma cultura e de uma narrativa sobre corpos, vivências e histórias pretas.

Aos 17 anos, estive na Cia Tumulto, na Cidade de Deus. Lá, teve a oportunidade de aprender com artistas e diretores como Anderson Quack, Ricardo Fernandes e Cico Caseira, falecido em 2017, além de atores como Lázaro Ramos e Caio Blat. A participação na companhia foi um grande divisor de águas em sua vida, onde também teve a oportunidade de fazer aulas de iluminação, figurino e adereços cênicos.

Rei Black também reverencia as influências de sua infância em sua trajetória artística, onde a rua foi importante para essa formação, dando destaque para as culturas bate-bola, hip-hop, funk e capoeira.

Quando eu era moleque, eu era Bate-bola. Então ali, na cultura do Bate-bola, eu já tinha uma familiaridade com as artes, que era de fazer as casacas, de costurar, de pintar os Bate-bolas e sair no carnaval. Bate-bola é uma cultura que tem no Rio de Janeiro, que começou na zona oeste, mais precisamente em Santa Cruz, que antigamente eles se chamavam *Pierrô*. De certa forma, a gente foi muito baseado pela cultura europeia, pelos arlequins e tal, mas quando chega aqui no Brasil, na época, a galera (eu não sei muito bem, historicamente, porque isso era feito), mas a gente foi transferido de *Pierrô* pra *clowns* e depois bate-bola. Por quê? Porque era arrancado a bexiga do boi, na época, pra bater no chão. E aí, esses palhaços, esses foliões, eles arrancavam a bexiga do boi, vestiam uma máscara, colocavam uma capa e, no carnaval, saía assustando e brincando com as pessoas, era um grande encantado. Depois, essas bolas vieram a ser de plástico. Então, eu venho dessa cultura, que é a cultura do bate-bola. Eu venho dessa cultura, na baixada, que me proporcionou ver muita coisa, ter muito contato com a arte e não era tido como arte. A gente fazia, mas não sabia muito bem o que estava fazendo. Hoje, eu tenho grandes amigos na baixada que são bate-boleiros, homens que são costureiros, que trabalham com costura hoje, que têm produção de costura, que fazem várias bate-bolas até hoje. E aí eu tenho essa formação bastante plural, de ser multiartista. Não sou só ator, eu sou um artista porque, como diz o Sotigui [Kouyaté]: “na cozinha de casa eu já via a arte sendo feita” (Rei Black, 2025).

A música também tem um papel importante em sua formação artística, tendo participado na produção do Prêmio Hutúz, um festival nacional de rap que acontecia na antiga casa de festas Canecão, no Rio de Janeiro. Também citou a participação em festivais de rap no Viaduto de Madureira.

Na minha rua, tinha uma equipe de som que se chamava “Pretinha discoteca” e um DJ chamado DJ Kaká. E ali eu já fazia arte. Eu já experienciava arte, mas não sabia que era arte. Então, quando eu vou estudar nessas escolas, que eu vou

aprendendo sobre técnicas de cortes, técnicas de costura, técnicas de iluminação, técnicas da própria atuação, técnicas de música, técnicas de dança, eu começo a não desassociar com a minha escola da vida, que é essa escola que vem lá da Baixada, do bate-bola, funk e hip-hop (Rei Black, 2025).

Rei Black passou por diversos grupos e montagens, como a Cia Tumulto, Fábrica de Atores, Teatros e A Voz da Senzala. No ano de 2014, integrou o espetáculo premiado *Salina, a última vértebra* e viajou pelo Brasil e para a China com a peça. Nesse espetáculo, apesar de, segundo ele, ter um grande número de pessoas brancas na direção e elenco, teve a oportunidade de conhecer artistas negros com os quais trabalharia posteriormente, como Sol Miranda, Tatiana Tibúrcio, Graciana Valladares, Luciana Lopes Robson Freire, Ariane Hime, Tiago Catarina e André Lemos.

Um movimento de encontro não apenas físico, mas de identificação aconteceu e Rei Black fundou o Grupo Emu de Teatro Negro junto com Sol Miranda, Thiago Catarino e Ariane Hime. Neste momento, me surpreendi positivamente, pois me recordei de quando assisti ao espetáculo *Mercedes*, sobre a vida da bailarina Mercedes Batistas, produzido pelo Emu. Com o grupo Emu, ainda, aprofundaram em estudos sobre o teatro negro, baseando-se em grupos como a Cia dos Comuns (RJ), TEN (RJ), Os Crespos (SP) e artistas como Sidney Santiago Kuanza, considerado importante para as formações desses grupos.

Com o tempo, Rei Black construiu um caminho com referências pretas para aprimorar e construir suas técnicas no teatro. Viajou durante alguns anos com um mestre *luthier* que constrói instrumentos africanos chamado Fábio Mukanya Simões. Um dos instrumentos que se tornou essencial nas pesquisas de Rei Black foi a *Mbira*, que me explicou se tratar de um lamelofone, um instrumento de metal que fica dentro de uma cabaça, que é por onde o som ressoa. Rei conheceu o instrumento no Zimbábue e aprendeu a dança de *Mbira*, que precisa ser dançada com sementes na perna, chamadas *magahvu* e *magagada*.

O que eu aprendo intelectualmente e tecnicamente com isso? Que em África nada se divide. Essa ideia de corpo, agora texto, agora música é ocidental. Como eu não tive essa formação acadêmica, eu não tive uma escola de teatro, mas eu me formei com mestres em teatro, eu comecei a associar o boxe, a arte marcial, ligado ao treinamento, como preparação física. Essa dança espiralar, essa música espiralar, essa não dicotomia, que vem a partir da minha experiência com esse instrumento, que é de cantar, dançar, contar a história ao mesmo tempo. E a oralidade. E eu tô falando da palavra, que a gente chama de griotagem urbana (Rei Black, 2025).

Imagem 33 – Lamelofone



Fonte: Lamelofones de Angola, 2015.

Ao longo da entrevista, Rei Black ressaltou em diversos momentos a importância das pesquisas bibliográficas e das práticas cotidianas em sua formação artística e como os processos vivenciados por ele estão interligados com as memórias suas e ancestrais afrodiaspóricas, como podemos observar na sua fala:

O que que o ocidente fala sobre a memória? Na filosofia, ele associa a memória ao tempo. Ou seja, a gente tem um relógio, o ocidente apresenta pra gente um relógio, onde a nossa memória, o nosso tempo está interligado àquele tempo ali do relógio. Tudo o que a gente faz está a partir do relógio, a partir daquele tempo. O que a filosofia africana nos apresenta? O tempo como um lugar orgânico. Ou seja, se a gente coloca uma semente no chão, ela vai ter o tempo de crescer que é o tempo dela, não é o tempo estabelecido pelo homem. A mesma coisa com a memória. A memória não tá ligada ao que eu decoro, na minha cabeça. Então, eu comecei a estudar a partir das filosofias africanas e a entender aquela memória que estava no meu corpo (porque a ideia de filosofia africana está ligada à memória), que a gente acumula no nosso sentimento, ou seja, você ensina uma reflexão para uma criança, ela não decora, ela memoriza a partir do sentimento. Os griôs, eles não trabalham com o decorar, eles trabalham com a memória, eles precisam ter aquela memória para passar à frente. Eles precisam entender a história dos antepassados pra passar a frente. Um babalaô precisa saber 200 e tantos itãs pra ser um babalaô. Então, um babalaô, ele não decora. Ele carrega na memória dele ancestral, na memória dele. Que tá ligado às emoções. Tem muito tempo que eu não falo sobre isso! (Rei Black).

De acordo com Leda Maria Martins (2023), contrapondo-se à primazia da escrita, muitas performances, rituais e festejos são ambientes de memória ancestral africana recuperados e expressos pelo corpo. Ao mesmo tempo, segundo a autora, muitos dos saberes africanos foram reterritorializados e reinventados nas Américas, enquanto meio de

sobrevivência cultural e pelas “inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias” (Martins, 2023, p. 45). Deste modo, considero pertinente observar como a trajetória de Rei Black é baseada em um constante movimento de retomadas ancestrais que, por outro lado, ressignificam e conduzem suas vivências artísticas sistematicamente.

Em dado momento da entrevista, Rei Black me perguntou, de forma retórica, qual seria a diferença entre o artista branco e o preto. Ele respondeu que o artista branco, mesmo sendo pobre, teria privilégios e vantagens para estar em evidência. O artista preto, em contrapartida, teria que construir a sua própria narrativa, uma vez não ter as mesmas oportunidades para conseguir um determinado papel e, muitas vezes, essa narrativa não é a esperada pela indústria do entretenimento. E é nesse sentido que, segundo ele, o artista preto cria um teatro na contramão do sistema para trilhar seus próprios caminhos nas artes, caminho este que observei em suas falas, a partir das suas vivências e experiências.

Os primeiros trabalhos de André Lemos e Rei Black em conjunto ocorreram nos anos 2014. A rua foi um dos primeiros palcos dos artistas, onde encenavam em vagões de trem e no metrô do Rio de Janeiro esquetes inspiradas na música *Não foi Cabral*, interpretada pela Mc Carol. Segue a letra da canção:

Não foi Cabral, Mc Carol

Professora, me desculpe
Mas eu vou falar
Esse ano na escola
As coisas vão mudar

Nada contra ti
Não me leve a mal
Quem descobriu o Brasil
Não foi Cabral

Pedro Álvares Cabral chegou 22 de abril
Depois colonizou, chamando de Pau-Brasil
Ninguém trouxe família, muito menos filho
Porque já sabia que ia matar vários índios

Treze caravelas trouxe muita morte
Um milhão de índio morreu de tuberculose
Falando de sofrimento dos tupis e guaranis

Lembrei do guerreiro Quilombo Zumbi

Zumbi dos Palmares
Vítima de uma emboscada
Se não fosse a Dandara
Eu levava chicotada

A letra da música que serviu de inspiração para os artistas apresenta uma narrativa decolonial sobre a história da colonização do Brasil, problematizando as histórias amplamente divulgadas nos livros escolares principalmente até a primeira metade dos anos 2010, que trazem os colonizadores como principais heróis do país. A mudança tem sido reivindicada por setores críticos aos processos violentos por trás da colonização e da necessidade de se contar as histórias dos povos colonizados, como os originários e os negros, fazendo emergir outras perspectivas sobre um mesmo contexto.

A escolha da Confraria de realizar a performance nos trens e metrô da cidade teve ainda a intenção, conforme André Lemos, de formação de público, onde ele afirmou a necessidade de “dominar o mundo real primeiro”, antes de dominar a caixa cênica das salas de teatro.

Aí, cara, a partir do momento que você consegue dominar um vagão da Supervia, que é o caos, isso aqui você tira muito de letra, entendeu? E foi muito a partir também dessa perspectiva de qual público também a gente queria lidar. A gente já entende que o teatro é um lugar muito elitizado que ele não vai chegar em todos os lugares, né? Então a gente entende que a rua é o primeiro caminho, na verdade (André Lemos, 2025).

O trabalho na rua foi a estratégia desenvolvida pelo coletivo para alcançar públicos e visibilidade. O teatro de palco, a partir do momento em que se tornou uma arte nobre, foi responsável por segmentar os seus frequentadores. Mudar essa mentalidade é um processo trabalhoso, como me lembro de uma conversa com um rapaz morador da zona oeste da cidade: “É muito mais barato ir com minha esposa e filho para um cinema perto da minha casa do que a um teatro no Centro. Infelizmente, não é todo mundo que pode estar lá”. Por mais que tenha preços populares em muitos espetáculos, o teatro, enquanto espaço físico, continua transmitindo uma ideia elitista.

Sobre a escolha do nome Confraria do Impossível, Rei Black informou:

Por que confraria? Porque “confraria” vem de confrades, de trabalho em equipe. “Impossível”, porque a gente ia fazer o impossível, porque a gente é marginal. O Gatto Larsen, por exemplo, fala muito que nós somos realmente impossíveis. Por quê? Porque a gente faz do limão uma limonada, tira leite de pedra. Eu gosto de usar esses bordões populares porque realmente é. Ou seja, por que a gente é

impossível? Porque a gente montou um espetáculo durante três anos a partir de um recurso que não era de edital, que não era de empresa, era um recurso feito na rua, do dinheiro do metrô, de um número que a gente montou, com funk, que a gente começou a utilizar a música de MC Carol, *Não foi Cabral*, e a gente dava uma aula de história no vagão (Rei Black, 2025).

Para André Lemos, “a Confraria do Impossível também vai se forjando a partir do diálogo da resistência, a partir desse entendimento racial e racializado entre a gente” (André Lemos, 2025). Ao dizer sobre um “diálogo e entendimento racial e racializado *entre a gente*”, conjecturo que as concepções de André Lemos não são apenas dele. Há uma pactuação entre as pessoas integrantes do grupo sobre a importância da consciência racial e luta contra o racismo como ponta de lança do trabalho artístico.

Segundo Rei Black, no ano de 2015, a Confraria utilizava como espaço um sobrado na Lapa, na Rua Joaquim Silva, próximo aos Arcos da Lapa. Ali, abriram uma oficina chamada *Resistência Preta*, onde os artistas faziam pesquisas constantes que resultavam em intervenções performáticas nas ruas da cidade.

Uma das intervenções ocorreu em função da Chacina de Costas Barros, que aconteceu no bairro da zona norte do Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 2015. Na ocasião, Carlos Eduardo Silva de Souza e Roberto Silva de Souza (16 anos), Cleiton Corrêa de Souza (18 anos), Wilton Esteves Domingos Júnior (20 anos) e Wesley Castro Rodrigues (25 anos), jovens negros, saíram de carro para comemorar o primeiro emprego de Roberto como auxiliar de supermercado. Ao retornarem de um passeio ao Parque Madureira, foram surpreendidos por quatro policiais militares que pretendiam apreender um grupo que estaria envolvido em suposto roubo de carga. Os policiais assassinaram os jovens dentro do carro, que foi alvejado por 111 tiros.

A gente fez uma performance que se chamou “111”, que eu, André Lemos, Tiago Viana, Elmir Mateus e João Nazaré entrávamos no carro do Elmir e escrevemos várias estatísticas naquele carro. A gente ficava circulando na cidade com essas estatísticas, né? Fizemos essa primeira performance em Ipanema, na Rua Joana Angélica, paramos em um sinal, tiramos diversas pistolas de brinquedo e a gente atirava com sangue artificial no carro e depois entrava nele e ia embora ou deixava o carro alvejado parado. Por que que cinco jovens negros, brutalmente assassinados, indo comemorar o primeiro pagamento de um, não causam uma comoção social no país, na cidade? Por que a cidade não parou? Por que a zona sul não parou? Porque se isso acontecesse na zona sul, tinha parado, o Rio tinha parado. Como aconteceu em Costa Barros, não parou. Então a gente foi parar a zona sul, criamos um caos no trânsito, fomos multados até e tal. Depois, fizemos essa mesma performance na Lapa e viralizamos na internet, fizemos um filme que se chama “111”. E a gente... Pô, tô arrepiado! E a gente foi convocado, depois, a fazer na audiência pública dos policiais que teve na Praça XV, com os familiares, com as mães, com os pais desses meninos. E na época, nós fizemos e foi muito

pesado. A gente ficou psicologicamente muito abalado, todo mundo. Depois que a gente fez (porque as mães começaram a gritar, a gente também), a gente ficou muito mal, assim, no sentido de que tá colocando o corpo pra aquela intervenção ali, né? E aí lembro que, depois desse dia, a gente saiu do carro e ficou um tempo sem se falar, eu, André, Tiago, João, Elmir... Cada um foi pra um canto. Eu fui pra Baixada, fiquei com a minha mãe um tempo (Rei Black, 2025).

O reencontro aconteceu algum tempo depois, durante a montagem de *Esperança na Revolta*, que tive a oportunidade de assistir no Teatro Chica Xavier, sendo este o primeiro espetáculo de palco da Confraria do Impossível. A peça foi montada com poucos recursos e o grupo buscou alternativas para concretizar a sua realização e aborda as guerras sobre diferentes perspectivas, desde o território de Ruanda com o conflito entre os grupos étnicos Hutus e Tutsis, às guerras localizadas nas favelas do Rio de Janeiro e as possíveis esperanças que ainda permeiam nestes contextos. No ano de 2019, André Lemos foi o primeiro diretor negro a ser laureado com prêmio Shell de Teatro na categoria melhor direção pelo mesmo espetáculo, em 31 anos de edição do evento.

Pra conseguir montar esse espetáculo [Esperança na Revolta], eu retomei esse trabalho, que se chamava Voz da Senzala, mas de uma forma diferente. Eu comecei a ir pro trem. A princípio, eu fui sozinho pro trem, as primeiras vezes eu fui sozinho, com berimbau, um tambor, e eu cantava músicas de funk, cantigas de capoeira e declamava Castro Alves, *A canção do africano*. E ali eu comecei a entender que, pô, dava pra fazer uma grana. Nessa época eu morava junto com o André. E eu falei, pô, vamos pro metrô, vamos pra rua, vamos começar a fazer e tal. E a gente começou a fazer trem e metrô a partir desse trabalho. Reuniu depois outras figuras, como Léo Carvalho, João Nazaré, o próprio Thiago Viana, Tarso Tabu. Tinham umas manas também, Bêá Ayôôla, Babi, Camila Barra, Cláudia Barbot. Então, a gente começou a fazer esse número *A voz da Senzala* no metrô e a gente começou a entender que se começasse a sistematizar aquela grana ganhava no metrô, conseguiria montar o nosso espetáculo e viver. Era muito pouco, mas a gente dividia uma parte pra gente sobreviver e uma parte pra investir no espetáculo. Nesse momento, a gente encontra Rubens Barbot, Terreiro Contemporâneo, 2015. A princípio, eu e Sol Miranda, a gente chega aqui na casa com o grupo Emu. A gente conhece o Rubens e o Gatto. E aí, a partir disso, eu pedi pro Gatto e pro Rubens pra ensaiar com outro grupo aqui, que era a Confraria do Impossível (Rei Black, 2025).

Dentre os espetáculos produzidos pela cia destacam-se, ainda, *A saga de Dandara e Bizum a Caminho de Wakanda*, peça infantil escrita por André Lemos, direção de movimento e a preparação corporal de Rei Black e coprodução de Lázaro Ramos.

O Grande Dia é um monólogo interpretado por Rei Black, que também assina a direção de movimento, preparação corporal e André Lemos se encarregou do texto e da direção. Também tive a oportunidade de assistir a essa peça, no teatro do Sesc Ramos. Segundo Rei Black, esse espetáculo reuniu estudos de quase uma década de trabalho, gerado

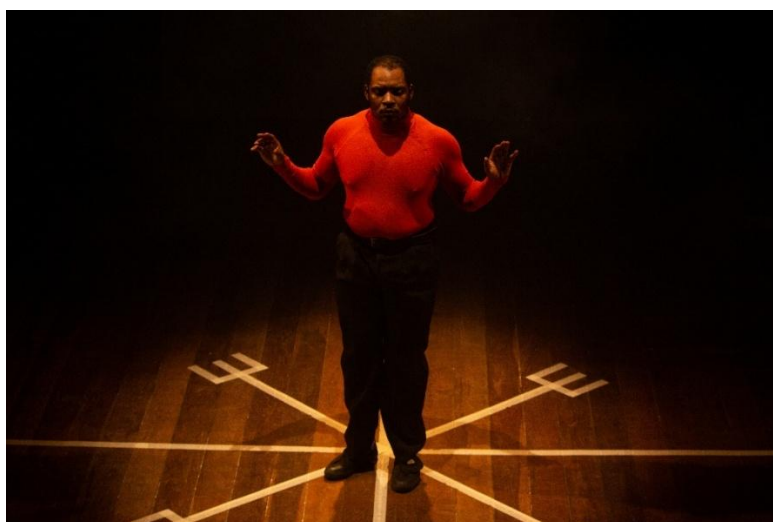
por meio de acúmulos de estudos e experimentações da linguagem física e fatos históricos, que se interseccionam com vivências particulares dos atores, gerando uma rica dramaturgia que se movimenta no tempo-espaço. Este espetáculo trouxe uma indicação de melhor ator no Prêmio Shell para Rei Black no ano de 2022, onde o ator Cridemar Aquino foi laureado, o segundo ator negro a receber este prêmio na história da premiação. Para Rei Black, demarcar a premiação de Cridemar Aquino é uma anunciação e ao mesmo tempo denúncia contra o teatro hegemônico que se vê como universal e colocam as pessoas não-brancas no lugar da outridade.

Imagem 34 – Rei Black em “O Grande Dia”



Fonte: Acervo da Confraria do Impossível

Imagem 35 – Rei Black em cena de “O Grande Dia”



Fonte: Acervo da Confraria do Impossível

A Confraria ainda produziu outros projetos, como podcasts e a frente *Filmes do Impossível*. A filmografia do coletivo inclui títulos como *Não consigo respirar*, uma autobiografia de André Lemos, que também dirigiu e escreveu o roteiro; *Híbrido*, inspirado em filmes do cineasta mauritano Med Hondô, realizado em parceria com o Instituto Goethe. Como inspiração, escolheram o filme *Soleil O*, que conta a história de um homem negro na França buscando suas origens. Feito pela Confraria, construíram a história no contexto do Rio de Janeiro, protagonizado por Rei Black e com vários atores e atrizes fazendo parte do elenco, como Nádia Bittencourt, Dani Câmara, Tati Vilela e Cátia Costa. Há ainda o filme *III*, documentário ficcional sobre o genocídio da juventude negra, tendo como premissa a Chacina de Costa Barros. Segundo Rei Black, esse filme não está inserido nos contextos de festivais, “porque ele é um filme denúncia voltado para o movimento negro, para denunciar a morte de jovens negros de uma forma bem direta” (Rei Black, 2025).

Para André Lemos, os temas abordados nos espetáculos da Confraria do Impossível, de forma geral, estão diretamente relacionados com o racismo estrutural que atravessa as vivências das pessoas do coletivo. Para ele, o teatro é um lugar de ressoar as vozes que foram historicamente tratadas como vencidas, ressignificando a forma como as pessoas negras foram sistematicamente representadas no teatro. Mudar essa noção nas artes, segundo o artista, é um gesto de resistência afrofuturista que se estende para as futuras gerações.

A gente não quer ver os nossos sempre sofrendo. A gente quer descolar dessas figuras que o teatro branco foi estereotipando, da figura da serviçal, da mulher negra sempre raivosa, do homem negro bebedor que não gere suas famílias, que necessariamente tem que fazer o papel do ladrão... (André Lemos, 2025).

No ano de 2023, estreou a peça *Marielle Presente! Uma ópera funk ou Um retrato afetivo*. Cabe uma menção sobre o papel da arte política antes de abordar a produção do espetáculo. Desde muito tempo, as artes são utilizadas para satirizar, denunciar e reivindicar situações que desagradavam o povo, sintetizando sentimentos coletivos. Dentre as produções que sugeriram como respostas às indignações diante dos assassinatos de Marielle Franco e do motorista Anderson Pedro Gomes, destacamos as músicas e alguns de seus trechos:

“O Bicho”, Doralyce

“[...] Tem pergunta que não quer calar/ E tem dor que não vai passar
A gente se depara/ Com o extermínio/ Do povo de cá
Ela venceu o racismo/ Venceu a pobreza
Entrou na academia/ Mesmo sendo mãe solteira
Foi eleita entre os nossos/ Defendendo o povo preto

Quatro tiros na cabeça/ Não apagam os seus feitos
 E a mídia trata isso/ Como se fosse normal
 De quem são as balas que mataram Marielle?
 E a mídia trata isso/ Como se fosse normal [...]"

“Marielle Franco”, Mc Carol de Niterói *feat* Heavy Baile

Vocês querem nos matar, nos controlar
 Vocês não vão nos calar
 Mesmo sangrando a gente vai tá lá
 Pra marchar e gritar
 Eu sou Marielle, Cláudia, eu sou Marisa
 Eu sou a preta que podia ser sua filha
 Solidariedade, mais empatia
 O povo preto tá sangrando todo dia
 Eu não aguento mais viver oprimida
 Nesse país sem democracia
 Eu tô me sentindo acorrentada, desmotivada
 Eu também naquele carro fui executada
 Eu tenho ódio, pavor, eu sinto medo
 A escravidão não acabou, estão matando os negro
 Estão cansado de ser esculachado, roubado
 Oprimido, preso, forjado [...].

"História pra ninar gente grande", Samba Enredo da Estação Primeira de Mangueira – 2019

"[...] Brasil, o teu nome é Dandara
 E a tua cara é de cariri
 Não veio do céu
 Nem das mãos de Isabel
 A liberdade é um dragão no mar de Aracati
 Salve os caboclos de julho
 Quem foi de aço nos anos de chumbo
 Brasil, chegou a vez
 De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês".

“Marielle Franco”, Jorge Mautner

Uma força furiosa me impele a gritar
 Com os nervos à flor da pele
 É preciso exterminar
 A doença mental, física e assassina
 Do racismo, do anti-feminismo e do neonazismo
 É preciso arrancar
 Da medula dos ossos
 Dos nervos até a epiderme da pele
 Esse medonho cancro
 Que matou Anderson Gomes
 E que matou Marielle Franco

Temos ainda os documentários *Marielle Presente: eu sou porque nós somos*, produzido pela Cultne Cinema; e a série documental *Marielle – o Documentário*, dirigido por Caio Cavechini e produzido pela equipe de jornalismo da Tv Globo (2020). Nas artes cênicas, destaco o espetáculo *Marielle Presente – Uma ópera funk ou Um retrato afetivo*, produzido pela Confraria do Impossível.

A peça *Marielle Presente* teve estreia no ano de 2023. A idealização, dramaturgia e direção ficou a cargo de André Lemos, com a colaboração dramática de Anielle Franco e Monica Benicio, irmã e viúva de Marielle, respectivamente, que cederam entrevistas, além de terem sido utilizados trechos do livro *Minha irmã e eu*, de Anielle Franco.

As frases “Marielle, presente!” e “Anderson, presente!”, foram amplamente utilizadas como palavras de ordem no país por aquelas pessoas indignadas com a brutalidade dos assassinatos. Essas frases, além de remeter à lembrança de ambos, tornaram políticas as suas memórias. A ausência física tornou-se uma presença reivindicatória para que fossem encontrados os seus assassinos e a justiça fosse realizada. Essa associação do nome de uma pessoa com a palavra “presente” é anterior ao caso de Marielle e Anderson. Já foi utilizada, por exemplo, no caso de Amarildo Dias de Souza, morto em 2013 na cidade do Rio de Janeiro durante uma batida policial na Rocinha, onde vivia. O seu corpo está desaparecido até a presente data da escrita e, assim como reverberavam as frases “Quem matou Marielle e Anderson?”, “Quem mandou matar Marielle e Anderson?” (até a condenação dos assassinos), com Amarildo, a pergunta que permanece é “Onde está Amarildo?”.

De acordo com André Lemos, a construção do espetáculo surgiu como uma necessidade particular e revoltas que também eram coletivas. Ele acompanhou um debate nas redes sociais sobre a roteirista Antônia Pelegrino ter comprado os direitos de contar a história do assassinato da Marielle Franco em forma de ficção. Houve intensas críticas na *internet*, pois ela contratou José Padilha, que foi o diretor dos filmes *Tropa de Elite 1 e 2*, pra dirigir a possível obra sobre Marielle Franco e Anderson Gomes. Os filmes da franquia *Tropa de Elite*, entretanto, foram duramente criticados pela exaltação do poder estatal militarizado e a brutalidade policial, principalmente contra a população negra.

Neste sentido, entendo a crítica colocada por André Lemos como uma contradição por parte da roteirista que, supostamente, deveria assumir uma postura política coerente,

tendo em vista as circunstâncias que envolveram o assassinato de Marielle Franco³⁸. Como resposta às críticas, Antônia Pelegrino argumentou que a escolha de José Padilha se devia ao fato de não ter, no Brasil, diretores negros no mesmo nível de Spike Lee ou Ava DuVernay³⁹ para a direção da produção, o que causou uma comoção ainda maior.

Apesar de entender que a cineasta buscou exaltar Marielle Franco, André Lemos afirmou que a sua fala foi racista, por não buscar se abrir às tantas experiências vigentes no país, ressaltando que seu lugar político progressista não a eximiu dessa crítica. Foi esse o ponto inicial das reflexões de André Lemos para a criação do espetáculo *Marielle Presente*:

Depois ela se desculpou, é claro, pediu desculpa. Entendeu que tinha sido racista, mas eu fiquei muito com aquilo na cabeça... Como assim? Como que não tem ninguém que pode contar a história da Marielle? Tem várias! Naquela época, acho que a Confraria do Impossível não tinha condição de contar essa história na forma de audiovisual, porque audiovisual é uma parada que é milionária, uma estrutura muito absurda. Mas, a gente tinha conseguido já alguma coisa dentro do teatro. Então, acho que aquilo me motivou muito a escrever um projeto (André Lemos, 2025).

Ao escrever o projeto, a principal preocupação de André era a de não reproduzir sensacionalismos que explorassem comercialmente o assassinato de Marielle. Na época de sua morte, muitos telejornais publicaram imagens do ocorrido, tornando as circunstâncias ainda mais dolorosas para familiares e amizades próximas.

E aí cara, eu fiquei pensando: “não, a gente quer contar essa história de uma outra forma”. Não é essa história, não é esse lugar que valoriza ela. Isso aí eu já tô cansado de ver, passa todo dia no Jornal Nacional, passa todo dia no [telejornal] *Balanço Geral*! É um pouco cansativo pra gente. Cara, a gente já sabe que ela morreu com cinco tiros! A gente já sabe! A gente sonha com isso, a gente vê isso, a gente sabe, chora com isso. A gente não quer ver mais isso! Então, será que as pessoas sabem como que foi a vida dela, como que ela era? Como que foi essa trajetória? E aí a gente foi entendendo que era uma trajetória muito ímpar, porque por mais que ela tenha uma particularidade da vida dela, ainda tem esse lugar de “cara, eu já vivi isso”! O racismo estrutural acaba oprimindo as pessoas, as mulheres negras, de uma forma que é muito parecida, muito próxima. E aí, cara,

³⁸ No dia 31 de outubro de 2024, “[...] os assassinos confessos da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, os ex-policiais militares Ronnie Lessa e Elcio de Queiroz foram condenados. Ronnie Lessa foi condenado a 78 anos, 9 meses e 30 dias. Elcio, a 59 anos, 8 meses e 10 dias” (“Justiça chega”. 01 nov. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/justica-chega-veja-integra-da-sentenca-que-condenou-assassinos-de-marielle-e-anderson/>. Acesso em: 30 set. 2025).

