

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

CYNTHIA RACHEL PEREIRA LIMA  
cynthia rachel esperança

**PRETO NO PALCO: MEMÓRIAS DA CENA NEGRA**



Niterói - RJ  
2023

CYNTHIA RACHEL PEREIRA LIMA

cynthia rachel esperança

## **PRETO NO PALCO: MEMÓRIAS DA CENA NEGRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Janaina  
Damaceno Gomes

Niterói - RJ

2023

CYNTHIA RACHEL PEREIRA LIMA  
cynthia rachel esperança

## **PRETO NO PALCO: MEMÓRIAS DA CENA NEGRA**

BANCA EXAMINADORA

---

Profª Dra. Janaina Damaceno Gomes / UFF (orientadora)

---

Prof Drº. Ridalvo Félix Araújo / UFMG (Co-orientador)

---

Profª Dra. Flávia Lages de Castro PPCult / UFF (Avaliadora Interna)

---

**Prof Drº. (Avaliador Externa)**

NITERÓI - RJ  
2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

*para Ana Maria Esperança (MAMÃE), que sempre foi minha seta, minha flecha, meu caminho.*  
*Valdinéia Soriano,*  
*Iléa Ferraz,*  
*Léa Garcia (do ayê ao orun)*  
*por me permitirem sonhar, por serem referências dentro e fora das artes.*

## FICHA TÉCNICA

a minha base familiar  
Ana Maria Esperança  
Abraão Alexandre de Mello Barbosa  
Ana Mayara Esperança Ribeiro  
Jussiara Pereira Lima  
Maria Clara Esperança  
Marcos Alan Campos de Mello  
Paulo Cesar Caldas

Ancestralidade  
Meu Pai Omolu  
(por revirar a minha vida, mas me manter de pé)  
Ailton D'Ogum  
Leila Aparecida (Mãe Cida)

Referências  
Iléa Ferraz  
Léa Garcia  
Valdinéia Soriano  
Valmyr Ferreira

A melhor turma de mestrado PPCULT - 2021

Aline Barbosa  
Ionara Silva  
Sabrina Veloso  
Osmar Paulino

Base de apoio afetivo e acadêmico

Adilson Jr.  
Aline do Carmo  
Ana Enne  
Ana Paula Alves Ribeiro  
Ariana Apolinário  
Ana Emilia Gualberto  
Alexandra Maia  
Andréia Pessôa  
Alexandre Quintanilha  
Dennis Silva  
Dayanne Amâncio

Daniela Mendes  
Sergio Martins  
Simone Ricco  
Julio Coelho  
Jackson Schmiedek  
Edmeire Exaltação  
Janaina Oliveira  
Fred Luiz  
Iliriana Rodrigues  
Luciane O. Rocha  
Lucas Felipe  
Luciene Brito  
Mille Fernandes  
Michael Weirich  
Marília Rameh  
Valéria Lourenço  
Vânia Lima  
Ewa Niara  
Juliana Assis  
Yasmin Justo  
Tuani Brauns  
Patricia Santos  
Renata Codagan  
Roneide Gomes  
Rafa Éis  
Ricardo Pinheiro  
Raika Julie  
Zane do Nascimento  
Larissa Francisco  
Ridalvo Félix  
Ocimar Marques

Apoio técnico  
Antonio Carlos Mariano  
Danilo (ppcult)  
Flávia Souza  
Cyda Moreno  
Elissandro Aquino  
Tatiana Henrique  
Rejane Freitas

sem vocês nada seria possível!  
Obrigada.







## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espiando a vida. cynthia rachel. álbum de família.....	1
Figura 2 – As filhas de Maria. álbum de família.....	3
Figura 3 - Jacyra Sampaio com o elenco de “O Sítio do Pica-pau Amarelo.....	
Figura 4 - Jacyra Sampaio. Atriz.....	
Figura 5 - Ensaio para “O Colar de Coral”.TEN. Acervo Arquivo Nacional.....	
Figura 6 - Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro.....	
Figura 7 - Capa do livro “A História do Negro do Teatro Brasileiro”.....	
Figura 8 - Mulheres do Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro.....	
Figura 9 - TEN em “O Imperador Jones”. Acervo Ipeafro.....	
Figura 10 - Candaces - A Reconstrução do fogo. Cia dos Comuns. Ierê Ferreira.....	
Figura 11 - Bakulo - Os Bem Lembrados. Cia dos Comuns. Guga Melgar.....	
Figura 12 - Traga-me a cabeça de Lima Barreto. Cia dos Comuns. Adeloyá Magnoni.....	
Figura 13 - Escola de Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro.....	
Figura 14 - Antônio Pompeu. Portal Uol.....	
Figura 15 - Questão de Pele. Acervo Lorna Roth.....	
Figura 16 - Espetáculo “O DIÁRIO DE BITITA”. Andreia Ribeiro. Acervo Preto no Palco.....	
Figura 17 - Espetáculo “O DIÁRIO DE BITITA”. Andreia Ribeiro. Acervo PP.....	
Figura 18 - Espetáculo “EU AMARELO - Carolina Maria de Jesus”. Cyda Moreno. Acervo PP.....	
Figura 19 - Espetáculo “EU AMARELO - Carolina Maria de Jesus”. Cyda Moreno. Acervo PP.....	
Figura 20 - Espetáculo “ENCRUZILHADA FEMININA”. Rachel Barros. Acervo PP.....	
Figura 21 - Espetáculo “ENCRUZILHADA FEMININA”. Rachel Barros. Acervo PP.....	
Figura 22 - Espetáculo “ELZA”. Mulheres Negras em Cena. Acervo PP.....	
Figura 23 - Espetáculo “ELZA”. Larissa Luz. Acervo PP.....	
Figura 24 - Espetáculo “MAHIN...EU AINDA ESTOU AQUI”. Acervo PP.....	

- Figura 25 - Espetáculo “MAHIN...EU AINDA ESTOU AQUI”. Acervo PP.....
- Figura 26 - Espetáculo “MÃE DE SANTO”. Vilma Mello. Acervo PP.....
- Figura 27 - Espetáculo “MEUS CABELOS DE BAOBÁ”. Fernanda Dias. Acervo PP.....
- Figura 28 - Espetáculo “MEUS CABELOS DE BAOBÁ”. Fernanda Dias. Acervo PP.....
- Figura 29 - Espetáculo “DESERTOS DE LAÍDE”.Jussara Awô. Acervo PP.....
- Figura 30 - Espetáculo “DESERTOS DE LAÍDE”. Tatiana Henrique. Acervo PP.....
- Figura 31 - Espetáculo “PAREM DE FALAR MAL DA ROTINA”. Elisa Lucinda. Acervo PP.....
- Figura 32 - Espetáculo “PAREM DE FALAR MAL DA ROTINA”. Elisa Lucinda. Acervo PP.....
- Figura 33 - Espetáculo “TEMPESTUOSA DEPRESSAGEM”. Flavia Souza. Acervo PP.....
- Figura 34 - Espetáculo “TEMPESTUOSA DEPRESSAGEM”. Flavia Souza. Acervo PP.....
- Figura 35 - Espetáculo “LÓTUS”. Danielle Anatólio. Acervo PP.....
- Figura 36 - Espetáculo “VAGA CARNE”. Grace Passô. Acervo PP.....
- Figura 37 - Espetáculo “VAGA CARNE”. Grace Passô. Acervo PP.....
- Figura 38 -
- Figura 39 -
- Figura 40 -
- Figura 41 -
- Figura 42 -
- Figura 43 -
- Figura 44 -
- Figura 45 -
- Figura 46 -
- Figura 47 -
- Figura 48 -
- Figura 49 -
- Figura 50 -

## GLOSSÁRIO

**merda** - boa sorte (você também pode ouvir “quebre a perna”)

**terceiro sinal** - sinal de alerta para o início do espetáculo

**aquecimento** - exercício corporal / pode ser vocal

**cena** - ação principal realizada no palco

**coxia** - bastidores (é o lugar situado dentro da caixa teatral, mas fora da cena)

**ato** - subdivisão de uma peça (como um capítulo de livro)

**boca de cena** - é a frente do palco

**proscênio** - é a parte do palco situada à frente do cenário, junto à ribalta, avançando desde a boca de cena até à plateia ou até ao fosso da orquestra, quando houver.

**grande ato** - é a cena virada de uma peça (pode ser a grande final)

**aculturação** - (não é uma linguagem teatral) - processo de modificação cultural de indivíduo, grupo ou povo que se adapta a outra cultura ou dela retira traços significativos.

**estética popular** (não é uma linguagem teatral) - referente à algo comum, advindo do popular

**manifestação popular** (não é uma linguagem teatral) - ações realizadas pelo povo de uma nação em defesa de uma causa

**pano de fundo** - o que é exibido atrás

**refletores** - Aparelho que serve para refletir a luz

**figurinos** - costura, vestuário

**cenários** - conjunto de elementos visuais (tais como telões, móveis, objetos, adereços e efeitos de luz) que compõem o espaço onde se apresenta um espetáculo teatral, cinematográfico, televisivo etc.; cena.

**objetos de cena** - aqueles objetos necessários ao uso do atuante (ator, bailarino, etc.). Por exemplo: Um jornal, uma cadeira, uma mesa.

**ficha técnica** - onde vai conter os nomes dos protagonistas do espetáculo, do diretor do espetáculo, do coordenador geral e eventualmente dos técnicos que estarão no projeto

**improviso** - tudo aquilo que é feito ou dito sem preparação, sem ensaio prévio.

**dramaturgia** - Arte de escrever peças de teatro; técnica de composição de peças de teatro.

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

TEN - Ação Civil Pública

PP - Preto no Palco

TN - Teatro Negro

CIDAN - Centro de Informação e Documentação de Artistas Negros

CULTNE - Cultura Negra (Instituto de Memória e Cultura Negra)

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

COVID - Corona Virus Disease (Doença do Vírus)

**COXIA**

<b>MERDA!</b>	17
<b>CENA I</b>	
abrindo as cortinas	27
o teatro negro em sombras	32
a estética da cena	41
<b>CENA II</b>	
preto no palco - a fotografia como preservação da memória	52
a insurgência do teatro negro no rio de janeiro	63
espetáculos de mulheres negras	67
<b>CENA III</b>	
três gerações em cena	91
Iléa Ferraz	...
Léa Garcia	...
Valdinéia Soriano	...
<b>MISANCENE</b>	
considerações em processo	110
<b>FECHANDO AS CORTINAS</b>	120

**MERDA!**



Sim, merda! Não aludindo com a merda dos cavalos deixados na entrada das arenas dos grandes espetáculos, mas sim, como um jargão que perdurou como forma de desejar “boa sorte” para artistas que adentram à cena. Então, merda! Para que esse processo de escrita possa trazer à baila a sensação de uma estréia para todas as pessoas espectadoras-leitoras desta pesquisa. É desafiador para mim, enquanto artista-pesquisadora-acadêmica, olhar para a história do teatro e de artistas negras e negros numa perspectiva de contar as suas jornadas, que também são minhas, no campo imagético, das visibilidades, ou da ausência delas.

Durante muito tempo, enfrentamos a escassez de referências que pudessem inspirar crianças, jovens e até mesmo adultos a cultivar a autoestima e a apreciar sua própria beleza. Esta carência de modelos representativos é evidente não apenas no teatro, mas também na televisão, que abrange diversas formas de expressão artística, como o próprio teatro, a dança, a música, o circo e as mais variadas performances. Essas manifestações estéticas, embora ricas em narrativas que geram inúmeras histórias, muitas vezes carecem de representações que permitam à criança negra encontrar-se e se espelhar. Ao longo de décadas, todo referencial esteve e ainda está atrelado à pessoas brancas. Então, uma geração ou gerações inteiras, cresceram sem referências de pessoas negras na construção da auto-imagem, na construção da identidade enquanto pessoa negra.

Dito isto, antes do tocar do terceiro sinal, gostaria que vocês realizassem um aquecimento, deslocando-se de seus lugares de conforto, e permitindo-se “ser” dentro dessa proposição. Imagine uma menina preta (Figura 1), crescida no alto do Morro do Encontro - que leva esse nome por ter sido ponto de encontro e fuga de pessoas escravizadas, localizado no alto da Serra Grajaú-Jacarepaguá, cismar de ser artista. Dá para criar uma imagem? Para quem conseguiu vislumbrar esse feito, me contem o que conseguiram projetar. Já para os que não conseguiram, é difícil mesmo. A pergunta que fica é: como? O exercício foi rápido para criar esse mal estar de pensar fora da caixa em outros espaços para os corpos pretos.

Eu aprendi muito cedo que essa titulação de “artista” não foi pensada para mim, muito menos para pessoas iguais a mim. Na contrariedade de muitas estatísticas, tornei-me. Um caminhar tortuoso, como para qualquer pessoa negra que almeja contrariar o lugar pensado para sua existência na sociedade! Mas eu

poderia ter sido qualquer outra coisa, e aí, as possibilidades de imaginação passam a ser mais amplas.



figura 1. *espiando a vida. cynthia rachel. álbum de família (1986).*

Na minha família de base materna não tem histórico de nenhuma/nenhum artista. Muito pelo contrário, as histórias são de muita migração, tristeza, batalha, fome, precariedade, perdas. Mas, é como o meu irmão mais velho diz *“alguém precisa passar sufoco para outros sorrirem”*. A arte me possibilitou sorrir! Me permitiu criar rotas de fuga. Por isso também, entrelaço esse início de história com um conto meu intitulado “Os filhos de Maria” para descrever o núcleo que ainda não fazia parte por não ter nascido, mas diz muito sobre os caminhos que me levaram para as artes. Eu escrevo sobre essa família, a minha.

“Maria tinha quatro filhos. Crias só dela. Mulher preta, desde sempre entendeu o que era abordo paterno. E não tinha muito estudo para chegar a essa conclusão. Um dia, Maria olhava para os quatro, ela não sabia nem o que fazer com aqueles meninos pretos, num suspiro, Maria deixou sair: “ainda bem que vocês têm a mim”. Os meninos ficaram ali, num ato de cumplicidade com a mãe, mesmo sem saber o que se passava com ela” (Os filhos de Maria, autoria minha).

Tenho a total consciência de que não passei a metade das coisas que meus irmãos mais velhos passaram. Na infância deles, a escola era tão punitiva para alunas e alunos negros - não que eu não tenha experienciado o racismo, mas para eles tudo estava envolto a esperança por sobrevivência, não morrer e ter o que comer, além claro, de todo esforço da minha mãe para que nenhum deles rumasse para o caminho do tráfico.

“Depois, Maria, que não tinha ninguém para ajudá-la com as coisas da casa, foi preparar a janta dos filhos. E os quatro ficaram sentados no pequeno espaço da sala. Enquanto Maria preparava a comida, ouvia os cochichos dos meninos. "Eu vou falar tudo pra minha mãe"...

A mãe então, aguçou as orelhas para entender que tanto fuxico era aquele”. (idem)

Foi difícil para minha mãe criar quatro filhos. Meninos pretos, numa época tão dura. Numa casa em que a dinâmica girava em torno dos meninos. E, de repente eu! Uma criança criativa. Sem muitas aptidões para artes manuais (é bem verdade), mas com a mente muito criativa, e boa de ritmos. Foi um pouco demais para mamãe. Ela precisou trabalhar ainda mais para que minhas aptidões e criatividade fossem desenvolvidas, e não desperdiçadas no alto do morro, era o pensamento da época para as mães negras.

“Maria saía de casa para não deixar faltar nada para seus filhos. Pobre, Maria. Ela já não tinha muito controle de tudo o que se passava na vida dos moleques. E, não era falta de amor, não era ausência da mãe...Era uma molecagem difícil de controlar na idade da curiosidade”. (idem)

Eu não conheci nenhuma mãe preta que queria, naquela época, que sua filha/o fosse artista. Primeiro, porque os boatos sobre os bastidores eram sempre os piores. Já ouvi da mamãe que ser artista não era profissão para moça. O bom foi

que o tempo todo ela esteve ao meu lado, vendo que artistas fazem artes como profissão, depois do trabalho, eles fazem o que quiserem. Então ela começou a ver o ambiente artístico com mais respeito.

Assim, estudei em escolas particulares até a antiga quinta série, hoje 6º ano, onde pude ter, além dos conteúdos programáticos, aulas de teatro, balé e outras danças, natação e tudo que aquele mundo me oferecia. Mas eu era sempre a única. O racismo tem dessas coisas, priva o acesso da população majoritária a vivências que deveriam ser básicas a todas e todes, com isso, tornando a nossa vida ainda mais complicada por ter que ser a diferença entre muitos iguais.

Semelhante a minha, muitas gerações cresceram sem nenhuma referência de atrizes e atores negros, principalmente no que diz respeito ao teatro. Nos poucos teatros a que tive acesso na infância, a realidade era a do mundo mágico das princesas da Disney, e das princesas, anjos, paquitas e rainha que o Brasil ovaciona. O universo apresentado nos espetáculos, era o das princesas, e não preciso aqui dizer o quanto demorou para termos uma princesa negra.

