

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

THAÍS FERREIRA DO NASCIMENTO

EXPRESSIVIDADES NEGRAS EM CENA:
MULHERES NEGRAS NA AUTORIA CÊNICA BRASILEIRA

Rio de Janeiro

2022

THAÍS FERREIRA DO NASCIMENTO

EXPRESSIVIDADES NEGRAS EM CENA:
MULHERES NEGRAS NA AUTORIA CÊNICA BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientador: Manoel Silvestre Friques

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

N244e

Nascimento, Thaís Ferreira do
Expressividades negras em cena: mulheres negras na autoria cênica brasileira / Thaís Ferreira do Nascimento. -- Rio de Janeiro, 2022.
293 f.

Orientadora: Manoel Silvestre Friques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2022.

1. Teatros Negros. 2. teatro brasileiro. 3. autoria feminina negra. 4. atrizes negras. I. Friques, Manoel Silvestre, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Thaís Ferreira do Nascimento

Expressividades negras em cena: mulheres negras na autoria cênica brasileira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Aprovada por

Professor Doutor Manoel Silvestre Friques – Orientador – UFRJ

Professor Doutor Gilson Moraes Motta – UFRJ

Professora Doutora Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) – TPC – Artes Negras Integradas

Rio de Janeiro

2022

RESUMO

Esta pesquisa é fruto de inquietações pulsantes que me acompanharam na caminhada acadêmica de estudos nas artes cênicas. Inquietações que tinham como ponderação principal questionar a historiografia embranquecida acerca das artes da cena no Brasil. Meu desejo-combustível era/é ir atrás das referências negras que escreveram e inscreveram suas presenças no cenário teatral brasileiro. Assim sendo, as páginas que seguem apresentam outras maneiras de olhar para a historiografia teatral nacional, de modo a destacarmos os realizadores negros, sobretudo as mulheres negras. Neste trabalho, colocamos em discussão os pensamentos de intelectuais que refletiram acerca dos Teatros Negros salientando, aí, as autorias de mulheres negras como agentes fundamentais para fissurar os silenciamentos impostos de outrora. Aqui, as mulheres negras são as protagonistas e criadoras de novas narrativas e, num entrelaçamento de discursividades e gerações, percorremos as trajetórias de duas atrizes e autoras negras: Léa Garcia e Sol Miranda.

Palavras-chaves: Teatros Negros; teatro brasileiro; autoria feminina negra; atrizes negras.

ABSTRACT

This research is the result of pulsating concerns that accompanied me through my path of academic studies in the performing arts. Here, the main goal is to question the performing arts' whitened historiography in Brazil through black references that wrote their names and their presences in Brazilian theater scene. Therefore, the following pages present new ways of looking at Brazilian theatrical historiography, focusing on black artists, especially black women. Discussing the work of intellectuals who reflected about "what is the Black Theaters about", we emphasize the authorship of black women as the fundamental agents to crack the whitened history. In this research, the black women are the protagonists and the creators of new narratives. Through the trajectories of two black Brazilian actresses and authors – Léa Garcia and Sol Miranda, – this research interweaves discursivities and generations.

Keywords: Black Theaters; Brazilian theater; black female authorship; black actresses.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES 12

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1 19

NEGRORREFERENCIANDO O TEATRO BRASILEIRO 19

1.1 Bagunçando para "consertar": as faces negras da historiografia teatral brasileira 21

1.2 Afinal, o que é esse "Teatro Negro"? 34

1.3 Dos ventos que nos sopram vozes de mulheres negras 56

CAPÍTULO 2 66

AUTORIA FEMININA NEGRA NUMA "MODERNIDADE NEGRA" BRASILEIRA 66

2.1 Porque no nosso pedaço, "Antiguidade é posto" 67

2.2 Quando Léa pisou nas tábuas pela primeira vez 77

2.3 Quando presenciei sua autoria de perto 87

2.4 Um pouco sobre as peças 96

2.5 As cenas e os eixos de controle: peças entre os anos 1950-1990 105
2.5.1 O Imperador Jones 107
2.5.2 O Filho Pródigo 113
2.5.3 Orfeu da Conceição 125
2.5.4 Sortilégio: mistério negro 141
2.5.5 Anjo Negro 162

2.6 Os recados de Léa 175

CAPÍTULO 3 179

CORPOS COMO NASCEDOURO DAS PALAVRAS: A AUTORIA FEMININA NEGRA E A ESCRITA CORPO-TEXTUAL 179

3.1 O nascer da Sol 180

3.2 "Sua defesa é legítima quando surgida de nossas bocas" 191

3.3 A escritura cênico-dramatúrgica de Mercedes 200

3.4 E quanto aos eixos de controle? **215**

3.5 O corpo como texto, em incessante (re)criação, nos Teatros Negros **220**

CONCLUSÃO **225**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **228**

ANEXO I **245**

AS OUTRAS HISTÓRIAS DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: **245**

AS FACES NEGRAS DO TEATRO NO BRASIL **245**

Aos meus ancestrais, meus guias, minhas mais velhas e mais velhos, aos meus pais e irmã que são sempre colo-coragem nesta existência e, em especial, à minha dinda, tia-avó paterna, mulher negra, baiana, a quem dedico ter tido forças para seguir o caminho do mestrado em meio a sua passagem.

À Zilda Ramos de Oliveira (em memória).

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que, com seus incentivos, possibilitaram que esta pesquisa encontrasse meios possíveis de ser realizada, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, por ter acreditado neste projeto como relevante para compor o repertório de trabalhos em artes cênicas desenvolvidos na universidade.

Agradeço ao meu orientador, Manoel Friques, pelas instigantes e estimulantes orientações nesta caminhada de escrita, que me ajudaram a ter fôlego para escrever um trabalho que me é tão caro e especial. Agradeço sua voz-sabedoria que me fizeram aterrar os pés no chão e acalmar o coração em meio aos nervosismos que, por vezes, me atravessaram. E sua escuta atenciosa que fez com que eu me sentisse sempre acolhida em todas as nossas trocas e diálogos.

Agradeço aos demais professores do programa pelas aulas provocativas que me auxiliaram a ampliar as discussões desenvolvidas neste trabalho. Agradeço, em especial, à professora Adriana Schneider Alcure pelas suas palavras e sugestões no momento da qualificação. E, também, às reflexões provocativas do professor José Fernando Peixoto de Azevedo, que, com suas ponderações, fizeram minha escrita encontrar mais firmeza no decorrer da pesquisa.

Agradeço à professora Onisajé e ao professor Gilson Motta pela disponibilidade e por terem se interessado em somar suas reflexões a este trabalho que, certamente, serão de muita valia para as minhas caminhadas artísticas e de pesquisa que se seguirão por aí a fora.

Agradeço aos colegas de turma pelos diálogos, ajudas e encorajamentos nesta experiência tão singular de vivenciar um mestrado em meio a pandemia. Mesmo sem nossas desejosas conversas de corredor, pelo campus da universidade, conseguimos alimentar nossos laços de troca à distância.

Agradeço aos meus amigos de vida, que me acolheram tantas vezes durante esta caminhada-escrita, que me levantaram o ânimo quando eu desanimei e que também muito contribuíram com suas reflexões durante este processo.

Agradeço à minha família, que festejou a alegria desta empreitada comigo, que me enxugou as lágrimas quando deixei-as escorrer e que sempre acreditou e apoiou os meus sonhos em ser uma artista. Agora, uma artista-pesquisadora. Meu muito obrigada, mãe, pai e irmã. Meu amor e gratidão a vocês são para além desta vida.

