

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 - Rio de Janeiro
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^a. Dr^a. Janaína Damaceno Gomes
Coorientação: Prof^o. Dr^o. Ridalvo Félix Araújo

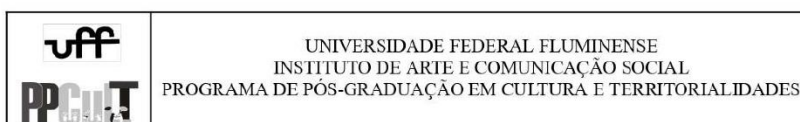
Niterói
2023

CYNTHIA RACHEL PEREIRA LIMA

cynthia rachel esperança

PRETO NO PALCO: MEMÓRIAS DA CENA NEGRA

BANCA EXAMINADORA



Nº 175

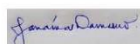
Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e sete dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e três às 09:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professora Janaina Damaceno Gomes, apresentada pelo(a) aluno(a) *Cynthia Rachel Pereira Lima*, sob o título: “**PRETO NO PALCO: MEMÓRIAS DA CENA NEGRA**”. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

- ☒ Aprovação.
☐ Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
☐ Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Janaina Damaceno Gomes (Orientadora - Presidente da Banca)
(UERJ e UFF)



Prof. Dr. William de Goes Ribeiro
(UFF)



Prof. Dr. Rivalvo Félix Araújo
(UFMG)

Niterói
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L732p Lima, Cynthia rachel pereira
Preto no palco: memórias da cena negra / Cynthia rachel
pereira Lima. - 2023.
130 f.: il.

Orientador: Janaina damaceno Gomes.
Coorientador: Ridalvo félix Araújo.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Preto no palco. 2. Fotografia. 3. Memória. 4. Teatro
negro. 5. Produção intelectual. I. Gomes, Janaina damaceno,
orientadora. II. Araújo, Ridalvo félix, coorientadora. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

*À Ana Maria Esperança (MAMÃE), que sempre foi minha seta, minha flecha e o
meu caminho.
À Valdinéia Soriano, parceira em todos os momentos;
à Iléa Ferraz, amiga e referência artística;
à Léa Garcia (do Òrun-Àiyé), meu amor.
A essas três artistas, meu profundo agradecimento por me permitirem sonhar e por
serem referências dentro e fora das artes.
Esta dissertação é dedicada a todas as atrizes e a todos os atores negros que
fizeram e fazem do teatro o seu verdadeiro ofício.*

FICHA TÉCNICA

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)
Mãe Juçara Oliveira

referências

Léa Garcia
Iléa Ferraz
Valdinéia Soriano
Valmyr Ferreira

a melhor turma de mestrado

PPCULT - 2021

base de apoio afetivo e acadêmico

Adilson Jr.
Aline do Carmo
Ana Enne
Ana Paula Alves Ribeiro
Ariana Apolinário
Ana Emilia Gualberto
Alexandra Maia
Andreia Pessôa
Alexandre Quintanilha
Dennis Silva
Dayanne Amâncio
Dayanna Amâncio
Daniela Mendes
Edmeire Exaltação

Sergio Martins
Simone Ricco
Jackson Schmiedek
Janaina Damaceno
Janaina Oliveira
Julio Coelho
João Laet
Fred Luiz de Souza
Iliriana Rodrigues
Leno Sacramento
Luciane O. Rocha
Lucas Felipe
Luciene Brito
Mille Fernandes
Michael Weirich
Marília Rameh
Valéria Lourenço
Valdemar Valente
Vânia Lima
Ewa Niara
Juliana Assis
Yasmin Justo
Tuani Brauns
Patricia Santos
Ramone Grazielle de Lima Santos
Renata Codagan
Roneide Gomes
Rafa Éis
Ricardo Pinheiro
Raika Julie
Zane do Nascimento
Ridalvo Félix
Ocimar Marques

apoio técnico

Cia dos Comuns
Cia Black & Preto
Bando de Teatro Olodum
Antonio Carlos Mariano
Danilo dos Santos Pinto (PPCult)
Flávia Souza
Flávia Lages
Cyda Moreno
Elissandro Aquino

Tatiana Henrique
Teatro Vila Velha / SSA
Rejane Freitas

sem vocês, nada seria possível!
Obrigada.

RESUMO

Inspirada na citação “*desejamos ainda ao falar do que amamos*”, da dramaturga e poeta estadunidense Ntozake Shange (1995), citada por Leda Maria Martins, esta pesquisa investiga as formas pelas quais artistas negras e negros têm ocupado os palcos cariocas, narrando suas histórias e produzindo uma estética afro-brasileira do fazer artístico negro no contexto contemporâneo do Rio de Janeiro. O estudo dialoga com teorias da memória, da performance e da visualidade negra, especialmente com os aportes de Leda Maria Martins, bell hooks, Stuart Hall e Frantz Fanon, ao compreender a cena como espaço de disputa simbólica, reinscrição histórica e produção de subjetividades negras. A partir do registro fotográfico do projeto *Preto no Palco*, a pesquisa propõe a construção de uma memória cênica das artes negras, evidenciando trajetórias marcadas por estereótipos, silenciamentos e representações racializadas, mas também por processos de insurgência estética, afirmação identitária e valorização das corporeidades negras. A fotografia é compreendida, neste trabalho, como dispositivo político e epistemológico de preservação da memória do Teatro Negro, atuando contra o apagamento histórico e o epistemicídio das produções cênicas negras. De forma metodológica e cênica, a pesquisa articula análise imagética, levantamento histórico e diálogo teórico-crítico, tendo o acervo fotográfico como fonte primária de investigação. Como resultados, evidenciaremos a diversidade das dramaturgias, das poéticas corporais e das estéticas negras em cena, reafirmando a centralidade do registro visual na manutenção da memória, da história e da estética do Teatro Negro no Brasil. Este trabalho foi realizado com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

Palavras-chave: memória; fotografia; corporeidade negra; representação; teatro negro; preto no palco.

ABSTRACT

Inspired by the quotation “we still desire when speaking of what we love,” by the American playwright and poet Ntozake Shange (1995) cited in Leda Maria Martins, this research investigates the ways in which Black artists have occupied stages in Rio de Janeiro, narrating their histories and producing an Afro-Brazilian aesthetic of Black artistic practice in the contemporary context of the city. The study engages with theories of memory, performance, and Black visibility, particularly drawing on the contributions of Leda Maria Martins, bell hooks, Stuart Hall, and Frantz Fanon, by understanding the stage as a space of symbolic dispute, historical reinscription, and the production of Black subjectivities. Based on the photographic documentation of the project *Preto no Palco*, this research proposes the construction of a scenic memory of Black arts, highlighting trajectories marked by stereotypes, silencing, and racialized representations, but also by processes of aesthetic insurgency, identity affirmation, and the valorization of Black corporealities. Photography is understood, in this work, as a political and epistemological device for preserving the memory of Black Theatre, acting against historical erasure and the epistemicide of Black scenic productions. Methodologically, the research combines image analysis, historical research, and theoretical-critical dialogue, taking the photographic archive as its primary source of investigation. The results demonstrate the diversity of dramaturgies, bodily poetics, and Black aesthetics on stage, reaffirming the centrality of visual documentation in sustaining the memory, history, and aesthetics of Black Theatre in Brazil. This study was funded by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – Capes.

Keywords: memory; photography; Black corporeality; representation; Black theatre; Preto no Palco.

RESUMEN

Inspirada en la cita “deseamos aún al hablar de lo que amamos”, de la dramaturga y poeta estadounidense Ntozake Shange (1995) citada en Leda Maria Martins, esta investigación analiza las formas en que artistas negras y negros han ocupado los escenarios cariocas, narrando sus historias y produciendo una estética afrobrasileña del quehacer artístico negro en el contexto contemporáneo de Rio de Janeiro. El estudio dialoga con teorías de la memoria, la performance y la visualidad negra, especialmente con los aportes de Leda Maria Martins, bell hooks, Stuart Hall y Frantz Fanon, al comprender la escena como un espacio de disputa simbólica, reinscripción histórica y producción de subjetividades negras. A partir del registro fotográfico del proyecto *Preto no Palco*, la investigación propone la construcción de una memoria escénica de las artes negras, evidenciando trayectorias marcadas por estereotipos, silenciamientos y representaciones racializadas, pero también por procesos de insurgencia estética, afirmación identitaria y valorización de las corporalidades negras. La fotografía es entendida, en este trabajo, como un dispositivo político y epistemológico de preservación de la memoria del Teatro Negro, actuando contra el borramiento histórico y el epistemicidio de las producciones escénicas negras. Metodológicamente, la investigación articula análisis de imágenes, levantamiento histórico y diálogo teórico-crítico, tomando el acervo fotográfico como fuente primaria de investigación. Como resultados, se destaca la diversidad de las dramaturgias, de las poéticas corporales y de las estéticas negras en escena, reafirmando la centralidad del registro visual en la preservación de la memoria, la historia y la estética del Teatro Negro en Brasil. Este trabajo fue realizado con el financiamiento de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES).

Palabras clave: memoria; fotografía; corporalidad negra; representación; teatro negro; preto no palco.

RÉSUMÉ

Inspirée par la citation « nous désirons encore en parlant de ce que nous aimons », de la dramaturge et poète américaine Ntozake Shange (1995) citée dans Leda Maria Martins, cette recherche analyse les formes par lesquelles des artistes noir·e·s ont occupé les scènes cariocas, racontant leurs histoires et produisant une esthétique afro-brésilienne du faire artistique noir dans le contexte contemporain de Rio de Janeiro. L'étude dialogue avec les théories de la mémoire, de la performance et de la visibilité noire, notamment à partir des apports de Leda Maria Martins, bell hooks, Stuart Hall et Frantz Fanon, en comprenant la scène comme un espace de dispute symbolique, de réinscription historique et de production de subjectivités noires. À partir de l'archive photographique du projet *Preto no Palco*, la recherche propose la construction d'une mémoire scénique des arts noirs, mettant en évidence des trajectoires marquées par des stéréotypes, des silenciements et des représentations racialisées, mais aussi par des processus d'insurgence esthétique, d'affirmation identitaire et de valorisation des corporéités noires. La photographie est comprise, dans ce travail, comme un dispositif politique et épistémologique de préservation de la mémoire du Théâtre Noir, agissant contre l'effacement historique et l'épistémicide des productions scéniques noires. Méthodologiquement, la recherche articule analyse d'images, enquête historique et dialogue théorico-critique, en prenant l'archive photographique comme source primaire d'investigation. Les résultats mettent en évidence la diversité des dramaturgies, des poétiques corporelles et des esthétiques noires en scène, réaffirmant la centralité du registre visuel dans le maintien de la mémoire, de l'histoire et de l'esthétique du Théâtre Noir au Brésil. Ce travail a été réalisé avec le financement de la Coordination pour le Perfectionnement du Personnel de l'Enseignement Supérieur (CAPES).

Mots-clés: mémoire; photographie; corporéité noire; représentation; théâtre noir; preto no palco.

ÀKÓPÒ (YORÙBÁ)

Ní ìmísí láti inú gbolóhùn “à n fẹ sī nígbà tá a bá n sòrò nípa ohun tí a nífẹẹ sí,” láti ọwọ akòrín àti akéwì ará Amẹríkà Ntozake Shange (1995) gégé bí a ti tọka sí nínú ìṣẹ Leda Maria Martins, ìwádìí yíí n sàgbéyèwò bí àwọn olórin dúdú ẹ ti n gba àwọn pẹpẹ ìtágé ní Rio de Janeiro, nípa fífi ìtàn wọn hàn àti dá àṣà ẹwà Afro-Brazil sílẹ nínú ìṣẹ ọnà dúdú ní àkókò òde-òní. Ìtẹnumọ ìṣẹ yíí bá àwọn ẹkọ nípa ìrántí, ìṣe-ìtágé (performance) àti ìfarahàn ojú-ara dúdú sòrò, pàápàá jùlọ pẹlú àfikún ìmọ Leda Maria Martins, bell hooks, Stuart Hall àti Frantz Fanon, nípa mímọ pẹpẹ gégé bí àyè ìjà àfihàn àlámọràn, ìtúnkọ ìtàn, àti ìdásílẹ ìmọ ara ẹni dúdú. Látàrí àkọsílẹ fótò ìṣẹ *Preto no Palco*, ìwádìí náà n dabaa kí a kọ ìrántí ìtágé fún ìṣẹ ọnà dúdú, ní fífi hàn àwọn ìrìnàjò tí a fi àṣà ìfihàn àitọ, ìdákẹjẹ, àti àwòrán ìfarahàn tó ní ìfarapa ẹyà kún un, sùgbọn pẹlú ìfarahàn ìṣòtítọ ẹwà tuntun, ìmúdájú ìdánimọ ara ẹni, àti ìyìn fún ara dúdú. Fótò ni a kà sí ìrìnṣẹ olóṣèlú àti ti ìmọ (epistemology) fún pípá ìrántí ìtágé Dúdú mọ, nípa dídènà ìparun ìtàn àti “epistemicide” ti ìṣẹ ìtágé dúdú. Nípa ọnà ìmúlò, ìwádìí náà darapọ ìtupalẹ àwòrán, ìkójopọ ìtàn, àti ìjíròrò ẹkọ-ìmúlò, ní fífi àkójopọ fótò gégé bí orísun àkókò ìwádìí. Gégé bí àbájáde, a fi hàn onírúurú ìtàn ìtágé, ẹwà ìṣipopada ara, àti àṣà ẹwà dúdú lórí pẹpẹ, ní fífi mú kí ìforúkọsílẹ ojú-ara jẹ àárín gbùngbùn fún ìtẹsíwájú ìrántí, ìtàn àti ẹwà ìtágé Dúdú ní Brazil. Ìṣẹ yíí ni a ẹ pẹlú ìtìlẹyìn owó láti ọwọ Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel – CAPES.

Ọrọ pàtàkì: ìrántí; fótò; ara dúdú; ìfarahàn; ìtágé dúdú; *Preto no Palco*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	cynthia rachel espiando a vida (1)	24
Figura 2.	cynthia rachel espiando a vida (2)	24
Figura 3.	Ana Mayara e cynthia rachel – as filhas de Maria (1)	25
Figura 4.	Ana Mayara e cynthia rachel – as filhas de Maria (2)	25
Figura 5.	Jacyra Sampaio com elenco do programa “Sítio do Pica-pau amarelo”	29
Figura 6.	Jacyra Sampaio em “O pagador de promessas”	30
Figura 7.	Teatro Experimental do Negro (TEN)	32
Figura 8.	Ensaio para “O colar de Coral”	34
Figura 9.	Teatro Experimental do Negro em “Imperador Jones”	38
Figura 10.	Cia dos Comuns em cena com “Candaces – a reconstrução do fogo”	39
Figura 11.	Cia dos Comuns em cena com “Bakulo - os bem lembrados”	40
Figura 12.	Hilton Cobra em cena com “Traga-me a cabeça de Lima Barreto”	40
Figura 13.	Escola do Teatro Experimental do Negro	41
Figura 14.	Valmyr Ferreira	45
Figura 15.	Paulo Bezerra (Paulão) e Antônio Pompeu	45
Figura 16.	Questão de pele	47
Figura 17.	Andreia Ribeiro em “Carolina Maria de Jesus: o diário de Bitita”	56
Figura 18.	Andreia Ribeiro encenando Carolina Maria de Jesus: o diário de Bitita	56
Figura 19.	Cyda Moreno no palco com “Eu, Amarelo: Carolina Maria de Jesus”	57
Figura 20.	Cyda Moreno em cena com “Eu, Amarelo: Carolina Maria de Jesus”	58
Figura 21.	Rachel Barros em “Encruzilhada feminina”	59
Figura 22.	Rachel Barros em cena com o espetáculo “Encruzilhada feminina”	60
Figura 23.	Larissa Luz em cena com “Elza – musical”	61
Figura 24.	Parte do elenco do espetáculo “Elza – o musical”	62
Figura 25.	Cyda Moreno em cena com “Luiza Mahin... Eu ainda estou aqui”	64
Figura 26.	Espectáculo “Luiza Mahin... Eu ainda estou aqui”	65
Figura 27.	Vilma Mello em “Mãe de Santo”	66
Figura 28.	Fernanda Dias em “Meus cabelos de Baobá”	67
Figura 29.	Jussara Awó em “Desertos de Laíde”	68
Figura 30.	Elisa Lucinda em “Parem de falar mal da rotina”	69
Figura 31.	Flávia Souza em “Tempestuosa depressagem”	70
Figura 32.	Danielle Anatólio em “Lótus”	71
Figura 33.	Grace Passô em “Vaga carne”	72
Figura 34.	Grace Passô em cena com “Vaga carne”	73
Figura 35.	Léa Garcia em cena com “Caso Especial: Quincas Berro D’Água”	79
Figura 36.	Léa Garcia	79

Figura 37.	Iléa Ferraz	80
Figura 38.	Iléa Ferraz e Rafael Duvale em “O cheiro da feijoada”	85
Figura 39.	Valdinéia Soriano em cena no espetáculo “Erê”	87
Figura 40.	Oficina para atores no Teatro Vila Velha	88
Figura I.	Léa Garcia e Gessy Jess em “Santo módico”	104
Figura II.	Léa Garcia e o elenco de “Orfeu Negro”	104
Figura III.	Léa Garcia e a vereadora Jurema Batista (1)	105
Figura IV.	Léa Garcia e a vereadora Jurema Batista (2)	106
Figura V.	Jacira Silva, Léa Garcia e Ruth de Souza no espetáculo “Anjo Negro”	107
Figura VI.	Léa Garcia no filme “Filhas do Vento”	108
Figura VII.	Léa Garcia em visita à Universidade de Canaguary	109
Figura VIII.	Iléa Ferraz em “O cheiro da feijoada” (1)	111
Figura IX.	Iléa Ferraz em “O cheiro da feijoada” (2)	112
Figura X.	Iléa Ferraz e o músico Jorrai no espetáculo “Os nove pentes d’África”	113
Figura XI.	Espetáculo “Açaí e dedos”	114
Figura XII.	Adriana Lessa, Iléa Ferraz, Flávia dos Prazeres e Letícia Soares em “A partilha”	115
Figura XIII.	Espetáculo “Deixa comigo”	116
Figura XIV.	Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (1)	118
Figura XV.	Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (2)	118
Figura XVI.	Apresentação do espetáculo “Zumbi”, com Cristóvão Silva, Rejane Maya, Sérgio e Valdinéia Soriano	119
Figura XVII.	Apresentação d’O Bando de Teatro com Jorge Washington, Fernando, Lázaro Machado, Valdinéia Soriano e Lázaro Ramos	120
Figura XVIII.	Apresentação do espetáculo “Relatos de uma guerra que não acabou”, com Jamile Alves, Telma Souza, Valdinéia Soriano e Bando	121
Figura XIX.	Apresentação do espetáculo “Cabaré da Rrrrrrraça”, com Auristela Sá, Cássia Valle e Valdinéia Soriano	122
Figura XX.	Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (3)	123
Figura XXI.	Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (4)	124
Figura XXII.	Léa Garcia em “Um dia com Jerusa”	126
Figura XXIII.	Léa Garcia	127

GLOSSÁRIO

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.