Importante ressaltar que esse acesso ao universo cênico eu só tive porque eu estava inserida numa escola que promovia atividades extracurriculares, caso contrário, eu só poderia ter essas vivências se minha família tivesse proximidade com as artes, o que não era o caso, uma vez que todo mundo lá de casa era bem televisivo, e achava teatro uma chatice, exceto, meu irmão mais velho, que sempre teve um gosto refinado, mas também nunca havia levado a mamãe ao teatro, por exemplo. Esse momento ela experienciou comigo.

Lembro-me bem de todos os momentos em que desejei estar na cena. Muitas delas estavam relacionadas ao ofício da minha mãe, que era educadora popular, e em todas as festas do centro educacional que ela trabalhava, a organização artística era pensada por ela com maquiagens, perucas, figurinos, ensaios. Por vezes, eu fiquei envergonhada, não era um figurino harmônico, era a junção de todas as roupas de doação e outras alegorias, mas eu realmente gostava de ver a minha mãe na condução da cena. Ela jamais pensou em ser atriz, ela só queria levar para aquele espaço um pouco de arte. E, ao escrever esta dissertação, me fez pensar que ela pode ter sido a minha primeira referência do que é fazer uma cena, mesmo que fora dos palcos. Obrigada por isso mamãe (Figura 2)! Recorro a

Conceição Evaristo(2016, p.14) para dizer que “cada pedaço que guardo em mim tem na memória o anelar de outros pedaços”.



*figura 2. Ana Mayara e Cynthia - as filhas de Maria. álbum de família (1990).*

Com o passar do tempo, foram muitas transformações em minha vida, fui me envolvendo com o teatro em todas as escolas que passei, dos cursos de formação, das agências, e todo aquele universo era quase que exclusivo de pessoas brancas. E, quando ainda na escola, era proposto a montagem de um espetáculo de conclusão para as famílias, dentro desse espaço, os lugares atribuídos às pessoas negras não eram diferentes do que a televisão reproduzia, do que o teatro de elite impunha, que era sempre a pessoa negra no lugar de subserviência.

Mas a criança cresceu, tomou rumos diferentes, a minha arte aproximou a minha família do teatro. Pessoas que nunca tinham entrado num teatro antes, e foram muitos teatros, inclusive o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, eu pude viver isso com a minha família. Para uma família negra, acreditar e investir nos sonhos de suas filhas/os deve ser muito difícil, porque não é fácil, mas as mulheres da minha família sempre estiveram comigo.

Foram muitas peças, amadoras e profissionais. Eu vi a minha família se emocionar com peças realizadas somente com atores negros em que eu estava no elenco: “*O canto da Sereia*” (1998), “*Preziganga*” (2000), “*A roda do mundo*” (2001), e “*Candaces - a reconstrução do fogo*” (2003) - as duas últimas realizadas com a Cia dos Comuns. Foram muitas peças, mas essas, em especial, foram realizadas por um elenco negro. É preciso destacar que todos os espetáculos foram realizados em anos distintos, alguns deles sem patrocínio.

Convém dizer que, mesmo não atuando, continuo a me dedicar ao teatro negro, escrevo peças, dirijo, aprendo todos os dias que a dramaturgia negra tem infinitas possibilidades estéticas e narrativas. Por isso criei o *Coletivo Encruzilhada de Arte Negra* (2018), para que eu possa, de alguma forma, contribuir com essa forma de fazer teatro que acredito. *Encruzilhada Feminina* (2018), *Mulheres, memórias e afins* (2020) e o infantil *O menino Omolu* (2021) são minhas criações cênicas ancoradas nas referências negras que aprendi ao longo de minha trajetória.

Esse é o ato da passagem da minha vida. Mas quando voltamos os olhos para as artes cênicas, para o teatro, em especial, as vivências de artistas estão atreladas à invisibilidade. O documentário *Companhias do Teatro Brasileiro: Teatro Brasileiro de Comédia* (2023), de Roberto Bonfim, conta a trajetória do surgimento do teatro no Brasil, e o como ele sempre se pautou em referências europeias, a ponto de ter, em determinado momento, o corpo cênico assimilado, não somente com a cultura do outro, mas o idioma.

Os palcos de São Paulo e Rio de Janeiro estavam colonizados. Na fala de artistas, todos brancos, era um “*teatro de alto escalão*”, para poucos ou para quem queria viver o teatro. Ironicamente, até a metade da década de 1940, quase 1950, os espetáculos brasileiros eram feitos sem a presença de pessoas negras. E, quando o panorama da cena começa a mudar, nas palavras de Juca de Oliveira no mesmo documentário, o teatro perde o seu requinte e transforma-se em um teatro social, onde podemos ver a presença de artistas negros.

E existe no Brasil muitas artistas negras e negros fazedores de teatro, mas em razão desse elitismo presente no teatro brasileiro, temos poucas imagens que possam corroborar na tentativa de contar essas histórias a partir de uma perspectiva

visual. O que nos obriga a traçar uma narrativa partindo da invisibilidade, da não circulação de imagens de artistas negras e negros das artes cênicas brasileiras.

O que me faz lembrar Muniz Sodré (2005, p. 40) quando esmiuçou de forma brilhante como a construção da cultura se deu no Brasil, e principalmente, como as hierarquias de poder foram, não somente, desterritorializando as populações negras, mas soterrando a cultura existente. Com isso, seus artistas. Tornando-a carente de representação. E, ainda dito por ele, “*representar significa tornar presente a ausência*” (p.40).

Esta dissertação sobre a memória da artista preta, do artista preto é de suma importância para que possamos, não somente mostrar artistas da contemporaneidade, mas também, trazer para a boca de cena, as atrizes que foram apagadas do acervo da cena. É inegável a lacuna existente na história do teatro negro brasileiro, o que nos impossibilita de projetar imagens sequenciadas das cenas feitas por artistas pretas e pretos. E visamos trabalhar com imagens a fim de enaltecer e visibilizar pessoas negras e, em especial, as mulheres negras na cena brasileira. Porque entendemos também o quanto as mulheres negras foram sucateadas nesse processo.

Dito isso, no capítulo intitulado *CENA I*, abordo, de forma breve, para que possamos compreender a caminhada da existência da cena negra com a contextualização partindo do TEN - Teatro Experimental do Negro. Com isso, traço aqui os caminhos de apagamento que fizeram com que Abdias do Nascimento criasse o grupo. Abordo também o lugar destinado aos artistas negras e negros durante um longo período e o como a estética da cena foi construída com a presença desses corpos, e o que mudou da década de 1940 até os dias de hoje. Destacando, expositivamente, as formas rasteiras do racismo perpetuado na sociedade brasileira. A ideia é, ainda, salientar como o racismo cria intersecções perversas na construção das visibilidades negras.

*CENA II* é o capítulo em que nos debruçamos sobre o carro chefe da dissertação, o projeto PRETO NO PALCO. Apresentá-lo como um instrumento cultural e histórico, que registra e fortalece a memória do teatro negro contemporâneo e a INSURGÊNCIA de novas dramaturgias. Especialmente, neste capítulo, a fotografia cumprirá papel importante no jogo cênico. O Rio de Janeiro

será o grande palco das dramaturgias negras. Contudo, o Preto no Palco tem registros em diferentes estados e cidades do país. E, ainda neste capítulo, destacamos os espetáculos encenados por mulheres negras. A escolha partiu da necessidade de tirar as atrizes negras da sombra das cenas e colocá-las em destaque no proscênio. A proposta deste capítulo é refletir sobre a importância da fotografia como um instrumento de MANUTENÇÃO da MEMÓRIA do TEATRO NEGRO. Por fim, *CENA III*, o grande ato em que trago para a dissertação três mulheres negras, de gerações distintas, e importantes para o teatro brasileiro, são elas:

Léa Lucas Garcia de Aguiar - Léa Garcia, uma das mulheres mais importantes do teatro mundial, integrou o Teatro Experimental do Negro, e por sua atuação, dentro e fora dos palcos, é uma grande referência até hoje, no auge dos seus 90 anos de idade. Atuando em cinema, tv e teatro, mas não tem a visibilidade que o seu trabalho poderia lhe proporcionar, diferentemente das atrizes brancas de sua mesma geração, como é o caso de Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg e Laura Cardoso. Léa Garcia é uma atriz icônica por todos os seus feitos, e ainda assim, não tem a projeção/visibilidade que outras atrizes não negras têm.

A segunda artista que trago é Ilea Eulinda Delgado Ferraz - Ilea Ferraz, atriz de teatro, que aparece na cena três décadas depois do surgimento de Léa Garcia. E que durante a sua formação cênica teve poucas referências de mulheres negras na cena, mesmo que já existisse Ruth de Souza, Zezé Motta, Jacira Silva, Chica Xavier, Jacyra Sampaio e tantas outras atrizes que não estavam no teatro e sim na televisão, mas sempre em papéis menores. Em suma, a tv, o teatro e o cinema sempre destinaram às mulheres negras os mesmos lugares, da invisibilidade.

Por fim, para descentralizar o território, trago para o desdobramento desta cena, Valdineia Soriano dos Santos - Valdineia Soriano, atriz baiana do grupo de teatro negro de maior longevidade no Brasil - o Bando de Teatro Olodum. Colocá-la no centro do palco, uma década depois, com um cenário diferente, mas ainda na luta contra o racismo para manter as atrizes negras em foco, nos mostra que as histórias se entrecruzam quando a pauta é o corpo negro na cena.



Você deve estar se perguntando o porquê deste trabalho vai falar sobre a importância da manutenção da memória do TN se o mesmo já estava sendo feito e mantido de alguma forma por pessoas negras. A razão disto é porque entendemos que esses corpos contam, recontam outras estratégias de existências e subjetividades no mundo no que tange a pluralidade das histórias que podem ser contadas por pessoas negras. E, por muito tempo, essas histórias foram destituídas de artistas negres. Este escrito não desconsiderará a importância de nenhuma manifestação artística negra para a manutenção da memória, mas o foco é o teatro, e como a fotografia pode auxiliar para a CONSTRUÇÃO e MANUTENÇÃO dessa memória apagada.

Então, trabalhar na perspectiva de trazer essas memórias é também reviver, rememorar, restaurar e ressignificar a imagem da mulher negra, a imagem de artistas negras e negros da cena passada, presente e que possamos projetá-las para o futuro. Nesse contexto, vale citar Rosane Borges (2021, p.18) em sua análise sobre memória e silenciamento em que nos diz que *“urge, assim, transpor o déficit documental que timbra a história do negro e das mulheres negras”*.

Tenhamos todas e todes um bom espetáculo!

# CENA I

*“desejamos ainda falar do que amamos”*

Ntozake Shange  
(dramaturga e poeta)

## abrindo as cortinas

Parto da minha experiência e trajetória no campo das artes na condição de pesquisadora, dramaturga e diretora para dar corpo a esta dissertação que objetiva investigar a relação entre o teatro, memória e fotografia a partir da plataforma digital “Preto no Palco”. Segundo a pensadora bell hooks (2019), em *Olhares negros, raça e representação*, a(s) política(s) de imagem é uma relação de poder no regime de visibilidades. Quando compreendo que ser ou estar visível nos coloca em destaque nessa relação de poder, passo a entender o quão distante mulheres e homens negros estão nessa disputa de visibilidade entre ser, pertencer e estar.

E, quando nos deparamos com a ausência de imagens negras, como o não-lugar de representação, passamos a compreender a lacuna compulsória de referências quando precisamos contar uma história cronológica visual, imagética, de maneira a construir uma memória que foi historicamente apagada. O que a jornalista Rosane Borges<sup>1</sup>, no prefácio do livro de bell hooks<sup>2</sup>, vai explicar é que “a veracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder” (hooks, 2019, pág.18).

A precariedade dessa memória visual, por exemplo, não corrobora para a construção de narrativas sobre a presença de mulheres e homens negros nas artes cênicas brasileiras. E essa ausência de imagens representativas está diretamente atrelada ao racismo impregnado na cultura brasileira. No pensamento em que Rosane Borges (2021), em *Luiza Bairros - pensamentos e compromisso político*, reitera as palavras de Muniz Sodré (2009), nos ajuda a entender que “a lógica racista do apagamento opera circularmente nas seguintes categorias: a negação, o recalçamento, a estigmatização e a indiferença. [...] no que concerne às mulheres negras [...] a sua história é recoberta por oceanos de silencioso esquecimento” (Sodré, 2021, pág.18).

---

<sup>1</sup>Rosane Borges é jornalista, professora da USP, pós-doutora em Ciência da Comunicação.

<sup>2</sup>Grafado em minúsculo, bell hooks é o pseudônimo da pensadora e educadora afro-estadunidense Gloria Jean Watkins em homenagem à sua avó. Como citado inúmeras vezes por ela, o seio familiar foi marcado pelas vozes de mulheres negras, então, o pseudônimo em minúsculo é uma forma de trazer essa narrativa para o centro da sua produção, e não seu próprio nome conforme a projeção egóica acadêmica.

Na linguagem cênica, quando pensamos em teatro, dificilmente vamos pensar em referências negras, principalmente porque a cultura brasileira é permeada de referências clássicas e, com isso, são seus padrões eurocêntricos que definem o que pode ou não ser considerado como “arte”, e quem pode ou não ser considerado “artista”.

Em razão disso, toda criação artística que esteja fora dessa lógica clássica-européia é invisibilizada, por consequência, suas e seus artistas também. O que deveria nos causar estranhamento e indignação, visto que a população negra é, demograficamente, a maior parte da população brasileira. Mas, a cultura européia está tão introjetada nos pilares do pensamento e nas práticas culturais que apenas aceitamos e incorporamos esses fazeres e conceitos artísticos como sendo nossos, e único aceitável.

Por causa dessa “aculturação” que nos foi imposta, a arte negra, feita por pessoas negras, foi sendo apagada, tida como inferior, folclórica - no sentido pejorativo de não merecer a titulação de arte. Isso reforça as amarras do racismo na construção de estereótipos que atribuem superioridade a um grupo e, por consequência, a inferioridade de outro.

Vimos isso acontecer com o rodas de samba, com a capoeira, a religiosidade, elementos da cultura negra, que por muito tempo foi perseguido, seus adeptos e adeptas tidos como degenerados, mal vistos, e hoje temos o samba como um dos elementos mais importantes do Brasil, quiçá do mundo. Mas, para isso, tivemos que embranquecer os espaços para torná-los legítimos. Estou trazendo isso porque, inicialmente, artistas negras e negros tiveram que durante muito tempo fazer alianças com produtores e diretores brancos para acessar a política da arte cênica. Cabe aqui, o diálogo com Muniz Sodré (2021) quando nos diz que:

O esforço de quem se aventura em trazer à superfície nomes, vozes e experiências do mundo negro é redobrado: sistematizar experiências, pôr em destaque estilos de vida, exige um duplo movimento que compreende, antes de tudo, entrar na disputa discursiva para mostrar que esses nomes merecem lugar especial no panteão das personalidades históricas (SODRÉ, apud BORGES, Rosane, 2021, pág 14).

E, como já sabemos, historicamente, a população negra foi tida como inferior, um pensamento que ainda permeia a contemporaneidade. Logo toda a sua criação artística e cultural, por muito tempo, foi representada de forma caricata, pormenorizada, sem valor e carregada de estereótipos que são códigos marcados pelo processo de escravidão, que desumanizou os corpos negros. Para a psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba (2019), enquanto somos objetivados, “nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (Kilomba, 2019, pág. 28).

Dentro dessa perspectiva trazida por Kilomba, e aplicando à realidade da cena teatral, os corpos negros foram configurados, personificados e reverberados em diferentes composições de personagens que caricaturavam a representação do que era “ser um negro” na visão do outro. Neste caso, da pessoa branca, deixando explícito a forma depreciativa que caberia para tais corpos social e culturalmente - o negro subserviente, de pouco inteligência, preguiçoso, escravizado, logo, desumano. Leda Maria Martins (1995), em *A cena em sombras*, nos projeta a compreensão:

Tido como inferior, de acordo com as teorias raciais divulgadas na época, semi-animalesca, e seu estado primitivo. Através do grotesco e da caricatura, o teatro criva o estatuto social do negro como um não-sujeito, abafando sua singularidade e erigindo-o em signo provocador de um efeito corrosivo: o riso (MARTINS, 1995, pág.42).

Os resquícios da escravidão foi e ainda é muito perverso com pessoas negras. A antropóloga amazônica Zélia Amador de Deus (2020), em seu livro *Caminhos trilhados na luta antirracista*, nos explica que a cultura é entendida como um processo que permite ao ser humano compreender a sua experiência no mundo e conferir sentido à sua existência. A pergunta que fica é: como isso pode ser possível com a população negra diante de tanta experiência de brutalidade? De quais experiências extrair sentido? Como experienciar sentidos no lugar definido pelo olhar do outro?

Ora, se as expressões culturais são partes da identidade e da existência de um povo, por que a arte negra, mesmo que muito apropriada por terceiros, não fazia

parte dessa representação? Recorro mais uma vez à Leda Maria Martins (1995), que nos aponta sobre as fronteiras rígidas do teatro brasileiro, onde personagens, logo, artistas negras e negros, estariam num limite entre a invisibilidade e a caracterização dos estereótipos definidos pelo olhar do outro (MARTINS, 1995, pág.40). Exemplo disto foi a personagem Tia Anastácia (Figura 3), vivida pela atriz Jacyra Sampaio, na televisão e no teatro. Um personagem carregado de estereótipos.