Agradeço também a minha espiritualidade, aos meus guias, aos meus que já se foram, pelo amparo de sempre e pela intuição sempre soprada aos ouvidos. Sei que esta caminhada teve muito de suas guianças. Que estas páginas encontrem quem precisar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1: Rapsódia Negra – página 79 – Capítulo 2

Fotografia 2: Rapsódia Negra – página 80 – Capítulo 2

Fotografia 3: Rapsódia Negra – página 81 – Capítulo 2

Fotografia 4: Rapsódia Negra – página 82 – Capítulo 2

Fotografia 5: A vida não é justa – página 89 – Capítulo 2

Fotografia 6: A vida não é justa – página 90 – Capítulo 2

Fotografias 7 e 8: O Imperador Jones – página 98 – Capítulo 2

Fotografia 9: O Imperador Jones – página 108 – Capítulo 2

Fotografia 10 e 11: O Imperador Jones – página 110 – Capítulo 2

Fotografia 12: Orfeu da Conceição – página 135 – Capítulo 2

Fotografia 13: Orfeu da Conceição – página 138 – Capítulo 2

Fotografia 14: Sortilégio – página 145 – Capítulo 2

Fotografia 15: Sortilégio – página 146 – Capítulo 2

Fotografia 16: Sortilégio – página 147 – Capítulo 2

Fotografia 17: Sortilégio – página 152 – Capítulo 2

Fotografia 18: Sortilégio – página 158 – Capítulo 2

Fotografia 19 e 20: Sortilégio – página 159 – Capítulo 2

Fotografia 21: Anjo Negro – página 170 – Capítulo 2

Fotografia 22: Mercedes – página 191 – Capítulo 3

Fotografia 23: Bailarina Mercedes Baptista – página 195 – Capítulo 3

Fotografia 24: Bailarina Mercedes Baptista – página 196 – Capítulo 3

Fotografia 25: Estátua de Mercedes Baptista – página 198 – Capítulo 3

Fotografia 26: Mercedes – página 200 – Capítulo 3

Fotografia 27: Mercedes – página 201 – Capítulo 3

Fotografia 28: Mercedes – página 202 – Capítulo 3

Fotografia 29 e 30: Mercedes – página 208 – Capítulo 3

Fotografia 31 e 32: Mercedes – página 215 – Capítulo 3

Fotografia 33: Mercedes – página 217 – Capítulo 3

INTRODUÇÃO

Antes de começarmos esta dissertação, gostaria de declarar que, o que compartilho até as últimas páginas deste trabalho é o que sempre desejei ter encontrado e lido a respeito da história do teatro no Brasil e suas presenças negras. Não quero dizer com isso que trago aqui escritos inéditos e raros dos quais apenas eu tive conhecimento. O que digo é que, tendo em vista o intenso e ativo silenciamento de múltiplas narrativas negras no contexto de "Uma História Teatral Nacional", muitas referências e dados historiográficos encontram-se dispersos e "esquecidos". O que me dedico aqui é, justamente, vasculhá-los, fazendo ressoar novamente as vozes que pareciam estar abafadas em meio ao som unívoco de uma historiografia hegemônica. Quero convidar você, leitor/a, para uma conversa-viagem por estas páginas. Uma viagem de muitas encruzilhadas, na direção dos (re)encontros com protagonistas negras e suas outras histórias.

Mas, antes de seguir compartilhando nossos próximos passos por aqui, me permita apresentar, um pouco, quem te escreve. Nascida em Belém do Pará, filha de um pai baiano e uma mãe paraense, cresci no Sudeste. Mais especificamente em São Gonçalo, no Rio de Janeiro. Tive algumas andanças por alguns outros estados e cidades, mas, para este momento, podemos já partir daqui: Rio de Janeiro. Morar em São Gonçalo e ter que atravessar o outro lado da ponte, diariamente, para estudar, é algo significante nesta nossa conversa. Então guardemos esta palavra: deslocamento.

Esse movimento pendular de vai e vem começou no início da adolescência, ainda na escola. Mas foi no momento de entrada na faculdade que o pêndulo mais me assustou. Por que? Bom, o pêndulo agora realizava um movimento mais demorado. Sua duração, seu ir e voltar, era mais longo. O pêndulo cresceu e passou a atingir a parte elitizada do Rio, a zona Sul. O ir passou a ser a Gávea e o voltar ainda São Gonçalo. E assim fomos, o pêndulo e eu, por alguns anos. Quatro anos e meio, para ser mais exata. Mas preciso reiterar que não foram viagens fáceis. Entretanto, não somente pela duração mais demorada do balançar do pêndulo. Não era só a distância geográfica que assustava, mas também a de realidade.

Chegar àquele espaço, uma universidade privada e de destaque, localizada na zona Sul do Rio de Janeiro, me trazia a sensação de quase estar em outro país. Os

dilemas e as preocupações de quem, em maioria, ocupava aquele espaço pareciam me dizer que eu estava de fora das histórias que se construíam por ali. Parecia que a história daquele espaço não comportava uma personagem como eu, uma jovem negra, bolsista, que precisava atravessar a cidade para chegar à sala de aula. E foi quando a opção de desistir ganhava cada vez mais espaço nos meus pensamentos que eu encontrei o Coletivo Nuvem Negra[1]. E aqui, a minha histÓRIa ganhou outro contorno.

Com a influência e os aprendizados advindos desse encontro com o coletivo, assim como demais encontros potentes e que foram posteriores a este primeiro, fui trilhando, durante todos os passos seguintes na graduação, uma caminhada sempre questionadora dos embranquecimentos das artes cênicas em todos os meus trabalhos. E posso dizer, com muita tranquilidade, que estou aqui hoje te entregando estes escritos, esta dissertação, caro/a leitor/a, porque tive o presente de ter encontrado anos atrás, pelo caminho, a nossa gradativa Nuvem Negra pelos ares daquela universidade. E eis aqui, mais uma palavra que será recorrente em nossas discussões pelas próximas páginas: encontro.

Posto isto, e tendo lhe contado um pouco sobre quem te escreve, compartilho como minhas inquietações desabrocharam nestas páginas. Um olhar atento para a historiografia do teatro brasileiro nos mostra a existência de rotas alternativas e desvios que revelam sub-histórias, e até mesmo contra-histórias. O campo discursivo da "História do Teatro Brasileiro", tal como ele foi paulatinamente constituído desde, pelo menos, 1904[2], não possui um consenso único e irrefutável em seu modo de contar. Mas é possível, contudo, perceber convergências hegemônicas nestas contações que tendem, em geral, a desconsiderar certos fios narrativos em proveito de uma imagem coesa do teatro brasileiro. Levando em conta este modo de apresentação da história teatral brasileira, busco expor neste trabalho o que constantemente vem à superfície ou

[1] O Coletivo Nuvem Negra é um coletivo criado, em 2015, inicialmente, por estudantes negros e negras de variados cursos da PUC-Rio. Apesar de ter sido mobilizado, de início, por universitários negros desta instituição, o coletivo é aberto às pessoas negras de todas as instâncias da PUC-Rio (funcionários terceirizados, professores, estudantes da graduação e pós, entre outros) e também interessados de fora da universidade. O único pré-requisito importante para ser um/a integrante é ser uma pessoa negra interessada em refletir, trocar e somar em projetos com foco nas pautas da negritude. Entre os projetos do CNN, temos, até então: o Nuvem nas escolas, o Jornal Nuvem Negra e a festa Quilombo de Lélia.

[2]João Roberto Faria (2012) aponta a obra de Henrique Marinho, *O Teatro Brasileiro: Alguns Apontamentos para a sua História*, de 1904, como a primeira que, ao discorrer sobre a história do teatro nacional, aborda também a dramaturgia – até então situada como apêndice nas publicações historiográficas anteriores a esta.

submerge nesta narrativa nacional. Uma dessas questões submersas e que germinou esta pesquisa é: Onde estão as dramaturgas negras na história do teatro brasileiro?

Minha primeira grande ambição era encontrar respostas para esta pergunta e destrinchá-las no decorrer deste trabalho. Assim, tendo este intuito como um enérgico combustível, antes de focalizar especificamente na presença de mulheres negras nesta história, percorri os caminhos já abertos pelas presenças negras, em geral. Fazendo uso das trilhas já abertas por relatos biográficos e pela historiografia teatral em questão, expus, cautelosamente, as negrorreferências que pude encontrar, uma a uma, neste campo teatral nacional[3]. Vislumbrei, com isso, encontrar nas esquinas deste percurso as dramaturgas tão almejadas para responder a pergunta-germinadora desta pesquisa. Mas alguns impasses se mostraram resistentes demais de ultrapassarmos, pelo menos por ora.

Explicando melhor o meu desejo inicial, intencionava esboçar uma espécie de trajetória cronológica com os nomes de cada dramaturga negra (re)encontrada em seus respectivos anos de atuação. E, após isso, me deter em dois recortes temporais específicos, correspondentes ao "Teatro Moderno Brasileiro" e ao teatro de nossa atualidade. No entanto, sempre que adentrava os cercados das teatralidades modernas brasileiras, em busca dessas mulheres, não escutava nada além de silêncio a respeito delas.

Então, algumas significativas alterações de rotas precisaram ser realizadas em nossos caminhos – as quais explicito mais detidamente no capítulo seguinte. Mas, por agora, o que preciso partilhar é que, parte dessa busca inicial pelas dramaturgas negras se transformou num registro, em forma de ensaio[4], das negrorreferências que pude encontrar nesta caminhada de retorno pelos fios historiográficos soltos da engessada historiografia teatral convencional.

[3] Vale ressaltar que a pesquisa sobre negrorreferências no teatro brasileiro não se esgota neste trabalho. A pesquisa que desenvolvo aqui surge da interlocução com os trabalhos de outros estudiosos das artes cênicas brasileiras. Tendo em vista o apagamento epistêmico imposto às/aos vozes/corpos negras/os na historiografia teatral, é mais do que provável que muitas outras negrorreferências possam ser encontradas em meio às narrativas engessadas e hegemônicas. Logo, pretendo contribuir com a abertura de mais caminhos, sempre entrecruzados (uma vez que são experiências afrodiaspóricas), que abram frestas nos discursos oficiais, até então interditos, desta história do teatro nacional.