³⁹ Diz um trecho da entrevista: “Antônia diz que conversou com muita gente no mercado [audiovisual] antes de se decidir por Padilha. Diz que pensou em ter um diretor negro no projeto, mas dá a entender que não achou alguém com as características que procurava. ‘Se tivesse um Spike Lee, uma Ava DuVernay...’, suspira, citando dois cineastas americanos bem conhecidos. ‘Mas asseguro que vai ter muitos profissionais negros envolvidos na série’” (Stycer, 2020).

coisas que ela viveu a gente foi entendendo também... Vamos trazer isso para um lugar de afetividade, vamos trazer isso para um lugar de acolhimento, vamos trazer isso pra um retrato afetivo, não quero ver a morte dela, a gente já viu, cara, a gente está cansado de ver! Então, vamos contar a vida. Vamos contar nessa perspectiva principal de humanizar essa mulher negra (André Lemos, 2025).

André Lemos completou dizendo que ao humanizar Marielle, automaticamente é possível ainda contextualizar a sua vida, os lugares onde nasceu e cresceu e suas relações pessoais. Essa aproximação cria novas percepções sobre a vereadora, causando uma possível conexão entre sua história e as de outras pessoas que possam se identificar com suas vivências. Trata-se, nas palavras de André Lemos, de uma narrativa na perspectiva negra.

A dramaturgia inédita do espetáculo foi inspirada em fragmentos do livro *Minha irmã e eu*, de Anielle Franco, adaptados por André Lemos, juntamente a entrevista que ele realizou com a autora. A família de Marielle também foi consultada, assim como a sua viúva, Mônica Benicio. A peça foi contracenada por 8 atrizes e uma extensa produção técnica⁴⁰. Ocorreram mudanças no elenco durante o processo, tendo, ao final, a seguinte formação: Ândrea Cordeiro, Andréa Bak, Dai Ramos, Darlene Santos, Iane de Jesus, Janamô, Nádia Bittencourt e Verônica Bonfim. Elas se revezavam na interpretação de diversas personagens que compuseram a trajetória de Marielle, enquanto a atriz Verônica Bonfim interpretou apenas Marielle Franco na fase adulta. Esse revezamento entre as atrizes proporcionou uma sensação de proximidade com Marielle, uma mulher que eu não conheci, mas que está um pouco presente em cada uma de nós.

Os ensaios da peça aconteceram no Terreiro Contemporâneo no período da manhã e noite, buscando atender as demandas das atrizes e geralmente eram organizados com trabalho vocal, preparação corporal e ensaio das cenas da peça. O trabalho vocal era realizado por uma das próprias atrizes, Janamô, geralmente acompanhado de instrumentos musicais de percussão e batidas de funk.

⁴⁰ Ficha técnica: Trilha Original e Produção Musical: Maíra Freitas; Direção de Movimento: Taísa Machado e Reinaldo Junior; Direção de Produção: Jeff Fagundes; Supervisão Artística: Tatiana Tibúrcio; Preparação AfroFunk e Coreografias: Taísa Machado; Preparação de Atrizes: Reinaldo Junior; Preparação Vocal: Janamô; Assistente de Direção: Livia Prado; Preparação Funk e Coreografias: Thamires Candida; Cenário: André Lemos e Carla Costa; Figurinos: Carla Costa; Criação de vídeos: Andressa Nubia; Identidade Visual: Giulia Santos; Projeto de Luz: Rommel Equer e Maurício Fuziyama; Projeto de Som: Thiago Silva; Operação de Luz: Anderson Bispo; Operação de Som: Consuelo Barros; Microfonista: Duda Ribeiro; Fotos: Rodrigo Menezes e Natália Perdomo; Filmagem: Luis Gomes; Cenotécnico: Tarso Gentil; Assistente de Figurino: Bruna Lima; Produção Executiva: Carolina Silva; Assistência de Produção: Robertinha Villas e Wayne Marinho; Assessoria de Imprensa: Monteiro Assessoria; Parceria: Terreiro Contemporâneo, Firjan Sesi e Sarau Agência.

Imagem 36 – Ensaio da peça “Marielle Presente” com instrumentos musicais de percussão



Fonte: arquivo pessoal

Acompanhei algumas preparações corporais desenvolvidas por Rei Black. Os aquecimentos eram geralmente acompanhados de instrumentos de percussão e as atrizes eram convidadas a caminhar no espaço do ensaio de forma ritmada, de acordo com os comandos do preparador: caminhar com ginha, dando “rolé”, com “ginga de Nova Iguaçu, da Zona Leste, ginha de 50 anos, de 30 anos”, fazendo alusão, penso eu, às localidades e faixas etárias das artistas. Segundo Rei Black, ele trabalha com o *Black Ninja Método*, que consiste na construção do corpo cênico a partir das técnicas das artes marciais e experiências pessoais dos artistas, conforme ele descreve a seguir:

A primeira arte que eu experiencio é a arte marcial, antes das artes cênicas. Quando eu era criança, eu via três meninos na minha rua. Eu cresci na Rua Henrique Lussack. Para falar de corporeidade, eu preciso começar a falar sobre essa imagem. Esses três meninos se chamavam Zé, Nuno e Feijão. O Nuno já foi para o céu. O Feijão é mestre de capoeira em Amsterdam. E o Zé continua dando aula na mesma rua para outras crianças. Ali, eu vi esses três meninos na minha rua treinando mortal no asfalto, na época era rua de barro. E ali foi o primeiro olhar, a primeira lupa que eu tive, meu primeiro imaginário sobre corporeidade, sobre artes cênicas, foi a partir daqueles meninos ali saltando. Era um circo urbano, né? Eles saltando de um lado pro outro, eles davam mortal, davam macaquinho, aô sem mão e aquilo me encantava muito. Eu era um corpo gordo nessa época. O Zé, dos três, é um corpo gordo até hoje. Eu achava impressionante como que ele conseguia saltar sendo gordo. Então ali é um parêntese, uma introdução ao Black Ninja, as primeiras imagens daqueles meninos. Quando eu começo a estudar técnicas de mímica corporal dramática do Etienne Decroux, quando eu começo a estudar Bertold Brecht, quando eu começo a acessar o teatro ocidental, o teatro branco, eu comecei a me dar conta que eu já tinha, com todo o respeito a esses métodos, mas eu tinha uma trajetória emocional que me limitava a conseguir atingir essas técnicas a partir de uma veia branca. Eu precisava sempre voltar na minha memória corporal, na minha memória emocional, na minha memória física de

infância, que aí vem o bate-bola, a capoeira e, sobretudo, o boxe, que foi minha primeira arte marcial, para conseguir me conectar àquela técnica. O que eu começo a fazer durante todo esse tempo na Confraria? Comecei a experimentar essas técnicas em outras corpos, além de experienciar no meu corpo. Então, o Black Ninja, mesmo sem eu saber, eu já estava construindo esse método a partir do funk, a partir de um corpo não branco, a partir de um corpo marginalizado. Veja bem, quando eu tô falando de Etienne Decroux, que é considerado o pai da mímica corporal dramática, ao mesmo tempo eu tô falando de break dance, de hip hop, de pop. E onde que foi a minha escola de mímica? Na minha rua: Pretinha Discoteca! Porque ali eu tinha diversos dançarinos: Mauro, falecido Mauro. Lula, que está lá até hoje (eu tô até arrepiado), que é vivo e é um dançarino de break. Joel! Nego Joel, dançava break e ali eu vi os caras fazendo mímica. Quando eu começava a associar aquele trabalho ali que tinha toda uma técnica né, de pega o ferro industrial, levanta o ferro industrial, agora pá, e eu via esses caras pegando a bola e brincando ali com o basquete e fazendo break e construindo o espelho, fazendo break, era mais fácil de eu entender (Rei Black, 2025).

Esse método [Black Ninja] surge também a partir da inteligência emocional da minha mãe, que é de conseguir resolver um milhão de coisas sendo uma pessoa só, ou seja, ninja tá ligado? A arte de desaparecer, a bomba de fumaça, o mistério, o silêncio, a estratégia. Black. Sobre sobreviver. No Brasil, ser black é sobre vida, é sobre alegria, é sobre amor. Mas para viver um black no Brasil, você tem que ser ninja. Você tem que aprender a sobreviver todos os dias. E eu não estou falando de ascensão social, estou falando de ser preto. Você vai ter que aprender a como reagir num banco, a como reagir numa abordagem policial, mesmo você sendo artista, como você vai se comportar no teatro, qual roupa você vai vestir (Rei Black, 2025).

Mais uma vez, é possível observar a importância de acionar as memórias para Rei Black na construção de sua estética cênica. Resgato o sentido da performance na perspectiva de Richard Schechner (2003), enquanto uma ritualística de ações e gestos feitos e refeitos, de interações repetidas e ensaiadas na vida ou nas artes, sem que necessariamente resulte em ações idênticas. Ela surge da necessidade de fazer coisas acontecerem, mostrar como elas são, entreter e satisfazer a si ou aos outros, transformar-se e incorporar um outro e sentir prazer em ser “apenas” quem se é, focar no próprio grupo, no maior número de pessoas possível, ou apenas jogar por questões financeiras (Schechner, 2003).

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaos em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. [...] Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si (Schechner, 2003, p. 28).

Leda Maria Martins (2023), em comunicação com os sentidos de *performance* atribuídos por Schechner, reflete sobre como ela acontece apenas em ação e interação, ou

seja, ocorre em relação a outra pessoa ou situação, mesmo quando parte de obras como pinturas ou um livro, por exemplo. Os hábitos, rotinas, vivências são restaurados e recriados/rearranjados e repetidos por meio da ação performática.

Neste constante movimento de intervenção no mundo por meio de recriações e repetições, trazendo consigo códigos familiares e assimiláveis pelos sujeitos que conduzem ou a apreciam, “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas” (Martins, 2023, p. 39) e, por essa razão, as performances também são e constroem epistemologias (Martins, 2023). “Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social” (idem, p. 80).

Uma performance refaz, reproduz instantes, produz deslocamentos sobre como sentimos o mundo. É uma releitura de ações cotidianas, explorando novas formas de representar dada situação. Nessa trama de possibilidades, os teatros e performances negras são inventivos e diretos, didáticos e provocadores, na intenção de estabelecer com a plateia a conexão de mundo na perspectiva negra. O corpo da pessoa artista se comunica repercutindo vozes, silêncios e ações. “Como estilo cultural, as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos (Martins, 2023, p. 67-68)”.

As performances narrativas negras, conforme a autora, são carregadas de memórias e saberes que se grafam “nas coreografias dos movimentos, nas escritas e partituras particulares, nos ritmos e timbres da vocalidade e das sonoridade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (Martins, 2023, p.150).

Os mais diversos conteúdos habitam e balizam essas dramaturgias e práticas cênicas, em seus diferentes vieses. Aqui impera uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes. Mas que também alça as muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras, reafirmando sua relevância histórica (idem, p.158).

De acordo com a autora, a memória dos conhecimentos afrodiaspóricos foram transportados por meio de práticas corporificadas, ou seja, através de gestos, intenções, oralidades inscritas na corporeidade. Essas práticas expressam falas, cantos, ritmos,

movimentos, adereços, objetos cerimoniais, festejos, que compartilham histórias, sensações e conceitos por meio das memórias de quem as carrega consigo. A esses traços da memória, inscritos por letras, vozes, gestos e corporeidades, a autora chama de *oralitura*. As oralituras são repletos de conhecimentos, onde mesmo em culturas ágrafas, resguardam saberes em ambientes de memória e práticas performáticas.

Num dos primeiros ensaios que acompanhei, ocorreu uma dinâmica interessante. André Lemos convidou as atrizes para realizarem a leitura livre de trechos do que viria ser a peça, sem demarcação de personagens. Após a leitura, André perguntou a opinião das atrizes sobre o texto, buscando um retorno colaborativo para o processo. As artistas, então, se expressaram de forma intensa, principalmente sobre os seus sentimentos em relação ao assassinato de Marielle e Anderson. A seguir, demarquei algumas das falas:

“Convidamos Marielle para participar de um slam que aconteceria dias depois da sua morte. Ficamos chocados com o assassinato dela”.

*“Eu nunca comentei com ninguém sobre como foi receber a notícia da morte dela.
Era para eu estar na Casa das Pretas, naquele encontro.
Moro no Estácio, na rua onde o crime aconteceu.
Mesma rua onde assassinaram um amigo.
Eu não fiquei sabendo da morte dela pelos noticiários, foi pela minha galera.
Nunca mais consigo dar rolê ali”*

*“Marielle mobilizou uma força afetiva.
Ela não era das artes, mas ela conseguiu mobilizar nossa sensibilidade
para ressignificar os nossos trabalhos”*

*“No dia seguinte de sua morte, sem combinar,
a frente da Alerj ficou lotada de gente.
Ninguém parecia ter combinado.
Todo mundo estava triste, revoltado
e protestando em frente à Alerj”*

*“O Rio de Janeiro tem a cultura do assassinato político, infelizmente.
Mas o que aconteceu com Marielle foi algo maior”*

*“Aqui no Rio temos a ideia de que sair da favela, da comunidade,
significa mudar de vida, ascensão social.
E a Marielle era meio símbolo disso,
mulher preta da favela, venceu na vida, foi pro Centro da cidade.
Mas foi assassinada ali.
Se ela tivesse sido assassinada na favela, teriam dito
‘olha lá, mas também onde estava’.
Mas não.
Ela foi morta onde a galera não pensa que ia acontecer”*

*“Depois que Marielle foi morta, minha mãe e meu pai ficaram com muito medo de eu
andar sozinha.
Eu fazendo slam nos trem, eles ficaram desesperados”*

“É uma lógica do patriarcado, mulher no poder incomoda”

*“Isso dela cuidar da sua irmã mais nova, é algo tão comum.
E quando isso é mostrado no texto, mostra como ela foi importante, uma mãe para Anielle.
A gente não via esse lado dela.
Conhecer isso é legal para vermos como ela se tornou aquela mulher que ela era”.*

*“Se você for parar pra pensar, negro sempre é silenciado.
Se fala demais,
é morto.
Se quer revoltar,
é morto.
Isso não é ensinado nos livros da escola, não se fala sobre isso.
E com Marielle foi a mesma coisa”.*

Nas falas das atrizes, é possível observar diversos atravessamentos, sobretudo afetivos, que a violência da partida de Marielle Franco ocasionou. Percebe-se que a vereadora era uma referência, cujo legado de luta foi incorporado e manifestado de diversas formas, inclusive por meio das artes, como observado na fala sobre a “força afetiva” que foi mobilizada para ressignificar as manifestações artísticas. A cultura de violência da cidade também é vista como algo naturalizado, principalmente no que tange as pessoas negras. Na última fala, por exemplo, ao dizer que “negro sempre é silenciado” e “isso não é ensinado

nos livros da escola”, infere-se que haja uma construção e reprodução de circunstâncias que contribuem com o silenciamento das pessoas negras e, ao mesmo tempo, a importância de uma educação social que não só aborde, mas que também combata essa problemática.

Interessante, ainda, a reflexão, sobre como a mentalidade de “sair da favela representa um movimento de ascensão social”. Essa frase também está bastante atrelada a premissa “a favela venceu”, quando uma pessoa saída da favela se muda para uma região não favelada, ou que tenha tido uma conquista importante em sua vida o que, supostamente, impactaria em sua mudança social. Entretanto, a fala da atriz demonstra que, independentemente do status social, a pessoa negra continuará sendo alvo de possíveis violências.

Além da preparação corporal e vocal das atrizes, observei a preocupação com estudos voltados para as culturas e espiritualidades negras nos ensaios. Em um momento específico, a artista Cátia Costa realizou uma conversa sobre as espiritualidades africanas, baseando-se em Iansã, orixá que rege o Terreiro Contemporâneo. Cátia ressaltou a importância do cuidado e respeito com a espiritualidade no teatro, pois “se chamar, ele vem. Então é importante ter esse cuidado, pois a energia dos Orixás também está nos espetáculos”. Foi um momento exclusivo entre as atrizes e Cátia Costa e, ao final, observei como elas demonstravam estar leves e comentarem entre si sobre como foi necessário aquele momento de conversa apenas entre mulheres.

Imagem 37 – Ensaio de “Marielle Presente” com Cátia Costa



Fonte: arquivos pessoais

Um incidente interno fez com que o grupo ficasse algumas semanas sem se encontrar, o que me levou a me afastar dos ensaios por um bom tempo. Não entrarei em detalhes sobre o ocorrido, mas considero importante citar que a situação conduziu-me à reflexão sobre as diferenças entre as pessoas envolvidas em um mesmo grupo, desmistificando a ideia romantizada de absoluta concordância e harmonia em todo e qualquer espaço com presença de pessoas negras. É necessário humanizar as relações interpessoais e compreender as complexidades que delas derivam.

Quando retornei, parte do elenco alterou para a formação já mencionada. As atrizes também estavam recebendo preparações de *afrofunk* com a bailarina Taísa Machado, que, mais tarde, viria ser uma das curadoras da exposição “Funk: um grito de ousadia e liberdade”, em cartaz entre os meses de setembro de 2023 e agosto de 2024 no Museu de Artes do Rio.

Imagem 38 – Cartaz de divulgação “Marielle Presente”, no Teatro Firjan Centro



Fonte: arquivos pessoais

A escolha da equipe, segundo André, foi pensada para alcançar os objetivos técnicos do espetáculo, assim como promover um ambiente cuidadoso e acolhedor para todas as artistas envolvidas.

Eu acho que esse espetáculo foi uma evolução da própria Confraria. É o nosso maior espetáculo, com o maior aporte financeiro, a maior estrutura de luz, de iluminação, de música, então a gente foi entendendo que, cara, cada um tem o seu lugar ali e ninguém joga sozinho. Então, eu preciso de um preparador vocal para as meninas, para elas falarem, para elas cantarem, não se machucarem. Eu não tenho total conhecimento sobre isso, então eu preciso de um especialista, de uma pessoa muito fundamental para trazer a música, que acrescentou de forma magnífica, a Mayra Freitas, que é a diretora musical, arranjadora e tal, que fez algumas músicas comigo também e deu também toda diferença para a coisa, a música também conta a história. Se a música não tá contando a história junto, alguma coisa desanda, então acho que é um entrosamento coletivo. Como que a gente vai achar esse corpo também? A gente entende que essa direção do corpo era do Reinaldo, que é o cara que trabalha comigo nessa estética já, sei lá, há quase dez anos, desde 2015, 2014. E aí, cara, a gente entendeu que era uma abordagem um pouco diferente dos outros espetáculos, que era uma abordagem que estava num lugar de serem oito corpos de mulheres. Que não era o meu corpo, que é um corpo de homem negro, que não era o corpo dele, que era o corpo de homem negro. E aí vem a Thaísa Machado e a Tamiris Cândida na parceria com as coreografias e fazem uma diferença absurda. Então, eu vou entendendo que esse espetáculo não é um espetáculo da direção, da encenação, de uma atriz X. É um espetáculo que tem um jogo coletivo. Acho que a gente foi tentando pegar o melhor de cada um. É sobre isso também. E eu acho que eu tô nesse papel de gerir um pouco essa crise toda. Foi muito difícil, muito desafiador, mas ao mesmo tempo foi bom, porque são pessoas que entendiam o que era aquele trabalho. Acho que isso era fundamental. Elas entendiam por que elas estavam ali, entendiam a grandiosidade daquilo ali, entendeu? (André Lemos, 2025).

Com relação ao subtítulo da peça, “ópera funk”, rememoro algumas das minhas experiências assistindo peças de teatro no Rio de Janeiro e como a presença do funk tem sido marcante neste aspecto. Busquei conhecer a importância do funk não só para o espetáculo analisado, mas também a percepção mais ampla de André Lemos e Rei Black sobre a influência do ritmo musical nas artes cênicas negras cariocas. Primeiramente, sobre o que tange a “ópera funk”, André Lemos afirmou que buscou problematizar e desconstruir o lugar da palavra “ópera” associada a um lugar eurocentrado, composto por músicas consideradas clássicas. Já o “funk”, foi utilizado enquanto uma composição sonora e de enredos que contam histórias da própria cidade do Rio de Janeiro:

A gente pegou o funk 90, o funk da antiga, né? E eu vim a partir desse funk, entendendo o que a gente tinha de dramaturgia cênica naquelas histórias. A gente se baseou na linha do trem, no baile funk e nas próprias vielas pra entender que corpo que a gente quer permear nesse espetáculo (Rei Black, 2025).

Enegrecidamente, não é uma ópera dessas tradicionais, mas no sentido de, tipo, a gente está contando a vida a partir da nossa ópera. Nossa ópera é essa. O nosso clássico é esse. A ópera de vocês é essa, a nossa é essa. É sobre isso também, acho que é sobre desconstruir um pouco esse lugar. E quando a gente traz uma

perspectiva de ópera funk, já rola uma contradição. Cara, é ópera funk, funk não dialoga com ópera, já é necessariamente de trazer um bug, sabe? Enfim, acho que está mais nesse lugar do que necessariamente tentar trazer um paralelo, esse clássico da ópera que a gente geralmente pensa que é. Eu acho que a nossa ópera está mais ligada ao baile, é outro tipo de performance sim. Performar de outras formas (André Lemos, 2025).

André Lemos refletiu, ainda, sobre como o funk está presente nas culturas negras contemporâneas e ancestrais, como o blues, jazz, candombe, *afrobeat*, além do “tamborzão”, que remeteria aos tambores africanos e as chamadas de orixás. O diretor ainda considera o funk um ritmo afrofuturista que promove releituras de outros ritmos musicais, dada a sua musicalidade e versatilidade.

Imagem 39 – Cena da peça “Marielle Presente”



Fonte: acervo da Confraria do Impossível

No dia 02 de junho de 2023, uma sexta-feira, me dirigi ao teatro Firjan – Centro, para assistir ao espetáculo que já estava em cartaz desde o dia 25 de maio do mesmo ano. Os ingressos estavam sempre esgotados desde a estreia e esperei a oportunidade de encontrar um momento propício para conseguir o meu lugar na plateia. Fui com minha amiga, a multiartista Nilce Braga, mulher negra que conheci durante uma oficina de teatro negro no Rio de Janeiro.

Entramos para a sala do teatro. O cenário com poucos elementos, mas funcionais. Ao lado direito do palco, os instrumentos de corda e à esquerda, de percussão sinalizavam a

possível trilha sonora ao vivo. Ao fundo do palco, na rotunda, um tecido do teto ao chão com figuras de discos de vinil. Ao centro desse tecido, imagens eram projetadas ao longo do espetáculo.

Imagem 40 – Cenário do espetáculo “Marielle Presente”



Fonte: acervo da Confraria do Impossível

A peça começou com a dolorosa memória da partida de Marielle Franco e Anderson Gomes no dia 14 de março de 2018. Mas, a dramaturgia propõe uma mudança de narrativa para apresentar a memória da vida. A direção, neste sentido, foi cuidadosa ao nos apresentar a história de Marielle Franco, mesclando situações cômicas e dramáticas, nos apresentando o seu núcleo familiar e as relações entre as pessoas do convívio de Marielle, sempre acompanhadas por canções interpretadas ao vivo pelas atrizes, coerentes e complementares com a dinâmica do espetáculo. A escolha narrativa, na minha concepção, proporcionou humanidade para a mulher que tornou-se um dos ícones da luta das mulheres negras no Brasil, fortalecendo uma possível identificação entre as vivências de Marielle e as das muitas outras pessoas ali presentes, inclusive eu.

Durante a entrevista, André Lemos afirmou que foi intencional não fazer nenhuma abordagem partidária no âmbito político ao longo da peça. Mas, ao contar a história de vida de Marielle, observou-se como a política estava entrelaçada com sua vida, desde muito jovem.

Ao mesmo tempo em que o espetáculo contava a história da vida de Marielle Franco, conhecemos aspectos culturais e sociais locais. A responsabilidade do cuidado com a irmã

mais nova, Anielle, por exemplo, foi bastante enfatizada ao longo espetáculo. Isso é bastante comum em situações familiares em que as pessoas responsáveis pela família precisam trabalhar. Outro aspecto retratado, neste sentido, foi a vigilância excessiva da mãe com ambas as filhas para lhes garantir qualidade de vida e segurança.

Imagem 41 – Cena do espetáculo “Marielle Presente”



Fonte: acervo da Confraria do Impossível

No âmbito cultural, o cotidiano da vereadora está atrelado com os bailes funks na década de 1990, que são apresentados pela trilha sonora e pelos trechos do espetáculo que abordam os momentos em que as irmãs frequentavam os bailes da cidade. Também observamos a violência racial que atingia as irmãs e o assédio sofrido nos transportes públicos da cidade, algo que tenho escutado com muita frequência das mulheres do Rio de Janeiro, atingindo-as desde a infância e adolescência.

No dia 23 de junho do mesmo ano, com a peça ainda em cartaz, decidi assistir novamente ao espetáculo. Sentei-me na segunda fileira, bem de frente para o palco. Na minha frente, uma mulher com cabelo *black power* compôs o cenário. Ao final, chorei muito. Me senti conectada de forma sincera não só com Marielle, mas com as outras atrizes que emprestaram seus corpos para que essa conexão acontecesse.

Imagem 42 – Black Power compondo a cena da peça “Marielle Presente”



Fonte: arquivos pessoais

Como apontado por André Lemos, para além dos processos técnicos e burocráticos que envolvem a preparação de qualquer obra, o que estava ali presente, também, era o entendimento coletivo da importância política daquele projeto. Esse acordo em comum foi imprescindível para o alcance atingido pelo espetáculo, com lotação máxima em todos os dias de sua apresentação.

4.3 Coletivo AfroMaré

“Como o teatro é poderoso mesmo, né? Como a gente pode transcender a linguagem, o nosso pensamento, a comunicação... Vai para uma esfera que a gente não tem nem controle, né?”
Tiago Ribeiro.

“A gente só transforma o mundo quando a gente se transforma. E quando eu estou em contato com qualquer tipo de arte, eu me transformo, eu me renovo, eu me bagunço, eu me perco, eu me encontro. É um ponto muito gostoso, né?”
Leona Kalí

Imagem 43 – Cena da peça “Dos nossos para os nossos”



Fonte: arquivos pessoais

As redes sociais tornaram-se uma importante ferramenta para que eu pudesse acompanhar os movimentos artísticos carioca. No aplicativo *Instagram*, por exemplo, vi a divulgação do espetáculo *Dos nossos para os nossos*, encenado pelo Coletivo AfroMaré e me planejei para comparecer na apresentação, que ocorreu no dia 10 de junho de 2023, às 16h, no Teatro Ruth de Souza, localizado no Parque Glória Maria, bairro Santa Teresa.

Na escola, adquiri o hábito de me sentar ao fundo das salas, uma vez que as professoras alegavam que, por ser alta em relação as outras crianças da mesma faixa etária, eu atrapalharia os colegas menores a enxergarem o quadro. Com o tempo, acostumei-me com essa posição em qualquer espaço que adentrasse, apesar de usar óculos para miopia

desde os 13 anos de idade. Nos teatros, isso não foi diferente. Em determinadas situações, escolho um assento na segunda fileira, mas nunca na primeira, pois sinto que irei incomodar. Mas, com o espetáculo narrado a seguir, minha atitude foi diferente e, como não havia marcação de poltronas no ingresso, sentei-me na primeira fileira.

Na ocasião em que assisti ao espetáculo, o elenco era formado por Leona Kalí, a única mulher em cena, Êlme Peres, Leandro Guedes, Patrick Congo e Rafael Rougues. A direção geral é de Tiago Ribeiro e a dramaturgia autoral do Coletivo AfroMaré. De modo geral, a peça é uma performance negra periférica/favelada, de/para/sobre jovens moradores do Complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro e retrata cotidianos, sentimentos, aflições e expectativas sobre o futuro. Também poderia ser considerada um manifesto da juventude negra do Rio de Janeiro, que se anuncia pelas artes.

O roteiro não segue uma história única e linear. A peça é composta por diversas esquetes, cujas abordagens giram em torno das relações raciais no Brasil, onde destaco três cenas marcantes.

- Cena dos nomes: os artistas leram uma extensa lista contendo nomes de pessoas assassinadas, vítimas de violência no Rio de Janeiro, como a vereadora Marielle Franco, a menina Ágatha Felix, morta aos 8 anos de idade com um tiro no ano 2019, no Complexo do Alemão e o adolescente de 14 anos Marcos Vinícius da Silva, alvejado no Complexo da Maré enquanto ia para a escola. Ao todo, foram citados 90 nomes. Esta cena parecia interminável por tamanha angústia que causou, ao passo que a listagem expõe a brutalidade da violência que acomete a população carioca e coloca em risco, principalmente, a juventude negra das periferias e favelas.

- Cena das referências negras: os artistas realizaram uma performance citando pessoas negras relevantes para a história do Brasil, como as escritoras Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, a cantora Elza Soares e Zumbi, líder do Quilombo de Palmares. É um momento que inspira esperança e evidencia as contribuições de pessoas negras do país, uma estratégia pedagógica bastante utilizada pelo Movimento Negro para suprir o apagamento histórico aos quais a população negra foi submetida.