*figura 3. Jacira Sampaio com elenco do programa “Sítio do Pica-pau amarelo” (1977, Wilson Alves. Agência O Globo).*

O que vivemos com personagens como o da tia Anastácia, nos dias de hoje, por exemplo, não passa despercebido aos olhares de pessoas espectadoras, não haverá espaços para reproduções de caricaturas estereotipadas disfarçadas de personagens representativos. Durante muito tempo o discurso da “democracia racial” possibilitou um único direcionamento em que acreditava-se severamente, como observa teórico Antônio Cândido, “de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (Cândido, 2000, p.110).

Muito se perdeu ao acreditar nesse discurso de que as culturas ameríndias e africanas eram primitivas. É na perspectiva de construção de novos olhares e de valorizar o movimento feito por artistas negras(os), salvaguardar o teatro negro brasileiro e as memórias da cena NEGRA que esta dissertação se debruça, mesmo que timidamente. Então, tomando por instrumento base a iniciativa Preto no Palco, este escrito se estabelece com a ideia de rever os mecanismos que possam criar e recriar essas MEMÓRIAS por vezes individuais, mas que são também coletivas e corroboram para a manutenção da história de artistas negras e negros (Le Goff *apud* Amador de Deus, 2020, pág. 45).

Nesse sentido, trazer as narrativas do passado-presente possibilitam construir a insurgência negra nos palcos contemporâneos. E, principalmente, pensar em como a ausência de representação desses corpos na cena reverbera no apagamento social, histórico, cultural dessas mulheres negras e homens negros que constroem suas cenas, mesmo que às sombras.

Não permitindo jamais que o Brasil volte a ser “casa grande” prestes a aprisionar a população negra artista na “senzala” do esquecimento. Abrir as cortinas como um ato de trazer todas as/os artistas relegados/as, injustiçados/as na cena, esquecidos/as, não valorizados/as, não lembrados/as. Quero trazer Jacyra Sampaio (Figura 4), atriz negra brasileira e tantas outras e outros para ocupar lugares especiais nessa narrativa, para que gerações futuras saibam que ela esteve aqui.

Jacira de Almeida Sampaio (Jacyra Sampaio), paulista de Santa Cruz do Rio Pardo, nascida em 28 de agosto de 1915. Iniciou a carreira com mais de 30 anos de idade. Atuou na Rede Globo de 1977 - 1985 participando de telenovelas, programas e séries. Fora da televisão, atuou na vida real como professora de teatro. Fez cinema e teatro, onde participou de dez montagens de 1959 a 1994. Poucos sabem, mas Jacyra também integrou o TEN (Teatro Experimental do Negro). Em decorrência de um



ataque do coração, no dia 29 de setembro, Jacira Sampaio faleceu.

## **o teatro negro em sombras**

Para falar de TEATRO NEGRO preciso antes romper com as fronteiras acadêmicas e trazer as inquietações que durante anos perduraram na minha existência enquanto criança, adolescente, jovem negra sem referências de qualquer negritude latente dos palcos às telas. A entrada na fase adulta me possibilitou caminhar por lugares e entender que o teatro negro estava às margens. Ou, às sombras, como tenho preferido direcionar.

E quando digo às sombras, não quero tornar esse teatro apagado ou inexistente, muito pelo contrário, a ideia é ressaltar que houve e ainda há, muita resistência no emergir dessas cenas em sombras. Um teatro que sempre se prestou a ser encenação artística, mas também militante, poético e estético.

Mesmo fazendo arte desde muito pequena, um mundo à parte se abriu quando tive contato com um centro cultural<sup>3</sup>, localizado na Zona Portuária do Centro do Rio de Janeiro, conhecido também como “Pequena África”. Lá tinha um curso de teatro ofertado para jovens negras e negros vindos de diferentes localidades, contando histórias negras, com danças negras, foi a personificação do sentido de *ser negra*. Histórias que me eram comuns. Existia uma cadência no bailado dos corpos múltiplos, todes jovens negras e negros, impossível não se impactar. E dali eu não saí mais. E pude conviver com Hilton Cobra, Valéria Monã, Cridemar Aquino, Silvio Nerak, Vania Massari, Denis Gonçalves e Conceição Evaristo que integrava a equipe do educativo na época e muitas outras referências negras que me eram distantes, mas que fui conhecendo naquele lugar. Sorte a minha encontrá-las!

A partir deste momento, as referências começaram a mudar, passei a buscar pessoas negras nos palcos do Rio de Janeiro. E pensar nas sombras do teatro negro é uma tentativa de trazer à cena os corpos que foram invisibilizados historicamente. Nas produções cênicas realizadas por pessoas brancas, dificilmente

---

<sup>3</sup> A referência se trata do Centro Cultural José Bonifácio, hoje denominado MUHCAB - Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, localizado na Gamboa.



se via pessoas negras, quando ocorria, a representação se dava com um corpo negro na cena, o corpo único.

Importante ressaltar que este fenômeno que vivemos hoje, na contemporaneidade, com a insurgência de artistas negras e negros, é algo que sem sombra de dúvidas já entra para a história, até então apagada da arte cênica brasileira. Os sujeitos são revelados. Nomeados. Quebrando com isso, a máscara do silenciamento e, trazendo a provocação levantada por Grada Kilomba, em que

[...] existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizadora/or terá que ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “Outra/o. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredo (KILOMBA, 2019, pág.41)

Mas, antes de pensar na contemporaneidade da cena, é preciso portanto olhar para trás, entender todos os esforços feitos pelo TEN - Teatro Experimental do Negro, na tentativa de garantia cidadania e humanidade ao povo negro e suas respectivas artes, dentre elas, a arte cênica - o teatro. Importante ainda salientar a insistência do TEN de trazer à baila os temas sobre raça e racismo latentes na sociedade, e criticar a ideologia de branquidão, a valorizar a contribuição negra à cultura brasileira (TAVARES, 2011, pág.83).

**Entender a urgência desses corpos que reivindicam direitos de construção à narrativa que estava em voga.** Foi na década de 1940, na Cidade do Rio de Janeiro-RJ, que o jovem Abdias do Nascimento, vindo de Franca, interior de São Paulo-SP, e outros jovens negras e negros fazedores de artes, se juntaram e criaram o TEN. Um grupo de teatro “amador”, mas de cunho artístico-político, cujo interesse era posicionar os refletores dos teatros para iluminar artistas, que por séculos estiveram no escuro.

Abdias Nascimento (2002, citar página), define a iniciativa de criação como “um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes”<sup>4</sup>. A formação do Teatro Experimental do Negro também teve o intuito de revelar talentos e projetar a imagem dessas e desses artistas apagados na sociedade.

Na época em que o TEN surgiu, o Brasil passava por muitas tensões raciais e políticas. Recém saído da barbárie que foi a ditadura civil-militar, e ainda convivendo com o medo da censura que pairava sobre fazedores de artes. Parafraseando Tom Jobim, o Brasil não estava para principiantes. Foram muitas as implicações, uma delas, era o preconceito sofrido pela população negra e os sub-lugares dedicados a essas pessoas (Figura 5).



figura 5: Ensaio para “O Colar de Coral”, em 12 de setembro de 1958. Domínio público / Acervo Arquivo Nacional.

---

<sup>4</sup>Citação do livro “ *QUILOMBISMO* “. NASCIMENTO, 2002. Retirado de uma entrevista.

Então, de forma pedagógica e artística, Abdias Nascimento criou, junto com o seu grupo, metodologias para formar, politizar e apresentar à sociedade da época, ainda fundamentada no sistema eugênico, que artistas negros e negros estavam prestes a construir caminhos para os direitos, acesso e dignidade humana através do política das artes cênicas e outras visibilidades. Acreditou-se que, usando a cena como um reflexo da sociedade, a mensagem das violações sofridas chegaria mais rápido às discussões sociais.

O TEN, desde a sua formação, denominou-se NEGRO. Com isso, subverte o estigma da conotação negativa e o que conhecemos como raça passa a ter um novo significado. Num lugar de beleza, respeito, reivindicação, poder, origem, histórias. Eu não estou dizendo com isso que a existência do grupo foi fácil, muito pelo contrário, ter uma ficha técnica negra naquela época, era uma afronta a arte que o Brasil vendia como a imagem européia, muito pautado na ideia de que a população negra em algum momento seria erradicada do país (Figura 6).



*figura 6. Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro*

E foi a base de formação e militância do que se queira comunicar que o teatro feito por artistas negras e negros foi desvelando a face ocultada historicamente. O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi o grande precursor para o que podemos vislumbrar hoje como teatro negro. O trabalho de politização com seus integrantes, as escolhas estéticas e dramatúrgicas, e quando me refiro a politização, não é o formato vazio da política partidária e sim, a forma diferenciada que Nascimento descobriu para falar sobre os direitos que foram negados à população negra e que a partir da comunhão deste grupo, a história passaria a ser outra. Uma nova história de inquietações àqueles que utilizaram o açoite como forma de poder.

Todavia, o TEN se ancorava nos seguintes objetivos<sup>5</sup> (Nascimento, 2002, p.193):

1. Resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizada à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
2. Educar, através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se auto-considerar superior porque europeia, cristã, branca, latina e ocidental;
3. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
4. Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão; mulatinhas se requebrando, domesticados Pais João e lacrimogêneas mães pretas;
5. Desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios acadêmicos, puramente descritivos, tratando de História, Etnografia, Antropologia, Sociologia, Psiquiatria, etc. cujos interesses estavam muito dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.

---

<sup>5</sup>Estes itens foram retirados de “O Genocídio do Negro Brasileiro” livro de Abdias do Nascimento de 1978.

Abdias Nascimento (1978) primou por reconstituir no Brasil a cultura negro-africana degradada e renegada pela cultura branco-européia, o que nos dá a dimensão que vai além do fazer teatral, é uma interferência do mover de uma política nacional. Um projeto de Estado que visa por sua nação, neste caso, as pessoas que foram deixadas de lado na (RE)construção do país. O teatro foi um instrumento, que desde 1944, vem reafirmando as histórias negras até os dias de hoje.

Evani Tavares Lima, em *Teatro Negro, existência por resistência - problemática do teatro brasileiro* (2011), vai nos apontar que a cena negra já estava sendo implementada há muito tempo, bem antes, nas formas lúdicas das manifestações populares, que ganharam as ruas com a sua estética popular e embasado nas religiões de matriz africana, expressões, cânticos e sim, uma afirmação da cultura negra (Tavares, 2011. p.82).

Evani Tavares (2021) quer nos trazer à memória o fato de que antes da existência do TEN, um teatro negro já estava posto por meio de outras formas de manifestação cultural. E, principalmente, uma encenação negra, feita e pensada numa perspectiva afro-brasileira. Com isso, o teatro negro esteve entre o seu público para além da quarta e todas as paredes de um teatro. As grandes encenações estavam nas *Congadas, Folias e Terno de Reis, Bumba meu Boi* são algumas das teatralidades feitas por pessoas negras. Para Muniz Sodré (2005, p.93), “a cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente”.

Em síntese, a arte que não estava presente nos palcos, para as grandes plateias, era mantida nos bairros periféricos, nas ruas, nas famílias mantenedoras das tradições. Zélia Amador de Deus (2020) vai nos reiterar que um corpo sempre terá a função de uma tarefa coletiva, que fala por uma raça e pela ancestralidade. Deste modo, afirma que,

o corpo negro carrega consigo a história de muitos povos. No corpo de cada um de nós, onde quer que estejamos, existem muitas histórias gravadas, que podem ser tanto de negação quanto de luta, de resistência, o que nos incumbe de uma grande responsabilidade, porque não é só a nossa história individual que estamos construindo”(Amador de Deus, 2020, p.46).

Um fato importante que merece a todo momento ser citado neste trabalho, como forma de trazer à memória informações que também são facilmente esquecidas, apagadas nesse desenrolar do tempo, por exemplo, é o dado de que o Brasil tem, de negras e negros e autodeclarades pardxs, a maior porcentagem da população brasileira.

Brasil

## IBGE: População autodeclarada preta cresce 32,4% no Brasil, em 10 anos

Número de pessoas pardas e pretas aumentou acima da taxa de crescimento do total da população, entre 2012 e 2021, segundo resultado do Pnad Contínua; já proporção entre homens e mulheres não mudou

Por Lucas Altino

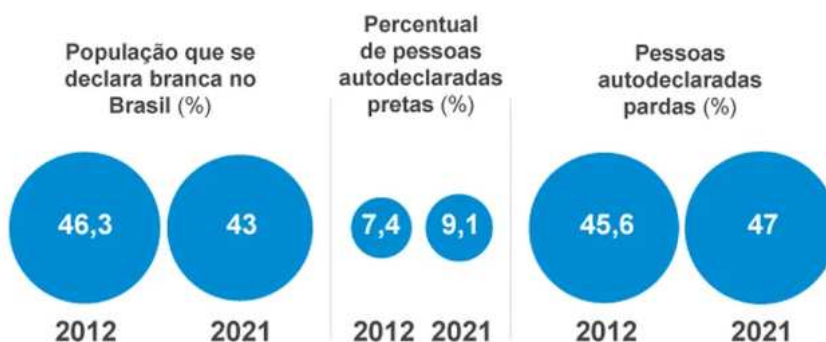
22/07/2022 13h11 · Atualizado há um ano



fonte: *Jornal O Globo*

### Mais cor na cara do Brasil

Número de pessoas pardas e pretas aumentou acima da taxa de crescimento do total da população, entre 2012 e 2021



fonte: *Jornal O Globo*

Essa representação estatística precisa constar em espaços expressivos, como forma de não deixar cair no esquecimento que, sendo maior parte da população, é inadmissível que a corporeidade negra de artistas seja simplesmente vilipendiada. E foi exatamente no entendimento dessa urgência de sair da sombra

imposta ao artista negro, que o Teatro Experimental do Negro, o TEN, surge. É, ainda, nessa perspectiva, que o teatro negro vive a sua insurgência na contemporaneidade.

No livro *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), Joel Rufino dos Santos (2014, p. 7) fez uma pesquisa memorável que nos trouxe não somente a história da criação do TEN, marcado como um divisor de águas na história do teatro feito por pessoas negras, mas também tudo o que foi feito antes, durante e depois por grupos amadores e profissionais, companhias, artistas independentes que estavam espalhados na diáspora brasileira e constatou que “o negro faz teatro por todo o país” (Figura 7).

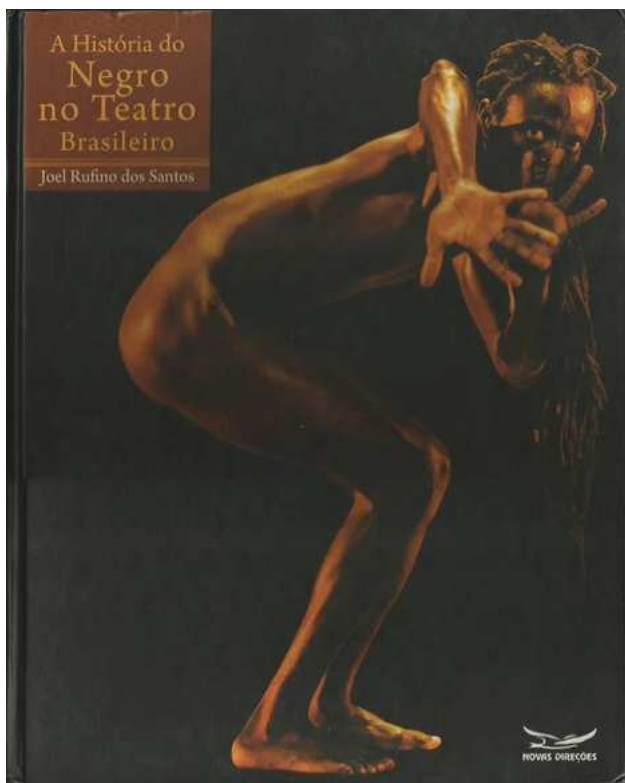


figura 7. capa do livro “A história do Negro no Teatro Brasileiro”, de Joel Rufino dos Santos.

Nessa obra, Joel Rufino dos Santos (2014) destacou a contribuição do Centro de Informação e Documentação de Artistas Negros - o CIDAN, que no ano de 1984 empenhou-se em catalogar artistas negras e negros espalhados pelo Brasil, numa tentativa de suprir a ausência da imagem negra na televisão brasileira. Como podemos perceber, muitos foram os caminhos para reparar o apagão histórico da população negra no segmento das artes, seja no cinema, dança, artes

plásticas, literatura, música, circo e no próprio teatro. Mas a herança escravocrata adotada e que ainda vigora no Brasil, não facilitou esse processo, extinguindo a participação de artistas negras e negros em todas instâncias das arte, além de reservar, preservar a essas pessoas a sombra e o reflexo da falsa democracia racial que se acredita viver.