[4] O ensaio, intitulado "As outras histórias da História do Teatro Brasileiro: as faces negras do teatro no Brasil", consta no Anexo I deste trabalho. Ver página 245.

Mas, apesar das modificações necessárias pelas quais este trabalho passou, os questionamentos a respeito de uma narrativa hegemônica atravessam as discussões e estruturações de todos os capítulos aqui apresentados. Portanto, seguimos em andanças e movimento a cada página escrita e percorrida.

Desta forma, posso adiantar que as autoras que acompanharemos no seguimento dos percursos desta nossa viagem foram e são mulheres negras que inscrevem suas autorias na cena teatral borrando a primazia da escrita textual. Deixaram e deixam suas marcas nas historiografias teatrais negras por meio de uma escrita que atravessa seus corpos. Resumindo, se não encontrei as "dramaturgas negras do teatro moderno", vamos ao (re)encontro de "autorias femininas negras" nos Teatros Negros brasileiros.

Explicando melhor o percurso de nossa conversa-viagem, no primeiro capítulo, *Negrorreferenciando o Teatro Brasileiro*, nos deparamos com as muitas encruzilhadas indispensáveis para as nossas andanças. Encruzilhadas historiográficas, conceituais e reflexivas que nos levam em direção às autorias negras protagonistas deste trabalho. Neste capítulo, faço uma varredura historiográfica pela narrativa convencional teatral brasileira, dando a ver as muitas presenças negras que ocupam, há muito, o cenário nacional. Em seguida, coloco em diálogo estudiosos que se debruçaram em pesquisas voltadas para os Teatros Negros e discorro, detidamente, sobre o caráter plural destes.

No segundo capítulo, *Autoria feminina negra numa "modernidade negra" brasileira*, nos encontramos com a atriz Léa Garcia e analisamos cinco peças (*O Imperador Jones*, *O Filho Pródigo*, *Orfeu da Conceição*, *Sortilégio: mistério negro* e *Anjo Negro*) nas quais ela esteve em cena, com o Teatro Experimental do Negro. E, nos apoiando nos horizontes abertos pelos Teatros Negros, reivindicamos para a consagrada atriz, o lugar de autora da cena e mobilizadora de novas narrativas possíveis para demais mulheres negras.

No terceiro capítulo, *Corpos como nascedouro das palavras: a autoria feminina negra e a escrita corpo-textual*, convido para as discussões e reflexões a atriz Sol Miranda. Representando uma geração mais recente de artistas negras que vem agitando o cenário teatral carioca nos últimos anos, através do espetáculo *Mercedes*, no qual a atriz interpreta a personagem-título e também assina a dramaturgia da peça, discorro sobre a trajetória da artista, suas conquistas e impasses, até às análises em torno do processo criativo e de montagem do espetáculo. Tendo em vista que, com este, a atriz

conquistou alcance nacional, além de ter tido a possibilidade de ter o texto teatral publicado em livro, coloco *Mercedes* em diálogo, neste trabalho, por surgir de uma concepção amparada nos Teatros Negros, uma vez que coloca como um dos princípios basilares da escrita textual, os corpos que estão em cena.

Tendo feito estas explanações acerca do que encontrará nas próximas páginas, espero que, assim como o encontro com o coletivo Nuvem Negra, que citei a pouco, me bagunçou, positivamente, e me mostrou novas direções e estímulos para seguir aquela trajetória da graduação, pretendo que os (re)encontros que serão feitos daqui em diante nos bagunce verdadeiramente e em muitos sentidos. Bagunce a mim, a você, e a História que não lia muitas/os de nós como personagens e protagonistas.

CAPÍTULO 1

NEGRORREFERENCIANDO O TEATRO BRASILEIRO

> *O presente atua como interlocutor do passado e, consecutivamente, como locutor do futuro* (SANTOS, 2015, p. 19).

Com o desejo de reverberar, nestas páginas, as referências negras que atravessaram o cenário nacional e foram, reiteradamente, apartadas desta historiografia teatral, vamos tecer por aqui reflexões que evidenciem suas influências na cena teatral brasileira. Para tal, vamos entrecruzar dois percursos. O primeiro deles revela a presença negra nos palcos brasileiros desde o período colonial. Com esta presença em cena atravessamos os anos, do século XVI até a primeira metade do século XX. Já o segundo percurso nos propõe e nos inclina a tecer os diversos olhares para os "Teatros Negros" suscitados nas últimas décadas. Se no primeiro percurso somos colocados numa espécie de visada historiográfica sobre as teatralidades negras no Brasil, sem nos preocuparmos em formular conceituações a seu respeito, no segundo nos defrontamos com intelectuais e artistas que se debruçaram em formular reflexões a respeito dos "Teatros Negros".

Para nos auxiliar nestas travessias, faz parte dos nossos princípios ORI-entadores a concepção de "encruzilhada" (MARTINS, 2002; 2003; RUFINO, 2019). De acordo com Luiz Rufino (2019, p. 13), "a noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo". Logo, uma vez que viso desalinhar e desordenar essa historiografia teatral na intenção de proliferar outras narrativas e vozes, sobretudo negro-diaspóricas, a encruzilhada será um termo-guia para nossas andanças.

Somado ao entendimento de Rufino, as proposições de Leda Maria Martins também nos é relevante. Segundo Leda, "A cultura negra é o lugar das encruzilhadas" (MARTINS, 2002, p. 73) e ela faz uso do termo da seguinte forma:

> A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2002, p. 73).

Portanto, muitas encruzilhadas serão mobilizadas durante o desenrolar de nossa viagem. Encruzilhadas conceituais em torno do(s) "Teatro(s) Negro(s)", encruzilhadas historiográficas de encontro/reencontro de referências negras na história do teatro nacional, como também encruzilhadas discursivas que propõem a proliferação de possibilidades de inscrições e leituras onde a história se mostrava unilinear.

Evoco aqui sabedorias de fresta e pluriversais e, portanto, epistemologias afrocentradas (para além dos ensinamentos paralisadores do "conhecimento hegemônico universal"). Neste sentido, ressoo as potências híbridas das macumbas na maneira de explorar os espaços "vagos" existentes nestes rastros bibliográficos vernaculares:

> [...] buscamos transgredir com as estruturas coloniais do saber, enunciando e credibilizando a existência e as práticas de conhecimento desse outro historicamente subalternizado. Nessa perspectiva, o termo macumba se expressa de forma ambivalente: é lançado como a expressão que resguarda a intenção de regulação de um poder sobre outro – neste caso, do colonialismo para com as práticas colonizadas -, mas também aponta um vazio deixado. É neste vazio – fresta – que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante. Assim, as culturas identificadas como macumbas emergem tanto de seus repertórios vernaculares quanto dos vazios deixados pela lógica ideológica vigente (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 14).

Deste modo, é na interação com os vazios deixados pela fabricação e pela circulação do conhecimento euro-americano monológico que pretendo borrar e entrecruzar, a partir das frestas. Em outras palavras, a "História do Teatro Brasileiro" será contada aqui, conforme Hall (2013, p. 132), sob rasura. É pensando em desmantelar a "história única" preestabelecida pela literatura ocidental, e que ainda molda o nosso modo de contar e nossa estrutura historiográfica, que proponho, nas páginas seguintes, encruzilhadas narrativas como fundamentais para nos auxiliar nessa "bagunça" decolonial (de uma ordem colonial).

Bem orientadas e orientados com nossas discursividades não-hegemônicas, caminhamos com os pés bem localizados e firmes para esbarrarmos pelos caminhos com as autorias[5] negras brasileiras.

---

[5] Explicando brevemente a opção por chamar de "autoras/autorias" negras brasileiras – porque o farei melhor nos capítulos seguintes -, como informei na introdução deste trabalho, algumas mudanças foram

Sob a perspectiva de uma epistemologia feminista negra (COLLINS, 2020), as discursividades apresentadas aqui são advindas de um conhecimento parcial e situado e que, portanto, não se pretende fechado e conclusivo. Discorro a partir da minha localidade enquanto sujeita negra pesquisadora, utilizando um tipo de escrita autoetnográfica, sobre o meu percurso ao encontro das negrorreferências que serão evocadas nesta nossa jornada, em direção às autoras protagonistas deste trabalho.

Tendo-lhe ditado estes iniciais avisos e orientações para iniciarmos nossa travessia, pergunto: vamos (re)caminhar juntos/as?

1.1 Bagunçando para "consertar": as faces negras da historiografia teatral brasileira[6]

Tendo feito o convite de viagem, alerto que, primeiramente, uma (re)contação breve de histórias seja prudente. Então, se me permite, compartilho aqui as histórias negras do teatro brasileiro antes de seguirmos em nossa peregrinação. Logo de prontidão, afirmo que o que ouvimos dizer sobre o teatro nacional, pelo senso comum, é tão diferente do que (re)encontrei ao vasculhar suas primeiras histórias que é de causar espanto o silenciamento tão extenso e profundo que ainda vigora.