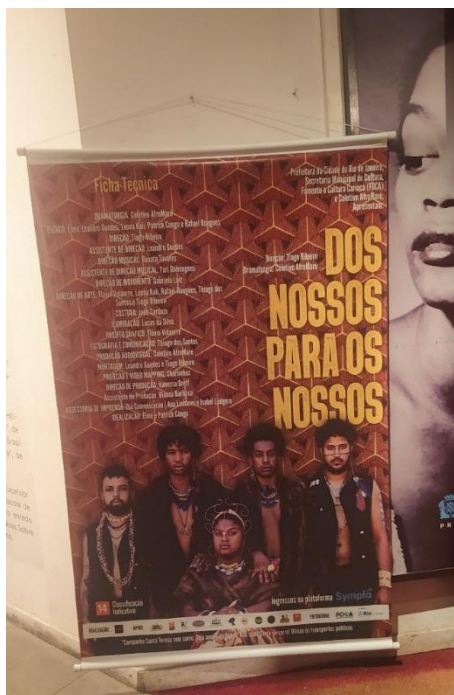
- Cena do café: a atriz Leona Kalí derrama café no chão. Ela se dirigiu para a plateia calmamente, escolheu um homem branco e o convidou a limpar o chão do palco. Ele aceita e enquanto o limpa, a atriz recita seu texto sentada em uma poltrona no centro do palco. Ao final, a atriz disse: “Hoje a preta não vai limpar o chão para você!”. O homem demonstrou estar trêmulo, não posso afirmar se pelo fato de estar em evidência no palco ou pelo contexto

da cena. Ele apenas terminou de limpar, perguntou se poderia voltar para seu lugar e, sendo permitido, retornou. Apesar do desconforto gerado pela cena (e confesso que também me afetou), diante do histórico já abordado anteriormente nesta tese sobre o lugar naturalizado que as mulheres negras ocupavam nas dramaturgias, esta cena pode ter tido a intenção reparatória sobre o lugar de submissão das mulheres negras e intencionalmente incômoda para o seu oposto, o homem branco, para problematizar as hierarquias raciais na sociedade brasileira que mantém o homem branco no suposto topo.

Sentada na primeira fileira, me senti especial em muitos aspectos. O primeiro deles foi por testemunhar mais uma importante manifestação do teatro negro na contemporaneidade. O segundo, foi a conexão com a peça e os artistas, onde pude observar detalhes dos figurinos, iluminação, cenário, interações e expressões dos artistas, por exemplo. Por fim, senti que o próprio nome do espetáculo foi um convite para me proporcionar aquela imersão, mesmo não dizendo diretamente quem são os “nossos” de onde a dramaturgia partia ou para o qual seria direcionada. Isso poderia ser deduzido pelo cartaz de divulgação contendo a imagem dos artistas negros (dos nossos) e os público-alvo poderiam ser os moradores do Complexo da Maré, pessoas negras ou mesmo não-negros que se identificam, compactuam e participam da luta antirracista (para os nossos).

Após o espetáculo, mesmo sem conhecer o elenco, os abracei e parabeneizei pela apresentação. Ainda afetada, a peça trouxe para mim algumas reflexões: na Confraria do Impossível, deparei-me com um grupo com maioria de pessoas adultas, em torno ou acima dos 30 anos de idade, o que pode resultar, de certo modo, em experiências específicas pela experiência na profissão e de vida. Como seriam as vivências dos jovens artistas negros da cidade carioca? E a questão territorial que tanto foi abordada na performance, como os afetaria? Será que se eu assistisse ao espetáculo na Maré teria outras percepções? Reconheci a necessidade de entrar em contato com o grupo pelo Instagram, enviando um convite para contribuírem com a minha pesquisa. A resposta demorou a chegar, mas a recepção foi bastante positiva e me convidaram para conhecer a sede do coletivo, no Museu da Maré.

Imagem 44 – Cartaz de divulgação da peça “Dos nossos para os nossos” na entrada do Teatro Ruth de Souza



Fonte: Arquivos pessoais, 2023.

A entrevista com o coletivo aconteceu em duas partes: a primeira, com Patrick Congo, Êlme Peres e Tiago Ribeiro no Museu da Maré, localizado na Av. Guilherme Maxwel, 26 - Maré. Saí cedo, tomei um ônibus mas, por conta do trânsito na Avenida Brasil, tive um pequeno atraso que não comprometeu o encontro, estavam todos me aguardando no local. Me apresentaram a área externa do museu, pois a parte interna estava fechada no dia em questão. Nos sentamos no pátio, sob uma sombra para nos proteger do calor que ainda era intenso e conversamos por cerca de duas horas, mas não senti o tempo passar de tão confortável que me senti. A segunda parte da entrevista foi realizada com a atriz Leona Kalí, que não pôde estar presente na data anterior. Nos comunicamos pelo aplicativo de mensagens *Whatsapp*, encaminhei minhas questões e a artista prontamente me deu o retorno com as respostas em áudios.

Imagem 45 – Da esquerda para a direita: Êlme Peres, eu, Patrick Congo e Tiago Ribeiro



Fonte: arquivos pessoais

Êlme Peres e Patrick Congo, nascidos e criados na Maré, são os idealizadores do coletivo. O Complexo da Maré é formado por 16 comunidades, como a Vila do João, Salsa e Merengue, Pinheiro, Murro, Timbau, Roquete Pinto, dentre outras. Êlme cresceu na Vila do Pinheiro e morava no Salsa e Merengue no momento da entrevista, enquanto Patrick morava na Vila do João.

O diretor Tiago Ribeiro, nasceu e cresceu na zona rural de Gravataí, no Rio Grande do Sul e mora na cidade do Rio de Janeiro há mais de 15 anos. Na época da pesquisa, residia no bairro Santa Tereza. Segundo ele, a mudança para a cidade do Rio de Janeiro ocorreu em busca do sonho de ser ator, onde se formou no curso de Teatro no antigo Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade). Ser professor não estava em seus planos, mas a vida o encaminhou para a mudança de sua trajetória.

Sobre a história do coletivo, primeiramente revisito as memórias de Tiago com o Projeto Entre Lugares, que vem formando, há 13 anos, artistas no Complexo da Maré. Os idealizadores do projeto são Flávio Vidaurre e Vanessa Greff, com o desejo de construir um espaço de formação artística na favela da Maré. O projeto começou com a antiga ONG Ação Comunitária do Brasil, que foi sua residência por 5 anos e, agora, estão junto ao Museu da Maré, onde oferecem oficinas como técnicas de interpretação, corporeidade, música, cenário, figurino e maquiagem. A base do projeto é, segundo Tiago Ribeiro, a memória do

território da Maré e a valorização das identidades e narrativas dos moradores do complexo. Estes elementos baseiam a produção dos textos, argumentos e dramaturgias autorais e antirracistas, com base nas pessoas que as constroem.

Vanessa, que também é natural de Gravataí, fez o convite para Tiago integrar o coletivo e é a partir da participação no projeto que ele passou a se considerar como “um artista de fato, mais profundo, abarcando todas as questões políticas de gênero, raça, que eu acho que é muito a base do Entre Lugares” (Tiago Ribeiro, 2025).

Êlme e Patrick se conhecem desde crianças. Ingressaram na Ação Comunitária do Brasil em 2012, quando tinham entre 10 e 12 anos de idade e informaram como foi a aproximação com o teatro:

Então eu escolhi o teatro porque eu gostava muito de ver novela, ver televisão, ver filme. Eu perguntava pra minha avó como é que fazia pra estar ali. Eu pensava que a gente tinha que entrar no aparelho da televisão, sabe? Eu viajava. E aí quando eu comecei a fazer oficina de teatro com o Entre Lugares, vi que era totalmente diferente e me apaixonei pelos palcos também. Sabe, o teatro foi onde eu me curei das minhas dores, minhas lutas. Foi onde eu me encontrei também. Me educou como pessoa, como ser humano (Patrick Congo, 2025).

Nem fui eu que escolhi o teatro, mas o teatro é quem me escolheu. Porque assim, bem despreziosamente, com 12 anos, eu fui fazer um curso. Eu estava lá no horário vago depois da escola, né? E isso que pra mim era um curso quando eu era criança, quando eu fui ver, foram passando os anos e fui crescendo e eu não conseguia mais considerar não fazer teatro. Acho que já virou uma parte da minha vida. O ano em que a gente fundou o coletivo foi o mesmo ano em que foi a primeira peça que Tiago assinou, que foi *Parte de nós*, um espetáculo que tinham quatro esquete e falava sobre feminicídio, racismo, política e homofobia. Cara, a gente estava falando da nossa vivência mesmo! Foi ali que eu entendi que o teatro era uma porta pra gente poder falar, se expressar. Às vezes, teatro também é como um porta-voz para várias questões diferentes. Acho que muito disso que me fez ter certeza que era isso que eu queria (Êlme Peres, 2025).

O último aspecto apontado por Êlme me levou a refletir sobre como o teatro tornou-se um amplificador das vozes dos jovens entrevistados e emissário das suas mensagens. As falas de Êlme demonstram o entendimento do jovem sobre a função social e política da arte e também a importância do seu ofício de ator, cujas mensagens anunciadas em cena serão associadas à sua pessoa e sua voz. Neste ponto, interrogo: até onde vai o ator e a personagem/performer? É possível dissociá-los em uma produção autoral com tantas autobiografias narradas em cena? Ou melhor: é realmente possível dizer que havia alguma personagem em cena durante o espetáculo, tendo em vista o contexto da dramaturgia? Arrisco-me a dizer que, neste aspecto, as personagens (personas interpretadas pelos atores em cena), representaram mais uma síntese de um contexto social amplo, do que uma pessoa

em si, considerando o fato de que, como Êlme declarou, serem porta-vozes que buscaram reproduzir as situações cotidianas coletivas que inspiraram a dramaturgia.

Leona conheceu o Projeto Entre Lugares aos 16 anos, em 2013, ao assistir ao espetáculo *H contra os Para tudo*, cujo protagonista e antagonista eram Êlme e Patrick, respectivamente. Após a exibição, a atriz afirmou ter sentido um encantamento com o espetáculo e foi convidada por Flávio Vidaurre para participar das oficinas. Entre dúvidas e receios, decidiu participar de uma aula em 2014 e não mais saiu.

Desde então, eu faço parte do teatro, o teatro me acolheu e eu tive a oportunidade de ser acolhida, ter uma família na arte. Foi um encontro bem gostoso. Desde então, vim trabalhando com o Entre Lugares esses anos todos. Em 2018-2019, nós fizemos uma montagem chamada *Ela Não Se Lembra Mais: 33 Planos Contra O Esquecimento*. Eu tive o prazer de protagonizar esse espetáculo e o Êlme contracenava comigo. A partir desse trabalho, fui conhecendo outras pessoas, me abriu portas pra trabalhar de fato com o teatro, que por enquanto era só um *hobby*. E nesse encontro, encontrei a Ariane Mnouchkine, que é a diretora do *Théâtre du Soleil*, onde eu fiz um musical chamado *As comadres* e começou minha trajetória profissional (Leona Kalí, 2025).

No ano de 2016, Patrick e Êlme, ainda adolescentes, criaram o Coletivo Negresco com a proposta de realizar oficinas de teatro para os estudantes da instituição onde estudaram até o 9º ano, a Escola Municipal Professor Josué de Castro, na Maré, com o objetivo de oportunizar que mais jovens tivessem acesso ao teatro por meio dos conteúdos que assimilavam nas aulas no projeto Entre Lugares. A primeira tentativa de conseguir público não foi exitosa, onde me disseram, entre risos, sobre “a falta de sucesso”, acrescentando com bastante maturidade que entendem agora que ainda estavam em processo de aprendizagem. No ano de 2018, tiveram a ideia de criar a esquete *Dos nossos para os nossos* como forma de divulgação das aulas e mudaram o nome do coletivo para AfroMaré.

A gente começou a pesquisar nossas vivências que podiam colocar numa esquete, com várias mini cenas. E aí a gente viu a história da ancestralidade, um pouco da nossa vivência como filhos de imigrantes, porque nós somos filhos de angolanos, tanto eu como o Patrick. Então, não tinha como não ter um pé da África na peça. E daí pensamos nesse nome, *Dos nossos para os nossos*, que foi uma peça que a gente recebeu da ancestralidade também para repassar para os alunos (Êlme Peres, 2025).

Após a apresentação da cena, cerca de 150 estudantes da escola, do 6º ao 9º ano, participaram das oficinas oferecidas por Êlme e Patrick. Uma sala da escola foi reservada para as atividades e a diretora na época, Cristiane, notou que os estudantes passaram a desejar frequentar mais a escola para fazer as aulas de teatro.

Quando eu estudava lá, vivia muito na direção, né? Fazia muito encenca também [risos]. E aí foi mais fácil, porque, acredito que já tinha um vínculo com a diretora, sabe? E aí ela até estava brincando assim, tipo: “antes vocês só me davam trabalho e agora vocês tão fazendo algo bom, né? Beneficente pra escola”. Ela assistiu também a gente e foi gratificante, sabe? (Patrick Congo, 2025).

Com o passar dos anos, os atores aprimoraram a cena e a inscreveram no Festival Ziembinski de Esquetes, onde receberam o prêmio de terceira melhor cena no Festival. Com isso, viram a necessidade de formar uma peça maior. Convidaram Tiago para fazer a direção e outras pessoas do projeto *Entre Lugares* para compor elenco e equipe técnica. A dramaturgia ampliada do espetáculo *Dos nossos para os nossos* nasceu de subtemas recolhidos das vivências cotidianas dos artistas envolvidos, compondo a dramaturgia coletiva da peça, “um teatro físico, político, musicado, favelado” (Tiago Ribeiro, 2025).

Conforme Marcos Antônio Alexandre (2017), autores negros escrevem dramaturgias de lugares de falas específicos, onde, muitas vezes, seus textos são marcados por discussões sobre situações enfrentadas por este sujeito negro. Para o autor, estes aspectos, ao serem levados para a cena, encontram “‘rastros’ nas identidades que foram construídas pelos atores que integram os elencos dos grupos de teatro negro e eu defendo que esse atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais e que forja as suas identidades” (Alexandre, 2017, p.36).

Imagem 46 – Patrick Congo e Élme Peres em cena na peça “Dos nossos para os nossos”



Fonte: arquivos pessoais, 2024.

Como dito anteriormente, uma das cenas que mais me impactou no espetáculo foi aquela em que a atriz Leona Kalí jogou café intencionalmente no chão e convidou uma pessoa espectadora para limpar. A cena foi escrita por Leona como um monólogo e Tiago Ribeiro apenas solicitou acrescentar a fala: *“Hoje a rainha não limpa o chão e todo rei precisa de uma rainha”*. Enquanto espectadora, senti segurança de Leona atriz no decorrer da cena, sua postura transmitia determinação em relação aos desdobramentos da performance. Entretanto, na entrevista, Leona informou sobre as suas inseguranças durante a preparação.

Nos ensaios, Tiago representava possíveis pessoas convidadas para o palco e, segundo Leona, ele sempre dizia “sim”. Em um dos ensaios, porém, ele disse “não”, uma possível resposta que ela poderia ouvir, uma vez que se depararia com públicos diversos em situações e espaços diferentes, devido as temporadas e itinerância das apresentações. Isso a deixou desconcertada, mas a provocação a levou a refletir sobre a imprevisibilidade das circunstâncias, inclusive para reações que poderiam ultrapassar a negativa ou aceite, havendo um cuidado técnico da direção para prepará-la neste sentido.

Por fim, em meio a receios e inseguranças, foram as vivências pessoais de Leona as catalizadoras para o encorajamento da sua expressão no palco. Ela contou sobre um dos episódios de operação na Maré, onde um morador foi apreendido pela polícia e a mídia o retratou como bandido, apesar de pessoas conhecidas do homem dizerem o contrário. As mulheres da família deste morador interviram em algum tipo de protesto e o apresentador Tino Júnior do programa Balanço Geral, da Rede Record, chamou-as de, de forma pejorativa, de “marmitas de bandidos”. A revolta diante desta fala inspirou Leona na escrita e performance em sua cena.

E daí surgiu o texto do monólogo, pensando em toda essa trajetória dos nossos ancestrais, tanto em diáspora, tanto no aqui e agora, como a história se repete de certa forma, né? E essa vontade da afirmação de que nós não somos o que vocês dizem que somos, nós somos muito mais, somos bem mais do que os seus olhos veem e do que sua boca afirma. Então, eu escrevi. Fiquei nessa inquietação, escrevi e levei pro pessoal no dia de ensaio. [...] A reação quando você chama a pessoa, ela fica assustada, né? Vem e aceita limpar, mas com uma sensação de tipo: “não queria estar aqui, eu estou sendo exposta a essa situação”. As pessoas pretas da plateia ficam chocadas e acho que dá até um fervor assim de reparação histórica, enquanto as pessoas brancas ficam muito chocadas, se sentem muito expostas. E teve várias situações de reação das pessoas. Teve uma vez que eu chamei um homem branco e aí ele começou a performar dentro da cena, uma fuga pra ele não se sentir exposto. Uma outra pessoa pisou no meu figurino. E teve uma vez que, a única vez até então, que veio um homem, aceitou a limpar. E aí quando ele estava bem entrando no palco, ele falou: “e se eu não quiser?” Aí eu falei: “ué, mas eu pedi e você disse que sim. Então, por favor”. E aí criou-se uma coisa assim, um

desconforto total. E, no final, ele veio falar que veio tentar me provocar, porque ele era professor de teatro e tal. Mas, na verdade, deu pra ver que tinha um desconforto ali, ele estava se sentindo exposto. Então, de certa forma, ele quis retribuir, mas não conseguiu me desestabilizar. Mas é muito louco que você vê, de fato, o desconforto das pessoas, porque elas não se veem naquele lugar, sabe? Só veem o corpo da pessoa preta pra servir. E aí, são diversas e diversas situações e reações que, cara, acho que eu ficaria um dia inteiro falando de cada situação bizarra que acontece nessa cena (Leona Kali, 2025).

Imagem 47 – Êlme Peres em cena na peça “Dos nossos para os nossos”



Fonte: arquivos pessoais, 2024.

Sobre a cena com os nomes de pessoas assassinadas por violência na cidade do Rio de Janeiro, os artistas afirmaram sobre as dificuldades nos bastidores e preparação, que exigia uma pesquisa prévia. “A própria necessidade de ter esses nomes todos vai machucando, e eu lembro que a gente ensaiava, e aí, putz, às vezes tinha que parar, né? E, às vezes, entravam mais nomes. Tipo, acontecia algo e a gente inseria o nome” (Êlme Peres, 2025). Neste sentido, foi necessário um trabalho cuidadoso com os artistas, pois a cena os afetava de forma particular nos ensaios, uma vez que a violência retratada na cena os atingia na vida real. Neste aspecto, contaram com as contribuições da artista Valéria Monã, que abordou a importância do distanciamento dos artistas, para não os expor a uma situação de sofrimento.

Até pensamos em abrir mão disso, porque não estamos aqui pra gente ficar sofrendo da imensa dor que a gente já sofre, dessa violência desse estado estúpido, a gente quer poder se emancipar com isso de uma outra forma. E a gente também aqui [no museu], um dia, um helicóptero [da polícia] desceu, a gente estava na parte externa do museu, numa reunião nas mesas, e atiraram na gente. Isso foi a um metro das minhas costas. O Leandro, na frente, até achei que tinha pego nele, mas ficou aquela poeira por causa da hélice, barulho, foi tudo muito confuso. Corremos para dentro do museu, ficamos aqui, acho, uns 40 minutos e isso foi pra cena. Foi o momento em que a gente entendeu que a cena dos nomes poderia entrar, que a gente poderia falar (Tiago Ribeiro, 2025).

Indagados sobre como é ser artista negra e negro no Rio de Janeiro, Leona, Êlme e Patrick expuseram como as relações raciais hierárquicas comprometem o trabalho artístico. Para facilitar a compreensão e fluidez da leitura, inseri seus nomes no início de cada fala correspondente:

Leona: Cara, essa pergunta, como é ser atriz no Rio de Janeiro? Atriz preta... É muito difícil. Ser uma pessoa preta no Rio de Janeiro já é uma luta, uma resiliência. Ainda mais sendo moradora de favela, porque a qualquer momento eu tô em risco, né? Meu corpo, eu já nasci com alvo colado no peito. Então, viver socialmente no Brasil, no Rio de Janeiro, tendo isso em mente, é muito difícil. E, pensando em como é ser uma artista preta, essas dificuldades são bem maiores, muito mais porque a minha vivência, em muitos lugares, não é tão contemplada e nem compreendida. Já passei por situações em que eu não estava presente no ensaio porque estava tendo operação na Maré e estavam me colocando como uma pessoa irresponsável, sendo que é uma situação que corre o risco de vida. O meio artístico é muito elitista. Muitas pessoas se dizem antirracistas, mas elas reproduzem o racismo o tempo inteiro. E aí, quando você pontua isso, você está sendo desrespeitosa, você vê racismo em tudo, já leva para um lado radical, a preta raivosa. Então, é um lugar muito embaraçoso e minucioso de você tentar trabalhar e tentar se afirmar sem perder o emprego. É uma coisa muito louca, assim, de escolhas que afeta de fato a saúde mental. Eu já sofri vários episódios de racismo, micro coisas que a gente às vezes nem percebe e vai perceber depois, mas acho que mais recentes que me pegaram bastante (que inclusive eu tô tratando em terapia). A primeira foi quando eu estava voltando para casa com um moto Uber e teve uma blitz, mandou eu descer e tal. E aí pediram pra ver meu documento e aí eu tentando tirar, eu estava com um chale, veio o policial, puxou o meu chale que arreventou o meu cordão e perguntou pra onde eu estava indo, o que eu estava fazendo. Eu disse que eu estava indo pra casa e ele perguntou com o que eu trabalhava e eu disse que eu era atriz, aí ele perguntou se eu era atriz pornô ou era atriz da Globo. E justamente quando ele me fez essa pergunta, ele estava revistando minha bolsa, pegou o texto, que era o texto Dos nossos [para os nossos] e eu respondi: “eu sou atriz de teatro”. Ele riu da minha cara e me liberou. Isso foi muito violento pra mim. Uma outra situação recente, no início desse mês, eu estava em uma apresentação de uma performance de rua no Festival de Curitiba. E enquanto estávamos performando, eu sendo a única atriz preta retinta, uma viatura policial veio na minha direção e forçou o carro sobre o meu corpo para que eu saísse da rua e eles pudessem passar. Isso me deixou muito mal e aí fui procurar um posicionamento do festival, que simplesmente tratou como se fosse algo bem natural. Foi uma luta bem louca para conseguir que entendessem que isso era um desrespeito comigo, enquanto artista, enquanto mulher, enquanto ser humano e que isso não era normal e aí vieram me apresentar dados, “ah, mas isso é normal, a população preta aqui é apenas 17%”. Mas, independente de dados ou qualquer outra coisa, foi um desrespeito e não consideraram como racismo. Essas são as coisas mais fortes que eu tô tratando em terapia, mas que acontece o tempo inteiro.

Patrick: Então, não só artista, né? O preto no geral, né? Só de ser preto, eu tenho que estar sempre provando algo, né? Estar sempre mostrando que não é algo negativo, sabe? Tipo, ah, não sou bandido... Entende? E, trazendo isso pro lado artístico, é muito difícil porque nas cenas também, tipo, são histórias reais, do que a gente realmente passa. Mas assim, por exemplo, teve muitas pessoas que perguntam por que a gente tem uma peça antirracista e tem um diretor branco. Se a peça fala “dos nossos para os nossos”, não tem como negar quem sempre esteve com a gente, sabe? Tem uma consciência racial também, entende? E dentre outras pessoas também que a gente pediu ajuda, só esse cara ajudou a gente, só esse diretor, que eu chamo de meu mestre e É meu mestre, sim [olhando pro Tiago, que ficou emocionado]! E é isso, é também sobre quem tem empatia. Essa peça me ensinou bastante também, de como eu devo me colocar na sociedade, de não me provar, porque eu também não preciso provar nada pra ninguém.

Êlme: Eu acho que assim, pra gente que é preto já é muito difícil alcançar várias coisas, né? E aí, acho que dentro da arte no Rio de Janeiro, pelo menos o que eu vejo da minha vivência, o teatro em si, quando eu comecei a entender o trabalho como profissional, eu entendi que tinham bolhas, sabe? Sempre foi fechado para um lugar. Nunca foi uma coisa assim, aberta. E existem bolhas, inclusive a bolha branca, né? E aí, eu, particularmente, me vi muito na necessidade (é isso que o Patrick falou também), de provar as coisas. Já teve trabalho que eu fiz, tive que provar meu nome, porque eu fui almoçar e aí perguntaram se eu era da figuração, eu falei que era do elenco. Aí falaram: “não, então cadê seu nome?” Eu falei: “meu nome tá aqui!” E era uma produção que eu não esperava isso, por exemplo. Entre outras coisas, por exemplo, no teste de personagem, sempre vão te jogar num perfil de tipo, vendedor ambulante, traficante, escravizado. E aí, eu falo mesmo, nem só por mim, às vezes há atores e atrizes que são consagrados, não são valorizados com a mesma importância que outros artistas brancos. E entender isso desde novo já te faz ver que é isso que o Patrick falou, tem aquela parada que a galera fala que a gente tem que ser 10 vezes melhor. Mas a gente não precisava ter que ser 10 vezes melhor, mas acaba tendo que fazer isso, correr mais. Eu quero ser visto, quero aparecer. Já tem a bolha preta, não quero também entrar. Quero ter minha valorização e ser visto como artista mesmo. Acho que tem a parada do acadêmico também, né? As pessoas, às vezes, não credibilizam que a galera aqui é autodidata. E acho que muita gente ficou impactada quando viu que nós, sendo artistas pretos, periféricos, jovens, também conseguimos ter ali um discurso consistente. E é isso, acho que é uma luta diária. Vários corres, vários atravessamentos e ainda tem aquilo, né? De querer ser bem-sucedido dentro da nossa arte.

No caso de Leona Kalí, a abordagem policial ao qual foi submetida, expõe a interseccionalidade das violências de gênero e raça na relação de poder que fez o policial sentir-se no direito de puxar uma peça de roupa da jovem, arrebentar sua joia e, por fim, zombar da sua profissão de atriz. A visão da personagem “negra fogosa” é associada para Leona ao se definir como atriz, ouvindo, em tom de zombaria, ser uma possível “atriz pornô”.

Interessante ainda a observação da atriz ao dizer que o meio artístico é elitista e como isso influencia em seu trabalho, mesmo em meios considerados antirracistas, em suas palavras. A territorialidade é afetada de forma contundente pelas operações policiais na cidade do Rio de Janeiro, interferindo nos cotidianos no trabalho, acesso à bens sociais e ao

direito ao lazer, algo que também venho observado nas minhas experiências como professora universitária, ao receber justificativas de faltas de estudantes em decorrência de operações policiais nas comunidades onde vivem. É como se a violência ditasse o ritmo da cidade e o direito a segurança e mobilidade é substituído pela tentativa de colocar-se em segurança, contando ou não com a empatia de quem não está inserido no território de conflito.

Sobre o depoimento de Patrick Congo, enfatizo a importância observada por ele de parcerias brancas antirracistas, inclusive na direção de peças de Teatro Negro. Este diretor branco, ciente de sua posição de privilégio, não se exime de contribuir e agir na luta antirracista. Não se trata de brancos versus negros, mas de um necessário entendimento sobre os privilégios da branquitude e de uma atuação coletiva contra o racismo.

Por fim, a concepção de Êlme, aponta para um outro aspecto que ele chama de “bolhas”. As bolhas sociais podem ser entendidas como espaços simbólicos que constituem zonas de conforto de interações entre pessoas que compartilham mesmas afinidades ou status sociais, por exemplo. Neste contexto, as “bolhas brancas e negras” estabelecidas por artistas teatrais no RJ, podem estar associadas com pequenos nichos que dificultam interações entre artistas da cidade que não correspondem às expectativas de cada grupo. Ao trazer essa crítica, associada às relações raciais na cidade, Êlme expõe seu desconforto com as exclusões no setor artístico e a reprodução dessa problemática também por artistas negros.

Imagem 48 – Cena “Dos Nossos Para os Nossos”



Fonte: arquivos pessoais

Sobre o papel da arte na educação antirracista, os atores afirmaram a necessidade de que as pessoas não-negras também possam se integrar na luta, como tem sido o caso do diretor Tiago Ribeiro. E, tratando especificamente sobre a cidade do Rio de Janeiro, Êlme

apontou para o aspecto territorial, uma vez que, quando fizeram uma temporada no Leblon, zona sul da cidade, muitas pessoas os procuraram ao final para saber o que era real ou não na peça, como os tiros que alvejaram o Museu da Maré durante a reunião do grupo. Segundo Êlme, fazer essas abordagens no teatro expandem a noção das realidades tão próximas geograficamente, mas distantes no social e racial.

Patrick complementou que considera importante as reflexões que a peça possa gerar nas pessoas, promovendo reflexões para possíveis mudanças de conceitos e atos. Reiterou haver uma ação educativa recíproca onde ensinou e também aprendeu com a peça, lembrando que “antes de afetar o próximo, se a gente não se permitir ser afetado, isso também não iria funcionar”, demonstrando a sua abertura para o aprofundamento técnico e subjetivo com a proposta da peça, não apenas decorando textos e os reproduzindo automaticamente. As palavras de Patrick caminham em acordo com as de Freitas (2020):

Além de reverenciar e valorizar a riqueza do legado da ancestralidade tornando esse conhecimento um bem público, esse teatro artístico-militante instrumentaliza e politiza os atores, robustecendo os seus discursos orais e escritos, elevando a sua autoestima, inserindo-os no mercado de trabalho e, por conseguinte, fortalecendo a sua cidadania. Vale ressaltar que a formação do artista para o aprimoramento da sua qualidade artística é um elemento fulcral para verticalizar seu posicionamento crítico diante de questões raciais; (re)conhecendo, assim, seus laços afrodiaspóricos e seus signos de pertencimento (FREITAS, 2020, p. 152).

Neste ponto, Leona enfatizou o papel da peça *Dos nossos para os nossos* para uma educação antirracista, destacando que, ao mesmo tempo em que ela utiliza a comicidade para tratar sobre as relações raciais no Brasil, também “dá um soco no estômago” ao retratar situações dolorosas que perpassam as vivências negras, suas e coletivas. “Como disse a Renata Sorrah, né? O comentário que ela fez quando ela viu o nosso espetáculo foi: ‘É um espetáculo que te dá socos e beijos ao mesmo tempo’” (Leona Kali, 2025). Para ela, o principal ponto que o espetáculo pode vir a despertar é o da empatia que poderia levar a plateia a repensar as suas próprias atitudes que retroalimentam o racismo cotidiano.