AQUECIMENTO: exercício corporal / pode ser vocal.

ATO: subdivisão de uma peça (como um capítulo de livro).

BOCA DE CENA: é a frente do palco.

CENA: ação principal realizada no palco

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.

COXIA: bastidores (é o lugar situado dentro da caixa teatral, mas fora da cena)

DRAMATURGIA: arte de escrever peças de teatro; técnica de composição de peças de teatro.

ESTÉTICA POPULAR: (não é uma linguagem teatral) – referente a algo comum, advindo do popular.

FICHA TÉCNICA: documento que contém os nomes dos protagonistas do espetáculo, do diretor do espetáculo, do coordenador geral e eventualmente dos técnicos que estarão no projeto.

FIGURINOS: costura, vestuário.

GRANDE ATO: é a cena virada de uma peça (pode ser a grande final)

IMPROVISO: tudo aquilo que é feito ou dito sem preparação, sem ensaio prévio.

MANIFESTAÇÃO POPULAR: (não é uma linguagem teatral) – ação realizada pelo povo de uma nação em defesa de uma causa.

MERDA: boa sorte (você também pode ouvir “quebre a perna”).

OBJETOS DE CENA: aqueles objetos necessários ao uso do atuante (ator, bailarino, etc.). Por exemplo: um jornal, uma cadeira, uma mesa.

PANO DE FUNDO: o que é exibido atrás do elenco.

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.

REFLETORES: Aparelho que serve para refletir a luz.

TERCEIRO SINAL: sinal de alerta para o início do espetáculo.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TEN – Teatro Experimental do Negro

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)

TVV – Teatro Vila Velha

COXIA

MERDA!	20
CENA I	26
Abrindo as cortinas	26
O teatro negro em sombras	30
A estética da cena	35
 CENA II	 44
Preto no Palco – a fotografia como preservação da memória	44
A insurgência do teatro negro no Rio de Janeiro	50
Espectáculos de mulheres negras	55
 CENA III	 74
Três gerações em cena	74
Léa Garcia	78
Iléa Ferraz	83
Valdinéia Soriano	87
 MISANCENE	 91
Considerações em processo	91
 FECHANDO AS CORTINAS	 93
Atos-anexos	97
Atos-anexos de Léa Garcia	104
Atos-anexos de Iléa Ferraz	110
Atos-anexos de Valdinéia Soriano	117
Desculpe o meu egoísmo de te querer perto [uma carta para Léa]	125
Samba-enredo 2026 do G.R.C.E.S. Mocidade Alegre	128



PRETO
no PALCO

MERDA!

A coxia, espaço liminar entre o visível e o invisível, é tomada aqui como metáfora do teatro negro enquanto prática histórica marcada pela tensão entre apagamento e permanência. O grito ritualizado de “merda”, comum ao fazer teatral, é ressignificado como gesto de afirmação e sobrevivência, ecoando o que Leda Maria Martins compreende como *tempo espiralar*: um tempo que retorna, reinscreve e atualiza memórias negras no presente da cena. O teatro negro nasce e se sustenta nesse entre-lugar, onde a ancestralidade se articula à urgência política do agora (Martins, 1997; 2021).

Sim, merda! Não em alusão à sujeira deixada pelos cavalos à entrada das arenas dos grandes espetáculos gregos, mas como o jargão teatral que atravessou o tempo como forma de desejar “boa sorte” às artistas e aos artistas que adentram a cena. Em sua ritualidade, essa palavra opera como gesto performativo que antecede a ação, instaurando um tempo próprio do teatro. Então, merda! Que este processo de escrita possa trazer à baila a sensação de uma estreia, não apenas como começo, mas como retorno, para todas as pessoas espectadoras-leitoras desta pesquisa.

Esse retorno, de acordo com Martins (1997; 2021), consiste no tempo espiralar, um tempo que não se organiza de forma linear, mas que retorna, dobra-se sobre si, reinscreve o passado no presente e projeta futuros possíveis. Assim, escrever sobre teatro negro e memória é também performar esse tempo, ativando lembranças, corpos e imagens que não ficaram para trás, mas que seguem em estado de vigília, reaparecendo na cena e na escrita (Martins, 1997; 2021).

É desafiador, para mim, enquanto artista-pesquisadora-acadêmica, olhar para a história do teatro e para as trajetórias de artistas negras e negros a partir de uma perspectiva que busque narrar suas jornadas, que também são as minhas, no campo imagético, das visibilidades e, sobretudo, das ausências. Ausências que não significam vazio, mas silenciamento, apagamento e suspensão de presenças que insistem em retornar pelo corpo, pela oralidade, pela performance.

Durante muito tempo, enfrentamos a escassez de referências capazes de inspirar crianças, jovens e até mesmo adultos a cultivar a autoestima e a reconhecer a própria beleza. Essa carência de modelos representativos, ou de representação, não se restringe ao teatro, mas atravessa a televisão e outras linguagens artísticas, como a dança, a música, o circo e as múltiplas formas de performance. Embora ricas

em narrativas, essas manifestações frequentemente falham em oferecer imagens nas quais a criança negra possa se reconhecer. Ao longo de décadas, os referenciais hegemônicos estiveram, e ainda estão, majoritariamente atrelados a pessoas brancas. Assim, gerações inteiras cresceram sem referências negras na construção da autoimagem e da identidade.

Esse apagamento imagético não é apenas simbólico, ele atua diretamente na produção de subjetividades. Como nos alerta Leda Maria Martins, a memória negra se constrói também por meio de performances cotidianas, gestos, ritos e narrativas que resistem à lógica colonial do arquivo escrito. Quando essas performances são interditadas ou invisibilizadas, interrompem assim, um fluxo fundamental de transmissão de saberes (Martins, 2021).

Dito isso, antes do soar do terceiro sinal, convido a quem me lê, a realizar um aquecimento: deslocar-se de seus lugares de conforto e se permitir “ser” dentro desta proposição. Imagine uma menina preta (Figuras 1 e 2), criada no alto do Morro do Encontro, no Engenho Novo, cidade do Rio de Janeiro, território marcado pela fuga e pelo aquilombamento de pessoas escravizadas, que cisma em ser artista. Esse exercício convoca o corpo da imaginação e expõe o mal-estar de pensar fora da caixa colonial, evidenciando como certos futuros foram historicamente interditados aos corpos pretos.

Aprendi desde muito cedo que a titulação de “artista” não havia sido pensada para mim. Por isso, tornar-me artista foi um gesto de desvio, uma encruzilhada, para usar outra imagem cara à poética negra, que contrariou estatísticas e expectativas sociais. Entretanto, esse percurso tortuoso não é individual, ele ecoa trajetórias coletivas de artistas negras e negros que precisaram inventar caminhos onde não havia estrada.

Na minha família de base materna não havia histórico de artistas. Havia, sim, histórias de migração, precariedade, perdas e lutas. Ainda assim, como diz meu irmão mais velho: “alguém precisa passar sufoco para que outros sorriam”. E a arte me permitiu sorrir e criar rotas de fuga simbólicas. É nesse ponto que entrelaço minha memória pessoal ao conto *Os filhos de Maria* (2023), de minha autoria, entendendo a escrita como performance de memória, um gesto que reinscreve no presente aquilo que parecia relegado ao passado.

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 [...]

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 [...]

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” [...]. (Esperança, 2023, p.)

O percurso de minha mãe (Figuras 3 e 4), mulher preta, trabalhadora-educadora popular, evidencia o que Leda Maria Martins chama de saberes corporificados das práticas que produzem conhecimento fora das instituições formais. Ao organizar festas, figurinos e cenas improvisadas, ela performava uma pedagogia da cena, mesmo sem nomeá-la desta forma. Reconhecer essa experiência como fundadora é também ampliar o entendimento do que constitui uma cena e de onde ela pode emergir.

Com o passar do tempo, minha inserção nos espaços formais de formação teatral evidenciou a permanência de um teatro estruturalmente branco, no qual os corpos negros eram convocados somente a ocupar lugares subalternizados. Esse dado não foi e ainda não é apenas estético, mas político. Trata-se de uma cena que reproduz hierarquias raciais e interdita a plenitude da presença negra. Ao contrário disso, as experiências em espetáculos realizados, exclusivamente, com elencos negros produziram uma ruptura. Nessas cenas, o corpo negro não era exceção, mas centro. A emoção de minha família ao me ver nesses palcos revelou a força simbólica de uma cena que devolve dignidade, pertencimento e memória coletiva.

Mesmo quando me afasto da atuação, sigo comprometida com o teatro negro como prática de memória. Por exemplo, com a criação do Coletivo Encruzilhada de Arte Negra e de dramaturgias como *Encruzilhada feminina*; *Mulheres, memórias e afins* e *O menino Omolu* retomo a lógica espiralar, pois são obras que falam de ancestralidades, atualizam narrativas e projetam futuros.

Ao analisar a história do teatro brasileiro, torna-se evidente que a exclusão de artistas negras e negros não foi acidental, mas estruturante. Como aponta Muniz

Sodré (2005), a cultura brasileira foi organizada a partir de hierarquias que soterraram produções negras. Assim, representar, nesse contexto, significa tornar presente aquilo que foi sistematicamente ausentado.

Esta dissertação, portanto, entende o teatro negro como performance da memória. E, ao articular fotografia, cena e narrativa, buscamos, não apenas documentar, mas ativar memórias que seguem pulsando no corpo de artistas. Trata-se de reinscrever, em tempo espiralar, as presenças negras no passado, no presente e no porvir.

No capítulo intitulado CENA I, apresento um panorama da construção da cena negra no Brasil, tomando como marco o Teatro Experimental do Negro (TEN). A partir desse ponto, discuto os processos históricos de apagamento que motivaram sua criação, o lugar destinado aos artistas negros ao longo do século XX e as transformações estéticas e políticas ocorridas da década de 1940 à contemporaneidade. O capítulo evidencia como o racismo estrutura visibilidades e invisibilidades na cena brasileira, produzindo intersecções que atravessam corpo, estética e representação.

Na CENA II, analiso o projeto Preto no Palco, de Valmyr Ferreira, como instrumento cultural de registro, preservação e fortalecimento da memória do teatro negro contemporâneo. Destaco a fotografia como elemento central na manutenção dessa memória e na afirmação de novas dramaturgias insurgentes, tendo o Rio de Janeiro como eixo, mas dialogando com produções de diferentes regiões do país. O capítulo também enfatiza a centralidade das mulheres negras nas encenações registradas, deslocando-as da marginalidade histórica para o proscênio da cena.

Por fim, em CENA III, trago três atrizes negras de gerações distintas, Léa Garcia, Iléa Ferraz e Valdinéia Soriano, como eixos de análise sobre permanências e transformações nas dinâmicas de visibilidade do teatro brasileiro. Ao confrontar suas trajetórias, evidencio como, apesar das mudanças históricas e territoriais, o corpo da mulher negra permanece atravessado por disputas de reconhecimento e projeção, revelando continuidades na luta contra o racismo estrutural na cena.

Como afirma Rosane Borges (2021, p. 18): “urge transpor o déficit documental que timbra a história do negro e das mulheres negras”. Ao assumir essa urgência, este trabalho convoca a escrita, a imagem e a cena como atos políticos de memória.

Tenhamos todas, todos e todes um bom espetáculo!

Figura 1. cynthia rachel espiando a vida (1)



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia original (1986)

Figura 2. cynthia rachel espiando a vida (2)



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia alterada com o uso da Inteligência Artificial (Copilot) para restauração de traços.

Figura 3. Ana Mayara e cynthia rachel: as filhas de Maria (1)



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia original (1990)

Figura 4. Ana Mayara e cynthia rachel: as filhas de Maria (2)



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia original alterada com o uso da Inteligência Artificial (Copilot) para restauração de traços

CENA I

Abrindo as cortinas

Abrir as cortinas significa instaurar um campo de visibilidade historicamente negado aos corpos negros no teatro brasileiro. Como aponta Abdias Nascimento, o palco foi, durante décadas, um espaço de exclusão simbólica, no qual personagens negros eram estereotipados ou silenciados. O teatro negro surge, assim, como projeto estético e político que reivindica autoria, presença e narrativa própria, rompendo com a lógica colonial da representação (Nascimento, 2004).

As sombras evocam tanto o apagamento histórico quanto as estratégias de sobrevivência criadas por artistas negros. Inspirando-se em Paul Gilroy, pode-se compreender o teatro negro como parte de uma cultura da diáspora que opera em condições adversas, produzindo linguagens híbridas e insurgentes. As sombras não significam ausência, mas formas alternativas de existir e resistir no campo cultural (Gilroy, 2001).

Parto da minha experiência e trajetória no campo das artes, na condição de pesquisadora, dramaturga e diretora, para dar corpo a esta dissertação, que tem como objetivo investigar as relações entre teatro, memória e fotografia a partir da plataforma digital *Preto no Palco*. Assim, destaco que essa escrita se constrói no entrelaçamento entre vivência, reflexão crítica e elaboração teórica, compreendendo o corpo e a cena como territórios de inscrição da memória.

Em *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) afirma que as políticas da imagem operam como relações de poder inscritas nos regimes de visibilidade. Logo, tornar-se visível, ou permanecer invisível, não é um gesto neutro, mas uma disputa simbólica que define quem pode ser visto, reconhecido e legitimado. A partir dessa compreensão, é possível evidenciar o quanto mulheres e homens negros permanecem distantes dessa arena de visibilidade, tensionando permanentemente as noções de ser, pertencer e estar.

Quando nos deparamos com a ausência de imagens negras, nesse não-lugar da representação, compreendemos a dimensão da lacuna histórica que atravessa a construção de narrativas visuais e imagéticas capazes de sustentar uma memória coletiva. Rosane Borges, no prefácio da obra de hooks, aponta 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, p. 18). Trata-se, portanto, de um processo ativo de apagamento, que não apenas retira imagens de circulação, mas impede a produção de sentidos sobre a presença negra.

A precariedade dessa memória visual compromete diretamente a construção de narrativas sobre a atuação de mulheres e homens negros nas artes cênicas brasileiras. Tal ausência está intrinsecamente ligada ao racismo estrutural que atravessa a cultura brasileira. Rosane Borges (2021), ao retomar Muniz Sodré (2009), explica que a lógica racista do apagamento opera de forma circular por meio da negação, do recalcamento, da estigmatização e da indiferença. No que diz respeito às mulheres negras, afirma Sodré, “sua história é recoberta por oceanos de silencioso esquecimento” (Sodré, 2009 *apud* Borges, 2021, p. 18).

No campo da linguagem cênica, quando se pensa em teatro, raramente as referências negras ocupam o centro do imaginário. Isso se deve ao fato de que a cultura brasileira está profundamente atravessada por parâmetros eurocêntricos, que definem o que pode ser reconhecido como arte e quem pode ser legitimado como artista. Toda criação que escapa a essa lógica clássica europeia tende a ser invisibilizada, assim como suas criadoras e criadores. Tal invisibilidade deveria causar estranhamento e indignação, sobretudo em um país cuja população é majoritariamente negra.

A internalização desses padrões culturais opera como um processo de aculturação forçada, no qual práticas, saberes e estéticas negras são desqualificados, tratados como inferiores ou reduzidos ao campo do folclore, em seu sentido pejorativo. Esse movimento reforça os mecanismos do racismo ao produzir estereótipos que sustentam hierarquias simbólicas entre grupos sociais.

Processos semelhantes ocorreram com o samba, a capoeira e as religiões de matriz africana, manifestações culturais negras que, durante muito tempo, foram perseguidas e criminalizadas. Posteriormente, tornaram-se símbolos nacionais, mas à custa de um processo de embranquecimento de seus espaços e agentes, condição para sua legitimação. No campo das artes cênicas, artistas negras e negros precisaram, por décadas, estabelecer alianças com produtores e diretores brancos para acessar os circuitos institucionais da cena. Muniz Sodré (2021) observa que o esforço de trazer à superfície nomes, vozes e experiências do mundo negro exige um

duplo movimento: disputar o discurso e afirmar que esses sujeitos merecem ocupar lugar central no panteão da história cultural (Sodré *apud* Borges, 2021, p. 14).

Historicamente concebida como inferior, a população negra teve suas produções artísticas representadas de forma caricata, estereotipada e desumanizante, herança direta do processo escravocrata. Grada Kilomba (2019) afirma que, enquanto sujeitos negros permanecem objetificados, suas realidades, identidades e histórias são definidas a partir do olhar do outro, isto é, daquele que ocupa a posição de sujeito (Kilomba, 2019, p. 28).

No teatro, essa lógica produziu personagens que cristalizaram imagens depreciativas do que significaria “ser negro”, quase sempre a partir de uma perspectiva do branco como sujeito. Em *A cena em sombras*, Leda Maria Martins (1995) analisa como o grotesco e a caricatura foram utilizados para negar ao sujeito negro sua condição de humanidade, transformando-o em signo risível e reafirmando seu estatuto de não-sujeito no campo cênico (Martins, 1995, p. 42).

Os efeitos desse legado ainda reverberam. A pesquisadora Zélia Amador de Deus (2020) compreende a cultura como um processo por meio do qual os sujeitos atribuem sentido às suas experiências no mundo. E, diante da brutalidade histórica imposta à população negra, emergem questões fundamentais: de quais experiências extrair sentido? Como produzir cultura quando o lugar social é definido pelo olhar do outro?

Mais uma vez, dialogo com Leda Maria Martins (1995), que aponta que o teatro brasileiro historicamente confinou artistas negras e negros a uma fronteira rígida entre a invisibilidade e a estereotipia. Um exemplo emblemático é a personagem Tia Anastácia (Figura 3), interpretada pela atriz Jacyra Sampaio, cuja construção reforçou estereótipos racistas amplamente difundidos no imaginário nacional.

Figura 5. Jacyra Sampaio com elenco do programa “Sítio do Pica-pau amarelo”



Fonte: Wilson Alves. Agência O Globo (1981)

Hoje, tais representações não passam despercebidas. O mito da democracia racial, amplamente difundido ao longo do século XX, sustentou a crença de um país harmônico e mestiço, como observa Antônio Candido (2000), mas esse discurso silenciou violências e hierarquias raciais profundamente enraizadas.

É na perspectiva de construir novos olhares e valorizar os movimentos empreendidos por artistas negras e negros que esta dissertação se insere. Tomando como base a iniciativa *Preto no Palco*, este trabalho busca revisitar os mecanismos de produção, preservação e reinvenção da memória da cena negra brasileira. Trata-se de compreender essas memórias como processos coletivos, fundamentais para a manutenção da história e da presença negra nas artes cênicas (Le Goff *apud* Amador de Deus, 2020).