---

necessárias nesta pesquisa. Entre elas, a desconsideração de um entendimento limitado de "dramaturgas/dramaturgias" enquanto reservado à assinatura de um texto (escrito) de uma peça teatral. Optei por alargar este conceito e incluir outras possibilidades de atuação também como autoras da cena teatral. Sendo assim, as mulheres negras que, a princípio, insistia em chamar de "dramaturgas negras brasileiras", imbuída de um olhar mais amplo de possibilidades de (re)encontro, passo a chamar daqui em diante de "autoras negras brasileiras". Explicito melhor a respeito desta virada de entendimento no início do segundo capítulo.

[6] Reitero que o que desdobro acerca das "faces negras da historiografia teatral" tem como ponto de partida a história já contada a respeito do teatro no Brasil. História esta baseada, sobretudo, num referencial europeu e numa literatura ocidental, como bem disse no início deste capítulo, uma vez que marca seu início com o teatro jesuítico. É a partir desta história linear que busco bagunçar as narrativas. Porém, considero e comungo que o Teatro tem história(s) para além do suposto nascedouro na Grécia. Particularmente, concebo seu nascimento em África, no Egito, e alguns estudiosos já reverberaram esta reescrita da origem do teatro como, por exemplo, Abdias Nascimento (1961, p. 11, grifo nosso): "**O teatro dos povos de cor precedeu o nascimento do teatro grego**. Gaston Baty e René Chavance informam: 'apenas há uns poucos anos se revelaram, graças aos descobrimentos do abade Driotton, os primeiros textos de literatura dramática.' Documentos novos surgiram indicando pistas e rumos da evolução daquela cultura teatral desconhecida, perdida no vale no Nilo. Até que '...finalmente foi possível restituir ao Egito a honra de certos descobrimentos que se atribuíam, jactanciosamente, aos gregos.' A Grécia seguiu os passos do Egito. Antes de Ésquilo – cerca de mil anos – escreveu-se, no Egito, um libreto sobre a morte de Hórus, o qual se iguala à tragédia esquiliana. A própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto de Dionisos, foi imitação do Egito negro."

Como primeira batida de pé no chão, ressoo que a história do teatro no Brasil é não-branca desde o princípio e esta constatação deveria dar o tom do que entendemos quando pensamos "teatro". Mas ocorre o contrário. Existe um véu que o encobre e que propaga a imagem de que o teatro seria branco e uma atividade de elite. A quem interessa essa imagem? (Re)comecemos agora a desfazer essa falsa pintura do teatro no Brasil.

***

Da invasão europeia nas terras de cá, lá pelo século XVI, vinha incluído entre seus planos a "domesticação" e a "doutrinação" dos povos apontados pelos europeus como selvagens. Com isso, foi imposto aos povos originários o teatro jesuítico como um dos recursos para incutir os valores morais e culturais euro-cristãos:

> Os jesuítas tinham em mira dois fins precisos: substituir uma religião (mitologia) por outra e um código moral por outro. [...] A passagem para o cristianismo, na prática, não se mostrava exequível senão abandonando todo o complexo modo de viver nativo. Não sejam índios, sejam europeus – pregava a Igreja. E acrescentava: se com isso perderem o reino da terra – da sua terra –, ganharão o reino do Céu (PRADO, 2012, p. 28).

Assim, de acordo com a "História oficial" e a cronologia ocidental, o "mérito de ter introduzido e desenvolvido a arte dramática no Brasil cabe, incontestavelmente, aos jesuítas"[7](CACCIAGLIA, 1986, p. 7). O teatro era utilizado como plataforma de subjugação e doutrinação das alteridades não-europeias. No entanto, apesar do teatro jesuítico ser uma atividade imposta pelos europeus, ele era permeado de elementos culturais para além daqueles associados aos portugueses e espanhóis. Como um dos objetivos principais era atrair o interesse dos povos indígenas, as expressividades cênicas eram constituídas pelos três idiomas em questão (português, castelhano/espanhol e tupi), assim como alguns instrumentos musicais e representações simbólicas das três culturas.

Outro fato curioso é que as cenas não eram ocupadas apenas por artistas indígenas. Encontravam-se ali, por vezes, também os portugueses e espanhóis[8]. Interessante

[7] Chegando por aqui no século XVI, o teatro jesuítico segue sendo realizado "durante toda a sua permanência, até a expulsão exigida por Pombal em 1759, desenvolveram uma ininterrupta atividade teatral voltada para a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores" (CACCIAGLIA, 1986, p. 7).

[8] Neste teatro jesuítico, além dos indígenas em cena, os jesuítas mobilizavam também outras apresentações nas quais os alunos dos seus colégios jesuítas faziam parte dos elencos. Ademais, até mesmo alguns padres se aventuravam nas atuações e danças cênicas. No entanto, estes últimos eram mais repreendidos do que aplaudidos pelas autoridades religiosas, como foi o caso do Manuel da Nóbrega

pontuar também que este teatro jesuítico não tinha finalidade apenas religiosa. Também podiam fazer parte de algum evento comemorativo e, portanto, ter este fim/desígnio. Entretanto, mesmo que tivesse esta ou aquela finalidade, este teatro era sempre parte de uma manifestação festiva maior. Resumindo, teatro e festa eram complementares e mutuamente comunicantes, faces de um mesmo fenômeno cênico, como sugere Prado (2012, p. 24, grifo nosso):

> alguns princípios fundamentais da encenação – e, portanto, da dramaturgia – jesuítica: **o teatro concebido como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos**; o constante deslocamento no espaço (observável também nas festividades indígenas), como suporte de diálogos ocasionais, não necessariamente ligados entre si, que faziam a procissão estacionar por minutos; as figuras simbólicas, quando não sacras (a Sé, a Cidade, o Anjo); o cenário quase sempre natural [...] a comunicação de natureza sensorial, proporcionada pela música e pela dança, com os instrumentos indígenas de sopro e percussão sendo equiparados aos correspondentes europeus (flauta, tambor); e, antes e acima de tudo, o aspecto lúdico do teatro, entendida como jogo, brincadeira, porta imaginária através do qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combates navais.

Gradativamente, com a cruel prática do tráfico negreiro, africanos e seus descendentes passaram a fazer parte dessas teatralidades jesuíticas. E, assim, nos deparamos com as primeiras faces negras do teatro realizado no Brasil. Segundo Lima (2010), com a presença negra, expressividades também negras foram acrescentadas a essas teatralidades. No entanto, de acordo com a autora, apenas negros e indígenas teriam feito parte das mesmas, ocupando a cena e a plateia[9] - perspectiva que difere, em parte, como vimos, das de Prado (2012) e de Cacciaglia (1986).

> O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os "conquistados" em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica (LIMA, 2010, p. 23).

Divergências à parte, a presença negra no que se entende como primeiras manifestações de teatralidades no Brasil colonial é inegável. Um exemplo é a trajetória

---

quando o "primeiro bispo do Brasil, Pero Fernandes Sardinha, que, pelo menos numa oportunidade, chegou a censurar publicamente o padre Manuel da Nóbrega por certos supostos excessos na atividade teatral" (CACCIAGLIA, 1986, p. 15)

[9] Essas informações diferem um pouco das referências citadas de Décio de Almeida Prado (2012), o qual ressalta mais os simbolismos indígenas, inseridos ao lado dos referenciais europeus. Ele também menciona a presença, tanto na plateia como por vezes também em cena, dos estrangeiros europeus. Cacciaglia (1986) também pontua encenações e plateias heterogêneas, e este fato se comprova com a utilização, em diversas peças, dos três idiomas (espanhol/castelhano, português e tupi).

de destaque do ator negro, Victoriano[10], ex-escravizado, datando do século XVIII[11] – o conhecido período das Casas da Ópera. Outro dado importante é que, aliada a uma perspectiva afro-pindorâmica[12] (SANTOS, 2015) conseguimos, inclusive, ampliar a noção de "teatro" e, encontrar um "teatro negro" já no século XVI:

> embora mal reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média. Mesmo o Bumba-meu-boi, cuja fonte é discutida, sofreu influência negra, visível nos personagens Mateus e Bastião, "negrinhos gozados", germe dos futuros negrinhos pitorescos das comédias de costume (MENDES, 1993, p. 48).

Passado o momento "inaugural" em que existia uma cultivada parceria[13] entre autos religiosos e expressividades populares, um outro momento na história do teatro no Brasil se manifesta. Neste, o mundo profano e o mundo sagrado cristão passam a se distanciar mais e mais. Nos novos ares que movimentam a cênica no Brasil, os integrantes da cena passam a vestir ainda mais a posição de artistas, no entanto, o teatro não é mais uma atividade vista com bons olhos. E, acrescenta Evani Tavares (2010) que, até meados do século XVII, o teatro era classificado como atividade abjeta.