Acho que coloca numa reflexão, de modo geral, pra pensar situações cotidianas e quantas ações refletem no nosso dia a dia. Então, convida o espectador, especialmente as pessoas brancas, a terem um olhar de cuidado e convidar elas para que sejam ativas na nossa luta. Porque existem muitas pessoas que se dizem antirracistas, mas na hora de estar ativamente na luta, de defender, de compreender, de repreender uma pessoa que está sendo racista, ela se abstém. É convocar e convidar essas pessoas a estarem na luta de verdade, de corpo e alma, provocar o desconforto nessas pessoas sobre o privilégio delas. Acredito que a gente convida pra essa troca, pra que esse olhar seja transformado. Mas não de um olhar romantizado, mas um olhar real do que tá aqui agora (Leona Kali, 2025).

Para Tiago, enquanto diretor e educador, a educação já circulava desde o projeto promovido por Êlme e Patrick na escola, com jovens artistas em cena sendo vistos por outros jovens com vivências próximas. A representatividade, segundo Tiago, não está somente nas dores, mas também nas possibilidades de um resgate das ancestralidades e de afrofuturos possíveis de beleza, histórias positivas e realeza negra, rompendo com estereótipos e promovendo o que ele chamou de “saúde coletiva” das populações representadas em cena.

Tiago Ribeiro: Acho que o teatro tem esse poder de comunicação e do exercício da empatia, de realmente você se colocar no lugar do outro. Acho que o teatro tem essa possibilidade quando ele é feito com humanidade, porque a gente sabe que teatro, assim como todas as artes, são elitizadas, não são democráticas, os acessos não são para todos, a gente sabe disso. Mas ele pode emancipar todo um povo. Teatro tem que estar na escola. Eu acho que todo ser humano teria que ter contato com o teatro, nem que fosse uma vez na vida. Porque o teatro vai fazer você ter mais sensibilidade com a sua escuta própria, com o seu silêncio, com a paciência, sabe? Você vai poder olhar para o outro de outra forma, porque vai ter mais escuta. Já começa pelo exercício de coletividade, você vai ter que conviver com pessoas. Isso eu acho que é uma grande ferramenta, sabe? O teatro é educação. Eu não consigo desassociar o teatro da educação. Claro que ele é uma ferramenta artística, é uma profissão, assim como a educação lá na escola. Acho que tudo isso de cultura é educação. Teatro é cultura e cultura é educação. Acho que é uma ferramenta abençoada, milenar e que a gente tem que fazer bom uso.

Pergunta: E foi por isso que você escolheu fazer teatro?

Tiago Ribeiro: No teatro, tudo isso que eu estou falando, foi tudo que eu enxerguei quando ele se apresentou pra mim quando eu era jovem, que eu também comecei na escola cedo, tinha 12 anos, que eu via que ali ninguém ia me julgar, porque minha família me julgava porque eu já tinha um corpo afetado, bicha afeminada, aquela coisa. Então, já era um estado muito opressor, muito machista, muito racista. AEntão ali eu encontrei um caminho de respiro e vi que o meu grito, ali, poderia ajudar outra pessoa a gritar também, como eu. A tal da representatividade, o negócio bate, ali eu me enxerguei, vi pessoas como eu!. Então aAcho que o teatro possibilita isso, sabe? De uma forma muito humana e muito crua. Você vai no teatro, você se enxerga e você também não se enxerga e você fala: Que é isso que eu tô vendo? Que absurdo é esse, entendeu? Acho que o teatro é muito maravilhoso nesse sentido. Ele emancipa a gente de várias formas, nosso senso comum e crítico. Ele humaniza e desumaniza a gente de uma maneira visceral.

Por fim, enfatizo o papel da arte na vida desses jovens atores. Assim como Patrick e Êlme, Leona também afirmou que a arte foi responsável por mudar e salvar sua vida, sem entrar em detalhes. Este encontro, que segundo a atriz ocorreu como um abraço, demonstra o afeto que ela sente em relação ao teatro. Mais que afeto, ela afeta, uma vez que por ele também vem denunciando situações ásperas, difíceis e entende as durezas que envolvem a

sua profissão. Também por meio das artes, Leona encontrou o seu lugar militante, algo observado também nas falas dos outros integrantes.

Então, acredito que a arte é um dos maiores vínculos de comunicação universal, não só o teatro, mas outras linguagens, tanto quanto a música, tanto quanto a poesia, quanto a dança, a expressão mesmo do sentimento... Então, acredito que a arte é a ferramenta mais importante na vida. Para mim, é o que me move, o que me dá força para continuar seguindo e fazendo, é uma forma que eu vejo de tentar transformar, né? E a gente muda o mundo a partir de nós, então acredito que eu tomei a minha arte como uma ferramenta de luta, uma ferramenta de comunicação e eu tento mudar o mundo, transformar o mundo, a partir dela (Leona Kali).

Imagem 49 – Cena do espetáculo “Dos nossos para os nossos”



Fonte: arquivos pessoais, 2024.

As entrevistas renderam muitas outras reflexões sobre os artistas negros na cidade do Rio de Janeiro, seus sonhos, lutas e necessidades de se desdobrarem e trabalharem muito em busca de visibilidade. A cidade do Rio de Janeiro é vista como um reduto de artistas, atraindo muitas pessoas de outros lugares do Brasil e do mundo, tendo em vista as oportunidades que possam surgir. Entretanto, no Rio de Janeiro negro que venho conhecendo ao longo dos meus anos na cidade, observo como a cidade permanece fechada para a sua própria população e dificulta projetos de vida a depender do endereço e cor da pele.

Não sou muito próxima da comunicação via redes sociais como Instagram, mas venho acompanhando os artistas e o grupo Afromaré nesta plataforma e fiquei feliz com alguns desdobramentos desde a nossa entrevista. Élme, Patrick e Leona compuseram o elenco da série *Os quatro da Candelária*, série do *streaming* Netflix que abordou

sobreviventes da chacina da Igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro. Patrick foi um dos protagonistas e, cheia de orgulho, recomendei a série para as pessoas próximas a mim dizendo: “eles contribuíram com a minha tese!”. Eu fico particularmente feliz e emocionada com essas conquistas, pois fazem parte daquilo que interpretei como um afrofuturo possível apresentado e sonhado na peça *Dos nossos para os nossos*.

4.4 Cátia Costa

O meu primeiro encontro com a atriz Cátia Costa ocorreu no Terreiro Contemporâneo, durante os ensaios da peça *Marielle Presente*. Conversamos e descobrimos amizade em comum com o Mestre Garnizé, de Viçosa e, em outras oportunidades, Cátia informou-me sobre o seu trabalho com as espiritualidades de matrizes africanas no teatro negro. Até então, eu havia lido materiais a respeito, principalmente na Bahia com as experiências da atriz e diretora Onisajé, idealizadora do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas e o Teatro Preto de Candomblé:

A orientação oracular é a primeira etapa da poética cênica que chamo de Teatro Preto de Candomblé. Somente após estabelecer comunicação com o plano da imaterialidade, dimensão onde habitam os orixás, é possível traçar os próximos passos da montagem. A voz das divindades e a comunicação com o plano do invisível são as primeiras chaves para abrir os caminhos do processo de criação de um fazer teatral que busca no ritual do Candomblé o ponto de partida para a ritualidade cênica. Os orixás apontam o caminho e eu sacerdotisa-encenadora faço o percurso (Onisajé, p. 77, 2020).

Os contextos que fundamentam a poética preta de candomblé, segundo a autora, perpassam a revolta contra o sistema racista que invisibiliza os corpos negros nas artes, as representações estereotipadas das religiosidades de matrizes africanas nesses mesmo canais, e da falta de reconhecimento das epistemologias produzidas e reproduzidas pelas nações do candomblé presentes nas culturas afrodiáspóricas. No candomblé, Onisajé busca inspiração e orientação para criar uma poética negra afrocentrada e afrografada.

Neste sentido, busquei compreender as práticas desenvolvidas por Cátia Costa no contexto do Rio de Janeiro. Multiartista experiente, com notável sensibilidade para o trabalho corporal, Cátia cresceu na favela Coronel Leôncio, localizada no bairro Engenhoca, na cidade de Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro.

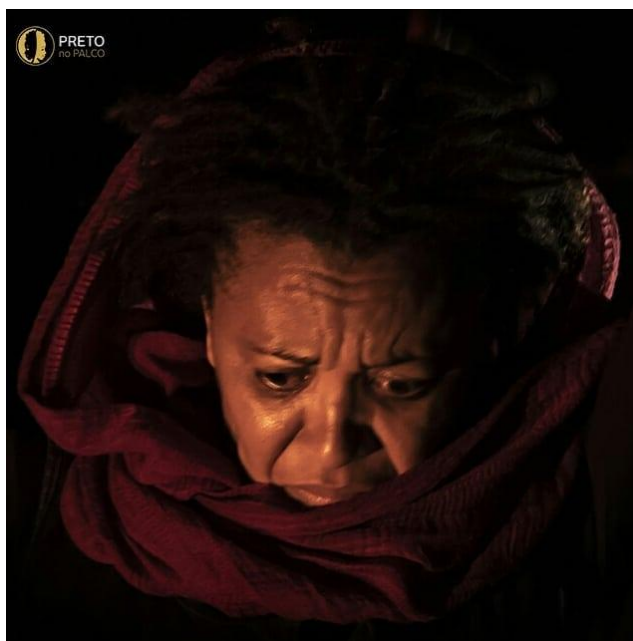
Segundo ela, apesar de todos em sua família serem artistas, pelas frustrações da vida, não viveram com e pela arte, sem entrar em detalhes. Recordou-se de quando criava personagens na infância para sobreviver ao ambiente escolar, geralmente escolas particulares onde sua mãe, preocupada com a educação dos filhos, conseguia bolsas de estudos. Apesar de ter sido muito tímida, nas festas escolares se sentia confortável para se expressar, como festas juninas e de fim de ano letivo.

A estratégia da Festa Junina é que eu sempre me vestia de homem pra dançar com uma menina que sobrasse, porque sempre eram mais meninas do que meninos e os meninos escolhiam as meninas brancas, mesmo os meninos negros. Então, o

menino negro da turma sempre colava com a menina branca e eu tinha essa minha estratégia: me vestia sempre de menino, com o cachinho, uma figura meio bêbada. Eu já criava uma estética teatral criativa para sobreviver nessas escolas (Cátia Costa, 2025).

Outra passagem da sua vida escolar ocorreu no Colégio Estadual Machado de Assis, em Niterói. Cátia tinha entre 9 e 10 anos de idade e, como afirmou, naquela época (década de 1970), Machado de Assis ainda era entendido como um homem branco, uma vez que a mídia e os materiais didáticos assim o retratavam e apagavam sua origem e fenótipo negros. Mesmo assim, ela teve a oportunidade de representá-lo em uma encenação da escola e foi ridicularizada pelas outras pessoas. “Todo mundo me zoou. Eu usei uma barba de bombril, minha mãe fez uma casaca. [...] E a gente não entendia o mulato dele, porque o quadro que eu via na secretaria [da escola] era de um cara branco” (Cátia Costa, 2025).

Imagem 50 – Cátia Costa em “Esperança na Revolta”, 2018, Direção: André Lemos



Fonte: Foto do acervo da Confraria do Impossível

Em 1987, ingressou no curso de graduação em Letras, com especialização em línguas portuguesa e inglesa, na Faculdade de Formação de Professores (FFP) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Se formou no ano de 1993 e teve sua primeira filha em março de 1994. Apesar de gostar da língua inglesa, afirmou que se decepcionou com o ensino de Inglês em decorrência das políticas norte-americanas imperialistas, mas enquanto atuou na sala de aula, ensinou o idioma por músicas de artistas negros dos Estados Unidos.

Seu encontro com o Movimento Negro ocorreu em 1988, por meio de um convite da professora Cláudia Martins Magalhães do Nascimento para o Grupo de Trabalhos André Rebouças, da UERJ, que desenvolvia uma série de ações como seminários e encontros em Niterói. Segundo ela, os integrantes eram apontados como “universitários metidos, que sabiam falar, que queriam que jovens negros fossem para a universidade” (Cátia Costa, 2025). Apesar disso, Cátia afirmou que este era um compromisso do Grupo André Rebouças, fomentando diálogos com intelectuais como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzáles e Conceição Evaristo.

Essa circulação do André Rebouças foi muito forte, importante para a população e para essa institucionalização da ideia de movimento, porque o André Rebouças foi taxado de ser o movimento negro dos intelectuais negros da época. Eu fui a entrar no coletivo mais no viés da juventude. Meus queridos amigos e irmãos do André Rebouças, hoje, tem em média entre 65, 70, 80 anos. E foi um movimento político que me ensinou a ouvir sobre a nossa ancestralidade e ouvir mais sobre questões importantes para mim que era o racismo e principalmente que a moda na época era *Consciência Racial*. Essa era a palavra (Cátia Costa, 2025).

Cátia Costa também pontuou a importância do Movimento Negro para a valorização da estética e autoestima negra. Durante o período em que esteve no Grupo de Trabalho André Rebouças, nos anos 1988, a artista passou pela transição capilar. O cabelo crespo era considerado “o terror em Niterói, jogavam pedras na gente!”, afirmou Cátia sobre a pouca aceitação do cabelo crespo à época. Destacou ainda estratégias do grupo para a ocupação de espaços considerados de prestígio em que pessoas negras tinham pouco acesso, como “ir para um restaurante bacana e ia chegando um de cada vez e abrindo a mesa, a negrada! E todo mundo saía do restaurante” (Cátia Costa, 2025).

Então, eu aprendi, pela minha imagem, provocar sem precisar falar nada. Briguei muito, quase fui parar na polícia. Normal. Mas cara, se eu tivesse a metade da força aguerrida, de política, de pegar aquela coisa do movimento que muita gente tem, hoje eu acho que eu já tava morta, ou doente da cabeça, porque muita gente está adoecida (Cátia Costa, 2025).

Apesar de todo tempo e aprendizagens no grupo André Rebouças, considerou necessário buscar outros espaços onde pudesse também articular seu trabalho artístico, uma vez já estar inserida em movimentos de dança e teatro. “Eu já me sentia uma artista, só que o meu o coletivo não conseguia absorver. Eu entendo, porque eram intelectuais, no sentido acadêmico. Todos eles, era o rolê deles. E eu comecei a me afastar desse movimento político” (Cátia Costa, 2025). O comentário de Cátia pode indicar que, apesar de as artes serem estratégias legítimas de luta contra o racismo, nem todos as pessoas militantes assim

a consideram, podendo gerar frustrações e afastamentos de pessoas que se operacionalizam com outras formas de militância.

Imagem 51 – Cátia Costa em “MamÁfrica”, 2021 - Direção: Gabo Barros



Fonte: Acervo da Vértebra produtora

Após sair do Grupo de Trabalho André Rebouças, ajudou a fundar uma companhia de dança e teatro em Niterói. Também convenceu seu marido, o Mestre de Capoeira Costinha, a se aproximar da companhia e, entre experimentações, utilizaram a capoeira nos aquecimentos dos ensaios e trabalhos corporais.

Após 17 anos de formada, no ano de 2002, ingressou no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Unirio, onde foi uma das fundadoras do Núcleo de Estudos e Performances Afroameríndias (NEPA), dirigido e coordenado por Zeca Ligiero. Nesta época, ela já realizava performances de dança baseadas na entidade Zé Pilintra.

Cátia se formou em 2009 na Unirio e relatou que, dentro e fora da instituição produziu muitas performances que, inclusive, se transformaram em objetos de estudos do NEPA. Segundo ela, muitas vezes foi surpreendida por pessoas que lhe informavam que vídeos sobre suas performances eram utilizados para estudos sem seu conhecimento e trouxe uma reflexão crítica neste sentido. Suas obras, produções e criações são analisadas de forma distante, sem o conhecimento da artista e, muitas vezes, ela poderia ter sido convidada para trazer a sua própria voz para contextualizar e trazer, pessoalmente, suas concepções. Ela afirmou seu incômodo em relação aos artistas e intelectuais brancos que criam esse tipo de relação sobre os corpos negros, apenas como objetos de análise. “A gente continua sendo

usado como os nossos cadáveres são nas autópsias em geral, né? Meu corpo não tá morto. Eu tenho 56 anos, eu tô viva, tô trabalhando!” (Cátia Costa, 2025).

Desenvolveu a performance *Sambiguidade*⁴¹, no ano de 2007, onde começou a desenvolver um processo artístico a partir da ambiguidade entre personagem e entidade na performance, dialogando com as culturas afro-ameríndias e o racismo.

Eu junto essas duas figuras, né? Que é o Zé Pilintra e a Passista. Então, eu tinha a mulher e tinha o homem. Depois, eu vou migrando para o homem e começo a aprofundar essa ideia da androgenia, que eu era careca... Porque a minha brincadeira é essa fronteira entre o feminino e o masculino: é você mesma? É um homem? É uma mulher? E eu comecei a levar essa figura do Zé Pilintra para vários espetáculos. [...] Aí eu comecei a ter um posicionamento político, viu, Beatriz? De cada vez mais me afastar das direções brancas. De que forma? Dirigindo! (Cátia Costa, 2025).

A inspiração para introduzir Zé Pilintra em suas performances veio em sonho, em que ele apareceu como o seu antigo mestre de capoeira Arerê. Segue o relato do sonho:

O mestre Arerê, vestido de Zé Pilintra, aquele clássico Zé Pilintra de chapéu, abre o meu portão. Vi ele subindo a escada da minha casa, eu falei: “cara, Zé Pilintra! Eu tô ferrada, vou tomar um esporro no sonho”. Ele só faz assim [gesto para seguir]. Aí vai descendo as escadas, o Arerê é bravo, sabe? Ele me adora, mas ele é um cara bravo... Aí eu vou. Ele bota a mão no meu pescoço. E a gente desce o morro, a ladeira e ele vai. Aí, eu de longe vendo (porque eu dupliquei a minha imagem. Eu vou com ele e eu fico me observando). E aí, eu só vejo a mão dele fazendo assim, [faz alguns movimentos com as mãos]. Me dando aula, fazendo movimento. Dizendo, “vai!” Era uma coisa boa, era um ensinamento, que a ancestralidade dele, como um grande professor que ele é, essa energia do Zé Pilintra, educador. Eu sempre falo isso, eu fui educada por terreiro. Quem me educou? Preta velha: “filha, continue estudando, é isso mesmo, vai lá”. A última que encontrei, uma preta velha que me cuidava desde criança numa macumba, ela me chamou e falou, “não vai falar comigo não?” Ela estava no corpo de uma mulher branca. Ela falou o nome dela e falou, “está estudando ainda?” Eu falei, “pra caramba!” Ela, “continue assim”. Eu chorei quando ela falou o nome dela (Cátia Costa, 2025).

⁴¹ Sobre a performance, Cátia Costa (2024, p. 37) traz alguns detalhes em sua dissertação de mestrado: “[...] tinha o dado de haver uma outra ‘entidade’, uma espécie de passista ‘destruída’ pela vida e pelo tempo. Eu, depois de performar Seu Zé, entrava na energia dessa mulher preta. Chamei de ‘resto de um Carnaval nos destroços da Sapucaí’. Ela vinha ao som de samba de Escola de Samba e dançava sua dança torta, cheias de impedimentos de existir. Daí, utilizei-me do termo nesse processo também, do Afrobuto [...]. Trabalhei sob a imagem dos restos da festa do Carnaval que insiste em sobreviver. Uma alegria inventada e criada pela ilusão da festa. Uma performance sonhada e permitida pela espiritualidade, essa é ‘Sambiguidade’, que foi preparada antes em outro mundo, em mundos intuitivos, imateriais e míticos.

Imagem 52 – Performance “Sambiguidade” – Direção: Cátia Costa - 2019



Fonte: Foto de Léah Cunha

Cátia Costa é praticante do candomblé, do ifá, da umbanda e da jurema e concede consultorias para produções de teatro e cinema que buscam retratar religiões de matrizes africanas em suas obras. Sobre a espiritualidade, ela afirmou que, enquanto terapeuta holística, entende que a espiritualidade é uma questão individual e não há demarcações raciais neste sentido. A questão, conforme Cátia disse, é quando a pessoa tenta se utilizar disso para se apropriar de vivências que não suas.

Eu entendo que uma pessoa branca ou uma pessoa negra pode ter questões, pode ter sua espiritualidade, pode ter sua vontade de querer propor artisticamente, mas a minha questão é dentro do seu diapasão. Não vem pra cá querer me dar aula. Devido a minha experiência, mas principalmente por eu ser uma mulher negra (Cátia Costa, 2025).

Refletindo sobre essa fala, a problemática não está na conexão espiritual de pessoas não-negras com espiritualidades de matrizes africanas ou identificação com a cultura negra, mas em como isso é constantemente utilizado em apropriações, sejam elas culturais, de vivências, de falas ou profissionais. Dentre os principais problemas decorridos da apropriação, estão a atitude irrefletida sobre possíveis lugares de privilégio de sujeitos pertencentes a culturas ou lugares sociais de dominação que, porventura, podem vir a descaracterizar contextos, sentidos e lugares da cultura apropriada.

Para Cátia Costa, a espiritualidade também é uma guia para o desenvolvimento dos projetos artísticos. Ela ofereceu um exemplo do cuidado de realizar consultas em um terreiro de candomblé durante a produção da performance *Entrecruzos*, cuja apresentação assisti gratuitamente no Salão Assyrio do Theatro Municipal. Trata-se de uma peça distópica, sobre duas jovens que vivem no ano 2300, Ayla e Kehinde, que viajam no tempo e espaço para tentar evitar um abuso sexual.

O nome do espetáculo era *Limbo*. Quando eu entrei, fui a quarta diretora e levantei o espetáculo. Primeira coisa: eu não faço com esse nome, “limbo”. Esse nome não existe pra mim, eu não sou cristã. Limbo foi o lugar que foi criado pela Igreja Católica para as crianças que eram mortas, elas não viveram, elas não tiveram pecado, então elas estavam num limbo, esperando quem e o quê? Um caô! Eu tive que fazer um documento justificando *Entrecruzos*, que é Exu. Então, Exu entra no espetáculo e fala através do jogo. Quem faz a consultoria espiritual na ficha técnica? Mãe Gelisa da Oxum [Iyalorixá do Ilé Àṣẹ Omi Tò Ojú Obá]. A gente foi fazer ebó, o corpo de todo mundo comeu no ebó. Teve gente que não quis ir. A única pessoa iniciada de dez pessoas era eu e eu ia na frente. A pedagogia vem também desse sistema divinatório, ligado ao orixá. E, principalmente, nesse caso, foi ligada a Exu. Por exemplo, Exu pediu que aumentasse a percussão, tinha muito teclado dos brancos, baixo e violão. Era uma pessoa na percussão, eu aumentei a percussão. “Mãe Gelisa, dá pra senhora perguntar a Exu...”. Aí Exu falou, “tem dinheiro, sim!” Eu contratei um percussionista. Aí a briga era todo dia, porque o diretor musical queria aumentar tudo... Teve um dia que eu gritei: “você tão de sacanagem com Exu!” Eu me estressava naquele momento. “Gente, foi Exu quem mandou a percussão, meu amor!” Eu não posso abrir mão disso! Eu só executo uma ordem (Cátia Costa, 2025).

Conforme pode-se observar, as consultas não são simples informações prestadas, mas orientações para o desenvolvimento das propostas artísticas. Desde o momento da recusa do uso do nome *Limbo* para o espetáculo, com o sentido cristão, Cátia Costa afirma que não é esta a proposta estética que pretende seguir, buscando os caminhos, junto às consultas, para que a performance se coadune com os sentidos comunicados por Exu, como o aumento de percussão na peça, algo que, conforme foi observado, não acontece sem conflitos.

Cátia Costa também chamou a atenção para o uso não refletido de determinados termos que possuem significados importantes para a luta racial ou que integram as cosmovisões afrobrasileiras, africanas e afrodiaspóricas:

Aí tem uma sala na universidade que é “quilombo”. Que quilombo? Quem são essas pessoas que estão dentro desse quilombo? E pra que usar esse nome? Vamos ter cuidado com o que a gente usa. Até com a arte negra, quilombola, antirracista, feita por negros e negras, a gente tem que ter cuidado... São esses cuidados que não dá mais pra pisar na bola. Eu tô vendo uma moda aí de “pomba gira”. Eu também tô com medo, porque eu tenho visto umas coisas, Beatriz [risos]... Nada contra, mas é um tal de “Laroiê”, “Tranca rua”, outros com “encruzilhada”... (Cátia Costa, 2025).

A crítica levantada por Cátia Costa aponta para a necessária compreensão política da história negra no país. De nada adianta o uso desenfreado de termos sem o conhecimento de suas origens, importância política e identitária e, da mesma forma, a leituras exaustivas de livros e mais livros sobre relações raciais, religiões de matriz africana sem a real noção da realidade das lutas e territórios. Isso pode levar ao risco de um discurso vazio, incoerente e desconexo da realidade ou do contexto ao qual determinado termo é direcionado.

Cátia Costa também é diretora de movimento e preparadora corporal em performances. A primeira vez em que trabalhou na direção e preparação de movimento foi em *Cidade Correria*, em 2022, com o grupo Teatro da Laje, a convite de Adriana Schneider (sua orientadora no mestrado), que assinava a direção junto a Lucas Oradovich. Apesar do sucesso do espetáculo no Rio de Janeiro e em outros países, Cátia lembrou que sua presença ali sofreu inúmeros apagamentos. Um exemplo das situações pelos quais passou, foi a desconsideração sobre o seu conhecimento profissional, ao ter orientações para atores modificadas com frequência por diretoras brancas, apesar de ter sido contratada por pessoas negras relacionadas ao espetáculo. Neste sentido, ela afirmou que todos os dias ela tinha que se provar na função, mesmo sendo deslegitimada pelas outras diretoras.

Apesar de sua ampla experiência e domínio técnico e teórico, a artista relatou a necessidade constante de reafirmar sua competência profissional para que seu trabalho fosse respeitado. Essa exigência de validação contínua constitui uma narrativa recorrente entre pessoas negras em diversos campos profissionais, refletindo a lógica de que precisam demonstrar excelência para justificar sua presença em espaços historicamente marcados pela exclusão. Sua experiência evidencia como, mesmo em espaços que se propõem inclusivos, as hierarquias raciais operam de forma sutil e estrutural, exigindo das mulheres negras uma constante reafirmação de suas competências e saberes.

Imagem 53 – Filme “Paixão e Virtude” - 2014 - Direção: Ricardo Miranda



Fonte: Fotografia de Antônio Luiz

Para Cátia, o teatro negro está intimamente ligado ao povo negro, sem que, necessariamente, um artista negro fale e utilize temas relacionados em suas obras de forma direta e escancarada, mas desde que tenha uma identificação com a questão racial. Muitas vezes, a presença já se torna política, em seu entendimento. Assim, ela define que sua luta, no contexto político e racial do Rio de Janeiro, é elaborada por meio de espetáculos teatrais, evidenciando a percepção da artista em relação a potencialidade das artes na política.

Consciente da importância da educação para a luta racial, Cátia Costa possui um acúmulo de conhecimentos adquiridos por meio dos movimentos negro e artísticos dos quais fez parte e elegeu o teatro como seu *locus* de ação antirracista. Ela entende, porém, as dificuldades de artistas negros neste setor, por exemplo, como cinema e televisão, onde as oportunidades são menores. Ela ainda cita o poder das mídias sociais no momento atual, onde empresas buscam rostos para seus produtos baseadas em “número de seguidores” nas redes sociais, colocando o talento em segundo plano. “Não tenho empresário, não tenho agente, não tenho uma empresa que me representa. Então, eu já senti que eu morri na praia. É esse rolê dessas empresas. Eu nem sou romântica, não está destruindo meus sonhos, eu trabalho, eu não estou nem aí pra essa galera” (Cátia Costa, 2025).

Imagem 54 – “O Rio de Muane” - 2009- Direção: Denise Zenicola



Foto do acervo do Coletivo Muanes Danças Negras

A educação no teatro, conforme Cátia Costa afirma, começa com sua presença enquanto mulher, negra e mais velha atuando ou dirigindo em lugares onde corpos como o seu não são comuns em certas funções, como a direção. É, segundo ela, como uma “pedagogia do exemplo”, onde a representatividade negra pode vir a contribuir, para pessoas negras e não-negras e desmistificar estereótipos raciais. Considero o “exemplo” e “presença” complementares no sentido pedagógico sugerido por Cátia Costa. A presença negra, como já apontado nesta tese, aciona possíveis identificações e representatividade entre as pessoas, como quando nos deparamos com pessoas negras ocupando posições em que suas presenças são escassas. No caso do “exemplo”, pode acionar um lugar afetivo de referência positiva. A “presença” e o “exemplo”, neste caso, são pedagógicos e complementares.

Cátia também traz a importância de outros elementos técnicos para a arte negra, como a iluminação dos espetáculos e o uso das cores em cena. Ela citou a necessidade de estudos da iluminação para peles negras no teatro, levando em conta as diferentes tonalidades de peles que nos constituem. Da mesma forma, o figurino e as roupas bases que se referem a figurinos neutros, geralmente pretos, onde Cátia afirmou testar outras cores para realçar e valorizar os tons de peles das atrizes que vêm dirigindo. Neste ponto, ela também se preocupa em construir “bases” diferentes, saindo do rosado, bege “cor de pele” ou preto.

Nas minhas oficinas, eu peço pras pessoas ou irem de branco, ou irem de roupas claras. Eu não sou contra o preto. Eu só tento provocar com outras coisas. Em *Esperança na Revolta*, a gente tá todo de preto. Para a cultura banto, é uma cor

muito importante, porque eles trabalham essas quatro cores: preto, amarelo, vermelho e o branco. Elas estão, nesse contexto que é estudado também por Leda Maria Martins, do embrionário, do crescimento, da potência do sol e da morte que é o branco, no sentido do osso. Uma pessoa iniciada no candomblé não vai ao cemitério de preto. [Faço uma expressão de admiração, pois eu desconhecia a informação] É, Beatriz, não sei se você sabe, mas a gente sempre vai de branco. O branco é o último estágio, é o estágio de Oxalá, do apaziguamento, da morte. A nossa morte é branca. E aí a gente fala em *Esperança na Revolta*: a guerra é branca, é do branco. A gente morre na guerra, nos embates, dos jogos de poder do branco fazendo o negro de fantoche. Quem é que morre? Quem é que tá lá segurando fuzil? [risada] (Cátia Costa, 2025).