Assim, abrir as cortinas configura-se como um gesto político e poético de trazer à cena artistas historicamente relegados ao esquecimento. Ao evocar a trajetória de Jacyra Sampaio (Figura 4), por exemplo, atriz, professora, integrante do Teatro Experimental do Negro (TEN), e de tantas outras e outros atores e atrizes, esta escrita afirma que eles estiveram aqui, criaram, resistiram e deixaram marcas. Que essas memórias não permaneçam mais nas sombras.

Figura 6. Jacyra Sampaio



Fonte: Acervo InfoTeatro (1960)

O teatro negro em sombras

Para falar de teatro negro, preciso antes romper com determinadas fronteiras acadêmicas e trazer à cena inquietações que, por anos, atravessaram minha existência enquanto criança, adolescente e jovem negra, sem referências explícitas de negritude nos palcos ou nas telas. A entrada na fase adulta me permitiu percorrer outros caminhos e compreender que o teatro negro esteve, historicamente, às margens, ou às sombras, como tenho preferido nomear.

Ao falar em sombras, não me refiro a um teatro apagado ou inexistente. Pelo contrário, trata-se de ressaltar que houve e ainda há intensa resistência no emergir dessas cenas. Um teatro que sempre se constituiu como encenação artística, mas também como gesto político, poético e estético.

Embora eu fizesse arte desde muito pequena, um mundo à parte se abriu quando tive contato com o Centro Cultural José Bonifácio¹, localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro, território conhecido como Pequena África. Ali funcionava um curso de teatro voltado para jovens negras e negros de diferentes localidades, com narrativas negras, danças negras e corporeidades negras. Ali encontrei a personificação do sentido de ser negra. As histórias me eram familiares; havia uma cadência no bailado dos corpos múltiplos, todes jovens negras e negros, impossível não me sentir impactada. Dali, eu não saí mais.

Nesse espaço, convivi com Hilton Cobra, Valéria Monã, Cridemar Aquino, Silvio Nerak, Vania Massari, Denis Gonçalves e Conceição Evaristo, que à época integrava a equipe educativa, além de muitas outras referências negras que até então me eram distantes. Foi nesse encontro que minhas referências começaram a se deslocar e passei a buscar, de forma consciente, pessoas negras nos palcos do Rio de Janeiro.

Pensar o teatro negro a partir das sombras é, portanto, uma tentativa de trazer à cena corpos historicamente invisibilizados. Nas produções cênicas realizadas majoritariamente por pessoas brancas, a presença negra, quando ocorria, costumava restringir-se a um corpo único, isolado, simbólico de uma falsa inclusão.

É importante ressaltar que o fenômeno vivido na contemporaneidade, marcado pela insurgência de artistas negras e negros, já se inscreve como parte fundamental da história, até então apagada, da arte cênica brasileira. Esses sujeitos passam a ser revelados e nomeados, rompendo com a máscara do silenciamento. Nesse sentido, dialogo com Grada Kilomba, quando afirma 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, p. 41).

Antes de refletir sobre a contemporaneidade da cena, faz-se necessário olhar para trás e compreender os esforços empreendidos pelo TEN. Este grupo atuou na luta pela garantia de cidadania e humanidade à população negra e às suas expressões artísticas, entre elas o teatro. Além disso, insistiu em pautar temas como

¹ No local, atualmente, funciona o MUHCAB – Museu da História e da Cultura Afro-brasileira.

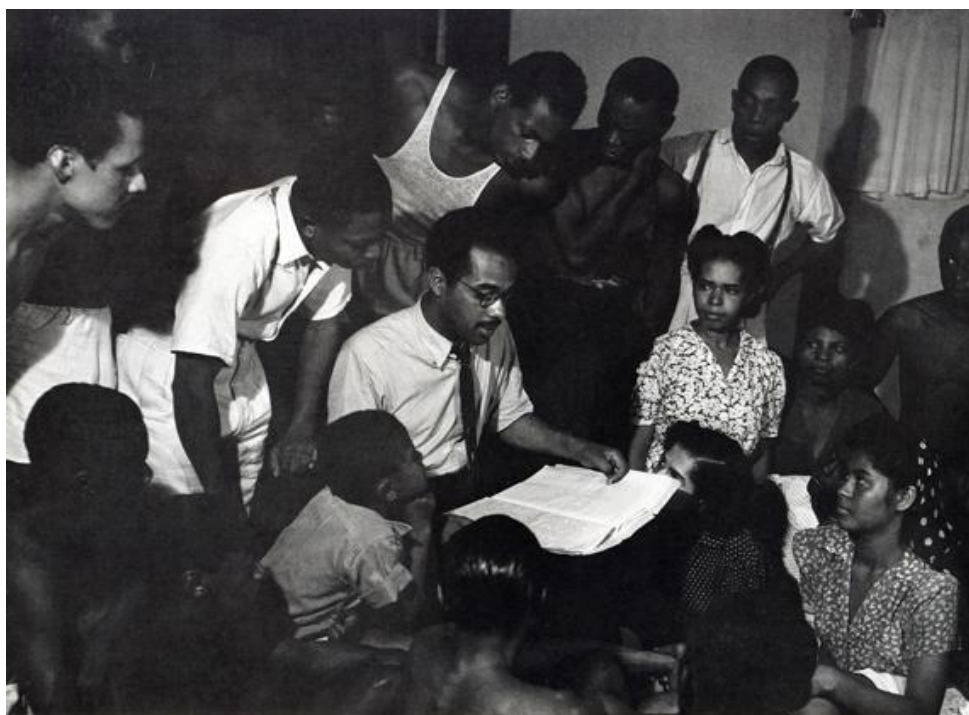
raça e racismo, criticando a ideologia da branquitude e valorizando a contribuição negra à cultura brasileira (Tavares, 2011, p. 83).

Foi na década de 1940, na cidade do Rio de Janeiro, que Abdias do Nascimento, jovem vindo de Franca (SP), junto a outras e outros artistas negras e negros, fundou o TEN. Um grupo inicialmente denominado “amador”, mas de forte cunho artístico-político, cujo objetivo era deslocar os refletores do teatro brasileiro para iluminar artistas que, por séculos, permaneceram no escuro.

Desse modo, o TEN (Figura 7) configurou-se como um verdadeiro laboratório de experimentação cultural, enfrentando, de modo explícito, a supremacia cultural elitista e arianizante das classes dominantes. Seu propósito incluía revelar talentos e projetar a imagem de artistas negras e negros sistematicamente apagados da sociedade brasileira.

O grupo surgiu em um contexto de profundas tensões raciais e políticas. O Brasil vivia sob o impacto da ditadura civil-militar e da censura aos fazedores de arte. Como bem ironiza Tom Jobim, o país “não era para principiantes”. Nesse cenário, o preconceito racial relegava a população negra a sub-lugares sociais e simbólicos.

Figura 7. Teatro Experimental do Negro (TEN)



Fonte: Acervo Ipeafro (1953)

De forma pedagógica e artística, Abdias do Nascimento elaborou, junto ao grupo, metodologias de formação e politização, demonstrando à sociedade, ainda estruturada em bases eugênicas, que artistas negras e negros reivindicavam direitos, acesso e dignidade humana por meio das artes cênicas. A cena teatral foi utilizada como espelho da sociedade, fazendo da arte um instrumento de denúncia e transformação social. O TEN se ancorava nos seguintes objetivos, segundo Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro*:

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 (Nascimento, 2002, p.193).

Desde sua fundação (Figura 8), o grupo assumiu explicitamente a denominação **NEGRO**, subvertendo o estigma historicamente atribuído ao termo e ressignificando-o como lugar de beleza, poder, origem e história. Evidentemente, essa escolha não se deu sem conflitos, manter uma ficha técnica majoritariamente negra naquele período era um gesto de afronta ao ideal de arte europeizada que o Brasil buscava projetar.

Figura 8. Ensaio para “O colar de Coral”



Fonte: Domínio público/Acervo Arquivo Nacional (1958)

O Teatro Experimental do Negro foi o grande precursor do que hoje compreendemos como teatro negro. Sua atuação política, suas escolhas estéticas e dramatúrgicas e sua pedagogia crítica revelaram a face historicamente ocultada da cena brasileira. Os objetivos do TEN, sistematizados por Abdias do Nascimento (2002, p. 193), incluem: o resgate da cultura africana marginalizada; a educação da elite branca; o fim do *blackface* nos palcos; a ruptura com estereótipos raciais; e a crítica à produção acadêmica pseudocientífica que reduzia a experiência negra a objeto exótico ou folclórico.

Abdias do Nascimento (1978) compreendia o teatro como parte de um projeto político mais amplo, voltado à reconstrução simbólica e cultural da nação brasileira. E essa forma de fazer teatro, desde 1944, tornou-se instrumento de afirmação das histórias negras, reverberando até os dias atuais.

Evani Tavares Lima (2011) ressalta que a cena negra antecede o TEN, manifestando-se nas teatralidades populares, nas festas, rituais e expressões culturais de matriz africana. Tavares (2021) reafirma que essas encenações já constituíam um teatro negro pensado a partir de uma perspectiva afro-brasileira, presente nas ruas, nas congadas, nos folguedos e nas celebrações populares. Afinal, a cultura negro-brasileira emerge tanto de formas originárias quanto dos vazios

produzidos pelos limites da ordem ideológica dominante. Assim, a arte negra, ausente dos grandes palcos, manteve-se viva nas periferias, nas famílias e nas tradições comunitárias, nos aponta Muniz Sodré (2005, p. 93).

Zélia Amador de Deus (2020) reforça que o corpo negro carrega histórias coletivas e ancestrais, assumindo uma responsabilidade que ultrapassa a dimensão individual. Segundo a autora, “o corpo negro carrega consigo a história de muitos povos” (Amador de Deus, 2020, p. 46).

Considerando que a população negra e parda constitui a maioria da população brasileira, torna-se inadmissível a persistente marginalização da corporeidade negra nos espaços artísticos. É nesse entendimento que o Teatro Experimental do Negro emerge como resposta urgente à sombra imposta aos artistas negros, inaugurando um movimento que reverbera na insurgência do teatro negro contemporâneo.

Em *A história do negro no teatro brasileiro* (2014), Joel Rufino dos Santos demonstra que o negro faz teatro em todo o país, antes, durante e depois do TEN. O autor também destaca a importância do Centro de Informação e Documentação de Artistas Negros (CIDAN), criado em 1984, pela atriz Zezé Motta, como estratégia de enfrentamento à ausência da imagem negra na mídia televisiva e nas artes, em geral.

Por fim, o teatro negro constituiu-se como prática política de ocupação e rasura de espaços, afirmando a existência dos corpos negros na cena e tensionando as estruturas de acesso, consumo e poder. Como observa Maria Aparecida Silva Bento (2022) e bell hooks (2019), as heranças da escravidão estruturam desigualdades persistentes. Daí a urgência, como propõe hooks, de criar novas formas de escrever, falar e representar a raça, sob pena de permanecermos na opacidade.

A estética da cena

A estética do teatro negro articula corpo, voz, ritmo e ancestralidade. Muniz Sodré destaca que as culturas negras produzem saberes corporificados, nos quais o gesto e a performance são formas legítimas de conhecimento. Na cena negra, a estética não se separa da ética, forma e conteúdo se fundem na afirmação de identidades negras plurais e na crítica às hierarquias raciais (Sodré, 2017).

Se a história nos permitisse acessar os registros das cenas em que muitas e muitos artistas negras/os estiveram presentes, poderíamos construir, cronologicamente e sem fissuras, as transformações, e até mesmo a evolução, da presença cênica dos corpos pretos. Corpos que, por muito tempo, passaram como pano de fundo, quase nunca visibilizados, confinados a papéis de empregadas, babás, mordomos, bandidos, escravizadas/os, geralmente sem falas e sem histórias próprias dentro da dramaturgia. Apenas recentemente assistimos à uma virada em que esses corpos passaram a ser imponentes, atravessados por discursos, centralidade e autoria na cena contemporânea.

Diante de tais aspectos, pensar a estética da cena ao longo do tempo torna-se fundamental, pois, assim como o advento do registro cênico, muitos fatores da encenação foram submetidos a profundas transformações. Os corpos negros de outrora, em sua maioria, trajavam roupas brancas ou farrapos, os pés quase sempre descalços, não por desejo artístico, mas como resultado de um olhar colonizado sobre o corpo negro. As características se repetiam: cabeça baixa, pouquíssimas falas (quando existiam) e a função recorrente de carregar objetos pesados em cena. Essa lógica atravessava tanto a teledramaturgia quanto o teatro.

Aqui, dialogamos diretamente com Frantz Fanon (2008), quando ele afirma que o corpo negro é construído socialmente como superfície de projeção do olhar colonial. Na cena, esse corpo não age, é agido. Não fala, é falado. A estética, portanto, não é neutra, ela organiza hierarquias.

No que tange à dramaturgia, foram anos de silenciamento. Não muito diferente do que a televisão brasileira propagava, mas o teatro também se utilizou desse mecanismo, reproduzindo discursos excludentes por meio de um formato elitista de manutenção da arte. A centralidade narrativa permaneceu branca, relegando artistas negras e negros à condição de objetos de cena.

A esse lugar, ou não-lugar, atribuído às/aos artistas negras/os, Leda Maria Martins (1995) já nos chamava atenção, não apenas pela ausência de personagens negros complexos, mas pela construção dramática e pela fixação de um retrato deformado do negro. Segundo a autora: “Os modelos de representação cênica [...] apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro — no caso, o negro — só é reconhecível por analogia ao branco, encenado como sujeito universal” (Martins, 1995, p. 40).

Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade: invisível porque elaborada pelo olhar branco; indizível porque sua fala é construída à sua revelia, reduzindo-o a corpo e voz alienantes,

mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem apoiam-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, convencionalizados pela tradição teatral brasileira (Martins, 1995, p. 40, grifos da autora).

A análise de Leda Maria Martins (1995) se articula ao que ela própria desenvolverá mais tarde como tempo espiralar, conceito que desloca a linearidade histórica e reinscreve a presença negra como continuidade viva, não como ausência. A estética da cena negra, portanto, é também uma estética da ruptura com o tempo colonial.

É impossível não atrelar o racismo a essa configuração histórica. Dos palcos às telas, passando pela escrita dramaturgica e pelas definições estéticas do corpo cênico, o racismo atravessou essas construções. O corpo negro tornou-se estigma, constantemente avacalhado e estereotipado. Até a década de 1970, não houve uma preocupação real em dissociar a imagem da pessoa negra da escravidão, ao contrário, essa imagem era reiterada para fixar lugares sociais.

É nesse contexto que, na década de 1940, Abdias do Nascimento cria o Teatro Experimental do Negro, como já mencionado, para traçar caminhos possíveis para a arte negra. O TEN surge como gesto estético-político de rasura dessa imagem colonial. Como afirma Abdias no prólogo de *Sortilégio II* (1979), os valores estéticos do grupo dominante são profundamente racializados, esmagando as culturas africanas trazidas pela diáspora.

O TEN pode ser compreendido como o que Paul Ricoeur (2007) chamaria de ato de memória ativa, não apenas lembrar, mas intervir na história por meio da lembrança encarnada. Quando a cena torna-se arquivo vivo.

Mas, sabemos que foram décadas de erradicação simbólica de pessoas negras da cena. Quando se compreendeu a urgência de solidificar outras histórias, artistas negras e negros ainda foram mantidos no fundo da cena, com corpos e vozes alienadas. O TEN inaugura, de forma inegável, o teatro negro brasileiro pensado da coxia à cena.

A ocupação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com “O Imperador Jones” (1945 - Figura 9) marca um acontecimento histórico. E, quase cinco décadas depois, a Cia dos Comuns exalta corpos negros nesse espaço com obras como (Figura 8) *Candaces* (2003), (Figura 9) *Bakulo* (2006) e (Figura 10) *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (2023). Essas ocupações dialogam com Diana Taylor (2003), ao pensar o corpo como repertório, lugar onde a memória cultural se transmite para além do arquivo escrito.

Figura 9. Teatro Experimental do Negro em “Imperador Jones”



Fonte: Acervo Ipeafro (1945)

Figura 10. Cia dos Comuns em cena com “Candaces – A reconstrução do fogo”



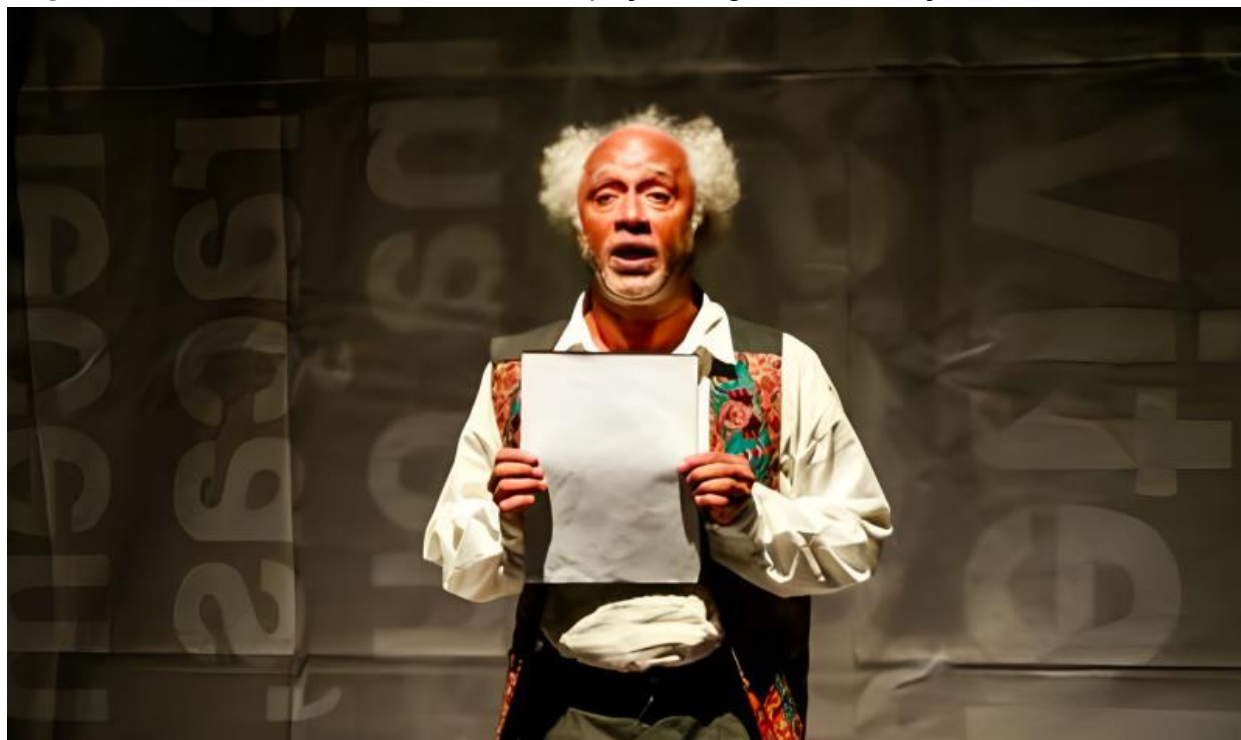
Fonte: Acervo: Ierê Ferreira (2003)

Figura 11. Cia dos Comuns em cena com “Bakulo – os bem lembrados”



Fonte: Acervo Guga Melgar (2006)

Figura 12. Hilton Cobra em cena com a peça “Traga-me a cabeça de Lima Barreto”



Fonte: Acervo Adeloyá Magnoni (2021)

Neste trabalho, trazemos para o procênio, o TEN, a Cia dos Comuns, e uma relação de espetáculos registrados pelo Preto no Palco, e posso dizer, sim, NÓS TEMOS TEATRO NEGRO! Entretanto, dois fatores permanecem cruciais nessa trajetória: a ausência de registros imagéticos, que dificulta a preservação da memória; a invisibilidade das mulheres negras, fundamentais na construção da cena, mas pouco documentadas.