Neste período no qual a atuação cênica era sinônimo de promiscuidade e de vulgaridade, os artistas eram, em sua maioria, negros. Como bem diz Lima (2010), por este motivo ou por algum outro que desconhecemos, o descrédito do teatro corresponde ao momento em que teatro era "coisa de preto". No entanto, me baseando em Mendes (1993), esta desvalorização do teatro não se restringe ao século XVII. Expande-se até o século XIX, onde o protagonismo negro nos elencos ainda se fazia presente:

---

[10] Seu reconhecido destaque é tão significativo que inaugura um legado na historiografia teatral brasileira, uma vez que é o primeiro ator dramático reconhecido, um homem negro. Para mais, ver a página 248, no Anexo I deste trabalho.

[11] Neste quesito, Evani Tavares Lima (2010), Mario Cacciaglia (1986) e Décio de Almeida Prado (2012), convergem em suas informações.

[12] Termo utilizado por Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido também como Nego Bispo, para se referir aos indígenas e africanos numa postura de contestação aos termos colonizadores eurocêntricos. Ao versar sobre os indígenas, por exemplo, ele diz: "Como sabemos, esses possuem várias autodenominações. Os colonizadores, ao generalizarem apenas como 'índios', estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar. Mesmo compreendendo isso, vou utilizar também de forma generalizada o termo povos pindorâmicos com a intenção principal de contestar a denominação forjada pelos colonizadores" (SANTOS, 2015, p. 27). Outra relevância de se aderir uma perspectiva afro-pindorâmica é que, como bem diz Gonzalez (2020, p. 130), "a chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa [...]".

[13] Refiro-me aqui às teatralidades jesuíticas que viemos comentando.

> No decorrer do século XVII não há referências sobre manifestações ou influências de negros escravos no que existia como teatro brasileiro de então. [...] Mas, da segunda metade do século XVIII, talvez mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (MENDES, 1993, p. 48).

Os séculos XVII e parte do XVIII são nebulosos e conflitam algumas informações nas fontes bibliográficas que revirei. Portanto, peço que me permita abrir um breve parênteses acerca dessa temporalidade. Considerando, neste recorte temporal, Décio de Almeida Prado (2012) e Miriam Garcia Mendes (1993), e dada a complementaridade de seus discursos, temos o seguinte panorama historiográfico: olhando primeiramente para o século XVII, conforme vimos há pouco, Mendes afirma não haver "referências sobre manifestações ou influências de negros escravos no que existia como teatro brasileiro de então". No entanto, parece que dados de práticas teatrais no geral, ocorridas neste século, são mínimas. Conforme sugere Prado (2012, p. 38-39) na seguinte passagem:

> o século XVII nada oferece além de notícias esparsas e sucintas, ora de autores nacionais cujos nomes se conservaram mas não as suas peças, ora de "comédias" (no amplo sentido espanhol), que teriam sido encenadas sem que se saiba quem as escreveu. Tudo não chegando a somar, segundo os cálculos mais otimistas, uma dezena de representações.

Sendo assim, de acordo com os dois pesquisadores, o século XVII em questão sofre, até o momento, de uma escassez de dados. Se Mendes responsabiliza a ausência de intérpretes negros à atenção concedida por negros e negras ao Quilombo de Palmares[14], Prado, por sua vez, justifica a escassez cênica com "as guerras travadas em defesa da terra contra franceses e holandeses." Contudo, continua ele, "mas estas, sob formas pouco diversas, já se prenunciavam desde o século precedente (...)" (PRADO, 2012, p. 39). Seja como for, confirmamos com ambos que há uma lacuna profunda no século XVII na historiografia teatral geral, certo?

Bom, em parte. O século XVII sofre, realmente, de uma escassez de dados acerca de suas vivências teatrais. Foi um período de grandes movimentações e lutas internas e externas com "guerras contra os franceses no Maranhão, contra os holandeses na Bahia e em Pernambuco, luta entre os colonos e os jesuítas em São Paulo, a revolta de Manuel Beckmann, que em 1686 expulsou os jesuítas do Maranhão, etc"

[14] "Mesmo porque, uma verídica experiência dramática, com toques de tragédia, estava sendo vivenciada por eles nas planícies e serras das Alagoas." (MENDES, 1993, p. 48)

(CACCIAGLIA, 1986, p. 16). Inevitavelmente, em meio a tantos embates, as ocorrências de experiências cênicas diminuíram.

No entanto, na contramão das pesquisas de Mendes (1993) e Prado (2012), essas duas referências a respeito da historiografia teatral brasileira – a primeira, na história do negro no teatro, o segundo, na história teatral geral –, se encontram Freitas e Cacciaglia com algumas informações a respeito de encenações protagonizadas por artistas negros/as no, até então, nebuloso século XVII.

Régia Mabel Freitas (2017), em sua pesquisa sobre a história do teatro negro na Bahia, aponta dados a respeito deste teatro justamente neste século que se mostra lacunar pelos dois pesquisadores anteriormente citados. De acordo com seus estudos, um teatro baiano, com temáticas e presenças negras, começou a se mostrar aos poucos no século XVI e foi se fortificando e abarcando também o século seguinte. Aliando influências ibéricas com elementos culturais africanos, negros e negras moldaram seus autos populares:

> Nessas encenações seiscentistas, os negros ressignificaram a cultura africana e criaram uma genuinamente afro-brasileira com aspectos históricos, políticos e sociais. Além de ser uma alternativa de sobrevivência histórica (RAMOS, 1935), foi também mais uma estratégia negra de resistência e, por conseguinte, um exercício político no processo de construção da cidadania (FREITAS, 2017, p. 90).

Portanto, os autos já presentes no século XVI, e também citados por Mendes, seguem sendo manifestados e realizados por negros e negras no século seguinte. Sendo assim, talvez o apagamento de manifestações artísticas deste período, na historiografia brasileira, represente mais a desconsideração destes autos populares enquanto "teatro", do que, de fato, a ausência completa de dados de teatralidades no século XVII[15].

Mario Cacciaglia (1986) também reforça a existência de teatralidades populares neste período. Paralela às, agora escassas, teatralidades jesuíticas floresciam manifestações teatrais fruto do "progressivo afastamento das atividades lúdicas das

[15] No tocante a estas invisibilizações de referências de influências negras na historiografia teatral, percebemos neste subtópico que, apesar de muito evidente no século XVII, não se resumem a ele. Com esta varredura que viemos fazendo deste os Quinhentos, elas se revelam em muitas roupagens no desenrolar dos séculos. E, todas elas, seguem o fio condutor de legar aos sujeitos não-brancos e suas culturas e epistemologias, o lugar de pouca atenção nas periferias historiográficas. Sobre essa dinâmica de "Eu *versus* Outro" configurado pelo Ocidente e que dita as regras e funcionamentos estruturais, políticos, sociais e de "saber-poder" a que estamos submetidos, Aza Njeri (MORAES, 2020, p. 176) diz: "ao se colocar como centro, desloca o Outro para a periferia, fazendo com que a compreensão da Outridade seja estabelecida a partir de critérios alheios às escrevivências deles próprios que, além de destituídos de lugar de fala (RIBEIRO, 2019), veem negados os seus conjuntos de crenças e valores civilizatórios."

ocasiões religiosas" (CACCIAGLIA, 1986, p. 16). Como exemplo destas manifestações, que valorizavam aspectos brincantes e de festejos populares, temos o Bumba-meu-boi. Além deste folguedo, Cacciaglia cita a ocorrência de uma espécie de festas itinerantes protagonizada por negros, mascarados e/ou fantasiados[16]:

> Montevergne, por exemplo, assistiu no Recife, em 1666, a festejos muito interessantes, cujos protagonistas eram escravos: depois da missa, cerca de quatrocentos homens e duzentas mulheres desfilaram pelas ruas mascarados, cantando e dançando músicas que eles mesmo haviam composto, ao som de cornetas e tamborins, vestindo roupas dos patrões, levando colares de ouro e pérolas (CACCIAGLIA, 1986, p. 17).

Com Freitas e Cacciaglia, temos não só indicações da presença de teatralidades no século lacunar da historiografia teatral, como, sobretudo, sugestões de que tais teatralidades eram protagonizadas por negros e negras. Fechando aqui meus parênteses a respeito deste século conflitante, digo que considero então as ponderações destes dois últimos autores citados.

Já a respeito do século XVIII, temos mais informações e também negrorreferências. É o momento de construção e movimentações das Casas da Ópera. Se, no século XVI, o teatro (jesuítico) tinha como uma de suas finalidades a doutrinação dos povos "selvagens", como já dito, o teatro no século XVIII, pelo olhar do governo e das autoridades, não difere muito de uma intenção persuasiva à população. Como podemos comprovar pelo trecho de um alvará de 1771 concedido pelo governo:

> o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da finalidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários (SOUSA, 1960, p. 109 *apud* PRADO, 2012, p. 42-43).