A entrevista com Cátia durou pouco mais de duas horas e senti que renderíamos mais, se pudéssemos. Cada artista atuante traz uma percepção e experiências que inspiram e compõem suas produções. Aliado a isso está um intenso estudo teórico e prático que é traduzido em cena. A conversa com Cátia Costa foi igualmente performática, onde se levantava para me mostrar fotografias e livros, encenava gestos que compõem algumas das performances e eu tive ainda maior gratidão por aquela tarde de aprendizagens e contribuições para a construção desta tese.

Algumas dúvidas, após a sistematização permaneceram: como Cátia observa a atuação de coletivos negros não-artísticos com as artes atualmente, tendo em vista as experiências narradas sobre quando ingressou no Movimento Negro? Será que ela percebe que houve ou não mudanças nessa relação do Movimento Negro com as artes na cidade do Rio de Janeiro? Ainda há muito para conversarmos.

4.5 Hilton Cobra

Durante as entrevistas e mesmo em conversas informais com artistas negros da cidade do Rio de Janeiro, uma recomendação sempre surgia: conversar com Hilton Cobra sobre a Cia dos Comuns. De fato, ao me aprofundar nas pesquisas, observei não só a relevância artística, mas também política da companhia criada no Rio de Janeiro em 2001. Entrei em contato com Hilton Cobra que me atendeu de forma generosa, oportunizando a escrita de mais um importante aspecto do teatro negro carioca.

A entrevista com o ator Hilton Cobra ocorreu por meio de videochamada no *Google Meet*, em decorrência das agendas de ambos que não conseguiram ser conciliadas presencialmente. Isso, entretanto, não diminuiu em momento algum a qualidade e a força desse encontro que, assim como os outros, despertou novos sentimentos e me fez conhecer mais uma parte essencial do teatro negro no Rio de Janeiro.

Imagem 55– Hilton Cobra em “Traga-me a cabeça de Lima Barreto!”



Fonte: fotografia de Adeloyá Magnoni

Hilton Cobra, também conhecido como Cobrinha, é natural de Feira de Santana, estado da Bahia. O sobrenome Cobra, segundo ele, vem lhe acompanhado desde que trabalhou como datilógrafo em Feira de Santana, “porque eu batia muito rápido à máquina e em feira de Santana eu comecei a ser chamado de ‘cobra’. E aí eu fui viajando, o ‘cobra’ me acompanhou e o transformei em nome artístico” (Hilton Cobra, 2025).

Algo em comum com as outras pessoas entrevistadas foram as lembranças da infância, carregadas de memórias de performances em forma de brincadeiras familiares. Com Hilton Cobra não foi diferente:

Antes eu não tinha essa noção de que eu poderia ser um artista, muito embora eu imitasse já, quando eu era pequeno, a Elza Soares sambando. Sou de uma família de pés de valsa, que o povo gostava da alta música, que todo domingo de manhã tinha festa de twist etc. Uns gostavam de Dalva de Oliveira, outros gostavam de Ângela Maria, era uma guerra bonita, gostosa, dentro da família. E já fazia um pouco de teatro, por exemplo, de noite, quando saía meu pai e minha mãe, a gente abria o guarda-roupa, eu e meus irmãos, eu era mais velho de 8 [irmãos], abria o guarda-roupa, vestia aqueles vestidos maravilhosos, aqueles terninhos de meu pai, e a gente fazia teatro. Eu nem tinha noção que era teatro ou não. Pegava o revólver, montava, carregava, descarregava o revólver, saía atrás do meu irmão, “vou te matar, vou te matar”. Tudo isso eu fiz e tudo isso, na verdade, era um espetáculo. Mas eu não tinha nenhuma noção (Hilton Cobra, 2025).

Morou em Feira de Santana até ser transferido a Salvador a trabalho, ocupando um cargo no Departamento Pessoal em uma construtora civil da cidade. Em Salvador, conheceu estudantes do curso de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e, dentre eles estava Luiz Marfuz e o seu Grupo de Teatro Carranca. A aproximação com Marfuz despertou em Hilton Cobra o desejo de integrar a cia e circulando com o grupo, tentava utilizar de estratégias para ser aceito. “Na década de 1970, lançaram uma coleção, chamada ‘Teatro Vivo’, de grandes textos universais. Eu comprei essa coleção e andava com isso debaixo do braço, para que o Marfuz me visse e, finalmente, me chamasse para fazer teatro” (Hilton Cobra, 2025). Em 1979, depois de dois anos, Luiz Marfuz finalmente o convidou para participar como ator do Grupo Carranca.

Em 1977 é, de fato, a minha primeira participação, não exatamente no teatro, mas no cinema. E ali eu protagonizei *O Julgamento de Tião*, que foi filmado no bairro de Itapuã. Dois anos depois, eu estava estreando a peça, já com o Teatro Carranca, também protagonizando. Então, eu começo no cinema protagonizando e no teatro também protagonizando. Tem essa sorte, essa ousadia, essa impetuosidade deste menino de um metro e meio de altura. Dentro do Carranca, não tínhamos estrutura, nós tínhamos que fazer texto, tínhamos que produzir, tinha que divulgar, tinha que fazer luz, tinha que fazer maquiagem. Nós fazíamos absolutamente tudo (Hilton Cobra, 2025).

Atuante no período do Golpe Militar, o Grupo de Teatro Carranca era comprometido com as causas anti-ditadura e utilizou as peças de teatro como forma de engajamento político e contestação. Na peça *Solta a minha orelha*, por exemplo, questionavam instituições como igrejas, casamentos e o militarismo. “Essa era a nossa discussão, esse era o nosso discurso,

esse era um dos nossos propósitos de ser, trabalhadores e trabalhadoras do teatro. Eu sempre achei isso muito bonito” (Hilton Cobra, 2025).

Em sua trajetória de vida, a questão racial, ou melhor dizendo, a percepção de sua própria negritude, não foi um processo rápido e direto. “Eu costumo dizer que eu já sabia que era viado, mas eu não sabia ainda que eu era preto” (Hilton Cobra, 2025). Apesar disso, em processos de reflexão, tem o entendimento de que seu primeiro contato com o que poderia ser um teatro negro foi por meio do espetáculo *Língua de Fogo*, uma adaptação do Grupo Carranca do livro *Henderson, o Rei da Chuva*, escrito por Saul Bellow, onde a peça priorizou a presença negra no palco. “Para você ver, acho que éramos 12 atores, somente 2 brancos, já naquela época, mas não discutíamos a questão racial. Isso aí é 1981” (idem).

Viajamos pelo Brasil, quatro estados brasileiros, com esse espetáculo. Foi um grande, extraordinário sucesso. Música, atabaques, baías, cordas, a presença africana, estética africana, toda ali dentro. Eu só fui contabilizar isso ao meu favor, enquanto artista negro, depois que eu fui me tocar que já tinha feito isso, só que eu não sabia o quão era importante fazer aquilo e o quão é importante continuar fazendo aquilo ainda hoje (Hilton Cobra, 2025).

No ano de 1984, por meio do amigo Caco Monteiro, que morava no Rio de Janeiro, Hilton Cobra conheceu Jorginho de Carvalho durante uma temporada do grupo deste último, o Lanavevá, com o espetáculo *Porcos com asas*, em Salvador, com direção do próprio Jorginho. Hilton Cobra ajudou na produção e fez uma pequena participação em cena no Teatro Castro Alves. Importante destacar a importância de Jorginho de Carvalho nas artes cênicas, considerado por Cobrinha o “Papa da Iluminação cênica no Brasil” e que foi o primeiro profissional da área a pensar e conceber iluminação para artistas negros no palco.

E aí eu disse: “sabe de uma coisa, eu quero ir embora para o Rio de Janeiro!” Falei com o Jorginho na sexta-feira “quero ir embora com vocês” e ele disse: “ok, um ator, vai sair e você substitui”. Eu disse isso sexta-feira, terça eu viajei para Belo Horizonte e Brasília, já para fazer o espetáculo. Volto para Salvador, peço ao meu amigo Ari da Mata para me demitir (porque eu precisava daquela indenização para poder começar a minha vida no Rio de Janeiro). Deixei o dinheiro do FGTS com minha amiga, Nadja Fernandes, que todo mês me mandava os juros do dinheiro aplicado na poupança para minha sobrevivência no Rio de Janeiro e aí dá início ao que eu digo assim, a minha profissionalização. Eu, artista profissional (Hilton Cobra, 2025).

No Rio de Janeiro, morou com Jorginho e Caco. Cobrinha tinha em torno de 30 anos de idade e o período de chegada ao Rio de Janeiro foi marcado por muitas intensidades e descobertas para ele. Apesar de afirmar que Jorginho, por sua generosidade e boa situação financeira, ajudou muitos a se manterem no RJ, Hilton Cobra também buscou formas de se

sustentar, trabalhando com o próprio Jorginho na assistência quando adquiriu mais habilidade técnica, chegando a conceber iluminação de espetáculos. “Eu não conheço a caixa cênica por ser ator. Eu conheço bem a caixa cênica por ter passado pela iluminação cênica”, afirmou Cobrinha. Eles eram, como disse, “ratos de teatro”, algo que se lembrou com muito carinho e paixão, quando passavam dias dentro do teatro montando a luz dos espetáculos. Essas memórias fizeram conexões com as minhas experiências na época em que trabalhei com o teatro na cidade de Viçosa, em que virávamos madrugadas ensaiando, montando cenários, figurinos e nos dividindo em funções de infraestrutura.

No Lanavevá nós viajamos quase todo o Brasil com cenário, com equipamento de luz, com equipamento de som, com figurino, em ônibus. Fazíamos o espetáculo *Porcos com asas*, texto que falava sobre sexo, drogas, da juventude, escola, aula e etc. Foi um sucesso deslumbrante. E o que fazíamos? Nós chegávamos na cidade, às vezes tínhamos o contato de um produtor local e nos dividíamos da seguinte forma: um grupo vai à luta da alimentação e da hospedagem (tudo isso perguntando [informações na cidade]). Outro grupo vai à luta da divulgação, tanto impressa como também a divulgação em colégios. A gente foi muito em sala de aula pra divulgar o nosso espetáculo pelo Brasil inteiro. Outro grupo, eu por exemplo, que brigava muito, ficou responsável pela liberação do espetáculo na Polícia Federal, porque antigamente, você sabe, só apresentava o espetáculo na época da ditadura e pós-ditadura liberado pela Polícia Federal. Eu ia também para dentro do teatro para montar luz, montar cenário, para montar as coisas. E éramos jovens, nós brincamos muito, nós brigávamos muito, fazíamos tudo, éramos bem louquinhos, bem louquinhas, mas a gente produzia bem. Lotávamos o teatro de jovens, da juventude. Era maravilhoso! E aí é que eu me torno realmente uma pessoa que pode dizer assim, uma pessoa do teatro. É o Lanaveva que me dá essa coisa de botar o meu pé, de fato [no teatro]. Como diz a dona Fernanda Montenegro, “o teatro precisa de talento e vocação” (Hilton Cobra, 2025).

O Lanaveva interrompeu suas atividades por volta do ano de 1989 enquanto grupo de teatro, mas os integrantes permaneceram com os laços de amizade e profissionais em outros espaços. Hilton Cobra compartilhou sua percepção enquanto esteve no Lanaveva na iluminação cênica, observando que existiam raros atores e atrizes negros e negras nos palcos cariocas, o que começou a “mexer” com sua cabeça. Neste momento, ele citou a importância de uma de suas amigas íntimas, Luíza Bairros, que também trabalhou com ele no grupo Carranca em algumas circunstâncias.

Como eu me desempregava muito, eu era aquele amigo que mais tinha tempo de sair, ficava batendo papo com a Luíza. Olha só que grandeza, que maravilha é bater papo a tarde inteira, sentado no Farol da Barra, nas pedras, conversando com aquela mulher extraordinária. Aquela mulher determinante (me arrepiava), para a militância preta. Eu acho que na época nem ela tinha noção disso (Hilton Cobra, 2025).

Quem me diz que eu sou preto? É a Luiza! É a Luiza que me faz homem preto. E é a Luiza que diz pra mim da necessidade de um comprometimento no mundo das artes, um comprometimento antirracista. É a Luiza que diz, como um homem das artes, (não com essas palavras, mas eu sabia o que ela estava dizendo para mim), que eu tinha a obrigação de usar a minha arte nessa luta antirracista. Eu precisava ter consciência, mas não adianta ter somente a consciência. O que é importante é que você tenha consciência e que utilize a consciência nos seus trabalhos, na sua tese, no meu teatro. É Luiza que me faz descobrir o homem preto. E, evidentemente, quando eu estou no teatro fazendo luz, que eu não vejo a gente preta no palco, realmente, é o meu despertar. Eu nunca mais larguei e gosto de nunca mais ter largado [emocionado] (idem).

A “descoberta” da negrura é processual e pessoal. No caso de Hilton Cobra, assim como das outras pessoas entrevistadas, a consciência racial esteve atrelada com a luta antirracista promovida por meio do teatro.

Em 1988, durante um período de intensos estudos sobre as obras e ações de Abdias Nascimento, Ubirajara Fidalgo e Solano Trindade, Cobrinha decidiu criar uma companhia negra de teatro na cidade do Rio de Janeiro. A princípio, esse grupo se chamaria Olonadé, nome “ganhado de presente” de Lélia Gonzáles, amiga apresentada por Luiza Bairos. Durante uma noite, realizou uma ligação para Luiza Bairos que durou em torno de 3 horas, onde compartilhou com sua amiga o desejo de montar a companhia.

Estou falando de 1988, mas eu só fui de fato montar companhia em 2001. Mas eu fiz todo o projeto, fui à 70 empresas. Eu, até pouco tempo, tinha as 70 negativas. Eu fui a empresas que você não imagina. Muita barreira e bati muita porta e dei pontapé em muita porta para apresentar o projeto de montar uma companhia de teatro negro! Quem escreveu o projeto comigo? Quem vai para os Estados Unidos para fazer doutorado em Michigan e antes passa no Rio de Janeiro para sentar comigo? Luiza Bairos! Sentou comigo e me ajudou a fazer o projeto da Companhia de Teatro Preto. Eu sou metido [risos] (Hilton Cobra, 2025).

Em 1993, Cobrinha foi apresentado a Helena Severo, então Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e lhe expõe o projeto para a montagem da companhia. Ela, então, lhe direcionou para o Centro Cultural José Bonifácio como uma possível sede do grupo. Cobrinha tornou-se diretor do espaço e “engavetou” o projeto da companhia por um tempo. A primeira, das 26 pessoas a integrarem a equipe daquela gestão do “Zé”, como era apelidado o Centro Cultural, foi a escritora Conceição Evaristo, que:

Em uma segunda-feira, chuvosa, quatro horas da tarde, chegou no José Bonifácio pela primeira vez. E eu estava com um buquê com doze belíssimas rosas vermelhas para entregá-la. Chegaram também para compor a equipe a Néia Daniel, Jurema Nunes, Sônia Santos, Ruth Almeida, Nilza Simões... Eu era realmente muito metido (Hilton Cobra, 2025).

Durante o período da gestão de Hilton Cobra (1993 a 2000), a equipe desenvolveu inúmeros projetos, como espetáculos teatrais nos fins de ano, projetos nos dias 13 de maio para repensar a data (ideia concebida por Conceição Evaristo) e o Caruru de Sete Meninos, tradição do estado da Bahia para homenagear os Ibejis, onde distribuíam caruru para os participantes da festa.

Também contaram com parcerias externas de pessoas negras envolvidas com artes e militância racial, como Carmen Luz, Valéria Monã, Elisa Lucinda, Nei Lopes, Muniz Sodré, Paulo Lins, Leci Brandão, Elza Soares e Luiz Melodia. Cobrinha destacou, igualmente, a presença do professor Milton Santos para realizar uma palestra no local, que por sua vez “[...] disse para a gente a satisfação dele, que sempre quis fazer uma palestra para uma plateia negra, algo que ele nunca tinha feito” (Hilton Cobra, 2025).

É importante essa trajetória porque eu diria que aí é a minha academia, a minha universidade, o Centro Cultural José Bonifácio. Mas sabe quem foi fazer parte da minha equipe? Lélia González! A Lélia era da equipe do Zé. Porque Lélia era professora lotada na secretaria de educação e eu consegui puxá-la. Muitas vezes, eu ia para a casa da Lelé pra gente conversar, pra gente bater papo sobre os projetos do Zé. Saía de lá alimentado. Essa era a minha relação com a Lélia González. Quando a Lélia ficou doente, bem doentinha, eu ia todo sábado de tarde para a casa dela em Santa Teresa com uma rosa amarela. Eu ficava cuidando dela, batendo papo e fazendo o lanche dela: café com leite, pãozinho quente com manteiga. Ficávamos ali horas e horas (Hilton Cobra, 2025).

Ao longo dos anos em que estive à frente da gestão do Centro José Bonifácio, Hilton Cobra não se esqueceu do projeto da companhia de teatro que desejava montar. Em diversos momentos, confienciava e contava com a ajuda de Lélia González na construção de dramaturgias que, um dia, sabia que seriam encenadas.

Eu fui um desses dias para a casa da Lélia porque eu queria fazer um monólogo. Então a Lélia iria contribuir e ajudar muito, todos os aspectos históricos, o movimento negro, a cultura africana, nesse sentido. E a escritora e dramaturga baiana Aninha Franco, que iria escrever o texto também, ela ficaria com a poética e fecharia a dramaturgia. E aí, nessa conversa, ela me fala das Candaces e dizia para mim: “você deveria montar um espetáculo sobre as Candaces com a sua companhia”. Essas são as Candaces, ela dizia, as rainhas, as mulheres no comando de seus exércitos, enfrentaram o império romano... Em 1994, [um dia] ela disse: “Cobrinha, não venha sábado não, que eu tô muito cansada”. Então domingo, meio-dia, eu estaria lá. Aí quando deu tipo, 11h [no domingo], Lili, sobrinha dela que morava com ela, ligou pra mim e disse: “Cobrinha, a Lélia morreu”. Lelé morreu dormindo. Aí eu fui para lá para casa da Lelé e ajudei em tudo que você possa imaginar... e eu fiz [me senti muito emocionada] (Hilton Cobra, 2025).

No ano 2000, Hilton Cobra desembalou o projeto da companhia de teatro que planejava criar e o enviou para a Eletrobrás, a fim de tentar angariar patrocínio da empresa. Porém, não recebeu respostas.

Numa sexta-feira de janeiro [ano 2001], o Artur da Távola, que passou a ser o Secretário de Cultura, me demitiu. E quando é segunda-feira, eu recebo a ligação da Eletrobrás dizendo que o projeto foi aprovado para montar a companhia que, de Olonadé, virou a Companhia dos Comuns. Aí você me pergunta por que a Companhia dos Comuns? Por que trocou de nome? Muito simples! Eu estava com meu amigo Rogério Menezes num determinado momento de 1900 e não sei das quantas, nos jardins na frente do Palácio da Rainha Elizabeth. Batendo papo. E a Câmara dos Lordes e Câmara dos Comuns, aquilo impactava muito esses dois nomes. “Comuns” era o equivalente à nossa Câmara dos Deputados. “Dos Lordes” é o equivalente ao Senado. Aí eu saí dali e disse: não vai ser Olonadé, vai ser Cia dos Comuns! (Hilton Cobra, 2025).

Quando iniciou as atividades da Cia dos Comuns, Hilton Cobra convidou Muniz Sodré e Márcio Meirelles para ajudarem na concepção da companhia. O primeiro espetáculo foi *A Roda do Mundo* (2001) e Hilton Cobra já tinha em mente o desejo de utilizar aspectos culturais afro-brasileiros como método para a criação de personagens, ensaios e concepções dramáticas.

Por que a gente não coloca a capoeira como método para o corpo e para a descoberta e criação de personagens? Por que a gente não traz aspectos do Maracatu (o Maracatu, para mim, por exemplo, é um teatro andando [risos])? O maculelê? Por que a gente não traz isso para as nossas criações de teatro preto? Então, *A Roda do Mundo* é muito desse meu despertar de trazer a matriz africana realmente, de fato, para a criação. Você até poderia assistir um espetáculo e não perceber capoeira, mas a criação, o corpo está impregnado dessas coisas. Esse era o desejo. E assim foi feito (Hilton Cobra, 2025).

Imagem 56 – “A Roda do Mundo”, Companhia dos Comuns



Fonte: fotografia de Ierê Ferreira

Durante a temporada de apresentações do espetáculo *A Roda do mundo*, a cia criou também o Seminário *A presença do negro no teatro brasileiro*, contando com presenças como Leda Maria Martins, Mariza Guimarães Dias, Júlio Cesar Tavares e Abdias do Nascimento. Contando com grandes referências do teatro nacional, o seminário expõe uma necessidade de diálogo neste campo artístico sobre as presenças/ausências negras no teatro, questão que ainda não se esgota nos dias atuais.

A segunda peça foi *Candaces – A reconstrução do fogo* (2003), cumprindo o que Cobrinha disse ter sido uma “ordem de Lélia Gonzalez para criar o espetáculo, lembrando as conversas que tiveram e as indicações de Lélia Gonzalez a respeito das Candaces. Foi um grande sucesso, sendo premiada no e premiada no prêmio Shell no ano de 2003. A terceira peça foi *Bakulo: os bem lembrados* (2006), inspirada em obras do prof. Milton Santos, tratava de territorialidade e resgatava as espiritualidades que, em vida, deixaram importantes legados.

Nós lotávamos todos os espetáculos. Nós fizemos dois espetáculos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro hiperlotados. E nós só conseguimos a pauta do Theatro Municipal, porque a Helena Severo, que me botou no centro José Bonifácio, em 1993, era a presidente do Theatro Municipal e sabia como é que eu trabalhava. Dá a pauta para ele. Os racistas da equipe dela fizeram de tudo, tudo que você possa imaginar, para não dar certo. Até que eu liguei para ela e disse: “Fale com a sua equipe que a partir de hoje eu não quero qualquer boicote!”. Não tive nenhum boicote a partir deste momento (Hilton Cobra, 2025).

Imagem 57 – “Candaces – A reconstrução do fogo”, Cia dos Comuns



Fonte: fotografia de Ierê Ferreira

Sobre as dramaturgias da Companhia dos Comuns, Hilton Cobra afirmou que as personagens eram construídas a partir das experiências de vida dos artistas negros do grupo e Márcio Meirelles, um homem branco e que pactua com a luta contra o racismo, concluía os roteiros com essas informações. “Uma coisa era muito importante: o corpo da atriz e do ator estavam ali no palco, eram os nossos corpos e as nossas vidas” (Hilton Cobra, 2025), provocando identificações do público com os espetáculos: “Aquilo aconteceu com minha vizinha! E aquela discussão ali estava na venda, estava na esquina da minha casa! O público preto estava se vendo no palco através da dramaturgia e através da estética do fazer teatral” (idem).

A Cia dos Comuns era formada por uma extensa equipe, citada por Hilton Cobra, que ressaltou a importância dos trabalhos técnicos acurados que resultavam no sucesso das produções do grupo:

Era um trabalho de excelência em todos os aspectos. A dramaturgia, o elenco e a equipe. Atenção para a equipe técnica. Era Márcio Meirelles, para mim, um dos grandes diretores de teatro desse Brasil. Um dos encenadores mais extraordinários. Era Zebrinha que cuidava do nosso corpo. Era o Jarbas Bittencourt, que é um dos maiores compositores de música *para* teatro. Certo? Nós tínhamos Jorginho de Carvalho como iluminador de todos os espetáculos, o Papa da Iluminação Cênica no Brasil, iluminou todos os espetáculos da Cia dos Comuns. Nós tínhamos a Biza Vianna, uma das maiores figurinistas daquela época do teatro brasileiro. Premiadíssima. Nós tínhamos Luiz Carlos Gonçalves de Almeida, o Gá, que trabalhava comigo desde 1994 no José Bonifácio, fez todo o projeto gráfico de todos os espetáculos e eventos do José Bonifácio, como fez todo o material gráfico, pensamento gráfico da Cia dos Comuns. E nessa área ainda tínhamos o Bob Siqueira, profissional com acabamento primoroso, formando uma dupla extraordinária com o Gá. Marcia Vilela, que está comigo desde 1994, divulgou todos os nossos espetáculos e eventos, parceria de primeira ordem. Como assistentes, que foram fundamentais, destaco o ator e diretor Ângelo Flávio, Felipe Koury e Emmanuel Santos, assistentes de Direção e Denis Gonçalves, assistente de Coreografia e corpo. Na produção e administração passaram pessoas experientes, talhadas para o ofício, Tânia Rocha, Isabel Lito, Ruth Almeida, Afonso Drumond, Lud Picosque e muitos e muitas. Então, veja a equipe. Eu vou dizer para você, não é todo mundo que monta uma equipe dessa. Essas pessoas que eu citei para você, são top! Top, top, top, no nível profissional e artístico do teatro brasileiro. Não podemos deixar de ressaltar a colaboração primorosa que tivemos ao longo dos anos do prof. Muniz Sodré, do acadêmico Alberto da Costa e Silva, do nosso mestre maior Abdias do Nascimento, da Makota Valdina, da especialista em arte de matriz africana Marisa Guimarães Dias e tantas pessoas que entenderam a importância de se falar da cultura e da arte negra a partir da linguagem teatral com o compromisso, responsabilidade, talento e rigor científico que a Comuns imprimia (Hilton Cobra, 2025).

Quanto ao elenco, Cobrinha informou que foi formado através de uma audição de 5 dias comandada por Márcio Meirelles. Compareceram mais de 40 atores e atrizes, alguns iniciantes outros já com experiência no teatro. A ideia inicial era selecionar 10 artistas, mas foi impossível diante de “tamanho disponibilidade, talento, vibração, mergulho e adesão à

ideia do projeto, captada por aquelas pessoas” (Hilton Cobra, 2025). Foram, então, selecionadas 26 artistas e formou-se a Cia dos Comuns.

Evidentemente que, ao longo do tempo, tivemos evasões naturais, como também a cada espetáculo somavam-se outros. Grandes e talentosos atores e atrizes passaram pela Comuns. Alguns mais vocacionados que outros, mas todos absolutamente comprometidos com a ideia de combater o racismo através da linguagem teatral com excelência artística e responsabilidade política. Entre atores e músicos que passaram pela Comuns: Alanzinho Rocha - Cavaquinho e violão; Ana Lucia Monteiro, Anna Paula Black, Anderson Vilmar – Percussionistas; Arlete Dias, Bruno Gomes, Cridemar Aquino, Cyntia Rachel, Débora Almeida, Denis Gonçalves, Duda Fonseca, Fábio Negret, Fernando Barcellos, Filipe Coelho, Filipe Juliano – Flauta transversa; Flávia Souza, Frida Maurine – Violino; Gabriela Luiz, Gilberto Silva, Glaucia Brum – Viola; Gustavo Melo, Hilton Cobra, Mauro Alabê – Percussão; Patrícia Costa, Puan Viana – Percussão; Rocino – Saxofone e violão; Rodrigo de Odé, Sarito Rodrigues, Tatiana Tibúrcio, Vânia Massari, Valéria Monâ e Vinicius Fonseca (Hilton Cobra, 2025).

Importante observar que a equipe formada por Hilton Cobra não era formada apenas por pessoas técnicas especialistas em suas respectivas áreas de atuação. A presença de pessoas estudiosas em relações étnico-raciais e estudos africanos, supõe a realização de estudos e consultas constantes, a fim de realizar produções ainda mais coerentes e conscientes em relação às propostas da cia. Segundo Hilton Cobra, todo o grupo era notadamente militante antirracista, o que pode ter contribuído ainda mais para um acordo em comum de uma atuação política por meio das artes.

No ano de 2005, Hilton Cobra foi convidado para realizar uma performance durante a Marcha Zumbi +10 em Brasília - DF, para celebrar e avaliar os dez anos seguintes à histórica Marcha Zumbi dos Palmares, ocorrida em Brasília no ano de 1995. A performance não aconteceu, mas o ator saiu pensativo do evento, conjecturando sobre um encontro de diretores e diretoras de teatro negro do Brasil.

Por conversa com o Edson Cardoso, um grande homem, um grande militante negro e a Vera Lopes, uma grande amiga lá do teatro de Porto Alegre, vou para o Rio de Janeiro. Converso com o grupo, com Márcio Meirelles, Chica Carelli e o Bando de Teatro Olodum. Converso, com Luíza Bairos, Leda Martins e aí a gente cria o Fórum Nacional de Performance Negra. Então era eu, Leda, Luíza, Chica Carelli, Márcio Meirelles. Nós éramos os cinco coordenadores. [...] Para quê foi criado o Fórum? Para que a gente pudesse juntar os grupos de teatro preto desse Brasil todo. Aí era sentar para discutir o que é que nós poderíamos apresentar para governantes, as nossas necessidades e os nossos quereres para atender as demandas do teatro e da dança negros no Brasil. Fizemos o primeiro fórum, tiramos um documento, levamos para o ministro [Gilberto] Gil. A ideia era fazer a cada dois anos. Dalí, saiu também o comprometimento da Fundação Palmares e da Funarte, os dois patrocinadores do primeiro, já para realizar o segundo fórum no ano seguinte. Ah! Foi lindo, maravilhoso! E atenção! Uma das coisas que conseguimos (isso é muito importante), foi poder, de forma estruturada, discutir e

cobrar a presença de pessoas negras nas comissões julgadoras de editais. Principalmente do poder público. Funarte, Banco Brasil, Caixa Econômica, Correios, Petrobrás. Não tinha preto nas comissões julgadoras! No primeiro ano que colocaram gente preta para julgar, foi o ano que mais contemplou projetos negros na Funarte. Isso ficou para sempre. Isso é o Fórum Nacional de Performance Negra. E é a partir do Fórum Nacional de Performance Negra, que começa a se criar editais temáticos pretos (Hilton Cobra, 2025).

O Fórum Nacional de Performance Negra, criado em 2005 foi uma iniciativa da Companhia dos Comuns, juntamente com Bando de Teatro Olodum, de Salvador e os coordenadores citados acima. É um projeto político para além dos palcos que, continuamente, aproximou grupos e artistas negros do país para a construção de políticas que atendessem essa categoria, dentre outras questões pertinentes aos artistas negros. As três primeiras edições estão registradas em livros.