No próprio TEN (Figura 13), embora os homens sejam mais destacados, as mulheres foram alicerces do projeto. A ausência de imagens dessas artistas revela um apagamento que atravessa gênero e raça. Aqui, dialogamos com Beatriz Nascimento (2006), quando compreende o quilombo não apenas como território físico, mas como estrutura de pertencimento, memória e resistência, muitas vezes sustentada por mulheres.

Figura 13. Escola do Teatro Experimental do Negro



Fonte: Acervo Ipeafro (1948)

A política cultural do aquilombamento impulsionou artistas negras e negros a ocuparem a cena como artistas e ativistas — o ativismo, conceituado por Jurema Werneck. E, nesta linha de tradição, a cena negra contemporânea é atravessada por gritos estéticos contra o racismo estrutural, religioso, ambiental e institucional:

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 (Martins. p. 42-43)

Entre 2015 e 2019, o Rio de Janeiro viveu uma intensa efervescência cênica negra. A religiosidade, a ancestralidade, o cotidiano e a ludicidade passaram a compor uma estética plural e afirmativa devido aos editais publicados que contemplavam as artes negras.

Como afirma Anne Bogart (2011), o teatro é um ato de memória. Lembrar é usar. Usar é ser fiel a quem somos. Nesse sentido, esta dissertação se coloca como um gesto de (re)criação da memória da cena negra, impedindo que ela volte ao esquecimento. E, para isso, pretendemos ainda, citar todas as pessoas, grupos, companhias que contribuíram para a manutenção da cena negra brasileira, fazendo dos palcos, o quilombo – Teatro Experimental do Negro, Teatro Popular Brasileiro – Solano Trindade; Teatro de Revista (SP); Companhia Black&Preto – criada no final de 1993, no Rio de Janeiro, por Iléa Ferraz, Antônio Pilar, Naira Fernandes, Cida Moreno, Carmem Luz e Zenaide Silva; o Bando de Teatro Olodum (BA); Cia Étnica – de Carmem Luz; Cia Rubens Barbot – do bailarino Rubens Barbot; Nós do Morro; Os Crespos (SP); e a Cia dos Comuns fortaleceram o cenário artístico embasados no que foi criado pelo TEN na década de 40.

Improviso

Vamos ao Teatro (Leci Brandão²)

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
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

²Cantora e Deputada Estadual em São Paulo. Compôs a música “Vamos ao teatro”, em 1977, para o seu álbum intitulado “Coisas do meu pessoal”.

CENA II

Preto no Palco – a fotografia como preservação da memória

A história do surgimento do projeto “Preto no Palco” apresenta uma trajetória singular, atravessada por experiências de apagamento racial, resistência e construção de memória. Valmyr Ferreira iniciou seu percurso nas artes cênicas como ator, ainda na década de 1980. Assim como ocorre na trajetória de muitos artistas negros e negros no Brasil, Ferreira foi, reiteradas vezes, o único homem negro presente em escolas de teatro e em montagens cênicas das quais participou.

Figura 14. Valmyr Ferreira



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo (2023)

Em entrevista concedida para a escrita desta dissertação, Ferreira relatou ter sido profundamente impactado, e simultaneamente maravilhado, ao assistir, em 1988, à montagem do espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (1966), encenado no antigo Teatro Delfim, localizado no bairro do Humaitá, no Rio de Janeiro. A montagem contava com dois atores negros no elenco (Figura 15), Antônio Pompeu e Paulo Bezerra, o Paulão, fato que, à época, era absolutamente excepcional.

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 e a referências negras nas artes cênicas como temos hoje (Ferreira, 2023).

Embora fosse fundamental apresentar imagens do espetáculo citado por Ferreira, não foi possível localizar registros fotográficos da montagem. Essa ausência de imagens não é casual, mas sintomática de um contexto histórico marcado pela invisibilização dos corpos negros nos palcos e nos arquivos da memória cultural brasileira. Permanece, contudo, a expectativa de que esses registros possam emergir, compondo o que foi um feito significativo, dois homens negros em cena em um período no qual a presença negra nos palcos era extremamente rara.

Faço coro ao espantamento de Valmyr Ferreira. Já assisti inúmeras remontagens da peça de Plínio Marcos, nenhuma delas contou com artistas negros no elenco, apesar da multiplicidade de propostas estéticas já realizadas. A dramaturgia propõe um contexto de degradação material e social que provoca estranhamento quando não encarnado por corpos historicamente associados à precariedade. Como descreve o texto dramático:

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem 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, 1966. p. 2).

Figura 15. Paulo Bezerra (Paulão) e Antônio Pompeu



Fonte: Acervo Anselmo Vasconcellos (1986)

Com o passar do tempo, Valmyr Ferreira desloca-se do palco para os bastidores da cena, iniciando sua trajetória como iluminador, ao lado do profissional Jorginho de Carvalho. Assim como ocorre na fotografia, a luz cênica, ou os sistemas de iluminação, não foram historicamente concebidos para corpos de pele negra. Essa constatação acompanhou Ferreira desde o início de sua formação técnica.

Desde o início da minha formação profissional, percebi 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 as particularidades da pele negra. As artes, ao longo da história, promoveram um apagamento subliminar da pele negra, encontrando na arte um poderoso instrumento para tal (Ferreira, 2023).

Essa noção de apagamento subliminar articula-se diretamente com os debates sobre fotografia, visualidade³ e racismo. Quem nunca se questionou diante de uma fotografia excessivamente escura, na qual os traços de pessoas negras se tornam quase imperceptíveis? Durante décadas, a produção imagética foi marcada por registros distorcidos, acinzentados ou imprecisos, que contribuíram para o borramento da imagem negra e para a construção de um imaginário visual racializado.

A pesquisadora Lorna Roth (2016), em estudo realizado na Concordia University, mostrou que os produtos químicos utilizados nos filmes fotográficos, especialmente entre as décadas de 1940 e 1950, não eram adequados para capturar a diversidade dos tons de pele. E, embora a pesquisa tenha como foco os Estados Unidos, é possível identificar fenômenos semelhantes no contexto brasileiro, o que evidencia a dimensão estrutural do racismo tecnológico e visual. Ferreira (2023) complementa essa análise ao afirmar que:

Antigamente, os equipamentos fotográficos eram calibrados tendo como referência somente a pele branca. Imagens de pessoas negras ficavam distorcidas e descaracterizadas. Hoje a tecnologia avançou,

³ A noção de *visualidade* é compreendida como um regime de produção de sentidos que organiza o que pode ou não ser visto, quem pode aparecer e sob quais condições. Segundo Nicholas Mirzoeff (2019), a visualidade é um campo de disputa política no qual certos corpos, como os corpos negros, são historicamente invisibilizados ou controlados, tornando urgente a criação de contra-visualidades que afirmem outras narrativas e memórias.

mas a seletividade e a perpetuação do racismo continuam ocorrendo pela manipulação humana dos equipamentos (Ferreira, 2023).

Para ilustrar essa distorção imagética, apresento a Figura 16, extraída do estudo de Roth, na qual a imagem de uma jovem negra aparece desproporcional em relação à pessoa branca fotografada nas mesmas condições técnicas.

Figura 16. Questão de pele



Fonte: Acervo Lorna Roth (Nexo Jornal, 2016)

Além das limitações técnicas, o acesso aos equipamentos fotográficos sempre foi um fator determinante. Historicamente, câmeras, filmes e revelações eram caros, o que afastava as populações mais pobres, majoritariamente negras, da possibilidade de produzir e preservar imagens de si mesmas. Isso ajuda a explicar não apenas a escassez de imagens negras, mas também a invisibilidade histórica de fotógrafas e fotógrafos negros.

É nesse contexto de ausência de registros e apagamento da memória visual negra que o projeto Preto no Palco se ancora. Seu objetivo central é criar um acervo que registra, preserva e projeta as performatividades negras nas artes cênicas brasileiras, rompendo com a lógica do olhar colonial e branco que historicamente produziu essas imagens.

No Brasil, fotógrafos e fotógrafas como Lita Cerqueira, Walney de Almeida, Januário Garcia, Walter Firmo, Dom Filó, Lázaro Roberto, Eustáquio Neves, Ierê

Ferreira, Marina Alves da Silva, Zumví e o próprio Valmyr Ferreira desempenham papel fundamental na construção da memória visual dos movimentos negros, das artes negras e das histórias de famílias e coletividades negras.

Destaca-se, nesse processo, o trabalho de Januário Garcia, cujo acervo registra corpos negros em múltiplas esferas sociais, e de Dom Filó, responsável pela criação do acervo virtual Cultne, ativo há mais de quatro décadas, voltado à preservação da cultura negra na América Latina. Soma-se a isso o mapeamento realizado nos anos 1980 por Zezé Motta, então coordenadora do CIDAN, e por Januário Garcia, que catalogaram atrizes e atores negros em todo o território nacional, criando uma documentação estratégica para ampliar oportunidades de trabalho.

A gênese do projeto Preto no Palco também está relacionada à necessidade pessoal de Valmyr Ferreira em constituir um portfólio profissional enquanto iluminador. Diante da dificuldade de reunir registros de sua atuação enquanto técnico de iluminação, decidiu aprender fotografia, tornando-se responsável pela produção de suas próprias imagens nos espetáculos em que trabalhava.

Em 2015, já experimentando a linguagem fotográfica, Ferreira é convidado por Hilton Cobra, idealizador da Companhia dos Comuns, para registrar o Festival de Performances Negras – Olonadé. O contato com produções negras de diferentes regiões do país fez com que Ferreira iniciasse ali, a captura de imagens do seu portfólio. Para Milton Guran (2002, p. 10):

A linguagem fotográfica é eminentemente sensorial e sensitiva, embora seu processo de produção exija racionalidade para sua construção, leitura e absorção. Talvez por isso a fotografia, mais do que o discurso escrito, induza o receptor a uma imediata associação de ideias e sentimentos.

É nesse entrecruzamento entre fotografia, memória e cena negra que nasce o Preto no Palco, projeto que não apenas documenta espetáculos a partir de 2015, mas cria condições para que essas imagens não caiam no esquecimento, contribuindo para a construção de uma história visual das artes cênicas negras no Brasil.

Atualmente, o projeto opera em três plataformas digitais — *Instagram*, *Facebook* e *YouTube* — e conta com registros de aproximadamente setenta espetáculos realizados entre 2015 e 2023, majoritariamente com espetáculos dos

estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo (Quadro 1).

A análise desse conjunto evidencia não apenas a potência das produções negras contemporâneas, mas também questões estruturais como a definição de teatro negro, tema debatido por artistas e pesquisadoras. A atriz Iléa Ferraz, por exemplo, afirma que teatro negro é aquele produzido majoritariamente por profissionais negros, com autonomia estética e política. Essa compreensão dialoga com Christine Douxami (2001, p. 313): “A denominação de teatro negro pode ser aplicada tanto a um teatro com atores negros quanto àquele dirigido ou produzido por negros, ou ainda definido pelo tema abordado”.

Outro aspecto relevante revelado pelo levantamento é a expressiva presença de mulheres negras em cena, apesar de seu histórico apagamento. Contudo, emerge também o debate sobre o etarismo seletivo que afeta, sobretudo, mulheres negras acima dos 40 anos, frequentemente excluídas das produções artísticas.

Nesse sentido, Tina Campt (2019) propõe a “prática da recusa” como estratégia política e estética para reconfigurar os modos de ver, registrar e lembrar corpos negros. Fotografar mulheres negras em cena, portanto, não é apenas um ato documental, mas um gesto político de recusa da invisibilidade e de construção de uma poética visual negra que afirma a permanência, a memória e a dignidade desses corpos.

A fotografia de cena atua como arquivo e contra-arquivo. Dialogando com Diana Taylor, compreende-se a imagem como parte do *repertório*, isto é, uma forma de transmissão de memória que extrapola o documento escrito. Registrar corpos negros em cena é produzir uma memória visual que confronta o esquecimento institucional e reafirma a centralidade da presença negra no teatro (Taylor, 2003).

Conclui-se, portanto, que o Preto no Palco ultrapassa a dimensão documental e afirma-se como uma prática política de produção de memória, operando no campo das visualidades negras como um gesto de afirmação, resistência e continuidade histórica. Ao registrar as performatividades negras, o projeto contribui para a reescrita da história das artes cênicas brasileiras, inscrevendo corpos negros como sujeitos centrais de sua própria narrativa.

Quadro 1. Relação de espetáculos fotografados pelo projeto Preto no Palco (2015–2023)⁴

Espetáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade/Estado	Ano	Elenco
Áfricas	Bando de Teatro Olodum; Chica Carelli	Chica Carelli	Salvador/BA	2006	Misto
Cabaré da Raaaaaça	Bando de Teatro Olodum; Márcio Meirelles	Márcio Meirelles	Salvador/BA	1997	Misto
Encruzilhada Feminina	Cynthia Rachel Esperança	Cynthia Rachel Esperança; Helyane Silsan	Rio de Janeiro/RJ	2018	Feminino
O menino Omolu	Cynthia Rachel Esperança	Iléa Ferraz; Cynthia Rachel Esperança	Rio de Janeiro/RJ	2020	Misto
Leci Brandão – Na palma da mão	Leonardo Bruno et al.	Luiz Antônio Pilar	Rio de Janeiro/RJ	2023	Misto

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de dados fornecidos por Valmyr Ferreira (2023)

A insurgência do teatro negro no Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, a insurgência do teatro negro está atrelada aos coletivos, grupos independentes e trajetórias individuais que tensionam o cânone

⁴ O Quadro completo encontra-se como anexo no final do trabalho.

teatral. Do Teatro Experimental do Negro até experiências contemporâneas, o palco carioca tornou-se espaço de denúncia do racismo estrutural e de invenção de novas dramaturgias negras, em diálogo com movimentos sociais e culturais da cidade (Nascimento, 2004; Martins, 2021).

Historicamente, houve uma profunda disparidade na distribuição de recursos culturais no Brasil, que jamais foi generosa com a população negra. Os resquícios dos processos escravocratas e das políticas de Estado, entre eles, a ditadura civil-militar, anteriormente mencionada, marcaram de forma contundente a produção artística nacional. Artistas foram perseguidos, teatros tornaram-se inalcançáveis ou foram fechados, e a censura instaurou um clima de silenciamento.

Se artistas não negros sofreram com essa barbárie, é preciso imaginar o impacto ainda mais violento sobre artistas negras e negros das artes cênicas que, diferentemente de figuras consagradas da música, da televisão, do cinema ou mesmo de determinados circuitos teatrais, não encontraram meios para manter sua produção artística e sua sobrevivência material. Nesse sentido, recorro a bell hooks (2019, p. 216), quando a escritora afirma 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 contêm abre a possibilidade de agência.

A formulação de hooks dialoga diretamente com a cena negra insurgente, olhar, criar e ocupar o palco tornam-se atos políticos de enfrentamento às estruturas que historicamente negaram às pessoas negras o direito à visibilidade, à autoria e à permanência.

Pensar a insurgência hoje, tomando como centralidade a cena negra, implica não ignorar as continuidades históricas que sistematicamente negaram o acesso da população negra aos bens culturais. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indicam que o estado do Rio de Janeiro figura entre os mais ricos do país. As grandes capitais concentram a maior parte da distribuição de rendimentos estatais, contudo, a população negra permanece, em grande medida, excluída do acesso aos recursos destinados à cultura. As políticas públicas, nesse

sentido, falham ao não atenderem de forma equitativa a maior parcela da população brasileira.

A partir da mobilização da sociedade civil, especialmente de artistas, tornou-se possível evidenciar que a maior parte das verbas culturais, da arte de rua aos palcos, passando pela literatura e pelo audiovisual, estava concentrada em empresas culturais e artistas localizados majoritariamente na zona sul da cidade. Foi apenas na primeira gestão do prefeito Eduardo Paes, em 2009, durante o governo de Sérgio Cabral, que se iniciou um movimento de revisão dessa lógica distributiva, com a intenção de descentralizar os recursos e permitir que artistas que jamais haviam sido contemplados por editais pudessem, finalmente, acessá-los.

Ainda assim, é necessário questionar: para quais mãos continuam sendo direcionados os recursos destinados à cultura? Embora Rio de Janeiro e São Paulo se consolidem como os maiores polos de produção cultural do país, por muitos anos um grupo restrito de artistas e empresas concentrou essas verbas. É inegável que houve mudanças nesse panorama, contudo, o acesso permanece difícil para grande parte dos artistas, especialmente negros.

Minha trajetória pessoal ilustra essa realidade. Desde muito jovem envolvida com as artes cênicas, testemunhei grupos e companhias encerrarem suas atividades por absoluta falta de recursos que garantissem a continuidade do trabalho artístico. Em meio a essa disputa desigual, conquistei meu primeiro edital apenas em 2018, o que possibilitou a montagem do espetáculo infantojuvenil “O menino Omolu”, escrito e idealizado por mim. O acesso à verba, no entanto, foi marcado por inúmeros obstáculos. Durante esse período, a gestão municipal, conduzida por um bispo em exercício de mandato, configurou-se como uma das fases mais adversas para a produção artística no Rio de Janeiro.

Além disso, enfrentamos práticas de racismo institucional que nos atravessam desde a abertura de conta bancária até a prestação de contas do projeto. Situações como essas dificilmente ocorrem com artistas não negros, o que evidencia a persistência das desigualdades raciais nos mecanismos de fomento cultural.

No que se refere aos editais, é importante destacar que artistas negros não estavam habituados a acessá-los. Quando esse acesso começa a ocorrer, impõe-se uma burocratização excessiva de processos que deveriam ser universalmente acessíveis. Tal contradição se torna ainda mais evidente quando confrontada com os princípios assegurados pela Constituição Federal de 1988, que estabelece:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza [...] I — homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações; [...] VIII — ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política; [...] 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 [...] (Brasil, 1988).