Com isso, fica evidente que existia um estímulo à edificação de instituições teatrais, as chamadas Casas da Ópera, como uma ação que confirmava a importância de cidades que já despontavam em aspectos políticos e econômicos[17]. Neste contexto, "antes de ser arte ou diversão, o teatro propunha-se como cerimônia cívica" (PRADO, 2012, p. 46). São estas instituições os palcos de onde protagonizaram inúmeros

[16] Provavelmente se trata de outro folguedo, mas seu nome não é mencionado por Cacciaglia.

[17] Segundo Prado (2012), o teatro começou a despontar no século XVIII e já existiam localidades favoritas para a irrupção desse acontecimento. Era o caso de Salvador, que, no início do século XVIII, era sede do Vice-Reinado, e do Rio de Janeiro, que herda o título de Vice-Reinado de Salvador em 1763. Mas outras regiões somaram forças: "Em direção ao interior a atividade dramática só se deslocava naquelas capitanias, Minas Gerais, Mato Grosso, onde a descoberta do ouro ou de pedras preciosas gerava riqueza e improvisara núcleos urbanos da noite para o dia." (PRADO, 2012, p. 41)

intérpretes negros. Então eles eram valorizados? Bom, longe disso. Ao que tudo indica, por mais que as artes da cena[18] fossem incentivadas com a existência desses estabelecimentos, o ofício do ator era fortemente depreciado. A partir daqui nos encontramos com o momento já denunciado: quando os elencos de artistas eram majoritariamente negros, atrelado ao período em que ser ator era indecoroso e depravado para os defensores dos "bons costumes". Para explicar a predominância negra nos palcos, Prado afirma:

> Quanto à participação de mulatos, ou pardos, ou homens de cor, conforme versões, o fato pode explicar-se tanto por uma propensão natural da raça ou da cultura negra, sobretudo em relação à música, quando pelo descrédito que envolvia a profissão do ator. [...] A verdade é que os brancos desciam e os mulatos subiam socialmente ao tornarem-se atores. [...] O espaço reservado aos atores pela sociedade oscilava precariamente entre os primeiros e os últimos lugares (PRADO, 2012, p. 49).

A citação acima evidencia algumas problemáticas. A primeira delas é a estigmatização, a essencialização e a designação de estereótipos racistas às pessoas negras. Afinal, o que seria a "propensão natural da raça ou da cultura negra", nos termos de Prado? Ao ver do autor, a participação prevalecente de negros e negras nos palcos teatrais se explicaria por dois motivos: a descabida "propensão natural" por ele citada, ou o "descrédito" da profissão do ator. Mas, deixando de lado a formulação inadequada[19] de Décio – tangente ao racismo científico –, por um momento, nos detenhamos ao fato: a predominância de intérpretes negros nos elencos da época. De acordo com Miriam Garcia Mendes (1993, p. 48), esta presença majoritária se expande até o início do século XIX:

---

[18] Utilizo "artes da cena" conforme a expressão aparece definida no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis: "As artes da cena estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente inglês (*performing arts*) dá bem a ideia fundamental destas artes da cena: **elas são 'performadas', criadas diretamente**, *hic et nunc*, **para um público que assiste (a) a representação**: o teatro falado, cantado, dançado ou mimicado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são exemplos mais conhecidos. Pouco importa a forma do palco, e a relação palco-plateia (relação teatral*); **o que conta é a imediatidade da comunicação com o público por intermédio dos *performers*** (atores, dançarinos, cantores, mímicos etc.) (PAVIS, 2008, p. 27).

[19] A justificativa extremamente ofensiva expressa por Prado (2012), é reiterada por outros intelectuais da área. Trevisan (2018, p. 231) é um dos que também endossa, a partir de discursos de viajantes estrangeiros, esta narrativa subjugada ao que se refere a presença majoritária de artistas negros nos palcos da época e ao fazer teatral: "Uma das maiores evidências de má fama e, com frequência, baixa qualidade do teatro colonial era o fato de os elencos teatrais regulares terem sido constituídos – segundo testemunho de viajantes estrangeiros do século XVIII em diante – sobretudo por negros e mulatos. Como os brancos, em especial das classes dominantes, desprezavam o teatro e os atores, nada mais natural que essa ocupação acabasse sendo preenchida, pouco profissionalmente, por negros e mulatos (escravos ou libertos), cuja condição social degradada se casava à perfeição com a desclassificada arte cênica – mesmo porque esses párias de então nada tinham a perder diante da sociedade."

> Mas, da segunda metade do século XVIII, talvez até mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintados de branco.

O teatro só volta a ser encarado com bons olhos, e de fato valorizado, quando é virada a chave do quadro majoritário dos elencos. Este passa a ser branco, sobretudo português, e artistas negros são esquecidos e excluídos da cena. E aqui nos deparamos com o exato momento da vinda da corte portuguesa ao Brasil, no início do século XIX, no Rio de Janeiro, e a construção dos primeiros teatros[20] (instituições) em terras brasileiras como exigência das autoridades recém-chegadas:

> Em 1810, o príncipe regente, o futuro D. João VI, revela através de um decreto o seu desejo de que "nesta capital [...] se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela [...]". Não se compreendia, obviamente, casa real sem o seu respectivo palco, traço de união – e às vezes desunião – entre poder e povo (PRADO, 2012, p. 52).

Para ocupar estes palcos, eram convidadas companhias e artistas estrangeiros, muitas vezes portugueses, e, assim, os "homens de teatro" (PRADO, 1988) parecem esquecer, na intensidade e na velocidade da luz, dos artistas negros que ocuparam, movimentaram e sustentaram as artes cênicas no Brasil.

A presença predominante estrangeira só começa a ser descartada passada as três primeiras décadas do século XIX, quando é repetida a voga de uma necessidade de nacionalização do teatro feito no Brasil. Seria 1838 o ano divisor de águas na historiografia teatral – antes disso era feito teatro no Brasil e, a partir de então, seria realizado um teatro brasileiro (assentado na articulação entre atores, dramaturgos e empresários naturais do país). No entanto, mesmo assim, segue uma predominância branca, só que agora brasileira:

> a criação de um teatro realmente nacional em 1838, com a conjugação de três fatores básicos: uma dramaturgia, atores e empresários brasileiros, foi limitando e acabou por liquidar a atuação teatral efetiva e fundamental do negro e do mulato [...] na cena brasileira (MENDES, 1993, p. 49).

Dizer que para a criação de "um teatro realmente nacional" era necessária a união de "dramaturgia, atores e empresários brasileiros", e concluir que isso limitou a presença de negros e negras nos palcos, traduz a percepção de que o/a negro/a não era

[20] Reforço que a referência anteriormente citada à construção de estabelecimentos para estes eventos teatrais dizia respeito às Casas da Ópera no século XVIII. Já no século XIX, com a chegada da corte portuguesa, é quando, de fato, os primeiros teatros (estabelecimento/instituição) são construídos.

visto como brasileiro/a, certo? E essa era justamente a mentalidade em voga naquele período. Aliada a ideia da criação de um teatro brasileiro, estava em construção a mentalidade de uma identidade nacional. O cenário em questão se mostrava da seguinte forma: Independência do Brasil em 1822, a (suposta) abolição ainda nem promulgada e a proliferação de projetos europeus pseudocientíficos que atestavam uma hierarquia racial.

Tais projetos encontram por aqui também pseudocientistas empenhados em difundir este pensamento. Não à toa, poucos anos depois, mais exatamente após 1888, adota-se como ideologia o embranquecimento gradativo da população brasileira. Ou seja, realmente não fazia parte dos esforços de criação de uma identidade nacional, daquele momento, ter a imagem do/a negro/a como referencial. A respeito dessa desumanização histórica do/a negro/a Munanga (2019, p. 31, grifo nosso) diz:

> Todas as qualidades humanas serão retiradas do negro, uma por uma. Jamais se caracteriza um deles individualmente, isto é, de maneira diferencial. Eles são isso, todos os mesmos. Além do afogamento no coletivo anônimo, a liberdade, direito vital reconhecido à maioria dos homens, será negada. **Colocada à margem da história, da qual nunca é sujeito e sempre objeto, o negro acaba perdendo o hábito de qualquer participação ativa, até reclamar. Não desfruta de nacionalidade e cidadania, pois a sua é contestada e sufocada**, e o colonizador não estende a sua ao colonizado.