E o teatro negro foi se constituindo de forma política, rasgando espaços, por vezes, jogando-se na cena sem querer para reafirmar a existência dos corpos negros. Importante dizer também que, mesmo que o foco esteja na cena, não podemos deixar de jogar luz na(s) platéia(s) que era(m) massivamente de pessoas brancas, que curiosamente, frequentavam esses espaços em que os corpo negros começavam a aparecer. Como ocorreu anos atrás com o candomblé, capoeira, música preta, lá estavam os brancos.

Em outras palavras, artistas negras e negros que conseguem realizar suas temporadas cênicas, que acessavam e acessam os espaços teatrais, mostravam a sua encenação para pessoas brancas, que historicamente foram, não somente estimuladas a consumir arte, mas quem tinha o poder aquisitivo para mantê-la. Mas, por outro lado, precisamos entender que quando as pessoas negras passam, mesmo que em passos curtos, a acessar os equipamentos culturais com notoriedade de público, ainda assim, continuam fora do cenário enquanto consumidoras de arte. E aqui entram todos os atravessamentos de mobilidade e acessibilidade financeira, que não serão destrinchados nessa pesquisa.

Esse fato que nada tem de inusitado, me fez lembrar mais uma vez a teoria de Muniz Sodré (2005, p. 60) quando cita, ironicamente, todas as camadas de instruções como regras essenciais ditas que uma pessoa deve ou deveria ter para alcançar a poesia do literato João Cabral de Melo Neto. Em outros termos, o acesso, o entendimento, o letramento artístico-cultural “requer um grau de refinamento por parte do receptor [...] que não se pode exercê-la sem passar pelas etapas (escolas, oportunidades institucionais etc.) demarcadas pela vida social”. O que também não é nenhum segredo, nem algo que está sendo desvelado agora, é que o degrau dessas etapas é tortuoso para a maior parte da população que sofre com a escassez, violência e a falta de oportunidades.



Maria Aparecida Silva Bento, psicóloga e ativista, no livro *O pacto da Branquitude* (2022), destaca esse fato como sendo herança da escravidão e seus impactos negativos para a população negra. Bento (2022) ainda nos provoca a pensar sobre os aspectos positivos desse processo escravocrata para pessoas brancas (p.23). Tal provocação nos direciona para o fato estruturante de representação, invisibilidade, acesso e poder, como já destacou bell hooks (2019). Logo, vamos compreender que todo o processo de escravização privilegiou pessoas brancas em detrimento dos não-brancos. Partindo, então, desta perspectiva, podemos entender o chamado que bell hooks nos faz para buscar “novas formas de escrever e falar sobre raça e representação para transformar a imagem” (p.33), do contrário, permaneceremos na opacidade.

### **a estética da cena**

Se a história nos permitisse acessar os registros das cenas em que muitas e muitos artistas negras/os estiveram, poderíamos construir cronologicamente e sem fissuras as transformações, e até mesmo a evolução cênica de corpos pretos. Por onde passaram de pano de fundo, quase nunca visibilizados em papéis de empregadxs, babás, mordomos, bandidos, escravizadas / os, geralmente sem falas e sem histórias dentro da dramaturgia, na grande virada para corpos imponentes cheios de discursos nas cenas da atualidade.

Pensar a estética da cena com o passar do tempo torna-se importante porque assim como o advento do registro da mesma, notamos que muitos fatores cênicos foram submetidos às transformações. Os corpos negros de outrora, na maior parte das aparições, trajavam brancos ou farrapos, os pés quase sempre descalços, não por um desejo de quem encenava, mas pelo olhar colonizado sobre o corpo da pessoa negra, as características eram sempre as mesmas, cabeça baixa, pouquíssimas falas ou nenhuma e, geralmente, fazendo o translado dos objetos pesados da cena, essa realidade estava presente da teledramaturgia ao teatro.

No que tange à dramaturgia, são anos de silenciamento. Não muito diferente do que a televisão brasileira propagava, o teatro também utilizou-se desse mecanismo e fez questão de reproduzir os discursos excludentes em seu formato elitista da manutenção da arte, mantendo a centralidade da narrativa acerca dos personagens brancos e, mais uma vez, fazendo com que artistas negras e negros fossem meramente objetos de cena.

A esse lugar ou não-lugar atribuídos aos artistas negras e negros, Leda Maria Martins (1995) já nos chamava a atenção, não apenas para a ausência de personagem,

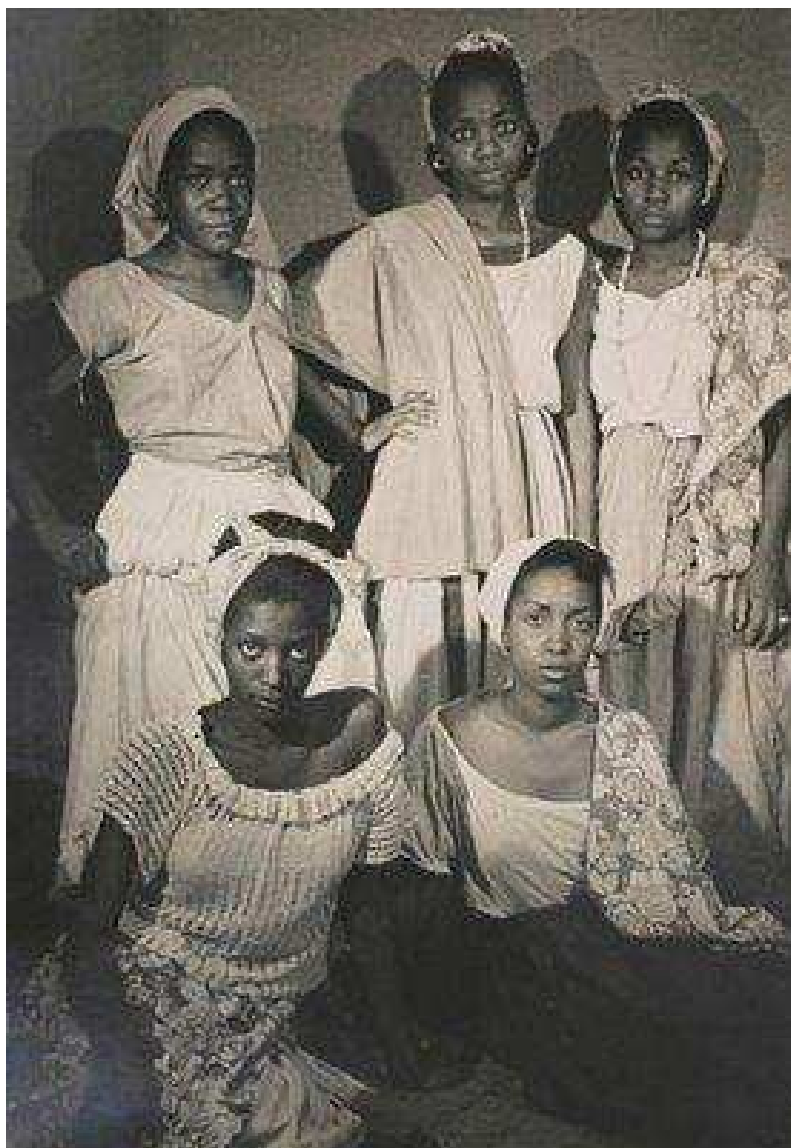
mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem apóiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro - no caso o negro - só é reconhecível por meio de uma analogia com o branco, este, assim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade. *Invisível*, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; *Indizível*, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira (p. 40).

Difícil não atrelar o racismo nessa configuração que se deu para as pessoas negras. Dos palcos às telas, passando pela escrita e definições estéticas do corpo cênico, lá estava o racismo atravessando as construções. E, como já destacamos aqui, o corpo negro torna-se um estigma na cena, sendo avacalhado e estereotipado em diferentes formas de discursos. Não houve na história da construção cênica brasileira, principalmente até a década de 1970, uma preocupação em tirar a imagem da pessoa negra associada à escravidão. Muito pelo contrário, essa imagem era ressaltada para localizar o lugar destinado aos negros.

Por essa razão, lá na década de 1940, Abdias do Nascimento criou o TEN (Figura 8). E, foi ainda nessa estratégia de rasgar essa imagem construída de forma leviana, que muitos grupos com o passar dos anos, foram se fortalecendo para criar

imagens que ressaltassem a beleza negra subtraída no pós-colonização. Leda Maria Martins (1995) nos diz que:

esses modelos de ficcionalização emerge de uma matriz estrutural - o imaginário do branco - projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro. No jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa. A experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência da negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente (Martins, 1995, p. 41).



*figura 8: Mulheres do Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro (1946).*

Foram décadas de uma história pautada na erradicação de pessoas negras das cenas. Quando se compreendeu que era preciso solidificar histórias outras, artistas negras e negros foram mantidos no fundo da cena, mas, como foi dito por Leda Maria Martins (1995), com os corpos e vozes alienantes. Não contavam histórias, reproduziam-se as falácias sobre pessoas negras no Brasil. E com isso, a estética visual e a narrativa foram construídas. Verdadeiramente, no Brasil, o teatro negro, pensado e estruturado por pessoas negras da coxia à cena, só foi possível a partir da formação do TEN, isso é inegável. Anterior a esse feito, o teatro brasileiro,

com os ditames hierárquicos de brancura, dominavam a narrativa discursiva e visual do início ao fim.

No prólogo da obra teatral *Sortilégio II*, Abdias do Nascimento (1979) reitera sobre o fato de que, o grupo dominante formula seus valores estéticos fortemente impregnados pelas conotações raciais. Conseqüentemente, a cultura dominante do colonizador branco, simplesmente, esmagou a cultura trazida pelos africanos (p. 28).

A tentativa de romper com essas condições dominantes impostas só ocorre quando artistas, num ato histórico, ocupam teatros renomados, que até então nunca haviam registrado a presença do negro como protagonista da cena, como foi o caso do TEN, que realizou o espetáculo *O Imperador Jones* (1945 - Figura 9), de Eugene O'Neill, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. E quase cinco décadas depois, a Cia dos Comuns apresenta *Candaces - A reconstrução do fogo* (2003 - Figura 10), *Bakulo - Os bem lembrados* (2006 - Figura 11), *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (2023 - Figura 12). Fazendo um balanço desse feito, a Cia dos Comuns foi a única companhia formada por artistas negres a se apresentar no Theatro mais importante do Rio de Janeiro-RJ.



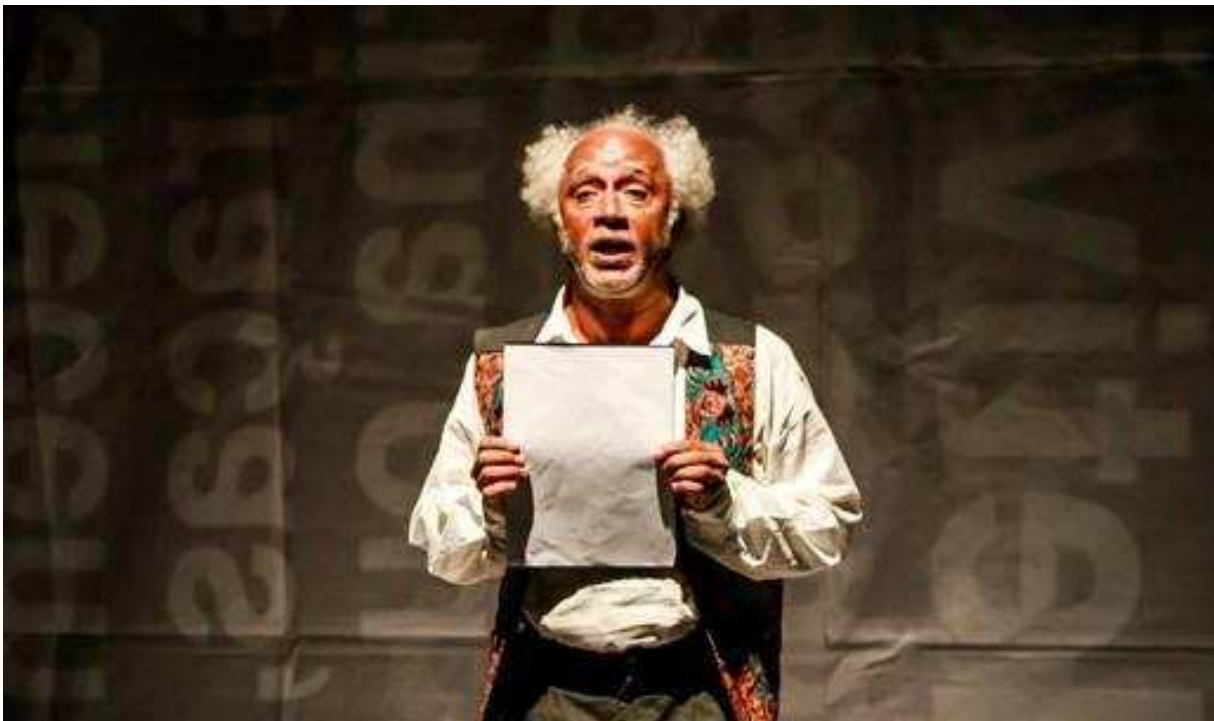
*figura 9: Teatro Experimental do Negro em Imperador Jones. Acervo Ipeafro (1945).*



*foto 10: Candaces - A reconstrução do fogo. Cia dos Comuns. acervo: Ierê Ferreira (2003).*



*foto 11. Bakulo - Os bem lembrados. Cia dos Comuns. acervo Guga Melgar (2006).*



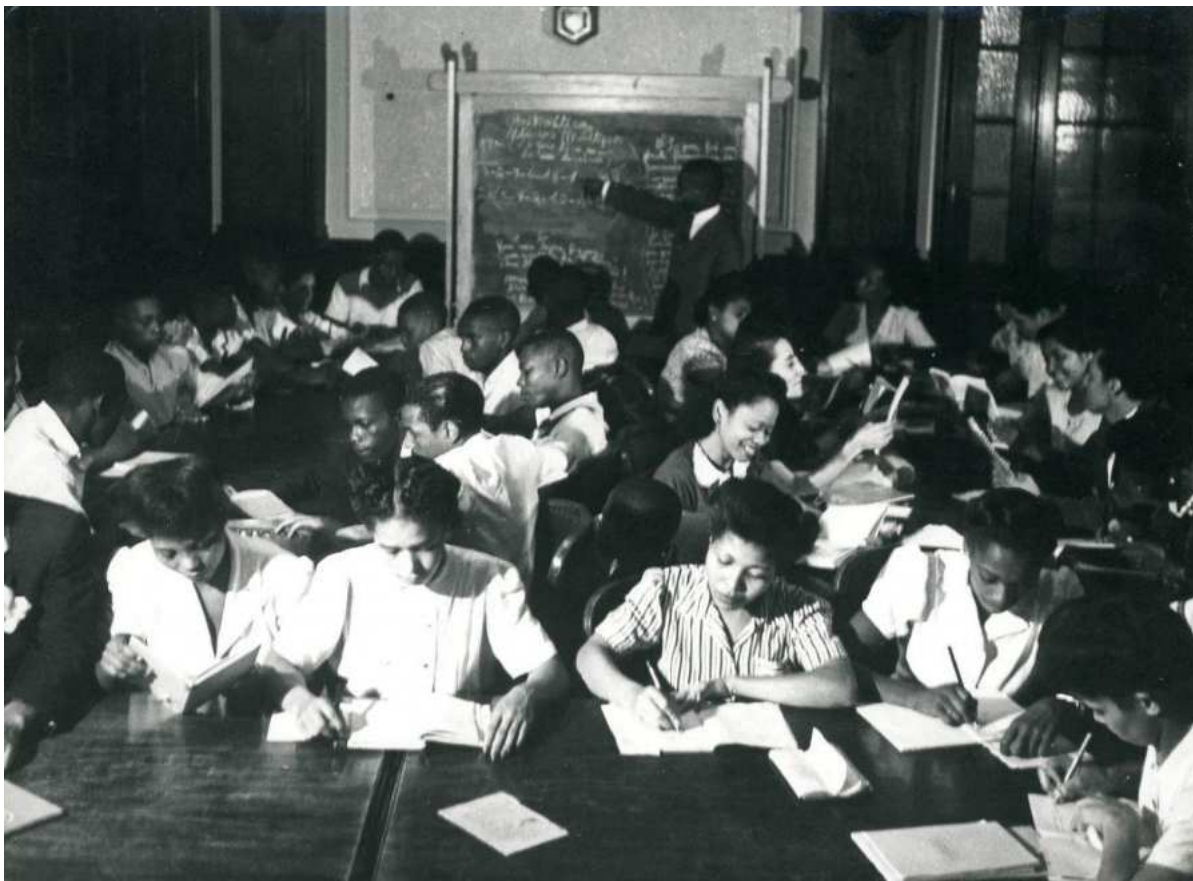
*foto 12. Traga-me a cabeça de Lima Barreto. Cia dos Comuns. (2023). acervo Adelojá Magnoni.*

Em suma, o Teatro Experimental do Negro mostrou para toda classe artística negra e não-negra que era possível sim contar histórias, sem o peso do silenciamento das vozes, principalmente sem reforçar os estereótipos sobre a pessoa negra, mantendo a dignidade de seus artistas e dos personagens que comunicam histórias humanizadas ao público.