Imagem 58 – “Bakulo – os bem-lembrados”, Cia dos Comuns



Fonte: fotografia de Ierê Ferreira

Outra idealização da Cia dos Comuns foi *Olonadé – A cena negra brasileira*, uma mostra criada em 2010, no Rio de Janeiro, com o intuito de debater linguagens, estéticas e o fazer artístico do teatro e da dança negra do Brasil. Foram realizadas quatro edições, marcadas pela beleza dos espetáculos apresentados, incluindo ainda a realização de oficinas

e palestras ao longo da programação. A mostra também resultou na publicação de três revistas, uma preocupação constante de registro e publicações da Cia dos Comuns.

Daí, em um determinado momento, a Companhia dos Comuns concorre a um edital para a ocupação do Teatro Glauce Rocha. Perdemos o primeiro edital. Fiquei puto. Ficamos todos muito putos e putas. Entramos na segunda [vez]. Uma outra vez com a ocupação do mesmo teatro. Perdemos para duas meninas brancas. Atenção para o nosso projeto: nós criamos um projeto onde tínhamos 16 espetáculos de 12 grupos diferentes. Nós tínhamos depoimentos de pessoas como o Jorginho de Carvalho, como a Dona Ruth de Souza e Abdias Nascimento para ficar registrado. Nós tínhamos inúmeras oficinas, isso tudo para ocupação de seis meses. Eu tinha um excel com toda a programação. E perdemos para duas produtoras brancas que descobriram como ganhar dinheiro com o teatro preto. Aí nós fomos para cima! Fomos para a Funarte, num encontro que teria até a ministra Ana de Holanda... Invadimos! 9 horas da manhã, daqui a pouco ia ter aquela enxurrada de gente preta dentro do evento! Evidentemente que eu avisei que ia, mas eles não tinham noção do que a gente ia fazer. Fizemos um documento fantástico que eu li e invadimos lá para dizer que isso não mais poderia continuar. Comparei os dois projetos 16 espetáculos diferentes, grupos diferentes e elas ganharam com três espetáculos. Aí invadimos, fomos para cima, leram o documento, três, quatro, cinco, seis páginas e criamos um movimento chamado AKOBEN-2012 – “Trompa de guerra – ação, prontidão luta, voluntariado”. O fórum discute política pública e elenca demandas para o setor. O Olonadé vai em busca dessa estética do fazer teatro. E o AKOBEN é um movimento que não abre concessões. Então, essas três coisas foram criadas por esta companhia (Hilton Cobra, 2025).

Neste contexto, Hilton Cobra atesta que percebeu alguns divisores de água no teatro negro brasileiro, sendo eles a criação do TEN, do Bando de Teatro Olodum na Bahia e inclui a Companhia dos Comuns, pensando no seu valor histórico, artístico e político, em diálogo com o Estado. Concordo com o artista, acrescentando a importância da educação social e política promovida pelo grupo, ressaltando que as intervenções da Cia dos Comuns promovem tensionamentos necessários sobre como o racismo interfere nas artes, ao mesmo tempo em que apontam as problemáticas e agem de forma prática para a mudança efetiva ao pressionarem o poder público.

Neste contexto da entrevista, interroguei Cobrinha sobre sua opinião acerca do lugar ocupado pelas artes, de modo geral, no Movimento Negro. Segundo ele, a cultura vem sendo um dos principais alicerces deste movimento ao longo dos anos.

Quando o Movimento Negro vai discutir, ali numa determinada década, uma das grandes forças foi que “nós somos bonitos, que nós somos bonitas, que nosso cabelo não é duro, não é ruim”. “Beije a sua negra em praça pública!”. É um jornal que, inclusive, tem uma entrevista extraordinária com a Lélia Gonzalez. Isso é cultura! Você é bonita e assim passa a vestir, vamos dizer, suas roupas africanizadas. Isso é a cultura! Veja bem, quantas músicas foram criadas nesse âmbito de Movimento Negro? Falando sobre a questão negra. O que antecede aí, por exemplo, Ilê Aiyê, Olodum, a própria escola de samba. Os enredos das escolas

de samba. Tudo estava muito ligado! As questões pretas, raciais, por uma busca por uma educação, por uma pedagogia que nos atenda, tudo o que nós fazíamos invocando a televisão, de que não tinha presença preta na televisão, que hoje tem, que não foi de agora, que não é uma coisa que a Rede Globo tirou dela própria. É mentira! Há décadas que a gente vem batendo nisso, finalmente realmente abriram, mas é que nós metemos o pé naquela porta. Então, tudo isso é criação, tudo isso são discussões iniciadas no âmbito do movimento negro, sobretudo o movimento negro unificado, que eu acho que o Amauri, a Lélia faziam parte. Mas a cultura estava na linha de frente. Nesse momento que lembro do que foi o movimento, para que você pudesse usar esse cabelo aí que você está usando, com beleza, com assunção [aponta para mim e rimos]! Ou seja, nem mais está preocupada com o cabelo que você vai sair. Não é? [concordo] Olha só! Isso é cultura! Isso é arte! (Hilton Cobra, 2025).

Impossível não fazer uma reflexão sobre as palavras de Cobrinha. Hilton Cobra informa, de forma sucinta e pedagógica, como as intervenções artísticas contribuíram com e no Movimento Negro, impactando, ainda, todo um contexto social. Além disso, conecta de forma precisa as repercussões dessas ações atualmente, demonstrando a continuidade dessas conquistas para as gerações futuras que, apesar de ainda conviverem com o racismo, possuem maior empoderamento para enfrentá-lo.

Cobrinha também abordou a constante preocupação da Cia dos Comuns em promoverem a formação de público, mantendo parcerias com ações sociais, ONGs e cursinhos pré-vestibulares comunitários, como o Educafro, para o quais os ingressos eram disponibilizados gratuitamente, a preço popular ou promocionais. “Nunca, jamais deixamos de cuidar do público”, afirmou Cobrinha. Um exemplo disso foram as apresentações do monólogo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*, que assisti no Theatro Municipal com ingressos a R\$2,00 inteira/ R\$1,00 meia-entrada, e ainda contou com uma apresentação exclusiva e gratuita para estudantes de escolas públicas da cidade.

Imagem 59 – Cartaz de divulgação de “Traga-me a cabeça de Lima Barreto!”,
no Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: arquivos pessoais

*Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*⁴², é um monólogo que celebrou os 40 anos de carreira de Hilton Cobra. Ele informou que o monólogo surge do desejo antigo de retratar a “loucura” em suas obras, especialmente pensando nas vivências de mulheres negras em situação de surtos mentais. Aliado a isso, estava a intensão de trabalhar com Onisajé, que dirigiu o espetáculo com texto de Luiz Marfuz.

Atenção pra equipe do monólogo (e eu trabalhei isso com 76 mil reais): Marfuz como autor, Onisajé como diretora, Zebrinha como desenho de corpo, Jorginho de Carvalho e Valmyr Ferreira como iluminador, Biza Vianna como figurinista, Márcio Meirelles como cenógrafo e Jarbas Bittencourt como diretor musical. Eu vou dizer para você... Eu duvido que alguém consiga montar esta equipe para um monólogo! Uma vez eu contei essa equipe e deu mais de 40 pessoas para criação do monólogo (Hilton Cobra, 2025).

⁴² Sinopse: “Escrita pelo diretor e dramaturgo Luiz Marfuz, em 2017, especialmente para comemorar os 40 anos de carreira do ator Hilton Cobra, com direção de Onisajé (Fernanda Júlia), a peça mostra uma imaginária sessão de autópsia na cabeça do escritor Lima Barreto, conduzida por um Congresso de Eugenistas no Brasil, início do século XX. Após a morte de Lima Barreto, os médicos eugenistas determinam a exumação do corpo, a fim de responder à seguinte pergunta: “Como um cérebro, considerado inferior pelos eugenistas da época, poderia ter produzido e publicado obras literárias de qualidade, se a arte nobre e da boa escrita deveria ser um privilégio das raças consideradas superiores?”. A partir desse embate, a peça mostra as várias facetas da personalidade e da genialidade de Lima Barreto, refletindo sobre loucura, racismo e eugenia, a obra não reconhecida e os enfrentamentos políticos e literários de sua época” (Leme, 2024).

O espetáculo traz inúmeras críticas ao eugenismo e nazifascismo e, ao longo da peça, são projetadas frases racistas que foram pronunciadas por eugenistas do país. Em algumas apresentações, ocorriam rodas de conversa ao final do espetáculo. Nestas ocasiões, Hilton Cobra afirmou que nunca houve nenhuma situação em que o público contestasse as críticas mencionadas. Para ele, mesmo que parte do público concordasse com o nazifascismo, não se pronunciavam durante ou ao final do espetáculo por terem vergonha das falas projetadas, uma vez que ilustram pensamentos que vigoram nos dias atuais.

De todo modo, por onde passa, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* é um sucesso de bilheteria, por seu caráter provocante, atual e, principalmente, a atuação magnética de Hilton Cobra ao longo do monólogo. O roteiro ácido e preciso, com jogos e quebras de “quarta parede”, nos introduzem em uma fascinante viagem não apenas na história, mas na suposta mente de Lima Barreto, como se o mesmo estivesse diante de nós despejando cada gota de seu (precioso) sarcasmo contra as hipocrisias e injustiças que lhe causaram. O público, conforme Hilton Cobra afirmou, percebe as astúcias contidas no roteiro e, em alguns momentos, como em uma apresentação realizada na Universidade de Pernambuco, fez com que a plateia ficasse positivamente inquieta e interativa. “Aí o teatro acontece!”, ele afirmou, “Quando sai faísca da plateia, quando junta aqui o palco e a plateia. Aí o teatro acontece!” (Hilton Cobra, 2025).

Concluindo a entrevista, Hilton Cobra relembra uma passagem de sua vida:

O Ângelo Flávio, meu amigo querido, me disse um dia: “olha que coisa linda, Cobra: nós temos 220 milhões de pessoas nesse Brasil. E eu sou artista! 220 milhões de pessoas e *eu* sou artista!”. Olha que coisa enorme. E olha a responsabilidade que isso tem. Cuidar do seu ofício, cuidar da sua arte. E lá dentro você poder discutir tudo e qualquer coisa, a arte é um comando. Eu tenho muito carinho pelas coisas que eu faço e, sobretudo, nesse universo artístico. Eu adoro a arte, eu adoro a minha arte, eu adoro essa força, como eu adoro todos os meus amigos e amigas grandes que me ajudaram nisso e eu não quero falar mais nada! [gargalhada emocionada. Também me emociono profundamente] (Hilton Cobra, 2025).

Encerramos a entrevista chorando. Fui atingida pela faísca citada por Hilton Cobra. Conhecer a história deste mestre do teatro brasileiro e da Cia dos Comuns reafirma a valiosa contribuição e importância do lugar de responsabilidade política de ativistas no teatro negro no Brasil.

4.6 Verônica Bonfim

Imagem 60 – Verônica Bonfim



Fonte: Ernane Pinho (2025)

Tive a oportunidade de entrevistar a multiartista Verônica Bonfim, no que se tornou uma manhã emocionante e nostálgica. No dia em questão, fui até sua casa, onde também se encontravam a irmã Viviane e o sobrinho Gael, filho de Viviane, um lindo menino que vez em quando se aproximava de nós e recebia um “cheiro” e um dengo da tia.

Verônica possui uma grande conexão com a minha cidade natal, deixando-me perplexa sobre as muitas pessoas em comum em nossas vidas. Dentre elas, o meu pai, uma vez que ela realizou a primeira graduação em Engenharia Florestal na UFV e tinha aulas no Laboratório de Fisiologia Vegetal do Departamento de Biologia onde meu pai trabalhou a vida toda. Conteí também ao meu pai sobre a surpresa do encontro, que ficou feliz por ter sido lembrado por ela.

Viviane também se graduou na UFV, no curso de Educação Física e desenvolveu um projeto social no bairro Santo Antônio, onde cresci e morei a vida toda antes de me mudar

para o Rio de Janeiro. Ela me contou sobre os desafios de trabalhar em uma localidade considerada de risco e que, ao mesmo tempo, tinha muito orgulho daquele projeto. Realmente, era raro ver trabalhos sociais no bairro, com o Morro da Coruja e Cantinho do Céu localizados na mesma região e que não tinham boa fama. Hoje, já temos melhores perspectivas econômicas e sociais no bairro, apesar de ainda ver notícias sobre a violência no local.

Verônica nasceu na cidade de Ubatã, na Bahia, e sua família se mudou para Itabuna, no mesmo estado, quando ela tinha menos de um ano de idade. Sobre sua mãe, “foi aquela galinha com uns pintinhos: ninguém falava mal da gente, não deixava e ela ia lá quebrava o pau” e o pai, “aquele preto luxento, o preto que hoje chamariam de metrossexual. Mas é isso, um preto vaidoso que sabe da importância de estar limpo, cheiroso, arrumado e com a identidade no bolso” (Verônica Bonfim, 2025).

Sua primeira experiência artística foi com a música, inspirada pela família. Sua mãe gostava de ouvir música e cantar e seu pai tinha o costume de convidar amigos nos fins de semana para fazerem serestas e rodas de violão “e eu ficava do lado do violonista ouvindo aquilo, encantada com o instrumento”, disse Verônica. Na adolescência, pediu um violão ao seu pai, que lhe presenteou com o instrumento que a acompanha até hoje e me mostrou durante a entrevista. Um professor particular de violão, ao notar sua bela voz, incentivou-a a praticar igualmente o canto.

Começou a escrever poesias por volta dos 13 anos de idade, sua ferramenta de expressão diante da dificuldade de verbalizar certos sentimentos e pensamentos. Ela afirmou que, atualmente, compreende que essa dificuldade decorria do silenciamento sofrido em sua vida pessoal, fazendo-a se “derramar” na poesia.

Em torno dos 14 anos, começou a compreender a sua bissexualidade e, apesar de ter se relacionado com meninos e meninas, “defino que eu sou mulher lésbica, mas eu nunca desgostei de homem”, afirmou. Atualmente, tem preferência pela relação com mulheres e declarou que, afetivamente, sente mais dificuldade de se relacionar com homens por todo o patriarcalismo, machismo, racismo e violência construídos na sociedade. Ela entende, com bastante lucidez, que essas violências também atingiram seu pai, enfatizando que isso não é uma justificativa, mas uma explicação sobre determinadas atitudes dele.

Foi um homem que nunca teve nada, pobre da periferia de Salvador e que conseguiu acender socialmente. Se tornou médico e carregou a família inteira nas costas, no sentido de prover toda a família e a gente. Infelizmente, foi um homem

muito violento com minha mãe e muito ausente em termos de amor, porque também nunca teve, mas foi um cara que foi muito rigoroso no sentido de ser muito fiel e disciplinado à profissão dele, à medicina, à nossa educação e a prover em casa. Nunca faltou nada pra gente e a gente estudou nas melhores escolas. Ele falava: “Não vou pagar faculdade para ninguém, dá um jeito de passar em federal!” e a gente passou, eu e minhas irmãs, nas melhores. Vanessa, na UESC, na Bahia, Viviane e eu em Viçosa, que é uma das melhores do país. O meu curso em Engenharia Florestal é o melhor do país, quando não está no ranking no primeiro, está em segundo. Minha irmã mais nova foi a única que estudou em faculdade particular. Mas ele acabou ajudando a manter a gente em Viçosa também. Eu me inspiro muito nele, no sentido de que sempre foi um cara muito correto, muito disciplinado, muito responsável com o trabalho. E eu tenho isso, sabe? Hoje eu consigo entender todas as ausências que teve na vida dele por conta do racismo. O racismo adoece muito a gente. Mas eu só consegui compreender isso porque eu comecei a me racializar também no sentido de me entender como mulher negra (Verônica Bonfim, 2025).

A observação de Verônica sobre as relações familiares conduz à reflexão acerca das ausências afetivas e de como estas, aliadas ao machismo e ao patriarcado, geram impactos profundos não apenas nos homens, mas também nas mulheres com quem convivem. Conforme relatado pela artista, a linguagem de amor possível para seu pai manifestava-se por meio do ato de prover e garantir às filhas a melhor educação possível. Atualmente, observo com atenção a formação de grupos compostos por homens negros que se dedicam à desconstrução de masculinidades abusivas por meio de rodas de conversa, estudos e terapias, com o objetivo de estabelecer relações pessoais e coletivas mais saudáveis, rompendo com a ideia de que o homem “não pode expor os seus sentimentos”. Diante desse contexto, Verônica encontrou mais uma vez na arte um canal para expressar seus sentimentos, mas desta vez, por meio da interpretação.

Com 15 anos, nasce *Lilith Power*. Essa mulher nasceu um dia na sala da minha casa, quando minha mãe estava cozinhando, ela estava fazendo um doce pra gente. Ela estava com o olho roxo, chorando na cozinha. Eu cheguei da escola e vi ela na cozinha. Eu fui lá no guarda-roupa dela, botei o guarda-roupa abaixo, achei um casaco de pele sintético, botei esse casaco, peguei um salto dela, botei um batom bem vermelho e cheguei na cozinha: “Oi, eu sou a Lilith!” Minha mãe, quando ela viu aquilo, mas ela ria tanto, ria tanto, que naquele dia alguma coisa se acendeu em mim. Aí, todo dia que eu chegava da escola, inventava uma coisa nova. Assim nasceu a Lilith, depois nasceu *Blue Blonde San Diego*, que era uma outra que tinha um chapéu de minha mãe, tinha uma bebida azul, que era um *Curaçao Blue*, meu pai tinha no bar, eu pegava, sentava e ficava conversando com ela, fingindo ser outra pessoa. Depois nasceu *Seu Madruga*, era o que arrumava tudo em casa. E ele arrumava mesmo, era o cara que baixava em mim pra arrumar as coisas da casa. Quando eu inventava esses personagens em casa, pra mim e minhas irmãs, minha mãe, pra brincar, pra fazer o ambiente da casa ficar feliz, eu nunca imaginei que aquilo era ser atriz. Eu só estava querendo, do nada, fazer graça em casa (Verônica Bonfim, 2025).

Quando eu oferecia aulas de teatro, costumava dizer aos cursistas que a profissão da atuação é muito generosa, por emprestar seu corpo para que a personagem possa nele emergir. No caso narrado por Verônica, as personagens emergiram como fuga da realidade de violência e, de certo modo, criando um vínculo afetivo e de cumplicidade especialmente com a mãe, que provavelmente entendeu as intenções da filha. Além disso, sem ter a pretensão de interpretar ou julgar os sentimentos da jovem Verônica, mas, na circunstância apresentada pareceu-me, igualmente, que a personagens podem ter se tornado válvula de escape, assim como fazia na poesia.

Aos 17 anos, Verônica saiu de Itabuna para cursar Engenharia Florestal na Universidade Federal de Viçosa. Durante a graduação, iniciou seu envolvimento com a capoeira, o que, segundo ela, foi uma revolução que lhe ensinou a ser a artista que é hoje, pois lá aprendeu a tocar outros instrumentos musicais como berimbau, atabaque e pandeiro, além de praticar o canto com as ladainhas. Os participantes tinham o costume de frequentar bares da cidade após as rodas e, muitas vezes, por estarem com os instrumentos, eram convidados a tocar e cantar neste lugares de forma despretensiosa. Isso fez com que o talento de Verônica chamasse a atenção das pessoas sem que ela tivesse noção disso.

Em 1994, foi convidada para um teste para vocalista de uma banda local formada por “baianos com saudades de casa”, a *Banda Odara*. Relutante e insistindo em dizer que não era cantora, realizou o teste cantando um trecho da música *Adeus Bye, Bye*, da Banda Eva, e foi escolhida. No show de sua estreia, que aconteceria em um tradicional festival que ocorria na universidade, o *FestVelho*⁴³, tomada por ansiedade, decidiu não comparecer.

Eu tava com febre de tão nervosa. Me cataram em casa, um amigo meu falou: “Bota uma roupa, bota um batom e vai!” Cheguei lá no Festival, minha estreia foi desse jeito, Bê: me empurraram no palco! Juro por Deus! Eu na beira do palco, morrendo de medo, me empurraram e eu cantei uma música da banda Mel. Aí eu olhei pro povo, lotado e todo mundo olhando. Na hora em que eu comecei a cantar, já falei logo: “Gente, eu tô muito nervosa”. Fui começando a cantar. De repente, todo mundo cantando comigo. Eu vi que eu gostava daquilo, eu gostava de estar ali, interagindo com aquela plateia e brincando, igual fazia com minha família. Eu comecei a brincar (Verônica Bonfim, 2025).

Após a primeira experiência, sua relação com o público foi ressignificada. Superando o medo e a insegurança iniciais, Verônica passou a reconhecer e valorizar a sintonia estabelecida com a plateia. O *FestVelho*, além de abrir caminhos para sua atuação como

⁴³ O FestVelho foi um festival cultural da UFV. Era organizado pelos estudantes moradores de alojamento e recebeu esse nome por acontecer no gramado em frente ao denominado “Alojamento Velho” da universidade.

cantora, também foi responsável por fazê-la expor, pela primeira vez, um de seus poemas, por meio de um varal literário instalado no espaço do evento.

Em 1998, integrou um novo projeto musical: a banda *Rasta Joint*, com a qual atuou por dois anos como *backing vocal*. Nesse grupo, trabalhou ao lado do artista Thomaz Medeiros, conhecido como Bulldog, com quem também tive a oportunidade de colaborar no Centro Experimental de Artes de Viçosa, entre os anos de 2017 e 2018.

Na década de 2000, ingressou no mestrado na UFV. Sem bolsa de estudo e enfrentando a necessidade de se manter na cidade, passou a se apresentar em bares, incentivada principalmente por amigos que, cientes de suas inseguranças, a apoiavam comparecendo aos shows. Dentre os locais em que se apresentou, destacou a Pizzaria Pau Brasil, bastante popular na cidade, que lhe proporcionou memórias afetivas marcantes. Mara, proprietária do estabelecimento à época, tornou-se sua primeira empresária.

E foi assim que eu comecei. Viçosa me acolheu, Viçosa me trouxe esse lugar de aconchego, de como se eu estivesse na sala da minha casa fazendo teatro pra minha família. Ou na sala dos amigos das repúblicas, cantando pra eles, eu estava no barzinho cantando como se fosse uma república. Eu estava ali experimentando fazer teatro, música e escrita a partir de um lugar muito íntimo (Verônica Bonfim, 2025).

Em uma das ocasiões após apresentação na Pizzaria Pau Brasil, recebeu um importante retorno do público, em um domingo de manhã, após um sábado de apresentação.

Domingo é dia de quê? Fazer faxina, fazer comida. Enquanto a Dani [sua companheira à época] estava fazendo faxina, eu falei: “Dani, estou descendo para lavar o carro”. Desci de pijama (“pijama” é uma blusa velha rasgada) [rimos]. Desci, tirei o carro da garagem, fiquei na calçada lavando o carro desse jeito, toda desarrumada. Passou um carro com duas meninas (uma criança e uma adolescente), um cara e uma mulher, olhando pra mim. O carro deu ré, parou, abaixou o vidro e a mulher falou: “Minha filha, tudo bem? Desculpa te perguntar, mas você não estava tocando num restaurante ontem, no Pau Brasil? Não era você?” Aí eu fiz: “Esse mulambo? Esse lixo aqui? [rindo]”. Com um balde (porque é isso, eu não lavo com mangueira pra não gastar água, porque eu sou sustentável), eu tava imunda, Bê, toda molhada. As menininhas atrás: “É ela minha mãe!” A mulher desceu do carro, eu lembro que era uma mulher branca, um cabelo bem preto, liso, parecia uma cigana. Aí ela pegou na minha mão e falou assim: “Minha filha, por favor, me desculpa, mas eu preciso te falar uma coisa muito séria. Você precisa fazer alguma coisa com a sua arte. O que Deus te deu é um dom. E eu vou te falar muito sério: faça alguma coisa com esse dom que Deus te deu, senão ele vai te tomar. Por favor!”. Entrou no carro e saiu. Bê, eu fiquei na calçada, olhando para aquele balde. Na sequência meus amigos me inscreveram no Fama! (Verônica Bonfim, 2025).

Durante a finalização do seu doutoramento, no ano de 2005, seus amigos a inscreveram no programa *Fama*, da Rede Globo. Este foi um show de talentos televisionado, onde os participantes permaneciam confinados em uma casa e competiam entre si para ganhar o *reality show* e alcançar a oportunidade de ter seu contrato assinado por uma gravadora. 2005 foi o ano da última edição do programa.

Os artistas inscritos participavam de seletivas regionais antes de ingressar no programa de fato. Nesta época, Verônica estava passando pela transição capilar, que é o momento em que a pessoa que teve o cabelo modificado por produtos capilares, retorna para a estrutura natural. Nascida na década de 1970, Verônica teve a raiz do seu cabelo e das irmãs “relaxado⁴⁴” por muitos anos por sua mãe, influenciada por uma amiga, mulher branca, e pela dificuldade de manter todas as filhas arrumadas para ir à escola e acabou optando pelo uso da soda cáustica para alisar os cabelos das crianças.

O uso de alisantes em crianças, especialmente meninas negras de cabelos cacheados e crespos, é por vezes entendido como um mecanismo de defesa das mães contra possíveis ataques racistas voltados para as filhas, independente das origens raciais das mães. As mães, muitas vezes, com o intuito de “blindar” as crianças de atitudes preconceituosas que possam as atingir, optam pelo relaxamento ou alisamento das meninas e cortes curtos, estilo raspado nos meninos. A questão, novamente, esbarra nos efeitos do racismo e valorização dos traços caucasianos que muitas vezes fazem as mães temerem sobre as violências que as crianças possam sofrer, por mais que o alisamento desde a infância impactem física e psicologicamente no decorrer do tempo. Por essa razão, muitas mulheres negras que passaram por este processo descobrem como seus cabelos realmente são depois de adultas, após tomarem a decisão de interromper os alisamentos e relaxamentos. Atualmente, este cenário vem mudando, com maior variedade de produtos para cabelos crespos e cacheados naturais, salões de beleza especializados nessas curvaturas e ações de conscientização sobre a beleza dos cabelos e dos demais traços característicos das pessoas negras desde a infância, contribuindo para a autoestima da população negra.

Voltando para a experiência no programa *Fama*, Verônica recebeu o comunicado de que havia sido selecionada para a final, em São Paulo e, antes da viagem, decidiu cortar o restante das pontas alisadas de seu cabelo em um salão de Viçosa. No local, foi orientada

⁴⁴ O relaxamento é uma das técnicas de modificação química do cabelo, onde são utilizados produtos na raiz capilar para que o mesmo fique com cachos mais abertos, não necessariamente lisos em determinadas situações, por isso, “relaxado” e supostamente menos agressivo que o alisamento.

por um cabeleireiro, homem branco, a recorrer ao alisamento para ter um cabelo socialmente aceito em rede nacional. Diante da negativa da atriz, o cabeleireiro insistiu: “Você sabe que, se você entrar no programa, vão alisar seu cabelo? Não vão deixar você entrar com esse cabelo!”. Verônica se lembra que, naquela época, havia pouca discussão sobre empoderamento das mulheres pretas e de seus cabelos naturais, mas sua atitude pode ter impactado o ambiente do salão naquele momento:

Foi muito intuitivo e pessoal, eu falei assim pra ele: “Você sabe que se quiserem fazer isso, eu não vou entrar no programa, né?” Aí o pessoal que tava lá falou: “Jura?” Eu falei: “não, eu não vou deixar! Ninguém vai mexer no meu cabelo!” Bê, não me pergunte por quê. Eu não estava envolvida com o Movimento Negro, eu não estava envolvida com o terreiro, eu não sabia nem o que era orixá. Eu juro, e não tenho vergonha de falar isso, porque apagam tanto a nossa história que eu só sabia que eu não estava me encaixando no que queriam naquela figura. Eu queria estar com o meu cabelo e eu queria ser eu mesma (Verônica Bonfim, 2025).

E aí quando eu voltei pra Viçosa [após o programa], me deu vontade de ir no salão falar com aquele cara. Mas não. Não preciso falar nada pra ele, ele me viu. Ele assistiu a TV. Ele estava vendo as pessoas na rua de *black power* agora, me imitando. Foi a resposta. Bê, aquilo mudou. Quando eu vi que eu ficava linda na televisão com aquele cabelo, nunca mais meu cabelo desceu! (idem).

Verônica ingressou para a casa do Fama e no programa ao vivo semanal, os participantes eram preparados com roupas, maquiagem e penteado antes de subirem ao palco. Na primeira semana, chegando o momento da preparação do seu cabelo, a cabeleireira, uma mulher negra, pediu para Verônica esperar, pois ficaria por último. Isso a deixou apreensiva, afinal, ela e o participante Fábio Souza (vencedor da edição), eram as únicas pessoas negras do programa. Sua preocupação aumentou no momento em que percebeu que as outras participantes, mulheres brancas, tiveram seus cabelos escovados. “Será que ela vai querer escovar meu cabelo? Ai, meu Deus, o que eu faço? Se ela quiser escovar meu cabelo, eu não vou deixar, vou ter que ir embora”, pensava, ao mesmo tempo em que refletia sobre toda a sua trajetória até aquele momento, em que havia chegado mais longe do que imaginaria. Chegada a sua vez, a cabeleireira disse: “Vem, menininha”.

Me sentou na cadeira. Viviane, eu lembro como hoje [falando com a irmã]: ela pegou um óleo de silicone e falou: “Tá vendo isso aqui? Sabe por que eu te deixei por último? Você é linda, seu cabelo é lindo! Sabe o que a gente vai fazer com seu cabelo? A gente só vai botar ele pra cima. Vê se você gosta... Vou te ensinar pra quando você sair do programa, quando você sair pra sua vida, você vai pegar três gotinhas, ele vai ficar todo brilhoso, pra não ficar ressecado a ponta. E aí você vai fazer assim... [lhe ensinando]. Vou botar pra cima e você vai entrar assim. No máximo, a gente vai botar um laquê pra ele ficar armadinho, pra ele não ir murchando” (Verônica Bonfim, 2025).