Na prática, contudo, teoria e realidade não caminham juntas. Artistas negras e negros conhecem profundamente esse abismo, uma vez que historicamente tiveram pouco ou nenhum acesso a patrocínios, financiamentos, editais e equipamentos culturais capazes de garantir visibilidade a seus trabalhos. Diante desse cenário, e movidos pelo desejo de ruptura com essa lógica excludente, tais profissionais passaram a se articular em fóruns de discussão, organizar mostras cênicas e estabelecer diálogos com grupos negros de outras regiões do país, para além do eixo Rio-São Paulo.

A Cia. dos Comuns desempenhou papel central nesse processo, ao instaurar, no Rio de Janeiro, um movimento de levante da cena negra. Iniciativas como o Fórum de Performance Negra (2005), posteriormente realizado também em Salvador, com a colaboração do Bando de Teatro Olodum; o Akoben (2009), voltado à discussão de políticas culturais; e o Olonadé (2015), dedicado ao intercâmbio entre artistas negras e negros de diferentes regiões do Brasil, consolidaram uma rede de fortalecimento interno entre grupos negros. A partir dessa articulação, as produções pretas passaram a ocupar espaços antes inacessíveis.

O ano de 2015 marca um ponto de inflexão nesse processo. Conforme analisa 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”, passa a construir uma contranarrativa de existência, desestabilizando o cânone e o imaginário hegemônico da cena teatral.

Essa insurgência provocou desconforto nos grupos historicamente habituados a dominar o espaço cênico. Tal tensão é evidenciada na fala da atriz Léa Garcia, registrada por 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 acesso das produções negras aos espaços antes monopolizados pela branquitude⁵ gerou intensos debates no campo artístico e na mídia. Como observou Luiz Felipe Reis, em matéria publicada no jornal *O Globo* (2018), o crescimento da cena negra no Rio de Janeiro revela um movimento consistente de empoderamento cultural, sustentado por uma nova geração de artistas negros que dão continuidade ao legado de iniciativas históricas como a Companhia Negra de Revistas, o Teatro Experimental do Negro (TEN), a Cia. dos Comuns, bem como figuras emblemáticas como Ruth de Souza e Léa Garcia.

De 2015 a 2018, foi o marco da insurgência negra na cena. Antes da pandemia de Covid-19, o teatro negro consolidou uma presença inédita nos palcos cariocas. Nesse contexto, o projeto *Preto no Palco* acompanhou e registrou esse avanço cênico, com o objetivo de restaurar, e talvez eternizar, a memória da cena negra por meio da fotografia. Trata-se de uma verdadeira semiótica do cuidado com a história do teatro.

Durante o desenvolvimento desta dissertação, enfrentei inúmeras dificuldades na busca por registros visuais: repetição de imagens, representações que não valorizavam corpos negros e, sobretudo, a escassez de registros públicos de espetáculos realizados por artistas negros. Essa lacuna evidencia a importância histórica do *Preto no Palco* e aponta para a necessidade de futuras pesquisas que acessem arquivos pessoais de artistas negros e negros, como estratégia de preservação da memória da cena em diferentes temporalidades. Nesse sentido, dialogo com Nicholas Mirzoeff (2019, p. 48–49), que afirma:

A fotografia, em seu campo estendido, tem o potencial de cruzar e interligar pontos de vista que criam sujeitos corporificados. [...] A fotografia pode substituir a memória em uma forma material que se torna, assim, uma espécie de memória comunitária.

Por fim, ainda que este trabalho se dedique à projeção futura da cena negra a partir das imagens, é imprescindível destacar o lugar das mulheres negras,

⁵ Categoria analítica que designa a posição racial branca como norma invisibilizada de poder, privilégio e universalidade. Diferentemente de uma identidade neutra, a branquitude opera como estrutura que organiza acessos desiguais a recursos simbólicos, materiais e institucionais.

historicamente relegadas aos papéis mais subalternizados da cena social e artística. Como afirma Jurema Werneck, na introdução de *Olhos d'Água*, de Conceição Evaristo (2016, p. 13), tratam-se de corpos frequentemente “destituídos, vivendo o limite do ser-que-não-pode-ser, inferiorizados, apequenados e violentados”. Reconhecer essa condição é também um gesto político de reinscrição das mulheres negras como protagonistas da memória e da criação teatral.

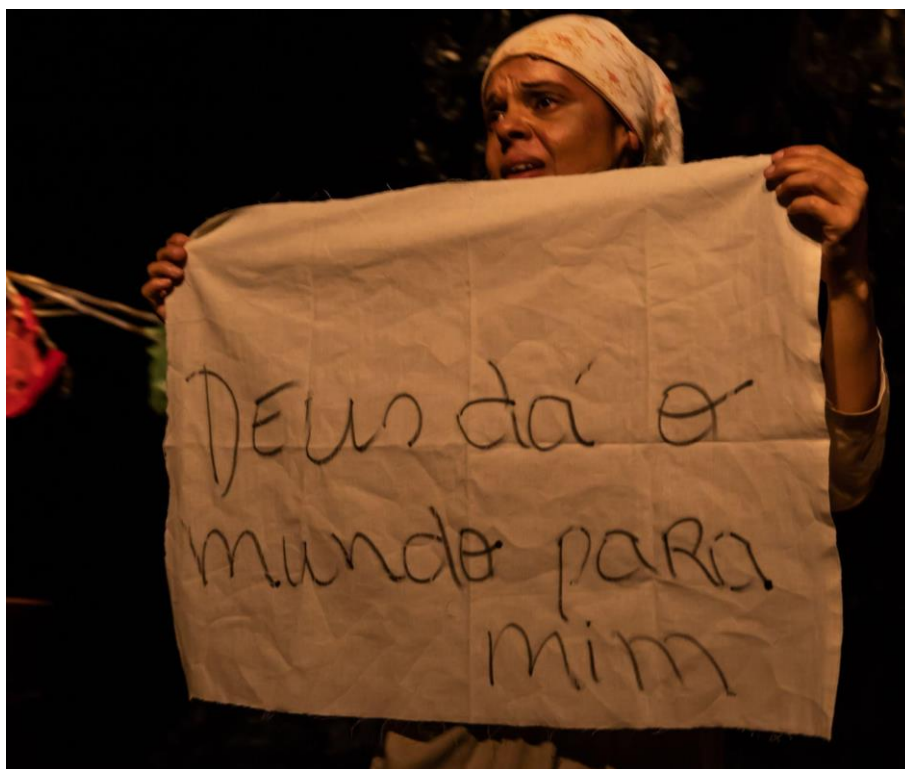
Espetáculo de mulheres negras

Os espetáculos protagonizados e criados por mulheres negras introduzem uma inflexão fundamental no teatro negro. A escritora bell hooks contribui para que possamos compreender essas produções como práticas de *fala desde a margem*, nas quais gênero e raça se articulam. Para a escritora, as cenas produzidas por mulheres negras elaboram memórias corporais atravessadas por violência, cuidado, espiritualidade e resistência, ampliando o horizonte estético e político do teatro negro (hooks, 2019).

Aprendi com a pesquisadora Janaína Damaceno que memória não é disputa, mas sim, um exercício de justiça. E é partindo deste lugar que apresento uma sequência de espetáculos de mulheres negras registrados pelo fotógrafo Valmyr Ferreira, através do projeto Preto no Palco. O objetivo é traçar narrativas sobre dramaturgias que subvertem estéticas impostas e produzem outras formas de existência cênica, tensionando regimes de representação historicamente excludentes.

O primeiro espetáculo desta série é “Carolina Maria de Jesus – o diário de Bitita” (Figuras 17 e 18), monólogo interpretado por Andreia Ribeiro, com dramaturgia baseada na obra *Diário de Bitita*. A montagem integra o conjunto de criações realizadas em torno do centenário de Carolina Maria de Jesus (2014), período em que diversas encenações revisitaram sua trajetória. Destaco aqui produções conduzidas por mulheres negras, como gesto político de reinscrição da autora no campo da memória cultural.

Figura 17. Andreia Ribeiro em cena com “Carolina Maria de Jesus: o diário de Bitita”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2015)

Figura 18. Andreia Ribeiro encenando “Carolina Maria de Jesus: o diário de Bitita”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2015)

A encenação apresenta a história de uma mulher negra, escritora e favelada, que narrou a própria existência como forma de denúncia social. Ao afirmar que “o mundo é um teatro de agruras” (Jesus, 2007, p. 185), Carolina constrói uma literatura marcada pelo realismo cru, capaz de produzir no leitor “dor, agonia e evidências do desespero” (Duke, 2016, p. 19-20).

A dramaturgia encenada transforma essa escrita em corpo-político, fazendo da cena um espaço de disputa simbólica. Como nos lembra Stuart Hall (2016), a representação não é neutra, ela produz sentido e realidade. Assim, trazer Carolina ao palco é disputar o significado da mulher negra na cultura brasileira, recusando a imagem única da miséria e afirmando sua potência intelectual.

A escrita de Carolina Maria de Jesus rompeu por décadas com os cânones literários, justamente por não se adequar aos critérios eurocentrados de valor estético. Sua obra escancarou a permanência da lógica casa-grande/senzala, motivo pelo qual foi, durante muito tempo, deslegitimada como literatura. Por isso, ao reinscrevê-la, a cena contemporânea faz uma reparação simbólica.

Na dramaturgia “Eu, Amarelo – Carolina Maria de Jesus” (Figuras 19 e 20), interpretada por Cyda Moreno, a cena revisita *Quarto de Despejo*, elaborando uma biografia cênica que articula poesia, denúncia e esperança.

Figura 19. Cyda Moreno no palco com “Eu, Amarelo – Carolina Maria de Jesus”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2016)

Trazer Carolina para a contemporaneidade é tensionar feridas ainda abertas na sociedade brasileira. Assim, a cena cria um diálogo direto entre literatura e teatralidade, permitindo que a palavra escrita ganhe corpo e voz.

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 utilizá-la (Jesus, 2021, p. 15-16).

Essa citação dialoga com a noção de autonomia intelectual feminina, rompendo com a ideia da mulher negra como corpo exclusivamente destinado ao trabalho e à maternidade compulsória.

Figura 20. Cyda Moreno em cena com “Eu, Amarelo – Carolina Maria de Jesus”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2016)

Stuart Hall (2016, p. 13) nos lembra, mais uma vez, que a representação constitui identidade e existência. Não se trata apenas de imagem, mas de ontologia

política. Assim, a ausência de representação também implica opressão existencial. Por isso, os espetáculos aqui analisados operam como contra-imagens, produzindo novos regimes de visibilidade/visualidades.

“Encruzilhada Feminina” (Figuras 21 e 22) é um espetáculo protagonizado por mulheres negras, no qual o corpo-cena se transforma em corpo-ato. A dramaturgia mobiliza o sagrado como estrutura narrativa e afirma que não se atravessam encruzilhadas sozinhas.

Figura 21. Rachel Barros em “Encruzilhada feminina”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

Figura 22. Rachel Barros em cena com o espetáculo “Encruzilhada Feminina”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

A referida peça dialoga diretamente com o conceito de interseccionalidade, formulado por Patrícia Hill Collins (2021), ao articular gênero, raça, classe e religiosidade como experiências indissociáveis.

Sueli Carneiro (2011) reforça que as mulheres negras ocupam os postos mais vulneráveis do mercado de trabalho. A cena, ao expor essas camadas, transforma o palco em espaço de denúncia e elaboração coletiva.

Mais uma obra de arte que trago para essa escrita é o espetáculo “Elza” (Figuras 23 e 24), um musical biográfico protagonizado por mulheres negras, com destaque para Larissa Luz, cantora baiana, que interpreta Elza Soares. Com estreia

em 2018, a peça viajou por diversas capitais do Brasil e, além de Larissa Luz como protagonista, tinha Verônica Bonfim, Julia Tizumba e grande elenco.

Figura 23. Larissa Luz em cena com “Elza – o musical”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

O espetáculo constrói uma narrativa de sobrevivência, força e reinvenção, recusando clichês e estetizações da dor. Apesar de não se enquadrar conceitualmente como teatro negro, a obra é atravessada pela presença política de corpos negros em cena, o que impede sua invisibilização neste estudo.

Figura 24. Parte do elenco do espetáculo “Elza – o musical”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

Improviso

“A carne mais barata do mercado é a carne negra”
 (interpretada 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!)

O espetáculo “Luiza Mahin... Eu ainda estou aqui” (Figuras 25 e 26), interpretado por Cyda Moreno e grande elenco, articula passado e presente ao narrar o extermínio da juventude negra a partir da perspectiva das mães desses jovens. A dramaturgia conecta a figura histórica de Luiza Mahin, ex-escravizada malê, às mães periféricas contemporâneas, criando uma memória espiralar (Martins, 2023).

Figura 25. Cyda Moreno em cena com “Luiza Mahin... Eu ainda estou aqui”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2023)

Figura 26. Espetáculo “Luiza Mahin... Eu ainda estou aqui”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2023)

Em “Mãe de Santo” (Figura 27), monólogo interpretado por Vilma Mello, o corpo feminino se multiplica em camadas simbólicas. Embora dialogue com a religiosidade afro-brasileira, a peça não se configura como obra religiosa, mas como uma metáfora do corpo-resistência. De acordo com a pesquisadora Leda Maria Martins (1995), o teatro negro rompe estereótipos e cria fabulações outras, exatamente o que essa encenação realiza.

[...] 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 (Martins, 1995, p. 29).

Figura 27. Vilma Mello em “Mãe de Santo”

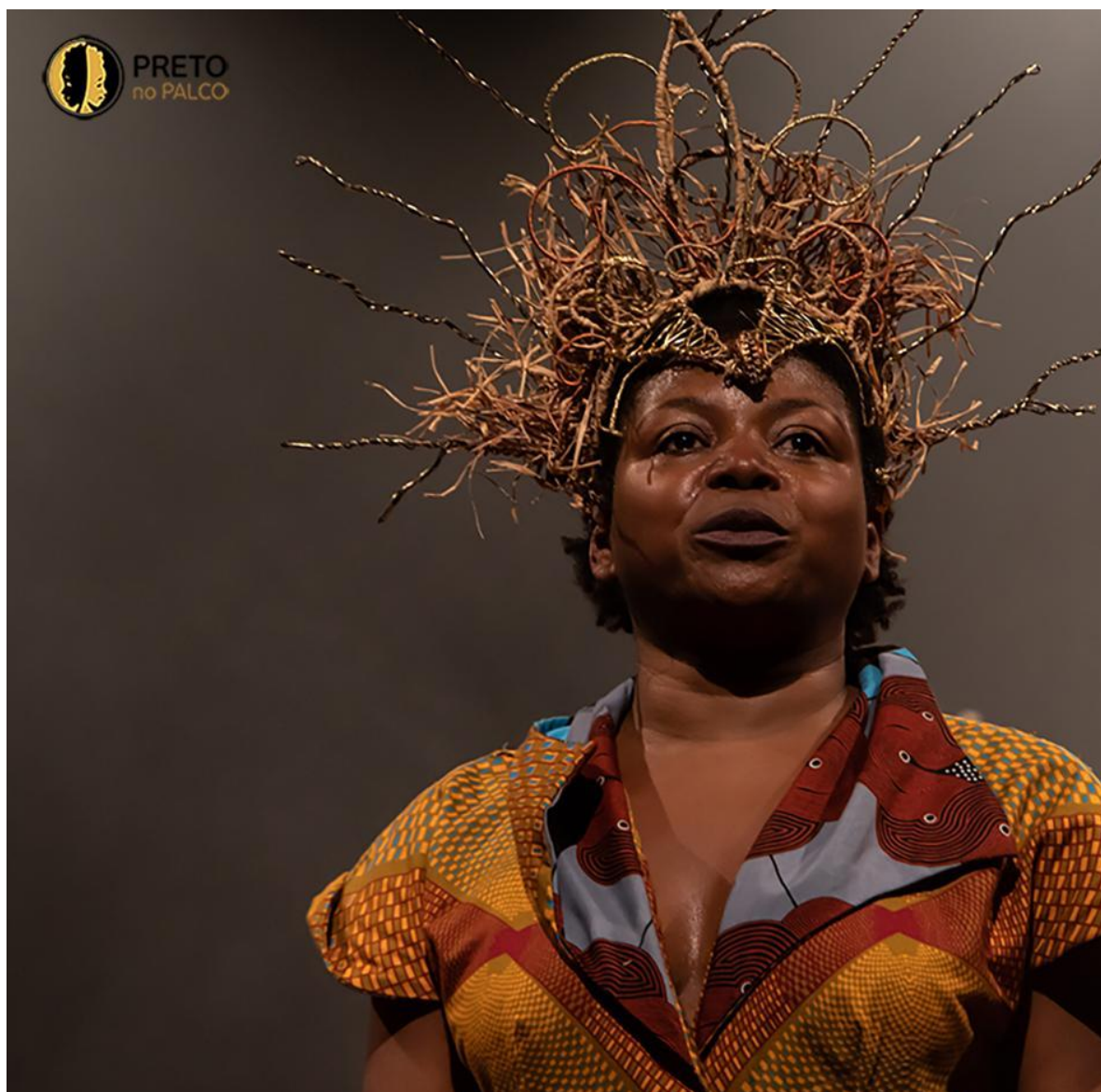


Fonte: Acervo Preto no Palco (2024)

“Meus Cabelos de Baobá” (Figura 28), espetáculo encenado por Fernanda Dias, mobiliza ancestralidade, memória e infância como forças de resistência. A dramaturgia constrói um diálogo sensível com o público, permitindo identificação e elaboração de dores marcadas pelo racismo desde a infância.

Assim, a peça vai contando e recontando histórias. Faz chorar, pesar, ter medo da caminhada externa e interna. E implícita ou explicitamente cria 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).

Figura 28. Fernanda Dias em “Meus cabelos de Baobá”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2023)

O espetáculo “Desertos de Laíde” (Figura 29) traz à cena a dor das mães que perderam filhos para a violência. Encenar a dor torna-se um ato político de rasgar o silêncio. A dramaturgia transforma o luto em linguagem. Em cena, Jussara Awô:

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 [trecho da peça - Desertos de Laíde]

Figura 29. Jussara Awô em “Desertos de Laíde”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2020)

Com Elisa Lucinda em cena, o espetáculo “Parem de falar mal da rotina” (Figura 30) propõe uma reflexão sobre o cotidiano, o tempo e o etarismo, tema recorrente nos relatos das atrizes entrevistadas durante a pesquisa. A cena denuncia a exclusão de mulheres negras mais velhas dos espaços de visibilidade artística.