### **SIM, nós temos teatro negro!**

Porém, é preciso elencar dois fatores importantes nessa trajetória do teatro negro: a **AUSÊNCIA** dos registros de imagens fotográficas que possam, para além do Preto no Palco, não somente nos ajudar a contar essa história, mas também ser fonte de pesquisa para quem recorrer a esse tema; a **INVISIBILIDADE** de mulheres negras na construção da cena, seja no palco, na direção ou na dramaturgia. Um fato que sabemos, elas sempre estiveram lá. No próprio TEN, em que se destacam mais os homens, elas, as atrizes, foram alicerces. Projetos de formação para mulheres foram realizados pelo Teatro Experimental do Negro, mas não temos a circulação pública dessas imagens, e, nem sabemos o paradeiro das artistas que estiveram nessa construção, com exceção de Ruth de Souza e Léa Garcia.





*figura 13: Escola do Teatro Experimental do Negro. Acervo Ipeafro (1948).*

O TEN exerceu importante papel no movimento de educação (Figura 13) popular no Brasil, contribuindo para a formação de mulheres e homens negros. Na figura acima podemos ver um momento de formação política. A proposta do grupo sempre foi habilitar as/os integrantes a enxergar criticamente os espaços destinados aos negros no contexto nacional, alfabetiza-las/los e introduzi-las/los à cultura geral, além da formação em teatro e interpretação, debates e exercícios práticos.

É preciso salientar também a contribuição fundamental dos movimentos negro e de mulheres negras para os debates racial e social para o fortalecimento da sociedade, principalmente, na afirmação de pessoas negras, tendo a arte como aliada, refletindo sobre novas práticas de discursos, poéticas, estéticas. Depois do Teatro Experimental do Negro, grupos e companhias como a Black&Preto - criada no final de 1993, no Rio de Janeiro, por jovens atores negros, como Iléa Ferraz, Antônio Pilar, Naira Fernandes, Cida Moreno, Carmem Luz e Zenaide Silva, o Bando de Teatro Olodum, mais tarde, as Cias Étnica - de Carmem Luz, Rubens

Barbot - do bailarino Rubens Barbot, Nós do Morro, Os Crespos, a Cia dos Comuns fortaleceram o cenário artístico embassado do que foi criado pelo TEN na década de 40.

A união desses artistas em diferentes lugares do Brasil, remete ao que Beatriz do Nascimento, em seu texto intitulado *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra* (2006, p. 124), **define** como QUILOMBO. São corpos negros em resistência na busca constante por uma sociedade melhor. Primando pela cultura e a valorização da herança negra, em *Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras* (2021, p.39), Soraya Martins nos auxilia nessa compreensão:

Esses aquilombamentos [...] criam espaços para a experimentação de novas éticas em arte, para se produzir conhecimentos sobre teatros, performances, dramaturgias e subjetividades negras. São lugares de experimentações artísticas, de trocas e tensões, de debates acerca das questões estéticas e da multiplicidade do fazer criativo.

## improviso

**Quilombo: Liberdade;** Terra de Mulheres; Terra de Preto; Ancestralidade africana; **Bantu; Fundamentos;** Herança transatlântica; Devir; **Fuga;** Resistência; Folias; **Festa;** Conhecimento; **Corpo** brincante; Corporeidade e **corporalidade negra;** Sustentabilidade; **Fatura;** Oralidade; **Corpo-território;** Andanças; **Raízes;** Parecenças; Parentela; Luta; **Ginga;** Revolta; Pertencimento; Espiritualidade negroindígena; Terra-território ; **Memória** e Saber-fazer.

*Zane do Nascimento. Doutoranda do Museu Nacional. 2023*

Interessante pensar que o conceito-ideia de Beatriz Nascimento (2006), direta ou indiretamente nos possibilita ressignificar o corpo negro para um ato político-cultural transformando-se num corpo-quilombo. Ainda na reflexão a partir de Soraya Martins (2021),

Se os corpos fazem e refazem a si próprios como quilombo, tornando-se aquilombamentos, eles, os corpos-aquilombamentos,

encerram, em si mesmos, a ação de ser-quilombo, a manifestação de ser que transborda os vazios, ocupa os espaços físicos e simbólicos, faz-se presente, no presente, e navega em águas que possibilitam criar e recriar modos de habitar, ser, estar negras/os no mundo (p. 42-43)

A política cultural do quilombamento permitiu que artistas negras e negros despertassem, projetando-se à cena. Com isso, muitos espetáculos teatrais foram realizados. A cena ganha outra proporção, artistas mais atuantes. Num jogo cênico entre ser ARTISTA e ATIVISTA, o que Jurema Werneck conceituou como *ARTIVISMO*. Nessa inundação de teatralidade negra, pudemos presenciar, contemplar encenações-gritos acerca do racismo e suas diversas vertentes de apagamento e silenciamento. As urgências das plateias e formação das mesmas e, sobretudo, assistir artistas negras e negros (RE)construindo a estética da cena e suas próprias imagens.

Mas, nem sempre reconstruir essa imagem é um caminho fácil. A pesquisa de imagens para a composição deste escrito foi difícil, porque as imagens nas plataformas virtuais não são de qualidade. Por outro lado, há muita repetição de imagem, o que me provou a sensação de que não houve um bloqueio na atuação de personalidades negras, principalmente, daquelas/ daqueles que não estão na mídia. Outro exemplo, foi a dificuldade de recorrer a imagens das três atrizes retintas que faço reverências na CENA III deste trabalho.

No acender dos refletores a cena se deu. Foi uma insurgência de artistas, figurinos e figurinistas, cenários e cenógrafxs, instrumentos e outros objetos de cenas, maquiagem, cabelo e seus maquiadores e cabeleireirxs, e toda uma ficha técnica que desde as encenações do TEN, não se via tão negra. A religiosidade estava na cena. O clássico como remontagem negra, o contemporâneo, as narrativas infantis. A brasilidade negra e a africanidade das diásporas, as histórias cotidianas tais como: racismo religioso, ambiental, estrutural, precariedade do ensino, violência policial, política, amor, ludicidade, tinha tudo para todos os gostos. Do ano de 2015 até março de 2019, quando os teatros foram fechados em razão da pandemia, o Rio de Janeiro, em especial, viveu uma efervescência cênica negra.

Por isso, vale lembrar Anne Bogart, em *A preparação do diretor* (2011), quando diz que,

teatro é sobre memória, é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir e as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um interesse em lembrar e descrever de onde viemos (p. 47).

Portanto, senhoras e senhores, reitero aqui, que essa dissertação visa (RE)criar memórias e mantê-las a fim de que as histórias da cena negra não caiam mais uma vez no esquecimento de um teatro vazio e fechado. Desejando ainda, que o projeto que me ancora nessa caminhada, o Preto no Palco, possa percorrer o Brasil para auxiliar na manutenção da memória do teatro negro.

## **improviso**

### **vamos ao Teatro**

Leci Brandão<sup>6</sup>

Se a gente ainda tem uma chance

De sair pra passear

Então vamos ao teatro

Acho o melhor lugar

Para encontrar, Para abraçar

Nossos amigos que ainda

Podem nos representar

Em cada ato uma verdade

---

<sup>6</sup>Cantora e Deputada Estadual em São Paulo. Compôs a música “vamos ao teatro” em 1977 para o seu álbum intitulado “Coisas do meu pessoal”.

Que cada ator nos aponta  
A gente encontra realidade  
Que aqui fora nem deu conta  
E aquele palco tão estranho  
Limitou nosso cantar  
Não por culpa de tamanho  
Sim por medo do falar  
Mas o elenco sempre atento sobrevive  
E ainda pode nos representar

# CENA II

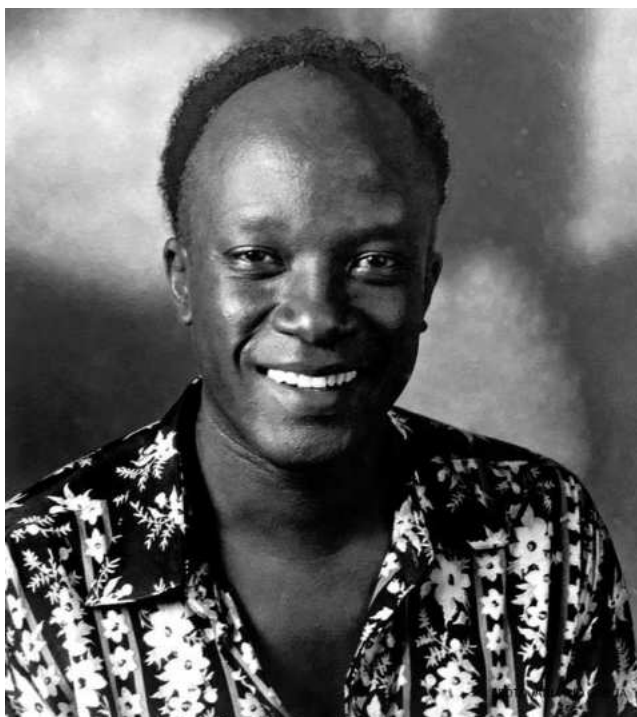
*“A invenção da fotografia foi aos poucos mudando a relação do homem com a imagem, à medida que o retrato individual, antes privilégio das elites, democratizou-se representando todos e cada um, de qualquer classe social”.*

Milton Guran  
(fotógrafo)

## PRETO NO PALCO - FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

A história do surgimento do projeto Preto no Palco é um tanto peculiar. Valmyr Ferreira<sup>7</sup> iniciou o seu ofício nas artes cênicas como ator, no período entre 1983-1994. Assim como parte da trajetória de muitos atores e atrizes, Valmyr Ferreira também foi o único negro nas escolas de teatro e produções de montagens teatrais. Relatou em entrevista para a escrita desta dissertação que ficou muito impactado e, ao mesmo tempo, maravilhado quando assistiu a montagem, com dois atores negros, Antônio Pompeu<sup>8</sup> (Figura 14) e Paulão, de “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos (1966), no ano de 1988, no antigo Teatro Delfim, localizado no Humaitá, Rio de Janeiro-RJ.

“Acho que foi o único espetáculo só com atores negros que assisti naquela época. Meu contato com a dramaturgia preta só ocorreu bem mais tarde, não havia facilidade de acesso a conteúdo, a imagens de referências negras nas artes cênicas que temos hoje” (FERREIRA, Valmyr. 2023).



*figura 14: Antônio Pompeu. Acervo Portal Uol (ano).*

---

<sup>7</sup>Ferreira, Valmyr. Entrevista concedida à Cynthia Rachel. Abril, 2023.

<sup>8</sup>Antônio Pompêo foi um ator e artista plástico brasileiro. Foi Diretor de Promoção, Estudos, Pesquisas e Divulgação da Cultura Afro-Brasileira da Fundação Palmares, ligada ao Ministério da Cultura do Brasil. Nascido em 1953 e natural de São José do Rio Preto, interior de São Paulo, Pompêo atuou em mais de 30 trabalhos na televisão, no cinema e no teatro.

Seria importante aqui mostrar fotos do espetáculo citado por Valmyr Ferreira, mas não foi possível encontrar nenhum registro digitalizado do trabalho. Sigo na esperança de conseguir imagens que possam compor esse feito de dois homens negro em cena, numa época que pouco se via negros, principalmente nos palcos. Uma observação sobre as montagens da peça de Plínio Marcos, é que eu, enquanto plateia, já vi muitas remontagens, mas nenhuma com artistas negros. E, já houveram muitas e diferentes propostas cênicas. A dramaturgia propõe um contexto estético degradado que gera um estranhamento quando não feito por corpos que estão habituados a ocupar o lugar de precariedade. A seguir, o trecho da ambientação do espetáculo:

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas (MARCOS, Plínio. 1966. p. 2).

Com o passar do tempo, Valmyr Ferreira migrou dos palcos para os bastidores da cena. Com o iluminador Jorginho de Carvalho, iniciou a sua trajetória como iluminador. Assim como a fotografia, a luz, ou o sistema de iluminação não foram pensados para a pele negra, o que fez com que ele notasse essa diferença desde o início do seu caminhar enquanto aprendiz de iluminação. Destacou que,

Desde o início da minha formação profissional, eu tive a percepção de que alcançamos resultados distintos ao iluminarmos a pele branca e a pele negra. Do ponto de vista do olhar imediato, dentro da cena, é um grande desafio iluminá-las com equilíbrio, considerando, sobretudo, as particularidades da pele negra. Não tive muito impasses, é verdade, mas sempre estive atento ao fato de que as artes, ao longo da história, em suas diferentes modalidades, promovem um apagamento subliminar da pele negra, encontrando na arte um poderoso instrumento para tal (FERREIRA, 2023).

Foi nessa perspectiva subliminar que as visualidades negras foram expostas. Quem nunca se pegou em questionamento a respeito de uma imagem fotográfica escura ou com pouca visão dos traços de pessoas negras? Foram décadas de



imagens distorcidas, escuras, a ponto de impossibilitar a visualização com nitidez da imagem projetada, algumas acinzentadas, o que também corroborou para o borrão na construção da imagem negra.

Numa pesquisa feita pela professora Lorna Roth (2016), da Concordia University, descobriu-se que os produtos químicos contidos nos filmes não eram adequados para a captura dos variados tons de pele, o que denominamos hoje de colorismo. Essa pesquisa foi realizada nos Estados Unidos, nas décadas de 1940-1950, mas existem estudos mais atuais sobre a questão da pele na fotografia, contudo, se pegarmos as imagens de pessoas negras na mesma época no Brasil, vamos identificar o que Roth nos aponta como materiais inadequados. Com isso, Valmyr Ferreira(2023) vai nos contar que:

Antigamente os equipamentos fotográficos eram calibrados tendo como referência somente a pele branca. Imagem de pessoas negras ficavam distorcidas e descaracterizadas, hoje em dia não é assim, a tecnologia avançou e os equipamentos hoje são capazes de responder a quase todo tipo de resultados que se quer alcançar. A seletividade e a perpetuação do racismo se dá, como sempre, pela manipulação humana dos equipamentos, sejam eles quaisquer que sejam (idem).

Para que possamos ilustrar essa distorção da imagem (Figura 15), [apresentamos](#) aqui uma fotografia-estudo de Lorna Roth, no qual a imagem da jovem negra fica desproporcional a outra que está ao seu lado no mesmo momento da feitura da fotografia. Importante ressaltar que o acesso aos equipamentos fotográficos era algo que distanciava as pessoas mais pobres, em sua maioria negras, dessa construção de um imaginário visual. Os equipamentos eram caros, a revelação também.



*Figura 15: Questão de pele. Acervo de Lorna Roth.*

Tardiamente, quando a câmera fotográfica e a possibilidade de obtenção do registro fotográfico começam a pairar entre a comunidade negra em função dos fotógrafos amadores e alguns poucos profissionais, que batiam de porta-em-porta para oferecer os serviços para as festas de casamentos, aniversários, batizados e velórios. Era muito comum as famílias negras buscarem também os lambe-lambes presentes nas praças dos bairros. Reitero aqui, mais uma vez, que todos os recursos acerca da fotografia eram muito custosos. Isso explica, por exemplo, não só a ausência de imagens negras, mas também a invisibilidade de fotógrafas e fotógrafos negros.

É levando em consideração a ausência histórica de imagens negras que pudessem contar, ilustrar, perpetuar de forma positiva as vivências negras, principalmente da cena, é que o projeto PRETO NO PALCO se ancora para traçar um caminho em que corpos negros sejam, de alguma forma, eternizados. Se antes as fotografias registradas tinham um caráter observador pelo olhar do branco, geralmente, o homem historiador, desbravador. Hoje, essa história, está em constante transformação.

No Brasil, por exemplo, temos nomes importantes que contribuíram para a manutenção da memória dos movimentos negros, movimentos de mulheres, movimentos de artes negras e histórias de famílias negras, são esses: Lita Cerqueira, Walney de Almeida (Clube Renascença), Januário Garcia, Walter Firmo, Dom Filó (Cultne), Ierê Ferreira, Valmyr Ferreira, Eustáquio Neves, Walter Firmo, Zumví (Coletivo de fotógrafos Negros - BA).

Diante da necessidade de construção da memória, destacar nomes, como os já citados Januário Garcia que tem um acervo fotográfico de corpos negros em diferentes esferas sociais; Asfilófilo de Oliveira Filho - o Dom Filó, que mantém, há mais de 40 anos, o acervo virtual Cultne, que visa a preservação da cultura negra em toda a América Latina. E, como já mencionado, nos anos 1980, a atriz Zezé

Motta - na época coordenadora do CIDAN, e o fotógrafo Januário Garcia fizeram um mapeamento/cadastro (com currículo e foto) de atrizes e atores em todo o território nacional, uma espécie de documentação para apresentar para produtores, numa perspectiva de abrir campo de trabalho para artistas negras e negros em diferentes lugares do Brasil, e principalmente, sinalizar que no Brasil existem artistas negras e negros.