A transição capilar representa um marco significativo, sobretudo considerando que a mídia desempenhou papel central na promoção da padronização de traços e corpos brancos. Evidenciar e assumir o cabelo crespo foi um recado sobre quem a artista desejava ser, algo ainda mais complexo no início dos anos 2000, onde os discursos promoviam ainda menos a valorização dos traços negros.

O programa *Fama* teve duração de 10 semanas, das quais Verônica permaneceu em 6 delas. A torcida em Viçosa e região foi expressiva e o seu retorno ao município foi estrondoso, com direito a uma carreata em carro aberto pela cidade e uma placa de honra ao mérito entregue pelo prefeito na época, pois em todas as entrevistas concedidas, ela se dizia uma “baiana com metade do coração mineiro em Viçosa”.

Essas vivências lhe fizeram “virar a chave” sobre o que fazer com todas as experiências adquiridas até ali, conforme o “aviso” recebido pela mulher que outrora lhe interpelou em um domingo de manhã. Se antes sua principal questão era “tem tanta gente boa que poderia estar no meu lugar, por que logo eu?”, passou a se perguntar: “tá, tem muita gente boa no Brasil, mas por que não eu também?” Então, mais uma mudança aconteceu.

A trajetória narrada até o momento é necessária para compreender os passos seguintes de Verônica Bonfim. Em 2007, defendeu o doutorado na UFV e se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, morou com uma de suas irmãs que já residia na cidade, enquanto realizava consultorias para empresas como o Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata, localizado em Viçosa (CTA) e para o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), a fim de juntar dinheiro para permanecer no Rio. Investiu parte do seu dinheiro na gravação de um disco, mesmo sem ser empresariada, autodenominando-se como uma “artista no meio lésbico da cena independente” (Verônica Bonfim, 2025).

Sabendo da trajetória artística de Verônica, Márcia, uma de suas amigas de Viçosa, lhe informou sobre oficinas de teatro gratuitas que estavam sendo oferecidas pelo Grupo *Tá Na Rua*, de Amir Haddad.

Minha primeira experiência teatral, profissional, sem ser essas personagens que eu já criava, foi com o *Tá Na Rua*, com o Amir Haddad. Vai que eles me ajudam a perder a timidez no palco? Vai que esse teatro me ajuda a falar melhor o texto, cantar melhor? Bê, o bichinho da coxí me mordeu ali, já era uma vontade de estar em cena como atriz, eu que não sabia. Menina, quando eu entro ali... E o *Tá Na Rua* é um teatro performático de rua, né? O Amir Haddad, contemporâneo do [Augusto] Boal, de toda essa galera. Então, é um teatro do oprimido, está flertando com esse lugar da rua, na performance, um teatro ativista e o Amir Haddad, uma das maiores sumidades que a gente tem no Brasil em termos de teatro popular e

teatro de rua. Nossa, Bê. Fiquei com o *Tá Na Rua*, nessa oficina, por oito meses (Verônica Bonfim).

A mãe de Verônica, sabendo do atual envolvimento da filha com o teatro, também a informou sobre uma oficina de montagem de musicais com Oswaldo Montenegro, para a surpresa de Verônica, que só conhecia o artista pelo seu trabalho musical. A oficina tinha um alto custo, mas sua mãe insistiu e aconselhou a filha para ao menos tentar juntar dinheiro para essa experiência que poderia unir seu amor pela música com o teatro.

Escutando os conselhos da mãe, Verônica realizou o teste. Preparou uma canção de Chico César, *Onde estará o meu amor* e levou seu violão, “vai que ele me chama para cantar na peça dele”, ela pensou. O teste foi realizado no Teatro Leblon, na Gávea, com a presença do próprio Oswaldo na seleção, que após a audição, perguntou a Verônica se ela era atriz. Diante da sua negativa, ele disse: “Você é atriz, só que ninguém nunca te falou isso. Você é uma atriz que canta”.

Resultado? Com Oswaldo eu passei dez anos da minha vida, fazendo tudo que você imaginar. Trilha de filme, cantando e tocando, série pra TV, teatro, peças musicais, sendo assistente dele nas oficinas de musical que ele começou. Fiz um filme com ele, o *Léo e Bia*, que é um grande sucesso da vida dele, a música *Léo e Bia* virou um filme. Eu tô lá como atriz, meu primeiro filme foi com ele, não falo uma palavra, mas tô lá cantando e tocando (Verônica Bonfim, 2025).

As experiências com Oswaldo Montenegro abriram leques de oportunidades e potencializou a formação profissional da agora também atriz Verônica Bonfim. Segundo ela, Montenegro utiliza a técnica chamada metodologia do reflexo⁴⁵, um teatro performático que não molda o artista, pelo contrário, se enriquece com o que ele tem/faz/traz em seu corpo, gestos, fazeres artísticos, joga para a cena e amplia. “E aí até o que você não sabe que sabe, ele te mostra o que você sabe” (Verônica Bonfim, 2025). Apesar disso, como a atriz afirmou, não foi com o grupo *Tá na Rua* ou com Oswaldo Montenegro o encontro com o teatro negro. As inspirações foram sopradas em outros momentos e por outros agentes.

⁴⁵ Segundo informações do site Recordações cênicas (2011): “Em 1981, o cantor e compositor Oswaldo Montenegro passa a trabalhar com um novo método para dirigir seu elenco de atores, cantores e bailarinos, a fim de atingir maior agilidade, maior noção de conjunto e atenção redobrada dos atores. Cria, assim, alguns exercícios baseados no método do reflexo e atenção para o treinamento de seus elencos. Deto Montenegro, irmão e ator de suas peças, desenvolve e adapta para profissionais de todas as áreas este treinamento artístico, acreditando que o desenvolvimento do reflexo, da percepção e da capacidade intuitiva melhora as condições de vida do indivíduo” (Disponível em: <https://recordacoescenicass.blogspot.com/2011/09/deto-montenegro-oficina-dos-menestres.html>. Acesso em 27 ago. 2025).

Verônica afirmou se assumir como uma *ativista negra e lésbica em movimento*, sem estar em nenhum grupo específico dos movimentos sociais LGBTQIA+, de mulheres ou negros para assim se pronunciar. Contudo, demonstrou a sua preocupação sobre como os movimentos sociais ainda reproduzem determinados preconceitos e a necessidade de combatê-los de dentro deles.

Eu preciso ter consciência disso pra poder fazer uma arte que incorpore esses elementos todos, porque senão, não estou contando minha história, eu sou atravessada por essas violências também. O Movimento Negro no Brasil, a gente precisa falar sobre isso, ele é muito homofóbico, ele é muito lesbofóbico, ele é transfóbico e ele é machista. O movimento feminista é racista. Todo o meu trabalho artístico é fundamentado numa pesquisa sobre raça e gênero que fundamenta quem eu sou, fundamenta para onde eu quero ir, fundamenta o que eu quero honrar, que foi quem veio antes de mim e fundamenta para onde, com quem eu quero ir e quem está (Verônica Bonfim, 2025).

A crítica de Verônica é necessária. Se, por um lado, é compreensível haver diferenças em cada movimento social, as incongruências que geram e reproduzem preconceitos necessitam ser anunciadas e combatidas. bell hooks, em sua obra *E eu não sou uma mulher?* (2020), aborda como o racismo por parte das pessoas brancas e o machismo e sexismo reproduzido por homens brancos e negros atingem e interferem na vida de mulheres negras estadunidenses. Considero importante a expansão deste debate para o âmbito do Brasil, pensando em como isso também ocorre em nosso território. Conforme hooks afirma, “lutar contra opressão sexista é importante para libertação negra, porque enquanto sexismo dividir mulheres e homens negros, não poderemos concentrar nossas energias na resistência ao racismo” (hooks, p. 189, 2020). O mesmo é válido para as reivindicações LGBTQIA+ negras, que encontram-se em situação de vulnerabilidade frente à LGBTfobia que vitimiza essa população em diversos aspectos.

A chegada de Verônica Bonfim ao Rio de Janeiro intensificou o seu desejo de encontro com a identidade negra, devido ao apagamento que, segundo ela, a impossibilitou de conhecer sua própria história. Na cidade, conheceu pessoas de terreiros de umbanda e candomblé, possibilitando pesquisas sobre as religiões de matrizes africanas e confluências de energias que, como ela disse, contribuíram para seu movimento pessoal de se autodeclarar, hoje, como uma mulher umbandista. Essas e outras experiências a fizeram percorrer um caminho sem volta. “Todo o meu trabalho artístico foi voltado para uma militância negra que eu acho que me constituiu enquanto artista, enquanto pessoa, porque eu sou uma antes e depois de eu ter me tornado negra” (Verônica Bonfim, 2025).

Nessa, eu gravo um disco chamado *Olhos da África*. Eu vou ao continente africano quatro vezes e me encontro aqui no Brasil com Carlos Moore. Não sei se as pessoas sabem, mas ele tem um livro chamado *Racismo e Sociedade*, que é muito importante para a discussão acadêmica. E para além da discussão acadêmica, o Carlos é um etnólogo, ele foi amigo pessoal de Malcolm X, Angela Davis, Maya Angelou, todas essas grandes referências negras para a gente, ele foi assessor do Malcolm X. E ele ouviu meu disco *Olhos da África* na casa da filha dele, Zana, em Salvador, porque eu estava fazendo *Orfeu* aqui no Rio com o Erico Brás, que era amigo da Zana. Um dia, ele visitou a filha, ouviu meu disco e falou: “que música é essa? Que música linda, quero conhecê-la!” Nos tornamos melhores amigos. Isso foi em 2007, eu já estava com o meu *Black Power*, ele viu que eu estava no movimento, mas faltava munção, no bom sentido. Ele me instrumentalizou, me deu uma caixa de livros e falou: “você só precisa ler...” Ele me emprestou minha primeira biblioteca preta (Verônica Bonfim, 2025).

Tempos depois, nasceu Akili, neta de Carlos Moore, para quem Verônica prometeu escrever um livro. Assim, em 2016, nasceu a obra *A menina Akili e seu tambor falante*. O livro foi publicado pela Nandyala, uma editora negra independente da professora Iris Amâncio, mineira da cidade de Muriaé, que publica autores negros em África e em diáspora. Segundo Verônica, Iris Amâncio foi a única pessoa a dizer “sim” para a sua publicação. Apesar de ter sido feito para a menina Akili, Verônica ressaltou que o livro é pensado para as infâncias. Tendo crescido em meio a produções infantis da Disney, com infâncias estética, cultural e socialmente diferentes das suas, era um desejo antigo se ver representada em obras infantis.

É uma história infantil de uma criança que vive em África, ela tem 9 anos. Ela ganha de presente do irmão um tambor falante que fala, brinca, solta pum. E a paixão dela é percorrer o mundo contando e cantando histórias da aldeia dela africana e do universo dela para o mundo, para que as pessoas saibam como ali eles vivem. Com cooperativismo e não competição, respeitando a natureza. A baobá é a árvore sagrada naquele lugar. As árvores e os animais são sagrados para eles. Homens e mulheres têm os mesmos direitos e funções dentro da comunidade. Eles repartem funções, se ajudam. É uma fábula para trazer uma África potente, alegre, divertida e colorida para as crianças (Verônica Bonfim, 2025).

O livro foi adaptado para um musical infantil, posteriormente premiado pela Associação dos Produtores de Teatro, o Prêmio APTR. Assim, Verônica ressaltou que sua militância educativa, artística, preta e feminista segue o propósito de fazer com que ela se enxergue nos palcos e fazer com que as crianças se enxerguem também.

Seu segundo livro foi *A Revolução da Tereza*, que conta a história da menina que dá nome ao título, mas que também remete à vida da heroína negra Tereza de Benguela⁴⁶,

⁴⁶ Segundo informações do site Geledés: “‘Rainha Tereza’, como ficou conhecida em seu tempo, viveu na década de XVIII no Vale do Guaporé, no Mato Grosso. Ela liderou o Quilombo de Quariterê após a morte de seu companheiro, José Piolho, morto por soldados. Segundo documentos da época, o lugar abrigava mais de 100 pessoas, com aproximadamente 79 negros e 30 índios. O quilombo resistiu da década de 1730 ao final do

contada na perspectiva da criança. Sobre os livros, Verônica informou que buscaram homenagear mulheres negras e a luta das pessoas negras no Brasil e na África. Com eles, ela oferece oficinas na rua, em áreas periféricas, creches, espaços de terreiro, constituindo o que ela considera uma *educação antirracista para além da escola*.

A escrita, para Verônica, é um ato político, educativo e de sobrevivência. É uma forma de humanização das infâncias negras, que ela bem lembra, são alvos da desumanização, racismo e também do genocídio, que mata as infâncias e sonhos. Produzir livros e peças de teatro para crianças é uma forma de construir projetos de vida que possam abarcar as crianças negras, incluindo seu sobrinho Gael.

Eu estou escrevendo para a infância. Mas a minha prioridade é uma infância negra, que não se vê representada, que não se vê nem crescendo. Está morrendo antes de chegar na adolescência. Então, eu estou escrevendo para essas crianças terem orgulho de quem são. Tem um provérbio africano que é isso, “É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”. E eu acredito muito nisso, Bê. A gente precisa, como sociedade, cuidar dessas infâncias. No *Akili* tem uma frase que eu escrevi na dramaturgia que é “As crianças são guardiãs do futuro da humanidade”. Não tem futuro que resista se a gente assassina as infâncias. Então, eu estou cada vez mais consciente desse papel de, enquanto artista ativista, escrever para as infâncias pra gente cuidar desse lugar que é tão precioso (Verônica Bonfim, 2025).

Ao conversarmos especificamente sobre as suas experiências como atriz, Verônica afirmou a importância dos trabalhos que vem realizando e como contribuem para sua formação artística constantemente. Ao mesmo tempo, ressaltou a necessidade de ter mais mulheres negras dramaturgas e diretoras neste espaço conduzindo narrativas a partir das próprias vivências. Verônica elencou uma série de produções cujos diretores e dramaturgos eram homens, brancos ou negros e que, apesar de terem tido o cuidado e empatia necessários com as narrativas e atrizes em cena, é fundamental que o protagonismo das mulheres negras esteja também na “caneta” de quem escreve e dirige as dramaturgias.

Venho de vários projetos grandes: *Orfeu*, em 2011, o diretor Aderbal Freire Filho, meu querido Aderbal. Um homem branco, um gênio do teatro. Eu tenho muito orgulho de ter trabalhado com ele. Um diretor branco (é preciso pontuar) e um elenco todo preto; O próprio Oswaldo Montenegro, um homem branco; *Elza*, 2018: tanto a produção branca quanto a escrita branca do Vinicius Calderoni, um trabalho que eu me orgulho muito, que foi uma virada de chave também na minha vida. Um trabalho que eu tenho muita paixão, muito orgulho de ter feito e muita gratidão, que ganhou todos os prêmios possíveis, mas o autor, um homem branco

século. Tereza foi morta após ser capturada por soldados em 1770 – alguns dizem que a causa foi suicídio; outros, execução ou doença. Sua liderança se destacou com a criação de uma espécie de Parlamento e de um sistema de defesa. Ali, era cultivado o algodão, que servia posteriormente para a produção de tecidos. Havia também plantações de milho, feijão, mandioca, banana, entre outros” (Disponível em: <https://www.geledes.org.br/tereza-de-benguela-uma-heroina-negra/>. Acesso em: 27 ago. 2025).

também, pra falar de uma mulher preta, com uma diretora que eu sou apaixonada, que eu quero trabalhar com ela a minha vida inteira, que é a Duda Maia, mas também uma mulher branca; *Vozes Negras*, outro projeto grande que eu faço. Também autor branco que é Gustavo Gasparani. Ali, também tinha a escrita do Rodrigo França. Dois homens, tudo bem que um negro, mas dois homens escrevendo sobre vozes negras femininas, de corpos de mulheres com um elenco todo de mulheres negras no palco (Verônica Bonfim, 2025).

Eu tenho falado isso já há alguns anos. Eu falei isso abertamente para o Rodrigo França, que é diretor na *Menina Akili e seu tambor falante*. Falei para André Lemos, que é o meu diretor e autor em *Marielle Presente*. Eu falo isso abertamente para todo mundo: eu estou muito incomodada, como artista, de já há alguns anos estar em projetos (eu estou muito feliz e agradecida, preciso primeiro falar disso, do quanto eu sou grata de estar cada vez mais me envolvendo e sendo convidada ou passando em audições, são seleções para fazer projetos que eu acredito, porque falam sobre negritude, sobre mulheres, sobre racismo, sobre uma luta de anos nossa), mas eu estou muito incomodada que são sempre ou pessoas brancas escrevendo sobre a gente, ou pessoas brancas dirigindo a gente, ou homens falando sobre nossos corpos. E aí você me perguntou do [espetáculo] Marielle [Presente]. André, quando ele me convidou, fiquei superfeliz. Eu falei: “Quem vai escrever?” Aí, como ele já me conhece, ele sabe da minha crítica construtiva nesse lugar, ele falou: “Eu, mas não preocupa não, que eu vou me basear no livro da Anielle”. Mas Bê, e aí é uma crítica não ao André, tá? É uma crítica a uma conjuntura de sociedade que a gente tem, que é falar sobre nossas histórias, sobre os nossos corpos, como se a gente não tivesse voz, como se a gente não tivesse capacidade de falar por nós mesmas. E aí, na época, eu lembro que eu questionei ele e falei: “Poxa, mas se basear num livro não é a mesma coisa de dar voz ou de dar caneta, de dar espaço para caneta”. Ele falou: “Mas não preocupa, vamos todos em um processo muito colaborativo”. E realmente, me orgulho muito de ter feito essa peça. Eu acho que foi uma peça que cumpriu um papel, né, Bê? O André se baseou no livro da Monica Benício, no livro da Anielle Franco. Então ele trouxe camadas muito importantes, tenho muito orgulho disso. [...] Então, o Marielle, para mim, teve essa importância. Agradeço muito ao André, por ele ter tido escuta também, porque eu falava muito isso com ele, sobre a importância de ter mulher escrevendo. A escrita foi dele, mas foi um processo que ele deixou muito aberto para a colaboração. Todas as minhas cenas, por exemplo, ele quase não me dirigiu. O André me deixou muito livre para propor as performances que eu trouxe, toda a parte de corpo que eu trouxe, ele me deixou muito à vontade. Ele vinha me dirigir, dava um toque ou outro, sabe? Mas me deixou muito à vontade mesmo e às outras meninas também (Verônica Bonfim, 2025).

Reitero que esta pesquisa não propõe universalizar experiências, mas permito-me conjecturar que o incômodo trazido por Verônica pode refletir o desejo de artistas negras alcançarem maior visibilidade nas artes cênicas, ainda predominantemente branco e masculino. Cristiane Sobral, Grace Passô, Leda Maria Martins, Onisajé e Sol Miranda são alguns exemplos de dramaturgas e diretoras negras brasileiras e que desenvolvem um importante trabalho no campo teatral. Importante salientar que o incômodo trazido por Verônica não significa uma negação ao trabalho que vem realizando com artistas homens. Pareceu-me muito mais uma reflexão crítica sobre lugares que gostaria e merece ocupar e

ver mais mulheres atuando, sem desmerecer o que vem sendo produzido por pessoas de outros perfis e que estejam, genuinamente, comprometidas com a luta antirracista no teatro.

O espetáculo *Zona Lésbica*⁴⁷, mais uma peça em que pude prestigiar Verônica Bonfim, foi idealizado, escrito e dirigido por mulheres. Quando foi convidada para integrar o projeto, a primeira preocupação de Verônica, novamente, foi quem escreveria a peça e como não havia uma definição, se candidatou para assumir a dramaturgia. Apresentou o seu argumento para as idealizadoras Carolina Godinho, Dani Nega e Monique Baez e o mesmo foi aceito por elas.

Com o argumento pronto, o desafio maior, segundo Verônica, foi construir uma dramaturgia baseada nas histórias de vida suas, das demais atrizes, assim como de outras mulheres lésbicas que, em outros tempos e espaços “[...] caminharam muito, sangraram muito e morreram, inclusive, pra que a gente pudesse habitar esse momento agora presente”, nas palavras de Verônica (2025). Na peça, foram apresentadas sete mulheres, Carolina Godinho, Dani Nega, Iasmin Patacho, Jéssica Lamana, Monique Vaillé, Nely Coelho e Verônica Bonfim, vivenciando relacionamentos e afetividades em diferentes períodos históricos, em meio as complexidades de seus tempos. O que todas têm em comum é o desejo de alcançar Zami, um espaço utópico e simbólico, imaginado como um refúgio para corpos dissidentes, conforme a sinopse do espetáculo. A direção ficou a cargo de Simone Beghinini. Verônica Bonfim ressaltou o quanto foi significativo, aos 50 anos de idade, escrever a dramaturgia que representasse, também, as mulheres da sua geração.

Foi uma escolha pensar numa dramaturgia contemporânea que brinca com o espiralar do tempo. Para mim, era muito mais importante brincar, trazendo os *adinkras*, as imagens, os simbolismos e os valores civilizatórios africanos, que é o que me guia enquanto mulher, e aí vem sankofa pra mim. Olhar pro passado, para ressignificar o presente e pensar estratégia de sobrevivência com o futuro. Quando a dramaturgia brinca com essa espiral do tempo, é uma dramaturgia que rompe com a possibilidade da convenção da normatividade porque é sobre corpos não normativos. É sobre histórias de mulheres lésbicas, casais e interracialais. Brincar com a história de gerações, tem uma de 28, tem uma de 50 anos. Hoje existe o “orgulho sapatão”. Na minha época, existia um medo absurdo de ser chamada sapatão. A gente tinha que se matar só por isso. Voltando para a dramaturgia, eu queria muito escrever sobre nossas histórias, porque foi um sonho poder falar isso

⁴⁷ Sinopse: “Zona Lésbica traz a jornada de 7 mulheres lésbicas de realidades distintas e que sonham com Zami, um lugar possível para corpos dissidentes. Essa peça teatral é uma celebração artística que combina humor, sensibilidade e representatividade, ao mesmo tempo que aponta para as lutas ainda necessárias por direitos e visibilidade das mulheres lésbicas e corpos dissidentes. A equipe criativa do espetáculo é inteiramente LGBTQIAPN+ e mistura teatro e performance, para criar um manifesto potente e transformador. Em cena, podem ser vistos depoimentos e experiências pessoais. Além de um mergulho nas potências e desafios vividos por mulheres lésbicas. Zona Lésbica também reivindica e celebra sua história” (Freitas, acesso em 30 set. 2025).

nos palcos na *Zona Lésbica*. *Marielle Presente* é um sonho de alguns anos, desde que mataram Marielle covardemente, honrar a história dessa mulher em cena. Eu não escrevi nenhuma linha daquela dramaturgia, mas **eu escrevi no meu corpo quando eu dou vida a essa mulher**, quando eu protagonizo esse espetáculo. Eu dou vida à história dela e mantenho a vida dessa história para que nunca se esqueçam de que ela precisava ainda cumprir e estar aqui com a gente. Foi ceifada a vida dela covardemente e precocemente. Quando eu escrevo com o meu corpo, em *Zona Lésbica* e também com as linhas dramatúrgicas, eu tô reafirmando um lugar que é da escrita pras mulheres negras, que é dar voz pras mulheres negras nesse lugar de protagonismo pra que nós próprias escrevamos as nossas histórias, a partir de todas que vieram antes, das que estão e pelas que ainda virão (Verônica Bonfim, 2025).

Sobre como é o sentimento de ser uma atriz negra no Rio de Janeiro, ressaltou o quanto é grata à cidade e as oportunidades recebidas nela, mas sem deixar de apontar o quanto a cidade ainda é hostil para pessoas que vêm de fora, considerando o custo de vida, acesso a informações e redes de comunicação. Também compreende as dificuldades enfrentadas para viver apenas de arte, uma vez que, há 25 anos iniciou sua carreira profissional como artista, mas há apenas 5 anos vem conseguindo viver apenas do seu trabalho artístico. Apesar das dificuldades, afirmou que jamais abriria mão de quem ela é e acredita para fazer sua arte.

Em diversos momentos da entrevista, Verônica afirmou que, muitos dos seus caminhos não foram intencionais, mas intuitivos. Mas, em certo instante, ela reformulou essa reflexão dizendo que, na verdade, não foi somente a intuição, mas “a ancestralidade lhe chamando para a luta, para a sua identidade”. E nesse encontro com a identidade, a arte foi a principal forma de anúncio da sua identidade negra.

“A arte me salvou de várias maneiras.

Foi na arte que eu não precisei provar nada pra ninguém enquanto mulher, enquanto nordestina, enquanto mulher de Axé, enquanto mulher negra, enquanto mulher lésbica.

[...] A arte me acolhe da forma que eu sou. Eu não preciso ser outra coisa. Quando eu estou no palco, é a hora que eu estou mais nua. Nua, nua, nua! Eu sou completamente verdadeira! Você não vai me ver mentindo.

Você pode ter certeza de que o que eu estou vivendo ali é completamente verdadeiro.

Então a arte, além de ser um lugar que me cura, é um lugar onde eu sou a melhor coisa que eu poderia ser para mim mesma, para o mundo, para honrar meus ancestrais e para honrar meus Orixás. Quem me confiou nessa missão foram eles. Eles me confiaram essa caminhada até aqui, desde quando eu virei o guarda-roupa de minha mãe, botei abaixo, nasceu Lilith até aqui foi Orixá, foi minha ancestralidade que foi me guiando.

Eu não tenho dúvida disso Bê! Eu sabia que tinha alguma coisa me guiando, mas não sabia o que era.

Hoje eu tenho o nome pra isso”.

Imagem 58 – Verônica Bonfim



Fonte: fotografia de Ernane Pinho

DE VOLTA AO CAMARIM

As luzes vagarosamente se apagam. Cortinas de fecham. Consolidar esta tese foi um processo difícil. Percebi-me no terrível paradoxo entre a angústia do desejo de finalizar e a vontade de investigar um pouco mais cada aspecto aqui retratado, as ausências, novos elementos que possam emergir, pois ainda há muitas dúvidas e lacunas aos quais gostaria de me debruçar.

Com relação aos encontros proporcionados pelo estudo, foi possível observar o dinamismo e diversidade de pessoas que atuam no Movimento Negro e como as artes estão presentes, mesmo que em ações pontuais. O ativismo é e deve ser considerado uma forma legítima de ação, uma vez que mobiliza estudos, estratégias e conhecimentos prévios para a militância nas artes. Da mesma forma, considerando o Movimento Negro como um espaço educador, que mobiliza saberes diversos baseados nos acúmulos de conhecimentos e lutas, as artes podem ser entendidas como uma possibilidade de circulação de saberes, ao acionarem discussões pertinentes ao Movimento Negro, como relações étnico-raciais no Brasil, valorização das culturas africanas e afrobrasileiras e luta contra o racismo.

A pesquisa também trouxe respostas no sentido de evidenciar o racismo presente nas artes no Brasil. Por meio de estudos de bibliografias, foram encontrados registros sobre como as pessoas negras eram apresentadas nos teatros do Brasil, um reflexo das sociedades da época, reforçando narrativas dominantes e estereótipos raciais. Historicamente, os palcos foram influenciados por ideologias de embranquecimento da imagem da nação, excluindo ou relegando negros a personagens subalternizados, principalmente no período da escravidão até meados do século XX. A exclusão no teatro também foi um fato evidenciado neste estudo, apagamento este que também pode ser notado na própria história das contribuições das pessoas negras para o teatro, pois, apesar de pouco presentes, construíam iniciativas pontuais, como a Companhia Negra de Revista e, mais a frente, o Teatro Experimental do Negro e o Teatro Popular Brasileiro de Margarida e Solano Trindade. Assim, militantes buscaram ressignificações no teatro por intermédio da junção entre política e artes.

Ao se apropriar do teatro como ferramenta de luta, as pessoas militantes e artistas do Movimento Negro transformam a cena em arena de disputa por representatividade. Suas vivências, experiências e conhecimentos prévios não apenas enriquecem a prática teatral, mas também a tornam mais conectada com as realidades que pretendem transformar. Neste sentido, o teatro pode ser acionado enquanto ferramenta política na medida em que os

milитantes do Movimento Negro buscam fazer das ausências, presenças ressignificadas. Ou seja, buscam ultrapassar os estereótipos racistas, enquanto um espaço de enunciações, anúncios, diálogos, possibilitando a emergência de subjetividades negras.

As referências bibliográficas sobre o teatro negro no Brasil trazem possíveis definições, ou, como alguns autores preferem, possibilidades reflexivas. O que pode ser visto como pontos em comum sobre o teatro negro são a inegável necessidade de presença negra nos palcos, referências afrobrasileiras e africanas nos temas das peças e a consciência política e intencionalmente militante, naquilo que busquei compreender como uma atitude performática antirracista, partindo do princípio da intencionalidade, diversidades de performances e pactuação com a luta antirracista.

O Teatro Experimental do Negro é um dos, se não o maior exemplo de como o teatro pode ser mobilizado na luta racial no Brasil, onde seus militantes e simpatizantes utilizaram a presença como possibilidade de educar negros e brancos sobre as relações étnico-raciais no Brasil. Algo evidente é a reverberação do TEN, sendo uma das principais referências, fonte de inspiração pessoal, política e artística para os artistas negros contemporâneos, o que foi evidenciado nas entrevistas. Destaco, ainda, a importância do espaço físico do Ipeafro, enquanto centro de memória e legado de Abdias Nascimento e possibilidade de continuidades. A disponibilidade de materiais para pesquisa contribuíram para o contato com fontes exclusivas e a possibilidade de novas conexões teóricas sobre o TEN e que se conectam com temas e pesquisas contemporâneos sobre o teatro negro brasileiro.

No Rio de Janeiro, o teatro negro vive uma profusão de ações. São muitos grupos, artistas, performances, que acontecem em diversos pontos da cidade. Os artistas se organizam por meio de coletivos ou individualmente em projetos pontuais. Percebe-se, ainda, estudos aprofundados e cuidadosos para a construção dos espetáculo, desde a dramaturgia, aos elementos técnicos como trilha sonora, cenário e preparação de atores nos ensaios, demonstrando que a militância contra o racismo age também nos bastidores.