Assim sendo, quando o teatro quer se mostrar brasileiro, ele exclui o negro do foco da cena – mesmo que ele pintasse o corpo de branco para encenar seus personagens brancos[21]. Todavia, nessa tentativa de nacionalização do teatro e da dramaturgia, a presença negra surge, enfim, como personagem. Sai a predominância dos **atores negros**, mas surgem, no horizonte, os **personagens negros** – embora frequentemente elaborados de modo nada positivo já que figuravam, na maior parte das vezes, em lugar inferiorizado, estereotipado e/ou como pano de fundo das peças (MENDES, 1993; FLORES, 1995). Se o Brasil vivia as discussões a respeito da

[21] No período em que vigorava a predominância de artistas negros nos palcos nacionais, os atores eram submetidos a pintarem o corpo de branco para interpretarem seus personagens. Este momento também coincide com a máxima teatral de se eleger, sobretudo, textos europeus para receberem a atenção dramatúrgica. O francês Saint-Hilaire, ao vir ao Brasil e assistir um desses espetáculos de elenco negro tece o seguinte comentário: "Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos." (SAINT-HILAIRE, 1975, p.73 *apud* PRADO, 2012, p.48). Esta prática de branquear a pele dos atores negros, ainda mais após ler este relato do francês, me parece mais uma comprovação de que era uma tentativa racista de camuflar a negritude dos artistas. Para os mais otimistas, outra interpretação seria a de que poderia ser só uma estratégia/tentativa de evocar uma verossimilhança aos textos teatrais que eram europeus (nestes casos, espanhóis, franceses, italianos e até portugueses) e que, provavelmente, teriam apenas personagens brancos – tendo em vista que descreviam "costumes e ambientes que não eram nossos e correspondiam ao cotidiano de nossos colonizadores". (FLORES, 1995, p. 23)

abolição da escravização, tematizá-la por meio da presença de um ou outro personagem negro em textos nacionais se mostrava necessário para aqueles que defendiam a nacionalização das temáticas teatrais[22].

Estando o Brasil do século XIX em fase de afirmação de sua nacionalidade, a "História" se mostra uma fonte prolífica de muitas peças de autores brasileiros deste período (Azevedo, 2012). Portanto, já é de se imaginar a melodia que embala a maioria destes textos, não é mesmo? A conhecida canção eufemista que coloca o negro escravizado como passivo e o senhor branco como seu salvador. Como dito por Azevedo (2012), a maioria destas peças propagam a figura do "bom escravo" e costumam solucionar suas problemáticas de maneira individual e pontual, de modo que eventos históricos como Revolta dos Malês, Revolta dos Búzios e tantos outros – que retratam o protagonismo de negros/as escravizados/as e suas lutas por emancipação e liberdade – não são sequer mencionados[23]:

> Na maioria das vezes, as peças – românticas, melodramáticas ou realistas, sérias ou cômicas – apresentam a escravidão como uma péssima influência para as relações familiares burguesas. [...] Deve-se notar ainda que qualquer que seja a solução do conflito, ela é proposta sempre no âmbito individual. Com exceção de *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, na qual se prega uma ação conjunta entre negros e brancos para obtenção da liberdade política e social, nenhuma peça encara o fim da escravidão como o resultado de uma ação levada a cabo pelos principais interessados – os negros. Há um pavor surdo que não permite pôr em cena uma possível revolta organizada por parte dos escravos. A solução do conflito é sempre individual. O negro se integra à sociedade branca – os "escravos fiéis" – ou dela é excluído (AZEVEDO, 2012, p. 104, grifo do autor).

Alguns dos autores brasileiros que, a partir de 1838 e do desejo pela nacionalização dos enredos teatrais, se puseram a escrever dramaturgias que tivessem personagens negros/as em algumas de suas peças foram: Paulo Eiró, Castro Alves, Martins Pena[24], Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Agrário de Menezes,

---

[22] A este respeito, Moacyr Flores diz: "O texto teatral, embora de criação individual, deve conter elementos do imaginário coletivo para ser aceito pela plateia. [...] Por ter objetivo educacional, conforme os próprios dramaturgos afirmavam, o teatro brasileiro do século XIX torna-se um documento importante para reconstituir a sociedade da época, examinando-se as tendências de mudanças ou de conservadorismo que envolvem valores morais, sentimentais, crenças, regras, modismos e religião" (FLORES, 1995, p. 9).

[23] Ainda sobre como costumavam ser os textos das peças teatrais deste período: "Também não há texto que explore como temática a situação do liberto. Inicialmente o escravo entra em cena como figurante, na maior parte das peças, ou então a escravidão é filtrada no imaginário do branco preocupado com a contaminação dos valores negros, vendo na miscigenação com a mulher negra uma solução para o branqueamento da população. O discurso abolicionista é dirigido para os brancos, senhores de escravos" (FLORES, 1995, p. 10).

[24] Mais um sinal do que abordamos no início deste capítulo acerca da historiografia teatral brasileira apresentar certos ruídos em seus discursos – embora algumas posturas discursivas se mantenham na tentativa de sustentar aparente coesão –, pelas palavras de Flores (1995, p. 24), Luís Carlos Martins Pena

Carlos Antônio Cordeiro, Manuel Joaquim Valadão, José Alves Coelho da Silva, Apolinário Porto-Alegre, Urbano Duarte, Artur Rocha, Francisco Pinheiro Guimarães, Ubaldino do Amaral Fontoura, Cândido Barata Ribeiro, J.P. da Costa Lima, França Júnior, Artur Azevedo, Visconde de Taunay e Paulo Antônio do Valle (MENDES, 1993; LIMA, 2010; AZEVEDO, 2012; FLORES, 1995)[25]. Com exceção de Paulo Antônio do Valle e Artur Rocha, os demais reproduziram as imagens estereotipadas[26] de pessoas negras.

Somado a este lugar-comum pejorativo reservado às personagens negras, uma prática racista, por vezes, marcará presença nos palcos brasileiros: o *black face*[27]. Para esses, parece que tudo vale para seguir excluindo artistas negros dos palcos. Cederam ao citar pouquíssimos personagens negros, figurando quase como transeuntes nos enredos, em peças nacionais que podemos contar nos dedos das mãos. Mas, colocar um ator negro no palco? "Calma aí, vamos com calma" – eles parecem repetir em coro. Contudo, esta prática, era, geralmente, mais utilizada quando o personagem negro, nas raríssimas vezes, tinha certo destaque na narrativa e aparecia como protagonista.[28] Tais práticas parecem reforçar um desejo intenso para se esquecer que "fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial, interpretando importantes textos europeus [...]" (MENDES, 1993, p. 158).

---

teria sido o "criador do teatro brasileiro". Com suas peças que tratam, em geral, de "casamento com seus conflitos sociais e individuais, oscilando entre os dois pólos: o estudo da situação que gera uma comédia de enganos e o de caracteres quase caricaturados." Como enuncio no corpo do texto, Martins Pena está entre os dramaturgos que, por vezes, apresenta a imagem negra em suas peças, mas, "não há propriamente um discurso contra a escravidão, os negros aparecem como figurantes da ação, caracterizando num segundo plano o tempo e o lugar da intriga simples e linear." E, ainda de acordo com Flores, "o estudo de suas comédias permite observar como a escravidão era vivida e sentida dentro da família brasileira, na metade do século XIX" (FLORES, 1995, p. 24).

[25] Não faz parte dos interesses desta pesquisa, abordar as peças destes autores, portanto, para saber melhor acerca das mesmas consultar Azevedo (2012), Lima (2010), Mendes (1993) e Flores (1995).

[26] Entre os estereótipos recorrentes deste período, estão: as **"criadinhas mulatas"**, constantemente hiperssexualizadas, além de serem construídas para gerar comicidade; **as pretas velhas ou pretos velhos**, que são construídos como muito afetuosos e dotados de "doce e ingênua sabedoria, sempre disposta a ajudar o sinhô ou a sinhá, sofrendo com eles, alegrando-se com suas alegrias" (MENDES, 1993, p. 26), e muitas vezes expressando em suas falas um vocabulário precário; e também o **negro viciado em bebidas alcoólicas**, além de nutrir uma aversão ao trabalho, ao que Miriam Garcia Mendes descreve como "o tipo inculto, pernóstico, beberrão, pouco amante do trabalho, morador do subúrbio carioca, vidrado no carnaval" (MENDES, 1993, p. 28). Apesar da autora (1993, p. 29) citar tais exemplos como característicos dos personagens negros na "dramaturgia brasileira do período que vai, mais ou menos, de 1889 a 1910", ela também adverte que muitos deles prosseguiram em textos teatrais dos anos sucessores. E, como veremos no segundo capítulo, alguns deles se apresentam até mesmo em peças teatrais da metade do século XX. Para mais, ver Mendes (1993).

[27] *Black face*: pessoas brancas pintando o rosto de preto para performarem pessoas negras.

[28] Ver Abdias Nascimento, 2004.