Imbuído da necessidade de criar um portfólio de seu trabalho como iluminador, Valmyr Ferreira precisou reunir fotos, recortes de revistas e jornais, materiais que comprovasse a sua atuação enquanto técnico profissional das artes. Diante da dificuldade de reunir esses materiais, decidiu então, aprender a fotografar para que pudesse ter seus próprios registros como iluminador em espetáculos teatrais, shows, exposições onde atua integrando a ficha técnica.

No ano de 2015, já experimentando as possibilidades fotográficas, Valmyr Ferreira é convidado por Hilton Cobra, ator e idealizador da Cia dos Comuns, para fazer o registro do Festival de Performances Negras - Olonadé. Lá, espetáculos negros de todas as partes do Brasil abriu um campo fértil para os próximos passos do “jovem” fotógrafo. Ao entender que a produção da arte cênica negra cresceu, ou está mais visível aos olhares outros, foi preciso então, dimensionar e trazer a público essas produções. Sobre a utilização da fotografia, o antropólogo Milton Guran (2002, p.10) vai nos dizer que,

É importante, ainda, considerar que a linguagem fotográfica é eminentemente sensorial e sensitiva, embora o seu processo de produção exija uma certa racionalidade para a sua construção, leitura e absorção. Talvez por isso a fotografia, mais do que o discurso escrito, induz o receptor a uma imediata associação de ideias e sentimentos recorrentes à informação apresentada.

E, naquele momento, nascia o projeto PRETO no PALCO, que nos ajuda a contar não somente a história das performatividades negras a partir do ano de 2015, mas cria possibilidades de que essas imagens registradas não caiam no esquecimento ou até mesmo que aterrem seus artistas. Veremos então o que Guran chama de a interação do homem com a fotografia. E o Preto no Palco passa a nos

projeta de um túnel da década de 1980, onde o CIDAN iniciou a catalogação de artistas negrxs, para a realização de vê-las (los) registrados na cena. O PP visa através do fotografar da cena, contribuir com a história cênica dos feitos dessas e desses artistas existentes no Brasil.

Hoje, o projeto conta com três plataformas virtuais: Instagram (acervo de espetáculos fotografados), Facebook (acervo de espetáculos fotografados) e YouTube (Papo Preto no Palco) um bate-papo com artistas de teatro, sejam estes da cena ou dos bastidores. Na página no Instagram, os dados de alcance apontam seguidores em muitas regiões do país. O intuito de Ferreira é conseguir fotografar espetáculos pretos em todo o território nacional, para que o acervo do PP possa contemplar produções em territórios fora do eixo Sudeste. Até o presente momento, o projeto possui registros de quase setenta (70) espetáculos, em sua maioria nos seguintes Estados: Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. No quadro a seguir podemos ter a noção dos registros feitos pelo PP.

**Quadro 1 - Relação de Espetáculos fotografados por Valmyr Ferreira**

<b>Espetáculo</b>	<b>Dramaturgia</b>	<b>Direção</b>	<b>Cidade / Estado</b>	<b>Ano</b>	<b>Elenco</b>
Áfricas	Bando de Teatro Olodum & Chica Carelli	Chica Carelli	Salvador	2006	Misto
Cabaré da Raaaaaça	Bando de Teatro Olodum & Márcio Meirelles	Márcio Meirelles	Salvador	1997	Misto
DO	Bando de Teatro Olodum & Tadashi Endo	Tadashi Endo	Salvador	2012	Misto
En(cruz)ilhada	Leno Sacramento	Roquildes Júnior	Salvador		Masculino
Erê	Daniel Arcades	Onisajé & Zebrinha	Salvador	2015	Misto
Ó paí Ó	Bando de Teatro Olodum & Márcio Meirelles	Márcio Meirelles & Chica Carelli	Salvador	1992	Misto
Pele Negra Máscaras Brancas	Aldri Anunciação	Onisajé	Salvador		Misto

<b>Espectáculo</b>	<b>Dramaturgia</b>	<b>Direção</b>	<b>Cidade / Estado</b>	<b>Ano</b>	<b>Elenco</b>
Vovô	Rafael Martins	Leno Sacramento	Salvador	2022	Misto
<b>Vaga Carne</b>	<b>x</b>	<b>Grace Passô</b>	<b>Minas Gerais</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Meia Noite	x	Orun Santana	Pernambuco	x	Masculino
12 anos ou a memória da queda	Maria Shu	Tatiana Tibúrcio & Onisajé	Rio de Janeiro	2022	Misto
A Cor Púrpura	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
A viagem dos Eborás	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
Arlindo Cruz	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
As horas seguintes	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
Boquinha: Assim surgiu o mundo	Lázaro Ramos	Suzana Nascimento & Lázaro Ramos	Rio de Janeiro	x	Masculino
Bordador de Mundos	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
Carolina 100 anos	Wilson Rabelo	x	Rio de Janeiro	x	Masculino
<b>Carolina Maria de Jesus - O diário de Bitita</b>	<b>Ramon Botelho (adaptação do texto)</b>	<b>Ramon Botelho</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Chega de Saudade	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
Contos Negreiros do Brasil	x	Fernando Philbert	Rio de Janeiro	x	Misto
Corpo Minado	x	Wallace Lino	Rio de Janeiro	x	Misto
Dandara e Bizum	x	André Lemos	Rio de Janeiro	x	Misto
Embarque Imediato	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Encruzilhada Feminina</b>	<b>Cynthia Rachel Esperança</b>	<b>Cynthia Rachel Esperança &amp; Helyane Silsan</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>2018</b>	<b>Feminino</b>
Esperança na Revolta	André Lemos	André Lemos	Rio de Janeiro	2018	Misto
<b>Eu Amarelo: Carolina Maria de Jesus</b>	<b>Elissandro de Aquino</b>	<b>Isaac Bernat</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>

<b>Espectáculo</b>	<b>Dramaturgia</b>	<b>Direção</b>	<b>Cidade / Estado</b>	<b>Ano</b>	<b>Elenco</b>
Favela	x	Márcio Vieira	Rio de Janeiro	x	Misto
Filho do Pai	Maurício Witczak	Clarissa Kahane	Rio de Janeiro	x	Masculino
Ícaro and The Black Stars	Pedro Brício	Pedro Brício	Rio de Janeiro	x	Misto
Ipa Ona	x	x	Rio de Janeiro	x	Misto
Joãozinho da Goméia: de filho do Tempo a Rei do Candomblé	x	Átila Bezerra	Rio de Janeiro / Baixada Fluminense	x	Misto
Joãozinho e Laíla - Ratos e Urubus larguem minha fantasia	x	x	Rio de Janeiro	2022	Misto
Leci Brandão - Na palma da mão	Leonardo Bruno   Lorena Lima   Luiz Antônio Pilar   Luiza Loroza	Luiz Antônio Pilar	Rio de Janeiro	2023	Misto
Lima entre nós	x	Márcia do Valle	RJ / Baixada Fluminense	x	Masculino
Lívia	Licínio Januário & Sol Menezes	Drayson Menezes & Orlando Caldeira	Rio de Janeiro	2017	Misto
Luiz Gama - Uma voz pela liberdade	x	Ricardo Torres	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Luiza Mahin...eu ainda estou aqui</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
<b>Mãe de Santo</b>	<b>Helena Theodoro   Renata Mizrahi</b>	<b>Luiz Antônio Pilar</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Mercedes	Coletivo Emu	Coletivo Emu	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Meus cabelos de Baobá</b>	<b>Fernanda Dias &amp; Simone Ricco</b>	<b>Vilma Mello</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Musical: Dona Ivone Lara - Um sorriso negro	Elísio Lopes	Elísio Lopes	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Musical: ELZA</b>	<b>x</b>	<b>Duda Maia</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Negras Palavras	x	x	Rio de Janeiro	x	Masculino
O amor como revolução	Henrique Vieira	Rodrigo França	Rio de Janeiro	2019	Misto
O Encontro - Martin Luther King	Jeff Stetson	Isaac Bernat	Rio de Janeiro	x	Msculino

<b>Espectáculo</b>	<b>Dramaturgia</b>	<b>Direção</b>	<b>Cidade / Estado</b>	<b>Ano</b>	<b>Elenco</b>
e Malcolm X	(Tradução - Rogério Correa)				
O Jornal	x	Kiko Mascaranhas & Lázaro Ramos	Rio de Janeiro	2018	Misto
O menino Omolu	Cynthia Rachel Esperança	Iléa Ferraz & Cynthia Rachel Esperança	Rio de Janeiro	2020	Misto
O pequeno herói preto			Rio de Janeiro		Masculino
O pequeno príncipe preto	Junior Dantas	Rodrigo França	Rio de Janeiro		Masculino
Oboró - Masculinidades Negras	x	Rodrigo França	Rio de Janeiro	x	Masculino
Ombela - A origem das chuvas	Ondjaki	x	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Os desertos de Laíde</b>	<b>Rona Neves</b>	<b>Luiz Monteiro</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Outro lado do palhaço	x	x	Rio de Janeiro	x	x
<b>Parem de falar mal da rotina</b>	<b>Elisa Lucinda</b>	<b>Geovana Pires</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Pele	x	x	Rio de Janeiro	x	x
Reza	x	x	Rio de Janeiro	x	x
Signos	x	x	Rio de Janeiro	x	x
Solano - Vento forte africano	Solano Trindade   Elisa Lucinda & Geovana Pires	Geovana Pires	Rio de Janeiro	x	Misto
<b>Tempestuosa Depressagem</b>	<b>Flávia Souza</b>	<b>Tatiana Tibúrcio</b>	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>x</b>	<b>Feminino</b>
Traga-me a cabeça de Lima Barreto	Luiz Marfuz	Onisajé	Rio de Janeiro	x	Masculino
Valsa nº6	x	x	Rio de Janeiro	x	x
<b>Lótus</b>	<b>Danielle Anatólio</b>	<b>Danielle Anatólio</b>	<b>Rio de Janeiro</b>		<b>Feminino</b>
Cartas à Madame Satã ou me desespero sem notícias suas	x	x	São Paulo	x	x

Espectáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade / Estado	Ano	Elenco
Engravidai, pari cavalos e aprendi a voar sem asas	x	x	São Paulo	x	x
Gota D'água preta	x	x	São Paulo	x	Misto
O Topo da montanha	x	Lázaro Ramos	São Paulo	x	Misto
Vala-Corpos negros e sobrevidas	x	x	São Paulo	x	x

Organizado pela autora. Fonte: Valmyr Ferreira (2023)..

Mesmo que não seja possível, neste momento, visualizar todas as imagens contidas no acervo do PP, podemos ter uma ideia pela relação acima destacada do número de espetáculos pretos fotografados entre os anos de 2015-2023. Decidi projetar essa relação, ainda em construção, para visibilizar as produções negras que estão sendo realizadas no Brasil. Um feito admirável, visto a história de apagamento de artistas negres nas artes cênicas, na ocupação de teatros e em destaques em montagens de elencos negros. Entendendo que, a imagem tem importância imprescindível no campo das experiências, na construção de conhecimento nas sociedades. Toda e qualquer informação vem acompanhada de uma imagem ou a própria imagem é a informação.

Um fato curioso que ocorreu durante o desenvolvimento da pesquisa que julgo importante apontar nessa conclusão foi que em diálogo com artistas pretas e pretos, recebi a provocação sobre o fato de nem sempre ter espetáculos com atores negres em cena podemos considerar essa “produção preta”, um exemplo disto é a produção dos espetáculos “ELZA” e “A cor púrpura” em que somente o corpo cênico é negro e toda a produção (ficha técnica), envolve pessoas brancas.

Na entrevista cedida para esta dissertação, a atriz e preparadora de elenco Iléa Ferraz diz que *“teatro negro é aquele que é produzido por negros e tem mais 90% do elenco e equipe formada por profissionais também negros. Com total liberdade para a escolha do texto e tema”*, nesse sentido, podemos ter espetáculos de Shakespeare feitos por artistas pretas e pretos. Confesso que ainda estou



maturando essa provocação e enxergo caminhos para entender mais como discutir sobre, sem dispersar o que já tem sido construído até agora.

Christine Douxami (2001, p. 313), em “Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono”, já apontava para esse caminho citado por Ilea Ferraz:

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças. Levando em conta a sobreposição dessas várias definições é que iremos problematizar as visões que têm como referência o que é teatro negro no Brasil.

Outro fato que esse quadro nos ajuda a visualizar é a quantidade de espetáculos com mulheres em cena, algo que merece destaque, já que historicamente, as mulheres negras foram preteridas. O que também será desenvolvido neste capítulo, como forma de projetá-las. Durante o desenvolvimento da pesquisa, a conversa com artistas negras também propiciou a compreensão do etarismo seletivo que as mulheres a partir dos 40 anos de idade, estão sofrendo. Estão menos contempladas no fazer artístico, de repente começam a desaparecer, instaurando com isso, uma discussão sobre a romantização da juventude em detrimento da chamada “terceira idade”.

Tina Campt<sup>9</sup> (2019) professora e pesquisadora das visualidades negras, no artigo “Black visibility and the practice of refusal”, nos traz uma saída muito interessante para pensar o que ela nomeia de “praticar a recusa”, como ferramenta para “repensar o tempo, o espaço e o vocabulário fundamental do que constitui a política, o ativismo e a teoria, bem como o que significa recusar os termos que nos são dados para nomear essas lutas”. Logo, trazer as mulheres negras na cena é

---

<sup>9</sup>Tina Marie Campt é professora de Estudos Africanos e Femininos, Gênero e Sexualidade no Barnard College-Columbia University. É autora de três livros: *Outros alemães: alemães negros e a política de raça, gênero e memória no Terceiro Reich* (2004), *Image Matters: Archive, Photography and the African Diaspora in Europe* (2012) e *Listening to Images* (2017). [tradução do texto citado] **A visualidade negra e a prática da recusa. ver em: [Black visibility and the practice of refusal | Tina Campt — Women & Performance \(womenandperformance.org\)](#).**

também uma forma de recusar a invisibilidade a elas imposta e criar caminhos para eternizá-las na poética visual negra que a fotografia nos permite.

## **A INSURGÊNCIA DO TEATRO NEGRO NO RIO DE JANEIRO - RJ**

Historicamente, houve uma disparidade na distribuição de recursos culturais no Brasil que jamais foi generoso com a população negra. Os resquícios dos processos escravocrata e político em que pudemos presenciar e sentir o braço forte do Estado, como por exemplo, a ditadura civil-militar, anteriormente citado aqui. Artistas foram perseguidos, teatros inalcançados e fechados. Agora imagine a cena, se os não-negros sofreram com essa bárbarie, imagine artistas negras e negros das artes dênicas que diferentemente de artistas consagrados da música, tv, cinema, até mesmo do teatro, não tiveram como continuar com sua arte. Recorro, mais uma vez, a bell hooks (2019, p.216), que diz,

que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Eu quero que meu olhar mude a realidade. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de agência.

Pensar hoje a insurgência, primando aqui pela cena negra, é não deixar de contar passagens no tempo que de nada favoreceu o acesso da população negra. Os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que o Estado do Rio de Janeiro é um dos mais ricos do país. As grandes capitais concentram a maior parte da distribuição de rendimentos estatais, mas a população negra não consegue acessar a verba destinada à cultura, na verdade, as políticas públicas têm falhado na atenção básica para a maior porcentagem da população brasileira.

Com a contribuição da sociedade civil, principalmente de artistas, foi possível descobrir que a maior parte das verbas destinadas à cultura, da rua aos palcos, passando pela literatura e audiovisual, a maior parte desse recurso estava concentrada nas empresas culturais e artistas localizados na zona sul da cidade. E, foi na primeira gestão do prefeito Eduardo Paes, em 2009, e na governança de Sérgio Cabral, que a cidade começou a repensar essa redistribuição entre as localidades para que a contemplação de recursos financeiros culturais chegasse, por exemplo, a artistas que nunca haviam ganhado um edital.

A cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, juntamente com São Paulo, formam os maiores polos de produção cultural, mas ainda precisamos questionar para que mãos estão se direcionando todos os recursos destinados à cultura? Por muitos anos, um grupo muito pequeno de artistas e empresas culturais acessaram essas verbas. É preciso reconhecer que o panorama dessa distribuição de recursos mudou, mas ainda é de difícil acesso para muitos artistas. Eu, por exemplo, que desde muito cedo estou envolvida com a arte cênica, vi grupos, companhias findarem por falta de recursos que pudessem manter seus artistas no ofício.

Nessa batalha desleal, só consegui ganhar o meu primeiro edital no ano de 2018, o que me possibilitou a montagem do espetáculo infanto-juvenil “O menino Omolu”, escrito e idealizado por mim. Mas não foi fácil acessar a verba. O bispo que cumpria o seu mandato não facilitou a vida dos artistas. Na verdade, foi uma das piores fases para se viver de arte no Rio de Janeiro. Mas, não foi somente isso. Sofremos racismo da abertura de conta bancária à prestação de contas. Dificilmente as situações sofridas por nós negros, acontecerá com pessoas não-negras.

E, ainda sobre os editais, não estávamos habituados a ganhar nada, e quando isso passa a acontecer, temos a burocratização de todos os processos que deveriam ser de acesso a todas e todos os fazedores de arte. A Constituição Federal Brasileira de 1988, nos garante isso, o direito ao acesso, diz:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I — homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

VIII — ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei;

IX — é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

[...]