Figura 30. Elisa Lucinda em “Parem de falar mal da rotina”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2023)

E, fica aqui uma pergunta, quantas atrizes negras com mais de cinquenta anos ainda estão no ofício das artes (do palco às telas)? É como disse Leda Maria Martins (2021, p.28), em *Performances do tempo espiralar - poéticas do corpo-tela*: “as coisas ditas são as que se inserem em suas escrituras”. Essas mulheres estão deixando suas memórias cênicas nas escrituras?

Outro espetáculo que apresento neste texto é “Tempestuosa depressagem” (Figura 31) que, protagonizado por Flávia Souza, num tempo de dor coletiva e gritos por autocuidado, aborda saúde mental, racismo e colapso subjetivo. Em diálogo com Neusa Santos Souza (2021), o espetáculo evidencia como o racismo estrutura violências psíquicas contínuas.

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. Ora de muitas vozes, ora de profundo silêncio e uma onda de pessoas

desagregadas de si. Neusa Santos Souza, em sua obra *Tornar-se negro*, nos auxilia na compreensão das 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 (Santos, 2021, p. 25).

Figura 31. Flávia Souza em “Tempestuosa depressagem”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

Em “Lótus” (Figura 32), a atriz e dramaturga Danielle Anatólio mobiliza griotagem⁶, performance e autobiografia para narrar experiências de solidão, racismo e liberdade. A obra nasce de vivências pessoais transformadas em gesto estético-político. Na dissertação intitulada “Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras”, Anatólio deixou registrado a forma que nasceu a

⁶ Griotagem refere-se à prática cultural e ancestral dos griots (ou griôs), os guardiões orais da história, memórias e tradições na África Ocidental. Envolve a transmissão de saberes através da oralidade, música e contos, atuando como bibliotecas vivas que fortalecem a identidade, resistência e ancestralidade negra.

performance, que mais tarde, viraria o espetáculo de mesmo nome, tendo montagem no Rio de Janeiro.

Durante a sua estadia em Salvador, na 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 32. Danielle Anatólio em “Lótus”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2018)

“Vaga Carne” (Figuras 33 e 34), primeiro solo de Grace Passô, encerra esta sequência como obra-síntese. A dramaturgia tenciona linguagem, corpo e humanidade, problematizando a alteridade racial. A peça reafirma a humanidade de corpos negros historicamente animalizados, operando como catarse e manifesto. “Companheiros, eu não sou um bicho...” (Passô, 2018, p. 95–96).

O primeiro solo de Grace Passô, apesar de ter sido fotografado no Olonadé (RJ), por Valmyr Ferreira, não é uma montagem carioca, como todas as outras.

Apesar de Passô ser uma atriz da região Sudeste, a dramaturgia dela traz, para além do sotaque, experiências cênicas-femininas de um outro lugar.

Figura 33. Grace Passô em “Vaga Carne”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2016)

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, encontram-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 homens 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).

Os espetáculos encenados por mulheres negras e fotografados pelo Preto no Palco ocupam, nesta contemporaneidade, o lugar de catarse coletiva. Não somente nessa incansável busca pela humanidade, mas também para reafirmar a existência do teatro negro, e vimos, como uma obrigação, nada de nós sem nós!

Figura 34. Grace Passô em cena com “Vaga carne”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2016)

CENA III

Três gerações em cena

“A noite não dorme nos olhos das mulheres”, escreve Conceição Evaristo em seu poema homônimo. A autora acerta em nos convocar a uma vigília permanente sobre nossas memórias, pois, quando não cuidadas, elas se esvaem, e o tempo, por si só, não é capaz de recuperá-las. É neste estado de alerta que construímos esta CENA III, aqui intitulada “Três gerações em cena”, por reconhecer que existem mulheres negras⁷, de diferentes gerações, cujo ofício é dedicado à cena.

No ápice das “lembranças molhadas”, falar dessas mulheres é, inevitavelmente, falar de mim. É reconhecer que, em um Brasil historicamente não generoso com os corpos negros, existem mulheres que, apesar da invisibilidade compulsória, vivem de arte. Léa Garcia, Iléa Ferraz e Valdinéia Soriano, quase um jogo sonoro na melodia ritmada de seus nomes, conseguiram, aos trancos e barrancos, sustentar uma trajetória artística no teatro brasileiro.

Não se trata, aqui, de romantizar os processos por elas vividos. Pelo contrário, suas histórias evidenciam a arte como espaço de resistência. São mulheres negras retintas⁸, inseridas em uma sociedade estruturada pelo racismo, pelo sexismo e pela hierarquização cromática. Como nos lembra Lélia Gonzalez (1988), o racismo à brasileira opera de forma sofisticada, produzindo exclusões sutis, mas persistentes, sobretudo sobre os corpos das mulheres negras.

Ninguém lhes ofereceu caminhos prontos. Elas acreditaram no que faziam e fizeram. São mulheres com mais de cinquenta anos, sem vínculos empregatícios estáveis com grandes emissoras ou plataformas de *streaming*, ainda que suas trajetórias justifiquem plenamente esse reconhecimento institucional. Como afirma Leda Maria Martins (1995, p. 35), “a cor de um indivíduo nunca é exatamente uma

⁷ Entende-se por *mulher negra* um sujeito histórico e político constituído na intersecção entre raça, gênero e classe, cuja experiência social é marcada simultaneamente pelo racismo e pelo sexismo. Conforme Lélia Gonzalez (1988) e Patricia Hill Collins (2019), a mulher negra ocupa um lugar específico nas estruturas de poder, produzindo saberes e práticas de resistência a partir de sua vivência situada, especialmente nos campos da cultura, da arte e da memória.

⁸ O termo *retinta* refere-se às mulheres negras de pele mais escura, que sofrem de forma mais intensa os efeitos do racismo estrutural e do colorismo. Como aponta Alice Walker (1983) e, no contexto brasileiro, autores como Grada Kilomba (2019), a retintura intensifica processos de exclusão simbólica, hipervisibilidade estigmatizada ou apagamento, especialmente nos campos da representação visual e artística.

cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente”, definindo lugares, funções, visibilidades e silenciamentos. O corpo da mulher negra em cena, portanto, é sempre um corpo político.

Léa Garcia, Iléa Ferraz e Valdinéia Soriano são artistas da cena, fazedoras de teatro, e afirmam com orgulho essa identidade. Nenhuma oportunidade lhes foi dada sem luta, mas em meio a inúmeras barreiras, foram abrindo frestas, tensionando estruturas, reconfigurando espaços. Essa é, historicamente, a condição das atrizes negras no Brasil.

Quando Léa Garcia iniciou sua trajetória, poucas eram as atrizes negras reconhecidas como referência, não porque não existissem, mas porque suas imagens eram sistematicamente apagadas. Mulheres negras atuavam de forma decisiva no teatro de revista e em outras expressões cênicas, mas raramente eram projetadas ou legitimadas como protagonistas da história teatral. Aqui se manifesta o que bell hooks (1992) denomina de política da invisibilidade, mecanismo central na manutenção da supremacia branca no campo cultural.

Quase trinta anos depois, quando Iléa Ferraz inicia sua carreira, já havia um número maior de mulheres negras em cena, mas os papéis a elas destinados permaneciam marcados pela estereotipia e pela limitação simbólica. Dez anos mais tarde, Valdinéia Soriano, em Salvador, constrói sua trajetória junto ao Bando de Teatro Olodum, grupo de teatro negro mais longo no Brasil, consolidando uma estética e uma política cênica⁹ fundamentadas na afirmação da negritude.

Embora separadas por intervalos geracionais significativos, essas trajetórias se aproximam pela insistência em viver de teatro e pela crença radical no ofício. Como propõe Patricia Hill Collins (2019), a produção cultural das mulheres negras constitui uma forma de conhecimento situado, que emerge da experiência e da resistência cotidiana.

As três atrizes foram indicadas a importantes prêmios do teatro e do cinema brasileiro. Léa Garcia recebeu, em 1957, o prêmio de Melhor Atriz (Palma de Ouro) no Festival de Cannes pelo filme “Orfeu Negro”. Valdinéia Soriano conquistou

⁹ A *cena política* refere-se ao entendimento da cena teatral como espaço de disputa simbólica, no qual corpos, vozes e narrativas produzem sentidos sociais. Para Leda Maria Martins (1995; 2003), o corpo negro em cena não apenas representa, mas reinscreve memórias, temporalidades e epistemologias silenciadas, transformando o ato performativo em gesto político e ancestral.

o Candango de Melhor Atriz Coadjuvante (2018) por “Café com canela”. Já Iléa Ferraz tornou-se, em 2003, a primeira mulher negra indicada ao Prêmio Shell de Teatro, por “Nunca pensei que ia ver esse dia”. Embora não tenha vencido, sua indicação marcou uma ruptura histórica em um prêmio existente desde 1981, que até então nunca havia reconhecido uma atriz negra no ofício da cena teatral brasileira.

Esses dados revelam o quão injustas e desiguais têm sido as políticas de reconhecimento no campo artístico. Ainda assim, Léa, Iléa e Valdinéia seguem afirmando dignidade em cena, recusando papéis ínfimos e reconstruindo narrativas a partir de seus corpos. Durante muitos anos, Ferraz e Soriano dedicaram-se quase exclusivamente ao teatro, ingressando tardiamente no audiovisual, realidade comum às mulheres negras, como aponta Grada Kilomba (2019) ao discutir os mecanismos de exclusão racial na cultura.

Importante ressaltar o privilégio que tive de ter convivido com essas artistas. Em 2023, pude realizar o sonho de assistir Léa Garcia em cena no espetáculo “A vida não é justa”, com direção de Tonico Pereira. Ver uma atriz do Teatro Experimental do Negro viva, vibrante e em cena foi experienciar a continuidade histórica de uma luta estética e política.

Ver essas três mulheres negras fazendo teatro é testemunhar um gesto radical de ressignificação da cena. Elas não são objeto, mas sujeito da representação. Nesse gesto de “ser”, restauram humanidades historicamente negadas. Suas trajetórias foram fundamentais para a construção de imagens positivas da mulher negra na sociedade brasileira, tanto pelas personagens que interpretaram quanto por suas próprias existências em cena.

Durante esta pesquisa, enfrentei dificuldades significativas para encontrar imagens dessas atrizes. Há uma escassez estrutural de registros visuais de artistas negros nas plataformas digitais, como já sinalizado nas CENAS anteriores. As poucas imagens disponíveis são, em sua maioria, de baixa qualidade ou desatualizadas. Tal apagamento confirma o que Nicholas Mirzoeff (2019) define como a disputa entre o visível e o invisível, na qual determinados corpos são sistematicamente excluídos do campo da visibilidade histórica.

[...] criar novas relações do visível e do invisível, assim como do visível e do dizível. Essa sensação comunitária ocorre quando vemos - no sentido de “entender” - uma foto do espaço da aparência que emana desse espaço e contém seu potencial, não sendo simplesmente sobre

ele (como é usual no fotojornalismo). [...] como “um desejo por uma base comunitária quando esta é despedaçada (2019, p. 48-49).

Diante disso, todas as imagens deste capítulo provêm dos arquivos pessoais das artistas e do projeto PP. E permanece a pergunta: por que essas mulheres ainda não foram iconizadas por seus feitos? Este capítulo, ainda que modestamente, propõe-se a esse gesto, tornar Léa Garcia, Iléa Ferraz e Valdinéia Soriano imagens icônicas da memória do teatro negro brasileiro.

Por fim, ecoa aqui o discurso de Viola Davis (2018), que explicita a desigualdade estrutural entre artistas negras e brancas, mesmo quando trajetórias, formação e excelência são equivalentes. Sua fala confirma que o apagamento não é falta de talento, mas resultado de um sistema que distribui valor, imagem e reconhecimento de forma racializada. Reproduzo aqui um trecho do discurso de Viola (2018), na entrega do prêmio “Women in the World”:

Eu consegui um Oscar, eu consegui um Emmy, eu consegui dois Tonys, eu já fiz Broadway, eu já fiz Of-Broadway, eu já fiz tv, eu já fiz filmes. Eu já fiz tudo! Eu tenho uma carreira que provavelmente é comparável com a de Meryl Streep, Julianne Moore, Sigourney Weaver. Todas elas vieram de Yale, Todas elas vieram da Julliard, todas elas vieram da NYU. Todas elas tiveram o mesmo caminho que eu, e ainda assim, eu não estou nem perto delas. Nem perto do dinheiro, nem perto das oportunidades de trabalhos, nada perto disso. Mas eu tenho que pegar o telefone e ouvir ‘você é a Meryl Streep negra, não há nada, ninguém você’. Okay, se não há ninguém como eu, e você acredita nisso, você vai me pagar o que eu mereço. Você vai me dar o que eu MEREÇO! (Davis, 2018, tradução).

Nesse contexto, compreender a fotografia como ferramenta de preservação da memória torna-se fundamental. Ela não apenas documenta, mas projeta corpos negros no tempo histórico, assegurando-lhes lugar, dignidade e permanência. Preservar imagens dessas mulheres é preservar também as possibilidades de existência que elas abriram em cena.

O que podemos observar nas trajetórias de Léa Garcia, Iléa Ferraz e Valdinéia Soriano é que, embora pertençam a gerações distintas, suas experiências artísticas são atravessadas por um mesmo regime de exclusão racial e de disputa simbólica da visualidade. A diferença geracional não implica, necessariamente, maior

acesso à visibilidade ou ao reconhecimento institucional, mas revela continuidades no apagamento das imagens da mulher negra em cena.

A memória dessas artistas não se organiza apenas de forma cronológica, mas como uma memória fragmentada, marcada por ausências, silêncios e lacunas documentais, o que confirma a tese de que a visualidade é um campo político, no qual determinados corpos são sistematicamente retirados do espaço do visível (Mirzoeff, 2019). Nesse sentido, a cena teatral emerge como lugar privilegiado de reinscrição da memória, onde o corpo negro feminino atua como arquivo vivo, conforme propõe Leda Maria Martins (2003), performando ancestralidades, afetos e resistências que escapam aos registros oficiais.

Assim, as três atrizes, ao afirmarem o teatro como ofício e território de existência, constroem não apenas trajetórias individuais, mas uma genealogia estética e política da mulher negra na cena brasileira, produzindo contra-imagens que tensionam o imaginário colonial, restauram humanidades negadas e ampliam as possibilidades de representação do corpo negro feminino no tempo histórico.

Léa Lucas Garcia de Aguiar – 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

Figura 35. Léa Garcia em cena em “Caso Especial: Quincas Berro d’Água”



Fonte: Acervo Memória Globo (1978)

Léa Lucas Garcia de Aguiar (1933-2023)¹⁰, atriz brasileira cuja carreira abrangeu mais de sete décadas em teatro, cinema e televisão, nasceu em 11 de março de 1933, no Rio de Janeiro. Começou no teatro muito jovem, atuando inicialmente no Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo ligado a Abdias do Nascimento, um dos principais ativistas antirracistas do Brasil, relação que marcou sua formação artística e política desde o início. GANHOU projeção mundial como Serafina em “Orfeu Negro” (1959), filme vencedor da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro. Ainda por conta de sua interpretação neste filme, foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes por sua interpretação.

Entre os seus personagens, está o papel marcante da vilã Rosa, em “Escrava Isaura” (1976), que a popularizou nacionalmente. Ao longo de sua vida profissional, conquistou reconhecimento em festivais importantes e foi homenageada em mostras e exposições, como um ato de celebração de seu legado artístico e

¹⁰ Léa Garcia faleceu no dia 15 de agosto de 2023, nesse momento eu estava recolhida após feitura de santo. E, em dezembro do mesmo ano, eu defendendo a minha dissertação.

cultural. Léa Garcia nunca foi apenas uma atriz em cena, sua carreira foi permeada por uma consciência política sobre raça e representação. Ela própria declarou repetidamente a necessidade de que negros ocupassem espaço não apenas como personagens, mas como realizadores e autores, capazes de narrar as suas próprias experiências.

Figura 36. Léa Garcia em cena na novela “Escrava Isaura”



Fonte: Acervo Memória Globo 1976

Mesmo com feitos internacionais e papéis icônicos, a trajetória de Léa foi marcada por invisibilidade e apagamento sistemático. Sabemos que a indústria audiovisual brasileira historicamente relegou atores negros a papéis secundários, estereotipados ou raramente protagonistas, reflexo de uma indústria majoritariamente branca e eurocêntrica.

A própria fama nacional de Léa se consolidou mais por novelas populares que por reconhecimento crítico da construção de seus trabalhos. Sobre os personagens estereotipados dados às pessoas negras, Garcia nos diz:

Me chamavam para fazer mãe preta ou mãe de santo. Está sendo agradável sair desse olhar estereotipado, que coloca a mulher negra idosa num determinado tipo de representação. Essas, agora, são simplesmente mulheres – observa a atriz, intérprete também de uma pandeirista que se relaciona com um parceiro bem mais jovem, e de uma idosa cujo marido só pensa em futebol (Garcia, 2023, p. 181).

Como já sinalizados em muitas CENAS neste trabalho, artistas negras e negros muitas vezes não são instituídos como “parte importante” da dramaturgia brasileira com a mesma força que pessoas brancas, mesmo quando têm carreiras igualmente ou mais consolidadas. Esse apagamento não é por falta de mérito, mas por uma história institucional que não reconheceu plenamente as contribuições de pessoas negras, seja no mercado, seja na crítica especializada.

Orfeu Negro, o filme que projetou Léa Garcia, foi um marco internacional, mas muitas vezes seu legado foi visto, dentro e fora do Brasil, através de lentes que exotizam a cultura afro-brasileira, em vez de reconhecê-la como expressão complexa e interna.

Apesar das barreiras, Léa Garcia deixou um legado que hoje é reconhecido por artistas, pesquisadores e ativistas, o seu pioneirismo no cinema e na televisão para atores negros no Brasil. Foi e ainda é referência para novas gerações de intérpretes negras, como Zezé Motta, Taís Araújo, Tatiana Henrique, Cátia Costa e muitas outras e outros que assim como eu, puderam se espelhar nas personas de Léa Garcia.

A longevidade da carreira de Léa Garcia, atravessando teatro, cinema e televisão por mais de setenta anos, constitui, em si, um gesto de resistência. Seu corpo em cena desafia aquilo que Denise Ferreira da Silva (2019) aponta como a lógica moderna que associa o corpo negro à descartabilidade e à interrupção histórica. Ao permanecer em cena, Léa Garcia reinscreve a presença negra como continuidade, memória e insistência, contribuindo para aquilo que hoje se entende como cena negra brasileira, um campo estético-político que articula criação artística, consciência racial e disputa por narrativas. As encenações realizadas por mulheres negras, dialoga com a permanência de corpos negros que insistem em contar histórias, revelar memórias, permanecer em cena.

Improviso

CENA QUE ANTECEDE O ATO FINAL

Luz baixa. Atriz em cena falando ao telefone.

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 saí. Foi o último contato visual.