As experiências de vida das pessoas artistas são importantes elementos que surgiram ao longo das entrevistas, no que tange as inspirações para os temas das peças. Também foram observadas a importância de resgate das biografias negras como possibilidade de valorização de narrativas invisibilizadas; peças infantis como possibilidade de contribuir para a construção de subjetividades positivas e combate às intolerâncias desde a infância; abordagens sobre as ancestralidades, religiosidades e elementos africanos e afrodiaspóricos, retratando histórias positivas sobre o continente, diálogo sobre as diversas cosmovisões e

encontro com referências que ultrapassem o eurocentrismo; denúncia ao racismo; e apresentação de elementos do cotidiano carioca, como valorização e denúncia de aspectos da cidade do Rio de Janeiro. Estes elementos não são encontrados de forma única nos espetáculos, mas mesclados, sendo que em algumas situações um ou outro elemento ganha maior evidência.

Apesar de ter entrevistado apenas duas pessoas espectadoras, foi possível observar como o teatro negro impacta em suas subjetividades. Para a espectadora branca, Priscila Viana, o teatro negro pode trazer aproximações com temas e vivências que não são familiares às suas, mas que contribuem na formulação da empatia e entendimento sobre as relações raciais no Brasil, além das reflexões sobre seu lugar de privilégio e atuação na luta contra o racismo. Para o espectador negro, Celso Mattos, as peças proporcionam aproximações e conexões com o que é visto em cena. Apesar da nossa diversidade e individualidade, há situações que nos conectam enquanto grupo racial negro e essa identificação afeta significativamente o espectador, que é ativo e consciente sobre o que está assistindo.

Acompanhar a produção de uma única peça de teatro foi a primeira proposta para essa tese e também a primeira que sofreu modificações. Apesar de certa dificuldade para acompanhar as agendas de ensaios da Confraria do Impossível, por meio deles, pude observar a disciplina e comprometimento das atrizes com o projeto, tanto no campo técnico de ensaios de voz e corpo (mesmo quando estavam visivelmente cansadas), quanto nos estudos e incorporação dos objetivos do espetáculo; os ensaios sempre buscavam abarcar temas e elementos afrobrasileiros e africanos na preparação das atrizes, proporcionando um espaço formativo, como quando tiveram a conversa com Cátia Costa sobre ancestralidade ou manipularam instrumentos de percussão; e o cuidado para manter um espaço de respeito e diálogo, demonstrando maturidade e cuidado mútuo durante o processo.

As entrevistas tiveram vida própria. Se, a princípio, criei um roteiro semi-estruturado para me auxiliar na condução, notei que o mesmo não fazia sentido, pois as entrevistas estavam trazendo um novo tom para a pesquisa. As pessoas artistas demonstraram gostar de relembrar suas experiências e trazer à tona as memórias, mesmo as pessoas mais jovens. Para uma pessoa que gosta de escutar histórias, isso foi um deleite para mim, mas precisei tentar, ao menos, ciar uma pergunta geral para que as e os artistas pudessem seguir.

Percebe-se pontos em comum nas entrevistas, como as vivências marcadas pelo racismo, o interesse pelas artes desde a infância, a descoberta da negritude das peles já na fase adulta (para a maioria), que as e os artistas trazem suas experiências prévias como

mobilizadoras de inspirações para os temas das peças e realizam estudos apurados para este fim, se valendo de materiais acadêmicos e reflexões sensíveis e apuradas do mundo.

No campo educacional, em grande parte das entrevistas, ficou evidente como os artistas percebem a sua própria presença como um movimento educador, considerando as ausências negras no teatro. É a “pedagogia do exemplo”, conforme Cátia Costa afirmou, que inspira o público e demais artistas. Ademais, os artistas se mobilizam em outras ações para além dos palcos, como oficinas, rodas de conversa e intervenções diretas junto a órgãos públicos, proporcionando uma maior democratização das artes e respeito às diferenças.

Sobre as ausências, há a necessidade de referências sobre a contribuição negra na história do teatro, pois são encontrados registros pontuais dessas pessoas, expandido os estereótipos raciais que permearam grande parte das dramaturgias e influenciaram no imaginário social sobre a pessoa negra.

Importante dizer que o teatro ainda não é uma arte popular, apesar de grande parte das peças de teatro negro em que pude comparecer foram gratuitas ou a preço popular. Em meu diário cultural, anoto igualmente as cores do público e notei um grande número de pessoas brancas espectadoras. Qual é o possível motivo? Quais espaços de entretenimento são mais frequentados pelas pessoas negras da cidade?

Grande parte das peças que assisti, como já dito, foram nas Zonas Centrais e Sul. Como são as peças que chegam até as demais regiões? Por meio das entrevistas, foi evidente a importância de projetos sociais na área da cultura para a juventude da cidade, como informado pelos jovens do Complexo da Maré e Rei Black, evidenciado a importância de investimentos neste setor. Como são os projetos sociais de formação de artistas nas favelas do Rio de Janeiro e Baixada Fluminense? Como as relações étnico-raciais são debatidas nesses espaços? E as pessoas artistas LGBTQIA+ da cidade? Como percebem o teatro negro na cidade e a acessibilidade ao mesmo? Ademais, senti uma gritante ausência de dados estatísticos sobre artistas negros em atividade no Brasil, assim como de grupos de teatro negro. Esses números poderiam oferecer um panorama comparativo e investigativo acerca do contingente negro nas artes.

Saio do palco e retorno ao camarim. Dispo-me do meu figurino, sento-me em frente ao espelho e removo a maquiagem. Neste momento, recordo-me de quando eu costumava dizer, lá em 2013, que esta pesquisa seria “o trabalho da minha vida”. Isso se devia pelo meu evidente deslumbramento com o teatro negro, as respostas (e muitas dúvidas) que ele me proporcionou e como ele me representava e dignificava como pessoa e artista. Acontece que

“o trabalho da minha vida” se transformou em uma tese inspirada por muitas outras pessoas, ganhando sentidos próprios no decorrer do processo, alguns um pouco mais ousados do que eu planejava. Não é mais o trabalho “da minha vida”, é de muitas, em uma intensa comunicação entre Minas Gerais e Rio de Janeiro e memórias pessoais e coletivas. Esta tese também me fez encontrar e amadurecer aspectos pessoais, onde me senti ainda menos atriz e muito mais observante das artes, praticando e aprendendo a compor essa nova relação com o teatro: de silêncio, escuta, afetação e escrita.

A vida é movimento. Sendo assim, essa tese não é o princípio nem o fim de um ciclo. Muito menos se faz monológica, única, intransferível e irrefutável. A sua construção foi permeada por memórias, idas e vindas minhas e de cada pessoa que com ela contribuiu. O teatro negro se expressa em vivências particulares e coletivas que percorrem passado, presente e futuro, a fim de construir esperanças contínuas. O tempo foi o senhor absoluto de todo o processo desta escrita. Ter a tese “pronta” (com muitas aspas) é, agora, um processo de desapego e um possível convite para vivenciar novas emoções e começos. Um possível novo “ato”, quem sabe?

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2025.

Mãe,

Encerro a pesquisa te agradecendo, mais uma vez, pela sua vida, pelo tempo que estivemos juntas, por todo o carinho, amor e instrução que me ofereceu. Relembro duas coisas que me dizia: nunca deixar de estudar, pois o meu conhecimento é a única coisa que jamais tirarão de mim e que eu posso tentar correr do teatro, mas ele sempre vai me alcançar. Continuarei estudando e continuarei de mãos dadas com o teatro, de um jeito ou de outro.

Obrigada por sempre acreditar em mim.

Com muita saudade,

Sua Bê.

Imagem 62 – 2017: Último abraço ao final do espetáculo



Fonte: arquivos pessoais

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BARRACA do Abdias irá até o povo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17 ago. 1950. Acervo Ipeafro.

ADICHIE, Chimamanda. Os perigos de uma história única. **Youtube**. Publicado em: 19 mai. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY&t=54s>. Acesso em: 21 set. 2025.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra em Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALVES, Altair. Rio lidera consumo de teatro no Brasil e artistas destacam importância da cena cultural carioca. **Diário do Rio**, 23 abr. 2025. Disponível em: <https://diariodorio.com/rio-lidera-consumo-de-teatro-no-brasil-e-artistas-destacam-importancia-da-cena-cultural-carioca/>. Acesso em: 30 set. 2025.

ANDRÉ LEMOS é o primeiro diretor negro a ser laureado em 31 anos de Prêmio Shell. **Notícia Preta**, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/andre-lemos-e-o-primeiro-diretor-negro-a-ser-laureado-em-31-anos-de-premio-shell/>. Acesso em: 30 set. 2025.

A NEGAÇÃO do Brasil: o negro na telenovela brasileira. (Documentário). Direção e produção: Joel Zito Araújo. Brasil, 2000 (90 min.).

A PERSPECTIVA de unidade na diversidade: O I Encontro Nacional de Entidade Negras. **Geledés**, 23 ago. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-perspectiva-de-unidade-na-diversidade-o-i-encontro-nacional-de-entidade-negras/>. Acesso em 16 out. 2025.

ARAUJO, Jurema. Por uma historiografia do IPCN. In: SILVA, Margareth Ferreira da; SILVA, Marcio Madeira da (org.). **Nossos Passos Vêm de Longe**. Rio de Janeiro: Rubi Editorial, p. 43-51, 2023.

BACELAR, Jonildo. Os Cucumbis da Bahia. **Guia geográfico História da Bahia**. Disponível em: < <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm> >. Acesso: em 17 nov. 2023.

BARONETTI, Bruno Sanches; ANDRADE, Luiz Fernando Costa de. Solano Trindade, o poeta do povo. Uma síntese de raça e classe no Brasil. **Mnemosine Revista**, Campina Grande, v. 12, n.1, jan/jun 2021.

BENJAMIN, eu te sigo daqui. **Sympla**. Disponível em: <https://bileto.sympla.com.br/event/85182>. Acesso em: 18 out. 2025.

BRITO, Aline. Apoiadores de Bolsonaro vão ao arcebispo e hostilizam imprensa durante missa. **Correio Brasiliense**, 12 de out. 2022. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/10/5043912-apoiadores-de-bolsonaro-va-iam-arcebispo-e-hostilizam-imprensa-durante-missa.html>. Acesso em: 18 de out. 2022.

CARVALHO, Luísa. Maioria da população, pessoas negras são 14% dos personagens de novelas brasileiras. **Metro1**. 17 nov. 2022. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/jornal-da-metropole/130505,maioria-da-populacao-pessoas-negras-sao-14percent-dos-personagens-de-novelas-brasileiras>. Acesso em: 26 set. 2025.

CASO Amarildo: STF rejeita recursos do MP-RJ e da defesa de policiais acusados do crime. **Revista Afirmativa**, 04 de out. 2024. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/caso-amarildo-stf-rejeita-recursos-do-mp-rj-e-da-defesa-de-policiais-acusados-do-crime/>. Acesso em 08 nov. 2024.

CARTAS. Quilombo: vida, problema e aspirações do negro. N. 4, p. 2, 1949. In: **Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro / Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.

CARVALHO, Luísa. Maioria da população, pessoas negras são 14% dos personagens de novelas brasileiras. **Metro 1**, 17 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/jornal-da-metropole/130505,maioria-da-populacao-pessoas-negras-sao-14percent-dos-personagens-de-novelas-brasileiras>. Acesso em: 30 set. 2025.

CIDADE do Rio tem mais negros do que brancos. **Prefeitura Rio**, publicado em 19 jan. 2024. Disponível em: <https://prefeitura.rio/desenvolvimento-urbano-e-economico/cidade-do-rio-tem-mais-negros-do-que-brancos/>. Acesso em: 20 set. 2025.

CLOSE-UP: os Trindades. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, ano 1, n. 4, jul. 1949. In: **Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro / Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.

CONGADA. **Geledés**, 02 jul. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/congada/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

COSTA, Haroldo. Queremos estudar. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, ano 1, n. 1, p. 4, 1948. In: **Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro / Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.

COSTA, Cátia Cilene Maria da. **Teatro Ancestral**: Encruzas entre vida, arte e espiritualidade. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

COSTA, Henrique Nogueira. **O teatro infantil negro na cidade de São Paulo**: uma história não contada. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2024.

CULTNE – Marcha de 88 – Reflexão 125 anos. **Youtube**, 10 mai. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gbbm0MeNxx4&list=PL0VHJF9eK9zQ7WUYvS6k01YHqgxYF2PQ_&index=30. Acesso em: 16 out. 2025.

DANTAS, Júnior. Estudos em Teatro Negro Módulo VII: Teatro para Erês e Ibejis. **Youtube**. 9 de out. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ygxZFn3mzjk>. Acesso em: 21 set. 2025.

DEPOIS de dizer que "não se vê alguém pedindo pão" por fome, Bolsonaro diz "olhou" pelos mais pobres. **Folha de Pernambuco**, 27 de ago. 2022. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/politica/depois-de-dizer-que-nao-se-ve-alguem-pedindo-pao-por-fome-bolsonaro/238344/>>. Acesso em: 18 de out. 2022.

DETO Montenegro - A oficina dos menestres, fantástico trabalho de inclusão. 2 set. 2011. Disponível em: <https://recordacoesenicas.blogspot.com/2011/09/deto-montenegro-oficina-dos-menestres.html>. Acesso em: 27 ago. 2025.

DIAS, Marcelo. 47 Anos De Luta Antirracista: Balanço e Perspectivas. In: SILVA, Margareth Ferreira da; SILVA, Marcio Madeira da (org.). **Nossos Passos Vêm de Longe**. Rio de Janeiro: Rubi Editorial, p. 40-43, 2023.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v.12, n.23, 2007.

DOS NOSSOS para os nossos. **Rota Cult**. Disponível em: <https://rotacult.com.br/2023/10/dos-nossos-para-os-nossos-reestreia-no-teatro-glauce-rocha/>. Acesso em: 18 out. 2025.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. Revista Afro-Ásia, núm. 26, 2001, pp. 313-363.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ESPETÁCULO infantil “Erê” tem últimas apresentações no Sesc Tijuca (RJ). **Notícia Preta**, 12 ago. 2023. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/espetaculo-infantil-ere-ultimas-apresentacoes-sesc-tijuca-rj/>. Acesso em: 04 out. 2025.

ESPETÁCULO “Nem todo filho vinga” questiona ideais de justiça. **Itaú Cultural**. 19 jan. 2025. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/espetaculo-nem-todo-filho-vinga-questiona-ideais-de-justica>. Acesso em: 04 out. 2025.

FARIA, João Roberto. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1972.

FREITAS, Cristovam. Zona Lésbica está em cartaz no CCBB. **Rio Art**. Disponível em: <https://rioart.art.br/teatro/zona-lesbica/>. Acesso em: 30 set. 2025.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. Teatro negro brasileiro: insurreições cênicas de artistas militantes. **Rascunhos**, Uberlândia, v.7, n.1, p.143-158, jan/ jun 2020.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. In: Oliveira, Erico José Souza de (org.). **Artes cênicas e decolonialidades: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 82-96.

FREYE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª ed. São Paulo: Global, 2003.

GASPAR, Lúcia. Taieira. **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

GOHN, Maria da Glória. Apresentação. In.: GOHN, Maria da Glória (org.). **Educação não formal no campo das artes**. São Paulo: Cortez, 2015, p. 7 – 14.

GOHN, Maria da Glória. Introdução: educação não formal – o que é e como se localiza no campo da cultura. In.: GOHN, Maria da Glória (org.). **Educação não formal no campo das artes**. São Paulo: Cortez, 2015, p. 15 – 27.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, p. 98-109, Jan/Abr 2012.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GOMES, Nilma Lino. A força educativa e emancipatória do movimento negro em tempos de fragilidade democrática. **Teias**, v.21, n.62, jul/set 2020.

GONZALEZ, Lélia. O Movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 103 – 133.

HISTÓRIAS para ninar gente grande. Interpretado por: Estação Primeira da Mangueira, Marquinho Art'Samba. Composta por: Danilo Firmino, Deivid Domênico, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda, 2019. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5ofP0ayCr1BAMVxvsmx7x?si=69b254ad376643ae>. Acesso em: 03 mar. 2025.

HORA, Dermeval da. Atitude: um conceito teórico, um conceito de vida. **Revista do GELNE**, Natal/RN, vol. 14, 2012, p. 367 – 386.

INCORPORAR. In: **Michaelis**, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=5Bnn8>. Acesso em: 19 jul. 2024.

INSTITUTO Nacional do Negro. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, n. 3, p. 11, 1949. In: **Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro / Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003, 134 p.

JORGE: Para Sempre Verão. **Sympla**. Disponível em: <https://bileto.sympla.com.br/event/103182>. Acesso em: 18 out. 2025.

“JUSTIÇA CHEGA”: veja íntegra da sentença que condenou assassinos de Marielle e Anderson. **CNN Brasil**, 01 nov. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/justica-chega-veja-integra-da-sentenca-que-condenou-assassinos-de-marielle-e-anderson/>. Acesso em: 30 set. 2025.

KAWÓ – O rei chama. **Infoteatro**. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/kawo-o-rei-chama/>. Acesso em: 18 out. 2025.

KILOMBA. Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

LAMELOFONES de Angola. **Youtube**, 13 jan. 2015. Disponível em: YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sRrYYmFzfnA>. Acesso em: 30 set. 2025.

LEME, Fernanda. Teatro: "Traga-me a cabeça de Lima Barreto" chega ao Sesi Itapetininga. **Sesi Itapetininga**, 17 set. 2024. Disponível em: <https://itapetininga.sesisp.org.br/noticia/teatro-traga-me-a-cabeca-de-lima-barreto-chega-ao-sesi-itapetininga>. Acesso em: 30 set. 2025.

LIMA, Vera Maria Leal Moreira; D'AMORIM, Maria Alice Magalhães. A relação atitude-comportamento à luz da Teoria da Ação Racional. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, 1986, p. 133-142.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2010.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n.17, p.82-88, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca / Adriana de Carvalho. Rio de Janeiro: Bom Texto. FAPERJ, 2011. 224 p.

LUIZA MAHIN... eu ainda continuo aqui. **Sesi SP**. Disponível em: <https://www.sesisp.org.br/evento/5c3d8695-b418-4d96-be79-25389bf7bac8/luiza-mahineu-ainda-continuo-aqui>. Acesso em: 04 out. 2025.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2006.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27-53.

MARIELLE FRANCO. Intérprete: Jorge Mautner. Compositor: Jorge Mautner. Álbum: Não há abismo em que o Brasil caiba, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1BRKzGtjwX1xPJufP38U8y?si=134ceb8a2b444f91>. Acesso em: 03 mar. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombra**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MATTOS, Cachalote. Estudos em Teatro Negro Módulo VII: Teatro para Erês e Ibejis. **Youtube**. 18 set. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GGFhiXxtKXY>. Acesso em: 21 set. 2025.

MARIELLE FRANCO (DESABAFO); Interpretado por: Mc Carol e Heavy Baile. Composta por: Leo Justi, Mc Carol. 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3kT93PwAxAgw5ZzJHCsZek?si=8abdaa698d844554>. Acesso em: 03 mar. 2025.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. – São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MENDES, Gabriel. Estudos em Teatro Negro Módulo VII: Teatro para Erês e Ibejis. **Youtube**. 18 set. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GGFhiXxtKXY>. Acesso em: 21 set. 2025.

MIRANDA, Renato Luis P.; BRAZ, Diogo Oliveira; RIBEIRO, Fátima Caroline P. A. Políticas culturais brasileiras na Era Vargas (1930-1945) e na Ditadura Militar (1964-1985). **Almanaque de Ciência Política**, Vitória, vol. 6, n. 1, pp. 01-13, 2022.

MULATARIAS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 05 mai. 1946.

MUSEU AFROBRASIL. Solano Trindade (História e Memória). s.a. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>>. Acesso em: 10 out. 2022.

NÃO FOI CABRAL. Intérprete: MC Carol, Leo Justi. Compositor: Carolina de Oliveira Lourenço, Leo Justi. In: Bandida, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6tVta7eC0JozPCXEhFctrf?si=b409fba3968b4364>. Acesso em: 04 out. 2025.

NASCIMENTO, Fabio; CARVALHO, Thammy. Homenagem do IPCN ao seu sócio-fundador: Milton Gonçalves. **IPCN – Instituto de Pesquisas das Culturas Negras**. Disponível em: <https://ipcnbrasil.org/noticias/destaques/homenagem-ipcn-socio-fundador-milton-goncalves/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **O negro revoltado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, Vol.18, n.50, p.209-224, 2004.

NASCIMENTO, Maria. Fala a Mulher. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro, ano 1, n. 1, 1948, p. 8. In: **Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro** / Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.

NEGRA Palavra: Solano Trindade. **Sympla**, Disponível em: <https://www.sympla.com.br/evento-online/negra-palavra-solano-trindade/1018078?referrer=www.google.com&referrer=www.google.com>. Acesso em: 18 out. 2025.

NERI, Marcelo. Mapa da Nova Pobreza. Rio de Janeiro, RJ. **Fundação Getúlio Vargas**. FGV Social, junho/2022. Disponível em: < https://www.cps.fgv.br/cps/bd/docs/Texto-MapaNovaPobreza_Marcelo_Neri_FGV_Social.pdf >. Acesso em 18 out. 2022.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito de Marca: as relações raciais em Itapetininga**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

O BICHO. Intérprete: Doralyce. Compositor: Doralyce Gonzaga. Álbum: Doralyce no Estúdio Showlivre, vol.2 (Ao Vivo), 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2BNQ5A30O5ovA26Wc10kx5?si=f794016bc62e4587>. Acesso em: 03 mar. 2025.

O CAMINHO até Mercedes. **Segunda Preta**. Disponível em: <http://segundapreta.com/o-caminho-ate-mercedes/>. Acesso em: 04 out. 2025.

O GLOBO, Ecos e Comentários. Teatro de Negros. 17 out. 1944. In.: NASCIMENTO. **Teatro Experimental do Negro: testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

OLIVEIRA, Geraldo Campos de. **Teatro Experimental do Negro de São Paulo**. São Paulo, 4 de jul. 1956. 6f. Cópia xerox de carta pedindo verba ao Serviço Nacional de Teatro. Coleção Abdias Nascimento. Acesso em 04 out. 2023.

ONISAJÉ. Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras. **Rascunhos**, Uberlândia, MG, v.7, n.1, p. 75-93, jan. jun. 2020.

O PEQUENO Herói Preto. **Symppla**. Disponível em: <https://bileto.symppla.com.br/event/99111>. Acesso em: 18 out. 2025.

O PEQUENO Príncipe Preto. **Symppla**. Disponível em: <https://www.symppla.com.br/evento/o-pequeno-principe-preto-temporada-de-estreia/310101?referrer=www.google.com&referrer=www.google.com>. Acesso em: 18 out. 2025.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Encruzilhadas na luta contra o racismo no Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Do Movimento Negro à cultura de Consciência Negra: reflexões sobre o antirracismo na sociedade brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

PEREIRA, Amilcar Araújo. LIMA, Thaynara C. Silva de. Performance e Estética nas lutas do Movimento Negro Brasileiro para reeducar a sociedade. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.9, n.4, 2019.

PROGRAMAÇÃO do Novembro Negro – NEAB Viçosa (2013). Disponível em: <https://neabviosa.blogspot.com/2013/>. Acesso em 30 set. 2025.

PRONSATO, Laura; PETRONÍLIO, João Paulo. Mostra de Arte Preta: catalisando experiências artísticas da negritude na instituição de ensino superior. **Cenas Educacionais**, Caetité-Bahia, v.7, p.1-18, 2024.

RAMALHO, Claudia R. G. Dançologia negra: Cia Rubens Barbot (Teatro de Dança). In: RAMALHO, Claudia R. G. (org.). **Companhia Rubens Barbot – Teatro de Dança: Imagens para alguma paisagem**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Gabriel dos Santos. O drama histórico do negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950). **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, dezembro/2017.

SANTOS, Daniele Lopes dos. A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro: as atualizações dos discursos sobre nação e civilização na trajetória da Companhia. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.103-118, mai. 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. O movimento negro e a crise brasileira. **Política e Administração**, v. 1, nº 2, p. 207-308, 1985.

SANTOS, Patrícia. Por que as bandeiras de diversos países da África são parecidas? **Alma Preta**, publicado em 30 out. 2023. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/africa-diaspora/por-que-as-bandeiras-de-diversos-paises-da-africa-sao-parecidas/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

SANTOS DE SOUSA, RICARDO ALEXANDRE. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan | jun 2013

SARAIVA, Adriana. População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos. **Agência IBGE Notícias**, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>. Acesso em 25 fev. 2025.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**: revista de teatro, crítica e estética, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

SEMOG, Éle. **Todo preto**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2024.

SERPA, Verônica. Globo anuncia meta de paridade racial nas contratações até 2030. *Alma Preta*, 12 de maio de 2025. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/globo-anuncia-meta-de-paridade-racial-nos-elencos-das-novelas-ate-2030/>. Acesso em 26 set. 2025.

SILVA, Julio Menezes. Ironides Rodrigues. **IPEAFRO**. 29 de jul. 2013a. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ironides-rodrigues/>. Acesso em: 14 out. 2022.

SILVA, Julio Menezes. Aguinaldo Camargo. **IPEAFRO**. 29 de jul. 2013b. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/aguinaldo-camargo/>. Acesso em: 14 out. 2022.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, p. 71-88, jan./abr. 2018.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. **Consciência Negra em cartaz**. Dissertação de Mestrado Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 73 – 102.

STYCER, Maurício. Criticada, autora explica por que Padilha vai dirigir série sobre Marielle. **Uol**, 08 de março de 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/mauricio-styker/2020/03/08/criticada-autora-explica-por-que-padilha-vai-dirigir-serie-sobre-marielle.htm>. Acesso em: 25 mar. 2023.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO. **Quilombo**: vida, problemas e aspirações do negro, 1948, ano 1, n. 1, p. 7.

TEATRO pelos bairros da cidade: Veículo de educação popular. **Folha Carioca**. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1950. Acervo Ipeafro.

TELLES, Edward. **O significado da raça na sociedade brasileira**. Tradução de Ana

Arruda Callado. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2004.

TEREZA DE BENGUELA, uma heroína negra. Geledés – Instituto da Mulher Negra. Publicado em 02 ago. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/tereza-de-benguela-uma-heroína-negra/>. Acesso em: 30 set. 2025.

VAINER, Carlos B. Estado e raça no Brasil: notas exploratórias. **Estudos Afro-asiáticos**, n. 18, 1990, p. 103-115.

VAQUER, Gabriel. Protagonismo negro cresce em novelas, mas movimento é restrito à Globo. **Folha de São Paulo**. 13 nov. 2024. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/outro-canal/2024/11/protagonismo-negro-cresce-em-novelas-mas-movimento-e-restrito-a-globo.shtml>. Acesso em: 26 set. 2025.

WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e pedagogia de colonial: in-surgir, reexistir e reviver. In: CANDAU, Vera Lúcia (org). *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2013, p. 7 – 72.

APÊNDICE

ROTEIROS DAS ENTREVISTAS

Entrevista com André Lemos e Rei Black – Confraria do Impossível

1. Conte um pouco sobre a sua trajetória como artista.
2. Como surgiu a Confraria do Impossível?
3. Para você, o que significa fazer performances negras? Por que fazer teatro negro?
4. Quais elementos da cultura negra você costuma resgatar nas performances apresentadas? Quais são suas principais inspirações?
5. O que significa ser artista negro no Brasil e no RJ?
6. Como surgiu a peça Marielle Presente? Conte um pouco sobre o processo de produção, construção e escolha do elenco e equipe técnica.
7. Além de Marielle, quais outros espetáculos você gostaria de destacar? Como é o feedback do público?
8. Você acredita que o seu trabalho individual e coletivo pode ser educador? Por quê?

Entrevista com Gatto Larsen – Terreiro Contemporâneo

1. Fale um pouco sobre o senhor, sua trajetória artística e como conheceu Rubens Barbot.
2. Como surgiu a Companhia Rubens Barbot?
3. Como surgiu o Terreiro Contemporâneo? Qual foi a inspiração do nome?
4. Quais são as principais ações desenvolvidas no Terreiro?
5. Como o Terreiro Contemporâneo vem atuando em prol da luta antirracista?

Roteiro entrevista – Coletivo AfroMaré

1. Conte sua trajetória com o teatro até chegar ao Coletivo Afromaré.
2. Como é ser um ator/uma atriz negra no RJ? Já sofreu alguma situação de racismo no meio artístico?
3. Para Leona Kalí: fale sobre a construção da cena da garrafa de café: como surgiu? Quais as reações da plateia ao longo das apresentações?
4. Qual é a importância da arte na sua vida?
5. Como as peças de vocês podem contribuir para uma educação antirracista?

Entrevista Cátia Costa, Hilton Cobra e Verônica Bonfim

Aborde a sua trajetória como artista, ressaltando a luta contra o racismo, como é ser artista negra e negro no Rio de Janeiro e como seu trabalho pode contribuir com uma educação antirracista.

Entrevista Celso Mattos

1. Conte a sua trajetória com as artes plásticas. Como e por que começou? Quais são os principais temas de suas obras?
2. Por que você escolheu reproduzir, principalmente, artistas negros em suas obras?
3. Conte a sua trajetória acompanhando apresentações artísticas afro-brasileiras da cidade. Como começou? Houve alguma motivação específica para isso?
4. Durante os eventos, você retrata os artistas e, ao final, mostra a eles os seus desenhos. Por que você faz isso? Como é a recepção dos artistas que você retrata?
5. No caso do teatro negro no RJ, qual ou quais foram as obras mais marcantes que você já assistiu? Por quê? O que você tem aprendido com as peças de teatro negro que você têm assistido na cidade? Como o teatro pode contribuir para uma educação antirracista?
6. Como é ser um artista negro na cidade do Rio de Janeiro?
7. Em sua opinião, como o seu trabalho pode contribuir com uma educação antirracista?

Entrevista Priscila Viana

1. Se apresentar, dizer de onde vem e como se entende racialmente.
2. Qual é a sua proximidade com discussões sobre relações étnico-raciais ao longo da sua vida?
3. Quais foram os motivos de ter ido assistir Marielle Presente? De modo geral, o que achou da peça?
4. Se já assistiu outras peças com temática racial, qual a importância que você vê no teatro negro para você e sociedade, de forma geral?