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

Mas sabemos que a prática e a teoria não caminham juntos quando pensamos em direitos. Artistas negras e negros sabem disso, porque pouco tiveram acesso à patrocínios, financiamentos, editais e aos equipamentos culturais como forma de divulgação de trabalho. Entendendo isso, mas também querendo romper com essa lógica, artistas começam a se articular em fóruns de discussão, organizar mostras cênicas, criar diálogos com grupos pretos de outros lugares fora do eixo Rio-São Paulo.

A Cia dos Comuns foi muito importante nesse sentido, afinal, foi ela quem instaurou na cidade do Rio de Janeiro esse movimento de levante de artistas negras e negros. O *Fórum de Performance Negra (2005)*, iniciado no Rio de Janeiro-RJ, depois realizado em Salvador-BA, com a colaboração do Bando de Teatro Olodum; *Akobon (2009)* - para discutir políticas culturais; *Olonadé (2015)* - criação de intercâmbio com artistas de diferentes localidades do Brasil. Foi assim, na articulação interna entre grupos pretos, que todos os olhos se voltaram para as produções pretas.

Daí começamos a ver as produções pretas do Rio de Janeiro ocupar lugares nunca antes acessados. O ano de 2015 foi o ponto de partida para a abertura desses caminhos, e como afirma Soraya Martins (2023, p. 109) “o processo de

resistência e preservação das teatralidades afro-brasileiras que tiveram que conviver, ao longo da história, com as exigências de submissão e obediência ao poder instituído” começam a traçar uma contranarrativa de existência.

A insurgência negra na cena gerou um desconforto aos que estavam habituados a dominá-la. Tamanho o descontentamento, que fez com que a atriz Léa Garcia reproduzisse a fala que concedeu a entrevista para Sandra Almada (1995, p.113) “O Rio de Janeiro está cheio de peças em que só atuam brancos e eles não têm sentimento de culpa. Então, por que, ao montarmos uma peça só com negros, estamos fazendo racismo às avessas?”.

O fato das produções negras acessarem os espaços dominados pela branquitude rendeu muitas discussões no cenário artístico e na mídia. Como apontou Luiz Felipe Reis, do O Globo Rio (2018), sobre o crescimento da cena negra:

Entre ações de combate ao racismo, discussões sobre colorismo e clamores por representatividade, visibilidade e participação no mercado, a cena teatral carioca começa a mudar de cor. No palco e na plateia. Espetáculos liderados por artistas negros têm tido suas salas lotadas, muitas vezes com 85% do público também negro. O que surgiu nos últimos anos e agora salta aos olhos é um movimento de empoderamento cultural comandado por toda uma geração de grupos, autores, diretores, produtores, técnicos e empreendedores culturais negros. [...] O teatro negro do Rio tem longa história. E toda essa nova geração leva à frente o legado de ícones como a Companhia Negra de Revistas, o Teatro Experimental do Negro (TEN), a Cia. dos Comuns e muitos outros, como Ruth de Souza e Léa Garcia. (O Globo, 2018).

De 2015 a 2018, antes da pandemia do COVID-19, o teatro negro fez história nos palcos do Rio de Janeiro-RJ. E, o projeto Preto no Palco esteve acompanhando esse progresso cênico. O intuito do PP é restaurar e quem sabe eternizar a memória da cena a partir da fotografia. E isso tem sido feito. Uma semiótica do cuidado com a história do teatro. Durante todo o desenvolvimento desta dissertação, tive muita dificuldade de encontrar imagens, oras esbarrei com a repetição de imagens, em muitos momentos, essas imagens não valorizavam a pessoa negra, e por fim, que considero mais importante, o que torna o Preto no Palco um feito histórico, são poucos os registros de espetáculos feitos por pessoas negras com

registros publicos. O que vai me obrigar, futuramente, a ampliar a pesquisa e acessar os arquivos pessoas de artistas negras e negros. É uma forma de manter a memória da cena em diferentes períodos.

Dito anteriormente, mesmo que este escrito se debruce em imagens da cena negra para projetá-las ao futuro, as mulheres negras merecem lugar especial, por entender que a elas foram reservados os piores papéis da história de todas as cenas, “destituída, vivendo o limite do ser-que-não-pode-ser, inferiorizada, apequenada, violentada”, **como se observa** nas palavras de Jurema Werneck na introdução da obra “Olhos D’água”, de Conceição Evaristo (2016. p.13).

## ESPETÁCULO DE MULHERES NEGRAS

Apreendi com Janaina Damaceno que memória não é disputa e, sim, um exercício de justiça. Então, neste exercício, apresento espetáculos de mulheres negras capturados pelo fotógrafo Valmyr Ferreira - Preto no Palco<sup>10</sup>. A ideia aqui é traçar narrativas sobre a dramaturgia e as formas de subverter a estética imposta que cada cena propõe. O primeiro espetáculo desta sequência é “CAROLINA MARIA DE JESUS - O DIÁRIO DE BITITA” (Figura 16), encenada por Andreia Ribeiro. Vale ressaltar aqui, que em razão do centenário de Carolina Maria de Jesus, muitas montagens foram feitas em sua homenagem, aqui, duas montagens feitas por mulheres negras serão apresentadas.

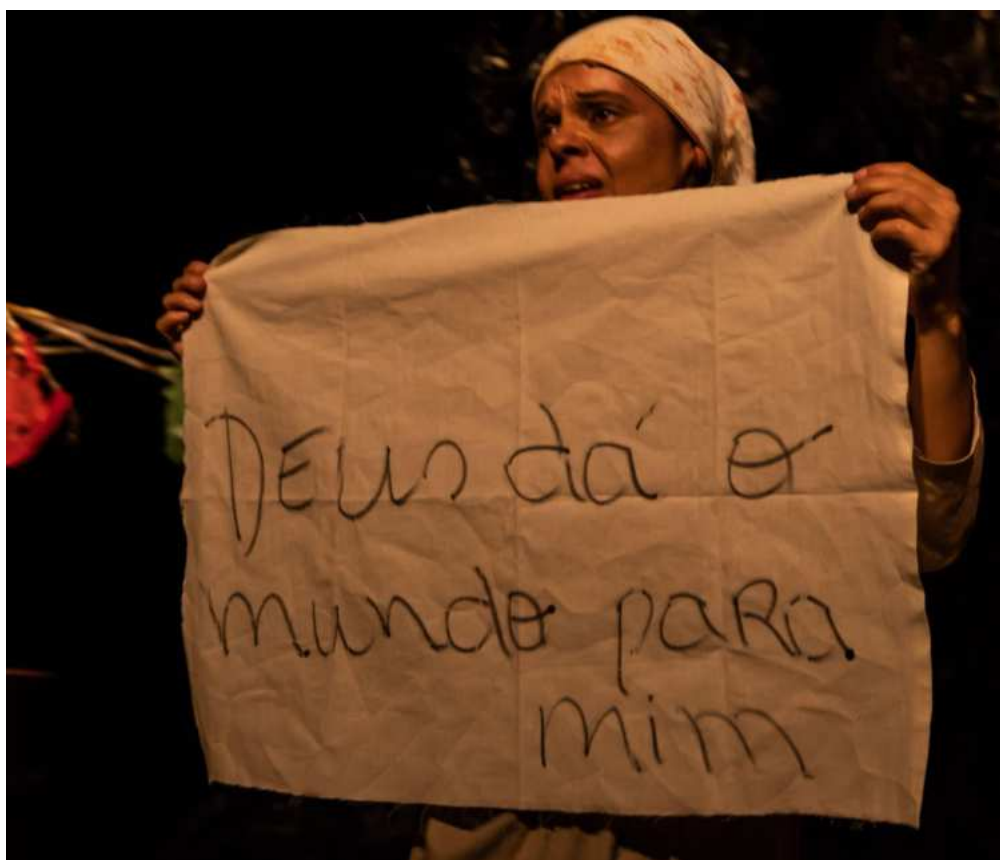


Figura 16. Carolina Maria de Jesus - O diário de Bitita. Andreia Ribeiro. Acervo PP.

---

<sup>10</sup> Para ver todos os espetáculos fotografados pelo Projeto Preto no Palco acesse: [https://linktr.ee/pretonopalco?fbclid=PAaAY9si8C7uJYEwciakgw8lqjN86HWHj62Rji\\_goQfVlp-M8nCbQkpvxxJbM](https://linktr.ee/pretonopalco?fbclid=PAaAY9si8C7uJYEwciakgw8lqjN86HWHj62Rji_goQfVlp-M8nCbQkpvxxJbM)

A encenação traz a história da mulher negra (Figura 17), autora literária que a partir das suas indagações narrou para o mundo as condições vivenciadas por ela e muitas negras (os) brasileiras (os), partindo de seu lugar, a favela. Para Jesus (2007, p. 185) “o mundo é um teatro de agruras”. E foi sobre esse mundo que a autora construiu a sua literatura pautada no realismo, criou um panorama em que a leitora e o leitor pudessem sentir, “dor e agonia, evidências do desespero”, (Duke, 2016, p.19-20).

A literata fez do seu amor à escrita um instrumento de denúncias, “relatando a precariedade subumana de viver sempre nas margens”. E suas indagações sobre as desigualdades do mundo ao seu redor possibilitaram que este mesmo mundo compreendesse a história de uma sociedade cheia de injustiças. Nas páginas escritas por Carolina de Jesus fica evidente a divisão entre a casa grande e a senzala, a estética literária da autora percorreu fielmente por todos os seus livros, que durante muito tempo, não foi considerado obra literária.



Figura 17. Carolina Maria de Jesus - O diário de Bitita. Andreia Ribeiro. Acervo PP



O espetáculo traz as memórias dessa mulher, que com a sua escrita, revelou um Brasil de lacunas, miséria, realidade de um povo, pouco retratado na literatura nacional. Falar de Carolina Maria de Jesus é reconhecer a potencialidade humana, social, cultural e política de pessoas em lugares impensados.



*Figura 18. Eu Amarelo: Carolina Maria de Jesus. Acervo PP*

Na dramaturgia encenada por Cida Moreno (Figura 18), podemos reviver Carolina em “O quarto de despejo” nomeado em “EU, AMARELO – CAROLINA MARIA DE JESUS” que trouxe para a população negra e não negra a poesia de seus versos-relatos amargos e a esperança de um país escrito por mãos negras, de uma mulher pouco letrada e com sede de relatar as suas vivências – também coletivas, através das palavras postas num caderno-diário. Trazer Carolina para a cena na contemporaneidade é problematizar questões ainda hoje latentes na sociedade brasileira. (Figura 19) A arte cumpre o seu papel em criar diálogos entre literatura e o fazer cênico para dar vida às muitas vidas dessa literata negra.

16 de Maio de 1961

Tenho pavor das pessoas que querem teleguiar-me. O meu erro foi não ter casado. Mas, eu não encontrei um homem culto que quizesse utilizar a minha capacidade. Tem homem que pensa que a mulher deve ter um filho por ano. E ser dona de casa. Esquecendo que se a mulher tiver capacidade deve utiliza-la. (Carolina Maria de Jesus, Casa de Alvenaria. p. 15-16)



Figura 19. *Eu Amarelo: Carolina Maria de Jesus. Acervo PP*

“Percebi que os que sabem ler têm mais possibilidades de compreensão. Se desajustarem-se na vida poderão reajustar-se” (2007. p.154). A biografia cênica de Carolina Maria de Jesus pode, não somente popularizar as histórias da literata, mas também tornar as nossas histórias essencialmente importantes de ser contadas para que personalidades negras não sejam esquecidas.

Mesmo que a vida de Carolina Maria tenha sido de muitas agruras, como a mesma sinaliza em suas obras, as atrizes nos mostram muita beleza cênica e uma impressão diferente da legenda de “miséria” destinada à autora. Os espetáculos cumprem papel de denúncia social, mas não desconfigura a humanidade da personagem.

Stuart Hall (2016, p.13) em *Cultura e Representação* nos ajuda a compreender o valor atrelado a uma imagem, aqui não se trata de monetização mas no pensar sentido, na disputa de significado. Vale lembrar então que,

a representação surge como “representação política” que, em seu ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou “realidade”(ontologia), da comunidade política, sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades, com seus membros (e não membros), suas regras e instituições. Nesse contexto, da “representação como política”, não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (idem).

Ainda ancorada na representação, trago a peça “ENCRUZILHADA FEMININA” (Figura 20), um corpo-ato representando sete mulheres negras e suas vivências na sociedade. O sagrado conduz a narrativa para sinalizar que nas encruzilhadas da vida não se pode caminhar sozinha. O teatro negro consegue propor a interseccionalidade das pautas que precisam ser discutidas na cena. Que remete ao universo das mulheres negras que no seu cotidiano precisam lidar com os entraves machistas, racistas e a intolerância religiosa que permeiam a sociedade.

Logo, para a socióloga e grande pesquisadora em estudos sobre feminismo negro Patrícia Hill Collins (2021. p.17) “a interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas, das experiências humanas”, e reitero aqui, que as dramaturgias negras tem dado conta de trabalhar essas intersecções. .



*Figura 20. Encruzilhada Feminina. Em cena Rachel Barros. Acervo PP*

No Brasil, os índices de violência contra a mulher são assustadores. A presença das mulheres em cargos de chefia são muito baixos, além dos indicativos de equiparação salarial onde homens e mulheres desempenham o mesmo trabalho.

As cobranças sociais como a maternidade, o casamento, as responsabilidades e “maturidade”, impactam a psique das mulheres de forma devastadora, e mais ainda das mulheres negras que enfrentam todas essas questões e as associações racistas desses contextos. O espetáculo traz todas essas camadas.

De acordo com a filósofa Sueli Carneiro (2011, p.129) em *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*, as condições das mulheres negras “compõem, em grande parte, o contingente de trabalhadores em postos de trabalho considerados pelos especialistas os mais vulneráveis do mercado, ou seja, os trabalhadores sem carteira assinada, os autônomos, os trabalhadores familiares e os empregados domésticos”. Encruzilhada Feminina (Figura 21) é um espetáculo do ano de 2018, entende-se com isso, que as dramaturgias atuais, revelam o tempo agora.



Figura 21. Encruzilhada Feminina. Em cena Rachel Barros. Acervo PP.

Em todos os espetáculos encenados por mulheres negras, em nenhum deles, as mulheres foram postas em encenações que as colocassem vulneráveis, situações de reprodução de estereótipos, muito pelo contrário, as escolhas cênicas colocaram as atrizes num lugar de respeito com seus corpos, com os temas tratados nas encenações. As dramaturgias contemporâneas têm tido esse cuidado de não reproduzir formas de violências de outrora. E, essa consciência do que se quer preservar e projetar de memória foi uma construção que se iniciou com o TEN.

Na sequência de espetáculos com mulheres em cena, trago “ELZA” (Figura 22), Um espetáculo grandioso que traz em seu corpo cênico muitas Elzas para nos revelar a nossa Soares. De forma simples, a obra encenada mostra a bravura da mulher negra que venceu a violência que perdurava em seu lar (com o pai e depois com o marido), os estigmas sociais, a fome, as perdas, para brilhar.



*Figura 22. ELZA. Mulheres Negras em cena. Acervo PP*

As mulheres que representam a cantora não nos fazem perceber que existem tons, texturas, cabelos e voz diferentes. São todas Elza! Na força, na coragem, no talento de representar um ícone que pode ver a sua história representada ainda em vida, e que VIDA. (Figura 23) Com a sua voz, Elza cantou-CANTA e encanta o país. A sua ginga, a malandragem a fez perceber formas de sobreviver num mundo cheio de agruras, como Carolina e muitas mulheres negras que se encontram nesse lugar de dororidade.



*Figura 23. ELZA. Larissa Luz em cena. Acervo PP*

A peça, além de contar a estória de Elza Gomes da Conceição, nos faz refletir sobre as diversas formas de violências que ainda hoje, as mulheres são submetidas. Com muita beleza e nenhum clichê, a plateia é levada a sentimentos diversos. As músicas escolhidas compõe esse caminhar junto com Elza. Porém, como dito anteriormente, fui questionada sobre o que é mesmo “teatro negro”, e quero me posicionar sobre o fato. O espetáculo ELZA, não é teatro negro, mas entendendo que não posso e não devo invisibilizar as atrizes negras envolvidas na produção, as trago para que suas histórias da cena possam ser lembradas.

### improviso

A carne mais barata do mercado é a carne negra  
(cantado por Elza Soares)  
[...]

Que vai de graça pro presídio  
E para debaixo do plástico  
Que vai de graça pro subemprego  
E pros hospitais psiquiátricos

Que fez e faz história  
Segurando esse país no braço, mermão  
O cabra aqui não se sente revoltado  
Porque o revólver já está engatilhado

E o vingador é lento  
Mas muito bem intencionado  
E esse país vai deixando todo mundo preto  
E o cabelo esticado  
Mas, mesmo assim

Ainda guardo o direito de algum antepassado da cor  
Brigar sutilmente por respeito  
Brigar bravamente por respeito  
Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)  
De algum antepassado da cor  
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar  
(Se liga aí!)