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

Iléa Eulinda Delgado Ferraz – Iléa Ferraz**Figura 37. Iléa Ferraz**

Fonte: Acervo pessoal da atriz (2007)

Iléa Eulinda Delgado Ferraz, nascida no Rio de Janeiro em 27 de abril de 1960, é atriz, cantora, diretora, escritora, preparadora de elenco, ilustradora e artista multimídia brasileira. Sua carreira é marcada por uma atuação diversificada que vai do teatro à televisão, passando por muitas vertentes das artes. Conhecida popularmente como Iléa Ferraz, a atriz de 63 anos de idade e 36 anos de carreira, maior parte dedicada ao teatro. Para manter-se no teatro, Ferraz trabalhava aplicando provas e realizando inscrições para concurso público quando jovem.

Iléa relatou na entrevista para a dissertação que desde criança sonhava em ser artista. E, na juventude, seguiu a sua intuição e foi estudar na Escola de Teatro Martins Penna, uma referência em formação de artistas, localizada no Centro do Rio de Janeiro. Ferraz contou algumas de suas referências que a ajudaram a ter a percepção de arte que ainda hoje compõem a sua trajetória:

Léa Garcia, Ruth de Souza, Jacira Silva, Chica Xavier, Cléa Simões, Jackson Five, Michael Jackson, Pablo Picasso, Marília Pêra, Elza Soares, Machado de Assis, Lima Barreto, Caetano Veloso, Gil, Tim,

Bafo da Onça (bloco carnavalesco). Destaco, Zezé Motta, no filme Xica da Silva, que vi na estreia no cine Madureira e foi definitivo, um espelho que me deu coragem e me fortaleceu. Uma emoção difícil de descrever [...]. Nunca mais, nada foi igual (Ferraz, 2023).

Iléa Ferraz representa uma geração que abriu caminhos em contextos de forte exclusão racial, afirmando a presença negra no teatro a partir da persistência e da pedagogia do exemplo. Foi a primeira atriz negra indicada ao Prêmio Shell de Teatro, uma das maiores distinções do teatro brasileiro, na categoria de Melhor Atriz (2003), pela peça “Nunca pensei que ia ver esse dia”. Não ganhou, mas a indicação foi um marco para a história do teatro negro brasileiro.

Ciente do processo de apagamento, Ferraz sabe o quanto o racismo e os racistas têm estratégias para manter invisível todas as possibilidades da imagem da pessoa negra. Isso explica que no auge de seus 36 anos de carreira ela não tenha vínculo com nenhuma emissora e ainda tenha que fazer testes para fazer qualquer trabalho no audiovisual. Mesmo que o colorismo não esteja em voga nessa discussão, as três atrizes entrevistadas salientaram o fato de que as pessoas negras de pele retinta ainda ocupam sublugares nas narrativas visuais. E, lembra ela, “quem não é visto, não é lembrado”.

Atores e atrizes negras são bem pouco divulgados. Eventualmente um ator negro em um determinado trabalho, tem um personagem maior que um ator branco, mais o ator branco tem o nome mais destacado, divulgado, que o do ator negro. Isso é um lugar comum. Um clássico. Sempre ele na frente de tudo. O racismo me tirou: visibilidade, trabalho, dinheiro, oportunidade, mobilidade (Ferraz, 2023).

Apesar de um currículo rico e diversificado, Iléa Ferraz não alcançou o mesmo reconhecimento midiático e institucional que outras artistas da mesma geração. Há razões profundas nesse descompasso que dialogam diretamente com as teorias de raça e visualidade abordadas nesta pesquisa. Iléa Ferraz já apontou em entrevistas que um dos mecanismos do racismo na cultura é invisibilizar trajetórias e dificultar a sustentabilidade econômica da carreira artística, o que força muitos talentos a saírem dessa trajetória ou terem que atuar em múltiplos ofícios para sobreviver.

A trajetória artística de Iléa Ferraz inscreve-se em uma zona antagônica do campo cultural brasileiro: ao mesmo tempo em que sua carreira é extensa, qualificada e pioneira, sua presença permanece relativamente marginal nas narrativas oficiais da história do teatro e do audiovisual. Mesmo quando presente em produções relevantes, seus personagens raramente ocupam o lugar do protagonismo simbólico, espaço historicamente reservado a corpos brancos. Assim, a ausência de Iléa Ferraz no escalão de artistas famosos e estáveis, não se explica por uma falha individual, mas por um sistema de visibilidade racializado, no qual o reconhecimento é distribuído de forma desigual.

Figura 38. Iléa Ferraz e Rafael Duval em cena com a peça “O cheiro da feijoada”



Fonte: Acervo pessoal da atriz (2007)

O legado artístico de Iléa Ferraz pode ser compreendido como parte dessa memória insurgente que buscamos para artistas negras e negros, sua atuação, especialmente no teatro, traz narrativas negras no tempo presente, mesmo quando estas não são fixadas nos registros “oficiais”. Seu trabalho sobrevive mais no corpo, na cena e na experiência coletiva. Ela não ocupa o lugar de estrela no imaginário nacional não por ausência de talento, mas porque o estrelato é uma construção racializada, generificada e colonial.

Sua atuação no teatro pode ser compreendida como parte dessa memória performática negra. Sua presença cênica a partir de narrativas afro-diaspóricas no espaço teatral dialoga diretamente com outros capítulos desta dissertação, nos quais se discutem estética da cena negra, corpo-memória e estratégias de resistência simbólica.

Trazer e materializar Iléa Ferraz na história do teatro brasileiro é, portanto, um gesto epistemológico e político, fundamental para a construção de uma memória cultural mais plural e comprometida com a complexidade das experiências negras nas artes cênicas. Dessa forma, a trajetória de Iléa Ferraz revela não apenas uma carreira individual, mas a persistência de uma estrutura cultural que dificulta o reconhecimento pleno de mulheres negras como protagonistas da história das artes.

Valdineia Soriano dos Santos – Valdinéia Soriano

Figura 39. Valdinéia Soriano em cena no espetáculo “Erê”



Fonte: Acervo Preto no Palco (2023)

Valdinéia Soriano dos Santos, ou somente Valdinéia Soriano, nascida em 03 de outubro de 1969, é uma atriz soteropolitana que não tinha pretensão de ser artista, o teatro era uma forma de cabular as aulas, mas a professora de teatro foi tão boa, que as amigas e amigos perderam essa parceira de fuga. Foi nesse momento, na década de 80, que Val Soriano, integrante do grupo de teatro negro com mais tempo em exercício do país, começou a olhar para o teatro como uma possibilidade de algo que poderia dar certo pra ela. Da turma de teatro da escola, os trabalhos estenderam-se para os palcos profissionais, mesmo que o grupo fosse amador/escolar.

Um dia, o grupo da escola foi participar de um festival estudantil no Teatro Vila Velha (TVV), localizado no bairro do Campo Grande, em Salvador, de lá, Soriano não saiu mais, o TVV se transformou na casa do Bando de Teatro Olodum. Mas, antes de ocupar essa casa, Valdinéia Soriano precisou passar por uma longa audição

com 160 artistas - dançarinas(os) e músicos, todas e todos negros. Naquele momento, sob o comando de Márcio Meirelles e Chica Carelli, nascia o Bando de Teatro Olodum. Pautados pelos ensinamentos do TEN, o Bando foi pensado para formar artistas negras e negros.

Eram 160 pessoas fazendo a audição que envolvia teatro, dança e música. Ainda assim, eu passei. Fiquei encantada. Os diretores Márcio Meirelles e Chica Carelli acabaram fundando junto com a gente [as pessoas selecionadas] a companhia de teatro “O Bando”, onde a gente cria texto, onde a gente dança, canta, toca. Primeiro a gente tocava os instrumentos percussivos, depois passou a ter outros instrumentos, instrumentos de corda. O Bando hoje tem 34 anos de existência. É o grupo de teatro mais antigo da Bahia (Soriano, 2023).

Figura 40. Oficina para atores no Teatro Vila Velha



Fonte: Acervo Teatro Vila velha (1990)

Com outros artistas, todas e todos negros, Soriano pode se envolver mais com as questões e tensões raciais. Entre o teatro e a sala de aula, atuando como professora normalista, a atriz baiana premiada consolidou a sua carreira. Contudo, se no Brasil, a figura da mulher negra é sempre submetida aos piores lugares, na arte, como já sabemos, não é diferente.

Mas, diferentemente do caminho de outras artistas que estavam fazendo carreiras solas, Valdinéia Soriano estava ancorada na companhia de teatro. Os personagens vividos por ela e por todas as mulheres e homens d'O Bando tinham consciência do seu tempo e da importância de se comunicar com intuito de formar e informar a população. Os espetáculos d'O Bando lotaram plateias do Brasil e do mundo.

E, assim, na contramão dos estereótipos, resistindo há mais de trinta anos fazendo teatro negro, com as questões relativas à comunidade negra, e escrevendo a estória da arte afro-brasileira, está Valdinéia Soriano. Atriz do Bando de Teatro Olodum desde a sua primeira formação, construindo um cenário diferenciado nas produções em que está envolvida, a história da atriz não se resume somente aos palcos. Valdinéia sabe que ainda hoje no Brasil, é impossível viver somente do que se gosta. Mas acredita na busca que os artistas veteranos e novos têm feito para manter a arte negra viva, possibilitando a dignidade de artistas.

Ela reconhece que fazer parte de um grupo de teatro com tantos anos de existência possibilita algumas conquistas. E tenta, junto com as demais atrizes do Bando de Teatro Olodum, multiplicar essas vitórias, abrindo espaços para outras mulheres e homens. “É um trabalho de formiguinha mesmo. Mas, somos nós por nós”, destacou Valdinéia Soriano.

No que tange às transformações no cenário da arte negra, a artista é bem confiante quando relata os avanços e a representatividade dos artistas e afirma:

Artistas (negras e negros) vêm conseguindo hoje expor e afirmar em seus trabalhos, como uma forma de representação, levando em conta o princípio de que todos os ritos afrodescendentes/afro-brasileiros são ricos em elementos cênicos e dramáticos e que as questões negras devem buscar uma forma ligada à estética das heranças africanas para serem tratadas e valorizadas (Soriano, 2023).

Ser uma atriz negra baiana é elemento central para a compreensão da trajetória de Valdinéia Soriano. A Bahia como um território negro e afro-diaspórico é marcada por ancestralidades africanas, religiosidades de matriz africana, oralidade e resistência cultural. Valdinéia Soriano simboliza uma geração que articula teatro e performance, conectando ancestralidade, território e experimentação estética, em sintonia com debates atuais sobre memória e identidade negra. Dentro deste trabalho, trazê-la à cena, descentraliza a elaboração de corpos cênicos que atuam, em sua maioria, no Sudeste.

A trajetória de Valdinéia Soriano dialoga diretamente com o projeto histórico do Teatro Negro brasileiro, concebido por Abdias do Nascimento (1978) como instrumento de emancipação política, valorização estética e afirmação identitária da população negra. Sua atuação no Bando de Teatro Olodum insere-se em uma linhagem artística que compreende o teatro como espaço de denúncia do racismo, valorização da ancestralidade africana e produção de novas epistemologias cênicas.

N'O Bando, Valdinéia participa de uma cena que articula humor crítico, musicalidade, corporeidade e oralidade afro-brasileira, elementos recorrentes em espetáculos como “Ó Paí, Ó!”, “Cabaré da Rrrrraça”, “Relatos de uma guerra que não acabou!”, “Erê, Bença”. Tais montagens evidenciam um teatro negro que, conforme argumenta Martins (1997; 2021), opera a partir de uma temporalidade espiralar, na qual a ancestralidade não é passado fixo, mas presença ativa na cena. Deste modo, a permanência de Valdinéia Soriano na cena teatral brasileira pode ser compreendida como gesto de resistência ao epistemicídio, pois sua carreira afirma o teatro como campo de disputa simbólica, no qual corpos negros produzem conhecimento, estética e política.

MISANCENE

Considerações em processo

A misancene do teatro negro é entendida como processo aberto, em constante transformação. Mais do que produto final, a cena é rito, encontro e elaboração coletiva de memória. Retomando Leda Maria Martins, o teatro negro opera como inscrição viva de saberes ancestrais que se atualizam no corpo em performance.

Este trabalho conduz à reflexão crítica sobre o apagamento histórico da produção artística realizada por artistas negras e negros no Brasil, especialmente no campo das artes cênicas. Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que esse apagão não se dá pela ausência de produção, mas pela negação sistemática de registro, visibilidade e legitimidade dessas trajetórias no interior da história oficial da arte.

A análise do Projeto Preto no Palco revela, na contemporaneidade, um cenário pulsante de criações, grupos, companhias e coletivos que, apesar de enfrentarem condições adversas, constroem e sustentam um teatro comprometido com a transformação social e com a elaboração de outras narrativas de Brasil.

O mapeamento dessas produções evidencia uma pluralidade convergente nas dramaturgias e nas estéticas da cena negra contemporânea. Observa-se a presença expressiva de mulheres negras, de artistas cujos corpos e subjetividades escapam aos padrões hegemônicos impostos pela mídia, bem como a valorização de narrativas voltadas à infância negra e a permanência, ainda que em número reduzido, de atrizes e atores negros mais velhos em cena. Esses elementos apontam para um teatro que não apenas representa, mas projeta uma sociedade mais justa, diversa e plural, em que a cena se torna espaço de afirmação, memória e disputa simbólica.

Nesse percurso, o Teatro Experimental do Negro (TEN) configura-se como uma referência fundante para este trabalho e para a própria história do teatro negro brasileiro. Desde a década de 1940, artistas negras e negros já reivindicavam a centralidade de suas experiências, temas e formas próprias de fazer teatro, denunciando o racismo estrutural e propondo uma estética comprometida com a dignidade, a humanidade e a complexidade das existências negras. As proposições cênicas contemporâneas analisadas nesta pesquisa dialogam diretamente com esse

legado, reafirmando a luta antirracista e a busca pela consolidação de uma estética afro-brasileira nas artes da cena.

Ao desenvolver esta dissertação, não tive a pretensão de produzir mais uma “árvore de papel” sobre o racismo, nos termos criticados por Milton Santos, mas tensionar o próprio modo como a memória é construída e preservada no campo artístico. Assim, o esforço aqui empreendido foi o de evidenciar o problema do apagamento e, simultaneamente, criar, ou recriar, por meio de um gesto de fabulação crítica, uma memória visual capaz de contribuir para a manutenção e a circulação da história da arte cênica negra, historicamente silenciada. Lembrar o teatro preto brasileiro e seus artistas não é apenas um exercício de rememoração, mas um ato político de resistência e afirmação.

Nesse contexto, destacamos o projeto Preto no Palco como eixo central e pilar desta pesquisa. Ao reunir, organizar e visibilizar registros fotográficos e narrativas de espetáculos protagonizados por artistas negras e negros, o projeto desempenha um papel fundamental na construção de uma memória que se projeta para o futuro.

Trata-se de uma ação que articula arte, documentação e política da memória, contribuindo para que as produções do teatro negro não sejam novamente relegadas ao esquecimento. Dessa forma, este trabalho reafirma a importância de iniciativas que compreendam a memória como campo de disputa e a cena como lugar de produção de história.

FECHANDO AS CORTINAS

ANATOLIO, Danielle Cristina. **Corpo negro feminino**: ressignificação em performances de mulheres negras. Rio de Janeiro, 2018.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autêntica. 2020.

BENTO, Maria Aparecida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BORGES, Rosane. À guisa de introdução: de que trata o texto? In: BARRETO, Vanda Sá. **Luiza Bairros**: pensamentos e compromisso político. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2021. p. 17-18.

CAMPT, Tina. Black visibility and the practice of refusal. **Journal of Visual Culture**, v. 18, n. 2, p. 235–251, 2019.

_____. **Black visibility and the practice of refusal**. Disponível em: Black visibility and the practice of refusal | Tina Campt — Women & Performance (womenandperformance.org). Acesso em 13 dez. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: Acesso em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 20 set. 2023.

CARRASCOSA, Denise. **Dramaturgias negras**: escrita, cena e política. Salvador: EdUFBA, 2014.

CERQUEIRA, Gustavo Mello. **Teatro negro contemporâneo**: cena, raça e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 25, p. 307–322, 2001.

ESPERANÇA, Cynthia Rachel. Os filhos de Maria. In: GUESSADA, Elisabeth; VEIGA, Jullie (Idealizadoras). **Elas e as letras**: Semente. Presente. Um livro para Marielle Franco. Brasil-Portugal: Editora IN-Finita, 2023. p. 71-77.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3a. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho. 2002.

GURAN, Milton. **Fotografar para descobrir, fotografar para contar**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. 2a.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

hooks, bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Carolina Maria. **Casa de Alvenaria**. Volume 1: Osasco. São Paulo : Companhia das Letras, 2021.

_____. **Diário de Bitita**. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.

LE GOFF, Jacques. 1924. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.] – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

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

_____. **Um olhar sobre o teatro experimental do negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/778472>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Orgs.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. 2a. ed, rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades – Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

_____. Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética no contexto das teatralidades. In: **Aletria**, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 255-276, 2022. Disponível em:

_____. Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Faculdade de Letras, PUC – MG, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: https://bib.pucminas.br/teses/Letras_SorayaMartinsPatrocinio_18999_Textocompleto.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Global, 1966.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. Prefigurando aparência: do Haiti à reconstrução e 1968. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan.-jun. 2019. 29.07.23

<https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV1.01>. Acesso em: 29 jul. 2023.

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

_____. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi Redivivo**. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africana**. Ed. Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Revista Afrodiáspora**, Rio de Janeiro, 1985.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTIS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa oficial, 2006.

RUFINO, Joel. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the ultimate norm: colour balance, image technologies, and cognitive equity. In: **Canadian Journal of Communication**, v. 41, n. 1, p. 111–136, 2016.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA, Julio Claudio da. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguinha: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia**. Manaus: Editora UEA, 2023.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida** – por um conceito de cultura no Brasil. 3a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

FREIRE, M. S. KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. In: **Cadernos de Campo** (São Paulo – 1991), 29(1), 268-277. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i1p268-277>. Acesso em 30 jun. 2022.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire**. Durham: Duke University Press, 2003.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução de Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1986.

WERNECK, Jurema. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

Referência eletrônica:

Link para algumas fotografias da atriz Léa Garcia:

<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/lea-garcia/noticia/fotos.ghtml>. Acesso em 20 jan. 2023.

Entrevistas:

FERREIRA, Valmyr. Entrevista concedida à Cynthia Rachel Esperança. Rio de Janeiro, 2023.

FERRAZ, Iléa. Entrevista concedida à Cynthia Rachel Esperança [via e-mail], 2023.

SORIANO, Valdinéia. Entrevista concedida à Cynthia Rachel Esperança. Rio de Janeiro, 2023.

ATOS/ANEXOS

queridas atrizes,
bom dia.

espero que estejam bem. estou passando aqui para compartilhar com vocês umas perguntas que me ajudaram a construir o capítulo de minha dissertação, na qual eu falo de vocês, intitulado: **TRÊS GERAÇÕES EM CENA – Léa, Iléa & Valdinéia.**

a ideia desse capítulo é trazer as memórias das trajetórias de vocês, com imagens e narrativas. eu adoraria tomar um café e colher essas imagens e histórias. mas, não estou conseguindo um encontro com vocês.

então, vou deixar aqui umas perguntas, sintam-se à vontade para me chamar em caso de dúvidas. gostaria de solicitar a vocês algumas imagens do arquivo pessoal, se for possível. imagens que pudessem ilustrar a trajetória de vocês nas artes.

desde já agradeço,

grande beijo e saudade.

a seguir, as perguntas:

- 1 - NOME COMPLETO. IDADE. TEMPO DE PROFISSÃO.
- 2 - ANTES DE SER ARTISTA, O QUE FAZIA?
- 3 - O QUE TE FEZ TORNAR-SE ARTISTA?
- 4 - REFERÊNCIAS NO TEATRO OU ARTES EM GERAL, CITAR NOMES.
- 5 - QUANDO INGRESSOU NAS ARTES, COSTUMAVA VER MULHERES E HOMENS NEGROS EM DESTAQUES DE DIVULGAÇÃO EM JORNAIS, REVISTAS, FOTOGRAFIA?
- 6 - PELO NÚMERO DE TRABALHOS REALIZADOS E TEMPO DE CARREIRA, VOCÊ ACHA QUE SUA IMAGEM FOI PROJETADA DEVIDAMENTE? SE NÃO, O QUE VOCÊ ATRIBUI ESSE FATO?
- 7 - SOBRE IMAGEM, COMO VOCÊ VIA A SUA IMAGEM E DE OUTRAS PESSOAS NEGRAS EM DIVULGAÇÃO?

8 - VOCÊ ACHA QUE O RACISMO CONTRIBUIU PARA A "INVISIBILIDADE" DA PROJEÇÃO DA SUA IMAGEM E DOS SEUS TRABALHOS REALIZADOS?

9 - ME CONTE UM POUCO DA SUA TRAJETÓRIA NO TEATRO.

10 - O QUE FAZ DO TEATRO NEGRO, NEGRO?

Resposta enviada por e-mail - Iléa Ferraz.

1-Meu nome é Iléa Eulinda Delgado Ferraz, artisticamente sou conhecida como Iléa Ferraz, sou atriz. Tenho 63 anos de idade, 36 de carreira.

2 - Eu estudava e fazia uns bicos pra ganhar um troco. Fazia inscrição e fiscalizava provas para concursos públicos.

3 - O meu desejo de ser artista vem desde criança, passei boa parte da minha infância treinando essa vocação. Segui minha intuição, acolhi o meu desejo, mas a Escola de Teatro Martins Penna me deu régua e compasso.

4- Estou citando as referências de infância e adolescência, importantes na minha percepção de arte, de vida e que permanecem comigo: Léa Garcia, Ruth de Souza, Jacira Silva, Chica Xavier, Cléa Simões, Jackson Five, Michael Jackson, Pablo Picasso, Marília Pêra, Elza Soares, Machado de Assis, Lima Barreto, Caetano Veloso, Gil, Tim, Bafo da Onça (bloco carnavalesco). Destaco, Zezé Motta, no filme Xica da Silva, que vi na estreia no cine Madureira e foi definitivo, um espelho que me deu coragem e me fortaleceu. Uma emoção, difícil descrever... nunca mais, nada foi igual.

5- Lembro de ver a Zezé Motta e eventualmente os artistas pretos mais famosos da MPB, ou algum artista preto, estrangeiro, quando vinha cantar por aqui, ou no carnaval. Com destaque lembro da Marina Montini, que era musa e modelo do pintor Di Cavalcanti. Artistas e personalidades negras nas bancas de revista, na capa, contra capa e no interior da revista, só na revolucionária revista Raça.

6- Não, de modo algum. O racismo. Uma das estratégias do racismo é manter invisível a nossa imagem positiva, vitoriosa, que revele, humanidade, subjetividade. Sobretudo

a imagem dos negros de pele retinta. Promovem com muita eficiência o nosso apagamento. Quem não é visto não é visto, não é lembrado. Funciona muito.

7- Atores e atrizes negras são bem pouco divulgados. Eventualmente um ator negro em um determinado trabalho, tem um personagem maior que um ator branco, mais o ator branco tem o nome mais destacado, divulgado, que o do ator negro. Isso é um lugar comum. Um clássico.

8- Sempre ele na frente de tudo. O racismo me tirou: visibilidade, trabalho, dinheiro, oportunidade, mobilidade.

9- Me formei na Escola de teatro Martins Penna. Trabalhei com importantes diretores: Alcione Araújo, Werner Herzog, Marcio Meirelles, Zé Renato, Sérgio Britto, Antônio Abujamra, Luis Mendonça, João das Neves. No início dos anos noventa Eu, mais um grupo de artistas, criamos um movimento teatral, com atores, diretores e profissionais negros. Reacendemos com muito brilho a cena negra no Rio de Janeiro. Sacudimos a cidade com um ciclo de leituras dramatizadas, onde lemos as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues e os textos de Abdias do Nascimento. Este movimento envolveu atores jovens e consagrados como: Léa Garcia, Ruth de Souza, Antônio Pompeu, Zenaide Zen, Carmem Luz, Hilton Cobra, Cida Moreno, Naira Fernandes, Sarito Rodrigues, Wilson Rabelo e muitos outros.

Este movimento deu origem a Companhia de Teatro em Black e Preto, que apresentou na Casa de Teatro Laura Alvim o espetáculo Dorotéia de Nelson Rodrigues.

Elenco formado por: Iléa Ferraz, Naira Fernandes, Cida Moreno, Zenaide Zen e Carmem Luz.

Direção: Luiz Antonio Pillar.

10- O teatro Negro é aquele que é produzido por negros e tem 80% do elenco e equipe formada por profissionais negros. Liberdade total para escolha de texto e tema.

Quadro 1 Completo – Relação de espetáculos fotografados por Valmyr Ferreira

Espectáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade / Estado	Ano	Elenco
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
Vovô	Rafael Martins	Leno Sacramento	Salvador	2022	Misto
Vaga Carne	X	Grace Passô	Minas Gerais	x	Feminino
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

Espectáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade / Estado	Ano	Elenco
Carolina Maria de Jesus - O diário de Bitita	Ramon Botelho (adaptação do texto)	Ramon Botelho	Rio de Janeiro	x	Feminino
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
Encruzilhada Feminina	Cynthia Rachel Esperança	Cynthia Rachel Esperança & Helyane Silsan	Rio de Janeiro	2018	Feminino
Esperança na Revolta	André Lemos	André Lemos	Rio de Janeiro	2018	Misto
Eu Amarelo: Carolina Maria de Jesus	Elissandro de Aquino	Isaac Bernat	Rio de Janeiro	x	Feminino
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

Espectáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade / Estado	Ano	Elenco
Luiz Gama - Uma voz pela liberdade	X	Ricardo Torres	Rio de Janeiro	x	Misto
Luiza Mahin...eu ainda estou aqui	X	X	Rio de Janeiro	x	Feminino
Mãe de Santo	Helena Theodoro Renata Mizrahi	Luiz Antônio Pilar	Rio de Janeiro	x	Feminino
Mercedes	Coletivo meu	Coletivo meu	Rio de Janeiro	x	Misto
Meus cabelos de Baobá	Fernanda Dias & Simone Ricco	Vilma Mello	Rio de Janeiro	x	Feminino
Musical: Dona Ivone Lara - Um sorriso negro	Elísio Lopes	Elísio Lopes	Rio de Janeiro	x	Misto
Musical: Elza	X	Duda Maia	Rio de Janeiro	x	Feminino
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 e Malcolm X	Jeff Stetson (Tradução - Rogério Correa)	Isaac Bernat	Rio de Janeiro	x	Masculino
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
Os desertos de Laíde	Rona Neves	Luiz Monteiro	Rio de Janeiro	x	Feminino
Outro lado do palhaço	X	X	Rio de Janeiro	x	x
Parem de falar	Elisa Lucinda	Geovana Pires	Rio de Janeiro	x	Feminino

Espectáculo	Dramaturgia	Direção	Cidade / Estado	Ano	Elenco
mal da rotina					
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
Tempestuosa Depressagem	Flávia Souza	Tatiana Tibúrcio	Rio de Janeiro	x	Feminino
Traga-me a cabeça de Lima Barreto	Luiz Marfuz	Onisajé	Rio de Janeiro	x	Masculino
Valsa nº6	X	X	Rio de Janeiro	x	x
Lótus	Danielle Anatólio	Danielle Anatólio	Rio de Janeiro		Feminino
Cartas à Madame Satã ou me desespero sem notícias suas	X	X	São Paulo	x	x
Engravidei, 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

Fonte: Quadro organizado pela autora. Fonte: Valmyr Ferreira (2023). Estão destacados em negrito todos os espetáculos estrelados por mulheres negras.

ATOS / ANEXOS (A) – LÉA GARCIA**Figura I.** Léa Garcia e Gessy Jess em “Santo módico”

Fonte: Acervo de Léa Garcia (1964)

Figura II. Léa Garcia e o elenco de “Orfeu Negro”

Fonte: Acervo Léa Garcia

Figura III. Léa Garcia e a vereadora Jurema Batista (1)



Fonte: Acervo Léa Garcia (1994)

Figura IV. Léa Garcia e a vereadora Jurema Batista (2)



Fonte: Acervo Léa Garcia (1994)

Figura V. Jacira Silva, Léa Garcia e Ruth de Souza no espetáculo “Anjo Negro”



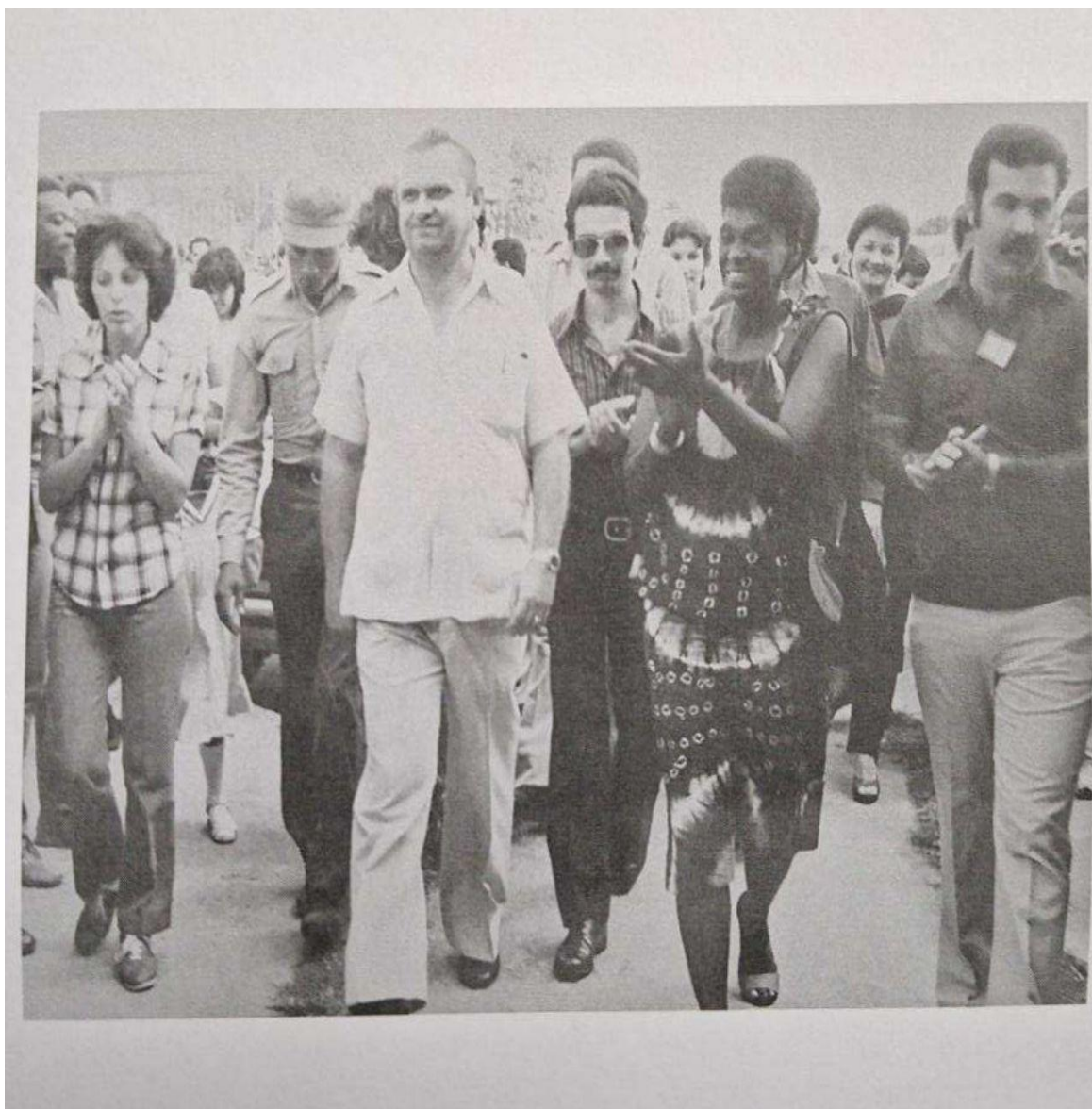
Fonte: Acervo Léa Garcia (1994)

Figura VI. Léa Garcia no filme “Filhas do Vento”



Fonte: Acervo pessoal da atriz (2005)

Figura VII. Léa Garcia em visita à Universidade de Canagüery



Fonte: Acervo Léa Garcia (1985)

ATOS / ANEXOS – ILÉA FERRAZ

Figura VIII. Iléa Ferraz em “O cheiro da feijoada”



Fonte: Acervo Iléa Ferraz

Figura IX. Iléa Ferraz em “O cheiro da feijoada”



Fonte: Acervo Iléa Ferraz

Figura X. Iléa Ferraz e o músico Jorrai no espetáculo “Os nove pentes d’África”



Fonte: Benoit Fournier (2010)

Figura XI. Espetáculo “Açaí e dedos”



Fonte: Benoit Fournier (2008)

Figura XII. Adriana Lessa, Iléa Ferraz, Flavia dos Prazeres e Letícia Soares em “A partilha”



Fonte: Foto de divulgação (2024)

Figura XIII. Espetáculo “Deixa comigo”



Fonte: Adriano Escanhuela (2025)

ATOS / ANEXOS – VALDINÉIA SORIANO

Figura XIV. Valdinéia Soriano em cena com O Bando de teatro Olodum (1)



Fonte: Acervo TVV (1991)

Figura XV. Valdinéia Soriano em cena com O Bando de teatro Olodum (2)



Fonte: Acervo TVV (1992)

Figura XVI. Apresentação do espetáculo “Zumbi”, com Cristóvão Silva, Rejane Maya, Sérgio e Valdinéia Soriano



Fonte: Acervo TVV (1995)

Figura XVII. Apresentação do Bando de Teatro com Jorge Washington, Fernando, Lázaro Machado, Valdinéia Soriano e Lázaro Ramos



Fonte: Acervo TVV (1996)

Figura XVIII. Apresentação do espetáculo “Relatos de uma guerra que não acabou”, com Jamile Alves, Telma Souza, Valdinéia Soriano e Bando



Fonte: Acervo TVV (2002)

Figura XIX. Apresentação do espetáculo “Cabaré da Rrrrrrrraça”, com Auristela Sá, Cássia Valle e Valdinéia Soriano



Fonte: Acervo TVV (2004)

Figura XX. Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (3)



Fonte: Acervo TVV (2004)

Figura XXI. Valdinéia Soriano em cena com O Bando de Teatro Olodum (4)



Fonte: Acervo TVV (2005)

DESCULPE O MEU EGOÍSMO DE TE QUERER POR PERTO

[uma carta para Léa]

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 elegância. 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! Que prazer estar ao seu lado no filme de Viviane Ferreira, “Um dia com Jerusa”, que nos aproximou. Passar dias a fio te acompanhando, aprendendo com você.

Figura XXII. Léa Garcia em “Um dia com Jerusa”



Fonte: Acervo Lilis Soares (2020)

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.

Figura XXIII. Léa Garcia



Fonte: Reprodução *Instagram* (2023)

Samba-enredo 2026 do G.R.C.E.S. Mocidade Alegre

“Malunga Léa: rapsódia de uma deusa negra”¹¹

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
 Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
 A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
 Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
 Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
 A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
 Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu

Consagração da negritude
 Resiste entre tantos personagens
 A pele preta é armadura
 No palco, expressão de liberdade
 Evoé, mulher
 Igual a ti eu nunca vi
 Você ainda está aqui
 Pra sempre presente
 É sua coroação
 Protagonista no meu pavilhão

(Ô malunga) ô malunga, ê
 Malunga Léa, arroboi
 Toca o bravum com ancestralidade
 No terreiro Mocidade
 Ô malunga, ê
 Malunga Léa, arroboi
 Toca o bravum com ancestralidade
 No terreiro Mocidade

Laroyê, bate três vezes
 Ê mojubá
 A deusa negra é ela
 A filha de Oxumarê
 Que traz no sangue a força da mulher

Pisa forte nesse chão
 Afirmado seu lugar
 Pra fazer revolução
 Seu direito conquistar
 Nosso povo entra em cena

¹¹ Samba Enredo da Mocidade Alegre, escola de samba de São Paulo que homenageou Léa Garcia. Campeã de 2026. Informações alteradas após a defesa do trabalho*.

A arte nunca pode se render
Ecoa a voz do nascimento
Orfeu sobe o morro pra vencer

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu

Consagração da negritude
Resiste entre tantos personagens
A pele preta é armadura
No palco, expressão de liberdade
Evoé, mulher
Igual a ti eu nunca vi
Você ainda está aqui
Pra sempre presente
É sua coroação
Protagonista no meu pavilhão

(Ô malunga) ô malunga, ê
Malunga Léa, arroboi
Toca o bravum com ancestralidade
No terreiro Mocidade
Ô malunga, ê
Malunga Léa, arroboi
Toca o bravum com ancestralidade
No terreiro Mocidade

Laroyê, bate três vezes
Ê mojubá
A deusa negra é ela
A filha de Oxumarê
Que traz no sangue a força da mulher

Pisa forte nesse chão
Afirmado seu lugar
Pra fazer revolução
Seu direito conquistar
Nosso povo entra em cena
A arte nunca pode se render
Ecoa a voz do nascimento
Orfeu sobe o morro pra vencer

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu

Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
Lerê, lerê, lerê-lerê-lerê
A guerreira do quilombo fez valer o seu papel
Pela luz das Yabás, todo preto vai pro céu