No espetáculo “MAHIN...EU AINDA ESTOU AQUI” (Figura 24 e 25), o tema abordado permeia quase todos os espetáculos registrados pelo projeto Preto no



Palco, a questão do extermínio é muito latente na cena porque todos os dias um jovem negro ainda hoje, é assassinado. Então a peça relata esses casos partindo da busca das mães negras, o que promove o entrelace entre as histórias das mães periféricas com Luiza Mahin, mãe de Luiz Gama que viu o próprio filho ser vendido pelo pai.



Figura 24. Mahin...Eu ainda estou aqui. Acervo PP

Temos aqui, mais uma vez, o movimento de salvaguardar as histórias negras e a ligação de passado-presente para contar-narrar que, mesmo com o passar do tempo, a violência imposta ao corpo negro não cessa. Nesse sentido, Martins (2023, p.53) vai ainda nos dizer que “as teatralidades, como pensamento, surgem novas formas de estar negra/o no mundo, de estar e ser negra/o em cena. Assim, muitas teatralidades contemporâneas se abrem para lugares plurais na organização e compartilhamento do sensível, reelaborando o racismo e tudo o que ele engendra em linguagem inventiva”.



*Figura 25. Luiza Mahin - Eu ainda continuo aqui. Acervo PP*

Em “MÃE DE SANTO” (Figura 26) o corpo-cena nos conduz a inquietações. Assim como “Encruzilhada Feminina”, é um monólogo em que o corpo feminino ganha diferentes formas de representação. Em conversa com Vilma Mello, fui informada de que o espetáculo estava sob ataque por conta do título, de qualquer forma, a peça não é religiosa. Ela faz alusão à religiosidade, como a maioria dos espetáculos que têm sido feitos, é importante salientar isso. O título, em meu entendimento, está muito atrelado ao corpo-resistência de uma mãe de santo, que carrega consigo a polifonia religiosa.

Leda Maria Martins (1995, p.29):

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



*Figura 26. Mãe de Santo. Em cena Vilma Mello. Acervo PP*

“MEUS CABELOS DE BAOBÁ”(Figura 27 e 28) é um espetáculo que carrega em sua dramaturgia raízes ancestrais para alimentar e fortalecer as gerações de meninas- mulheres e suas experiências num contexto de desconstituição do ser. Nos faz mergulhar no universo feminino, das dores, do lúdico, da poética das

palavras e dos sabores que nos levam para o lugar da memória. Da infância marcada de dor, por vezes de encantamento com o mundo da outra-outra. O que permite que a plateia se veja em muitas das histórias contadas pela menina-mulher em seus caminhos cheios de ludicidade, e por vezes turvos.



*Figura 27. Meus cabelos de Baobá. Fernanda Dias. Acervo PP*

Da infância marcada de dor, por vezes, de encantamento com o mundo da outra-outra. O que permite que a plateia se veja em muitas das histórias contadas pela menina-mulher em seus caminhos cheios de ludicidade, e por vezes turvos. As dores marcadas e pelo advento do racismo. Pelas marcas que marcam desde a infância até a fase adulta. Baobá é uma árvore e assim como a sabedoria da “mais velha”, fortalece a menina-mulher para a vida, para o trato com o todo, sem que a

mesma esqueça suas raízes e de sua importância para sobreviver num mundo que não foi pensado para ela(s).



*Figura 28. Meus cabelos de Baobá. Fernanda Dias. Acervo PP*

Assim, a peça *Meus cabelos de baobá* vai contando e recontando histórias. Fazendo chorar, pesar, ter medo da caminhada externa e interna. E implícita ou explicitamente criando um diálogo com a plateia, no sentido de criar outras

narrativas possíveis para que meninas-mulheres negras possam ser pensadas como parte do todo, “a performance, assim, escapa da tirania do real e dá lugares ao imaginário”(Martins, 2023, p. 109).

Por outro lado, ainda será preciso gritar a respeito da dor, do luto e da luta no teatro afrobrasileiro. E mais uma vez, as mulheres negras levantam a bandeira do não-dito e gritam ainda sobre a barbárie do extermínio dos corpos dos meninos pretos. As reflexões sobre a banalidade da violência, a naturalização da morte gratuita, e os impactos devastadores desses contextos com que essas mães passam a lidar no cotidiano. A peça “DESERTOS DE LAÍDE” (Figuras 29 e 30) mostra a perspectiva dessas mães diante da tragédia. Encenar a dor tornou-se a forma de rasgar o verbo da violência.



*Figura 29. Desertos de Laíde. Jussara Awó. Acervo PP*

**improviso**

(trecho da peça - Desertos de Laíde)

“laíde entra em cena em um surto de fúria

eu tranquei todas as portas que haviam em mim e me recolhi num canto dentro de mim mesma dentro de mim eu despenco todos os dias abismo abaixo / meu nome é laíde da conceição silva/ quando me chamam eu vou e me apresento como laíde / eu perdi três filhos homens assassinados / todos saíram daqui (mão no ventre) / daqui de dentro da minha buceta com fome / e dei a eles daqui (tocando os seios) sustento / e aqui (embalando) amor / com meus pés calejados dei minha vida como rodovia para que pudessem ir / e vir / eu quero que vocês me digam como se trata um filho quando ele trafica, rouba ou mata?

pausa”.



Figura 30. Desertos de Laíde. Tatiana Henrique. Acervo PP

“PAREM DE FALAR MAL DA ROTINA” (Figuras 31 e 32), um espetáculo sobre vidas. Que faz o espectador se observar em cena, sem juízo de valores, só

um observar das miudezas do cotidiano. De forma hilariante as histórias vão sendo contadas e trazendo à tona conflitos internos e externos, reflexões, e provocações do viver. Da rotina, que nada tem de rotina. As palavras-poesias que embalam a plateia num (re) viver, (re) pensar e (re) lembrar das dores e delícias do ser e viver em sociedade e se reinventar nela.



*Figura 31. Parem de falar mal da rotina. Em cena Elisa Lucinda. Acervo PP.*

Aproveito a narrativa rotineira para trazer para esse jogo discursivo das visualidades da cena, para problematizar o assunto que foi recorrente nos meus diálogos com atrizes negras. Como foi dito no início da CENA II, os temas foram trazidos para que pudessemos refletir sobre as novas formas de exclusão que estão em voga, principalmente, relacionado à mulher negra. O etarismo foi posto na cena. Não existe ainda uma pesquisa que aponte índices do que foi levantado. Mas,



durante a pesquisa, as próprias atrizes sinalizaram isso como fato recorrente em seus trabalhos. Elas estão sendo deixadas de lado pela idade que carregam. E, se olharmos hoje a televisão brasileira, veremos que, as pessoas negras em destaques na cena, são todas jovens, e às atrizes mais velhas, fica reservado o lugar da mãe, avó, a mais velha da cena, quando conseguem estar.

E, fica aqui uma pergunta, quantas atrizes negras com mais de cinquenta anos ainda estão no ofício das artes (do palco as telas)? Preto no Palco - memórias da cena ainda terá muitos desdobramentos para que todas as perguntas e questionamentos que apareceram durante a pesquisa possam, mesmo que de forma tímida, serem respondidas. E como disse Leda Martins (2021, p.28), em *Performances do Tempo Espiral - poéticas do corpo-tela* “as coisas ditas são as que se inserem em suas escrituras”.



*Figura 32. Parem de falar mal da rotina. Em cena Elisa Lucinda. Acervo PP.*

Num tempo de dor coletiva e gritos por autocuidado, Flávia Souza (Figuras 33 e 34) faz um relato íntimo de sua loucura. Rasga a cena e se expõe em primeira pessoa em “TEMPESTUOSA DEPRESSAGEM”. No relato íntimo de nossas dores. Um projeto cênico que visa explicar as inquietações que sufocam. Escrito e dirigido por mulheres negras ligadas pelo amor e pela dor. O espetáculo nos faz pensar, para além da estética, sobre o quão difícil tem sido encarar as duras nuances desse mundo globalizado e ao mesmo tempo histórico. Oras de muitas vozes, oras de profundo silêncio e uma onda de pessoas desagregadas de si.



*Figura 33. Tempestuosa Depressagem. Acervo PP*

Tempestuosa cumpre o papel de narrar a dinâmica de um tempo outro. Costurando relatos, passado e presente estruturados no racismo. Racismo que tem ceifado vidas sãs. Este espetáculo composto por mulheres traz à tona relatos

vividos pelas mesmas numa perspectiva de falar sobre o que o corpo e a mente não conseguem mais suportar. Trago para esse jogo cênico a psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza (2021. p.25) em sua obra Tornar-se Negro que nos ajuda a entender as nuances que o racismo provoca nos corpos negros:

A violência parece-nos a pedra de toque, o núcleo central do problema abordado. Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais do ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro.



*Figura 34. Flavia Souza em Tempestuosa Depressagem. Acervo PP.*

Logo, TEMPESTUOSA, é um grito de alerta estético-cultural que faz com que o público possa se reconhecer a partir do sofrimento, e da mesma forma, numa

catarse coletiva de encenação, possam externar suas dores e seguir num processo de cura. A peça, apesar de desnudar todas as fragilidades da mulher negra, propõe também o autocuidado. Um olhar atento e cuidadoso para a saúde mental.

Em “LÓTUS” (Figura 35 ), a atriz e dramaturga Danielle Anatólio se utiliza da Griotagem e religiosidade para narrar histórias que são densas, das formas do amor romântico que se esvai em dor, ao prazer de simplesmente estar sozinha. Uma ação que tem tomado as plateias é o artifício utilizado para além da temática, que cria uma proximidade entre o corpo-cena e os tantos outros corpos-plateias.

Em sua dissertação intitulada “Corpo Negro Feminino: Ressignificação Em Performances De Mulheres Negras”, Anatólio deixou registrado a forma que nasceu a performance, que mais tarde, viraria o espetáculo de mesmo nome, tendo montagem no Rio de Janeiro. Durante a sua estadia em Salvador - Bahia, a atriz passou por muitas situações de racismo e machismo, e achando que poderia fazer uma caminho diferente por estar no berço da negritude, precisou recorrer a arte para narrar os fatos que lhe causavam dor. “Eu aprendi que estar sozinha é liberdade e não solidão” (Trecho Dramaturgia Lótus)



*Figura 35. Danielle Anatólio em Lótus. Acervo PP.*

Por fim, desta sequência cênica-visual de mulheres negras, “VAGA CARNE” (Figura 36 e 37) o primeiro solo de Grace Passô, que apesar de ter sido fotografado no Olonadé - RJ, não é uma montagem carioca, como todas as outras. Apesar de ser uma atriz da região Sudeste, a dramaturgia de Grace traz para além do sotaque, experiências cênicas-femininas de um outro lugar.



*Figura 36. Grace Passô em Vaga Carne. Acervo PP*

A atriz e dramaturga brinca com o movimento e as palavras, criando a urgência do discurso e as resoluções dos atos que lhe são provocados na cena. Que dentro da subjetividade negra, encontra-se em intersecção com os demais espetáculos de mulheres negras. Em 2018, os organizadores da Festa Literária das Periferias (FLUP), que acontece no Rio de Janeiro, entenderam a potência que estava emergindo das escritas negras e decidiram criar uma obra intitulada

*DRAMATURGIAS NEGRAS*, reunindo obras teatrais de mulheres e homem negros. Passô é uma das dramaturgas que compõem a coletânea.

Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente. Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês. Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. (Vaga Carne, 2018, p.95-96)



*Figura 37. Grace Passô em Vaga Carne. Acervo PP.*

A dramaturgia de Grace Passô chama a atenção para a humanidade de corpos negros em constante batalha com o outro, o ser diferente, que enxerga na pessoa negra “o diferente”. Os espetáculos encenados por mulheres negras ocupam hoje o lugar de catarse coletiva. Não somente nessa incansável busca pela humanidade, mas para reafirmar a existência do teatro negro., e vimos hoje, como uma obrigação, nada de nós sem nós!

# CENA III

*“É tudo pra ontem...”*

**Emicida**  
**(Rapper)**

## TRÊS GERAÇÕES EM CENA

### CENA QUE ANTECEDE O ATO FINAL

*Luz baixa*

voz off: “Rachelzinha, eu te espero no lançamento do livro.”

grito em cena: Eu vouuuu...Eu vou!

*Mudança de luz. barulho.*

É noite de autógrafo. Muita gente. Filas imensas para compra e autógrafo de livro.

ATRIZ: (impaciente) que bom que está cheio. mas, Deus me livre dessas filas e desse barulho.

Antes de entrar na fila da compra, caminha até a mesa de autógrafos e fica a observar a senhorinha mais linda da noite. Empolgada, a homenageada autografa com alegria cada livro. Entre sorrisos e assinaturas ela fazia uma pausa.

ATRIZ: (pensativa) Como a senhora está linda. Que legal ter tanta gente para te prestigiar. Desculpe a minha pouca empatia social. Vou entrar na fila da compra e te ligar amanhã pra dizer que vim aqui. Esse autógrafo será exclusivo! (sai animada)

Fila longa. tempo de espera. Apreensiva, observa cada pessoa que chega na livraria. Enfim, compra o livro, olha para trás e sai. Foi o último contato visual.

voz off: Quisera eu poder parar o tempo e refazer o fim.



**ILÉA FERRAZ**



**LÉA GARCIA**

Ouçã no vento  
O soluço do arbusto  
É o sopro dos antepassados  
Nossos mortos não partiram  
Estão na densa sombra  
Os mortos não estão sobre a terra  
Estão na árvore que se agita  
Na madeira que geme  
Estão na água que flui  
Na água que dorme  
Estão na cabana, na multidão  
Os mortos não morreram  
Nossos mortos não partiram  
Estão no ventre da mulher  
No vagido do bebê  
E no tronco que queima  
Os nossos não estão sobre a terra  
Estão no fogo que se apaga  
Nas plantas que choram  
Na rocha que geme  
Estão na casa  
Nossos mortos não morreram

Birago Diop – poeta africano

DESCULPE O MEU EGOÍSMO DE TE QUERER POR PERTO



Querida Léa, eu sinto muito pelo ocorrido. eu não pude te prestar homenagem, mas eu te senti o tempo todo muito perto. enquanto você “voltava pra casa” eu estava prestes a renascer para o mundo. eu queria que você estivesse lá. acho até que você esteve! sensação difícil de explicar.

Léa, Dona Léa, Leinha, gratidão por todos os encontros afetuosos. desculpe a minha impaciência de enfrentar a fila enorme no dia do lançamento do livro que traz a sua trajetória pessoal e artística, eu jamais imaginaria que esse seria o nosso último encontro. afinal de contas tínhamos uma entrevista pré-marcada para falar do meu terceiro capítulo da dissertação.

OBRIGADA por não desistir da arte, que por muitos anos foi tão ingrata com os corpos negros, e a senhora pode ressignificar tudo. com beleza, com verdade, com sabedoria e elegancia. foram mais de 70 trabalhos no audiovisual, diversos espetáculos cênicos, eu que nunca tinha a visto atuar no teatro, tive o prazer de me emocionar no espetáculo 'A Vida Não é Justa'. REALMENTE! foi um sonho realizado te ver em cena, vibrante, fazendo vários personagens. Léa, que prazer ter podido viver isso!



mas, eu confesso, que ainda não caiu a ficha de sua partida, eu até tripudiei o termo “voltou para casa”, que achava bonito, com significações subjetivas, mas que confortava de alguma forma, mas como pode voltar pra casa e não ter a possibilidade de fazer visitar, sem que esse ato cause tanta dor? eu vou precisar de tempo para maturar tudo isso, desculpe inquieta-la com isso.

paro por aqui, mas quero reiterar que a sua existência foi e ainda é um FENÔMENO na terra. obrigada pelas risadas, ensinamentos, generosidade.

a senhora é BAKULO, e sempre será bem lembrada.



**VALDINEIA SORIANO**



# MISANCENE



**considerações em processo**

## FECHANDO AS CORTINAS

BARBOSA, Muryatan S. **O TEN e a negritude francófona no Brasil: recepção e inovações**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2013, vol.28, n.81, pp. 171-184.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia, Edufba, 2008.

FREIRE, M. S. KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 29, n. 1, p. 268-277, 30 jun. 2020.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. 2a.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 372-388.

LIMA, E. T. **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro**. Repertório, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté, Sob A Perspectiva Estética do Corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MOORE, C. (org.) **Aimé Césaire - discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala. 2010.

MOORE, Carlos. **Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NASCIMENTO, A. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estudos Avançados, São Paulo, v.18, n. 50, p.16, jan./abr. 2004.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado**. 3. Ed. São Paulo: perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, A. **Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo**. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guirsburg e Maria Lúcia Pereira (direção). São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Luiz (Cutí). Literatura negra e Dramaturgia. In: **I Fórum Nacional de Performance Negra** (Org. Gustavo Mello e Luiza Bairros). Salvador (Anais), 2005. pp. 77-88.

site: [Black visibility and the practice of refusal | Tina Campt — Women & Performance \(womenandperformance.org\)](#) visualização em 13/12/2023