Virada a chave de 1838, só voltaremos a ver uma maioria negra nos palcos nacionais no período da efervescência dos Teatros de Revista, nas primeiras décadas do século XX. Quando três companhias negras – Companhia Negra de Revistas, Companhia Ba-Ta-Clan Preta e Companhia Mulata Brasileira – se destacam na quase interminável vitrine de Teatros de Revista que ocupam, sobretudo, os holofotes cariocas. Um adendo a ser feito é que alguns artistas negros também conseguiram alcançar importante e significativo reconhecimento mesmo fazendo parte de companhias não-negras[29]. Neste caso, todavia, ocupavam o lugar de exceção frente a uma quase totalidade branca de integrantes destas companhias.

Mas me permita me prolongar só mais um pouco nesta (re)contação de histórias? Assim que ocorre o que chamo aqui de virada de chave nos palcos nacionais e os artistas negros são afastados dos mesmos, as produções teatrais, quando precisam do trabalho destes artistas (especificamente os músicos), acham de bom tom escondê-los. Afinal, precisavam seguir ressoando o protagonismo branco que obstinaram ter:

> A presença do negro nas artes cênicas brasileiras do século do XIX até as duas primeiras décadas do XX – quando o teatro se tornara ambiente de encontro das classes dominantes – se restringia à participação como músico, junto à orquestra que geralmente não aparecia no palco (ficava escondida em um fosso entre o palco e a plateia). **O artista negro era impedido de mostrar-se.** Na década de 1920, os músicos começaram a aparecer nos palcos onde eram apresentadas peças do teatro de revista, e passou a ser destacada a presença das coristas, muitas delas negras ou mestiças. Nesta mesma década surgiu uma iniciativa – talvez a primeira no Brasil – de protagonismo de atores negros nos palcos, que, no entanto, teve de enfrentar as adversidades de uma sociedade racista, pretensamente branca, que investia contra qualquer forma – ou tentativa – de protagonismo negro nas artes cênicas e no cenário social como um todo (ROCHA, 2017, p. 45-46, grifo nosso).

Após os anos de 1920, a historiografia só volta a pontuar outra camada das faces negras no teatro brasileiro com a abertura de caminhos proporcionada por Abdias Nascimento e seu Teatro Experimental do Negro, em 1941. Embora, muitas vezes, alguns apontem esta como uma primeira referência de teatralidade negra no Brasil, pudemos ver que os palcos nacionais já há muito eram espaços dessas presenças negras (mesmo que com muitos obstáculos). Levando em conta a extensão da temporalidade colonial abordada, o que fica evidente é que a história do teatro no Brasil, a partir da invasão europeia, é inegavelmente negra. Apesar do seu embranquecimento ser rotineiramente e prolongadamente alimentado, quando assopramos o pó empoeirado

[29] Me debruço a respeito da trajetória das três companhias mencionadas e dos/as artistas negros/as independentes no ensaio incluído no Anexo I deste trabalho. Consultar páginas 260 a 265.

desta história, vemos que existem muito mais cores do que a centralização linear pretensamente "neutra/branca" gostaria de evidenciar.

Infelizmente, a historiografia conclui seu repertório acerca do que nomeei de faces negras do teatro nacional com o Teatro Experimental do Negro. Contudo, até o final deste trabalho, mostrarei que muito outros grupos negros e também personalidades artísticas poderiam ter recebido suas devidas importâncias nas páginas desta "História"[30]. Mas, por ora, tendo compartilhado esta breve contação de história, gostaria de fazer um singelo pedido: não sigamos permitindo o esquecimento das faces negras da história do teatro brasileiro. Sejamos cismados com as narrativas desencantadoras e repetitivas a respeito de existências negras. Questionemos a reiterada e desbotada "História" que oculta tantas vozes em detrimento de uma. Façamos como nos propõe Luiz Rufino quando diz para "praticarmos a cisma com o caminho que se reivindica como o único". (RUFINO, 2019, p. 34). Reivindiquemos as outras histórias, ao invés de seguir ressoando somente aquela única.

1.2 Afinal, o que é esse "Teatro Negro"?

Visto que foi uma expressão muito utilizada na nossa explanação anterior acerca das faces negras na historiografia nacional, para seguirmos em nossas caminhadas, uma preparação necessária é a de vasculhar e entender o que define, então, um teatro negro. Qual o motivo dessa necessidade? Por que a presença majoritariamente negra nos palcos, ou a existência de uma dramaturgia que enfocasse em personagens negras, foram, frequentemente, intituladas como tal. No entanto, isto basta para classificar um teatro negro? Eu diria que a situação é mais complexa e vou revirar a partir daqui algumas questões.

Não foram poucas as vezes que, quando um elenco negro subia aos palcos, logo se falava sobre um "teatro de negro", "teatro negro" e tantas outras variações com alusões à negritude (fossem positivadas, pelo grupo, ou inferiorizadas, por racistas reacionários contrariados, por exemplo). Mas, perceberemos mais à frente[31] que, quando

[30] Me refiro ao ensaio, "As outras histórias da História do Teatro Brasileiro: as faces negras do teatro no Brasil", localizado no Anexo I deste trabalho. Ver página 245.

[31] Um exemplo disto são as indagações feitas ao Teatro Experimental do Negro, um grupo de teatro composto por artistas negros e que se interessavam e pesquisavam uma linguagem moderna do teatro. Exponho no final deste trabalho, discursos direcionados para este e demais grupos e reflito sobre uma

o termo era utilizado como enfrentamento frente ao silenciamento de um teatro classificado como hegemônico, os artistas do teatro em questão eram colocados numa injusta estrada bifurcada onde praticamente se exigia que apenas um caminho fosse trilhado[32]. É como se uma voz desincorporada falasse: "Não resolveu inventar essa de dizer "Teatro Negro"? Então siga esta cartilha restritiva porque estamos de olho". Mas vamos com calma. Afinal, o que é "Teatro Negro"?

Não existe uma unanimidade a respeito do que seria um teatro negro. De acordo com Evani Tavares Lima (2010), Roger Bastide teria sido o primeiro intelectual a publicar um trabalho que se debruçasse na questão do teatro negro no Brasil por um viés sociológico. Partindo desta perspectiva, o sociólogo francês buscou delinear características que definissem o "teatro negro". Ele foi, inclusive, um dos primeiros que tentou incluir na definição as manifestações negras profanas e religiosas.

Era prática comum entre intelectuais brancos, principalmente do final do século XIX a meados do século XX, abordar tudo o que dissesse respeito a sujeitos negros a partir de um distanciamento sociológico com a seguinte posição dicotômica: branco-pesquisador *versus* negro-tema (Ramos, 1995)[33]. Roger Bastide, mesmo tendo contribuído aos estudos das artes cênicas negras brasileiras, também reverberou este velho mau hábito, tendo analisado o teatro negro no Brasil por este viés, ao elaborar a sua "sociologia do teatro negro brasileiro" (BASTIDE, 1983).

---

certa permissibilidade, e até mesmo incentivo, para que grupos negros se associem às temáticas mais populares em detrimento de linguagens "modernas" e/ou "clássicas. Para entender mais a respeito destas cobranças externas que grupos negros receberam, consultar a trajetória destes no Anexo I, ver páginas 274 a 277.

[32] É como se a estrada bifurcada apontasse para duas direções: uma mais dificultosa, denunciando atitudes e costumes racistas e proferindo discursos de empoderamento e/ou simplesmente mostrando pessoas negras em posições não marginalizadas; e outra com pouco menos obstáculos, reafirmando estereótipos raciais e/ou lugares comuns associados à cultura negra.

[33] De acordo com Guerreiro Ramos (1995), a tradição acadêmica de estudos sociológicos e antropológicos, no Brasil, que trata o negro como tema e assunto inicia-se com Nina Rodrigues em 1890. E então uma legião de intelectuais e escritores seguiram esta corrente. É comum na prática destes escritores, a atenção acerca do que denominam "o problema do negro". E este arcabouço de uma "sociologia do negro", a qual reflete um privilégio onde o branco desfruta de um poder de "ver o negro, sem por este último ser visto", é permeada de equívocos discursivos a respeito das pessoas negras. Constituindo-se, assim, num impedimento acerca de um verdadeiro pensamento crítico das relações raciais no Brasil. E, diz Ramos (1995, p. 189) sobre estes intelectuais: "Há, certamente, entre eles, diferenças de método, de técnica científica. Todos, porém, vêem o negro do mesmo ângulo. Todos o vêem como algo estranho, exótico, problemático, como não-Brasil, ainda que alguns protestem o contrário". Entre os nomes dos intelectuais citados por Guerreiro Ramos, encontra-se o de Roger Bastide. Exponho a menção de Bastide por Guerreiro Ramos, importante intelectual negro da época, para pontuar que já naquele período, algumas críticas já eram direcionadas para este autor, e demais intelectuais brancos que versavam sobre um "problema do negro" com o distanciamento já citado.

De acordo com o autor, existiriam, à época da elaboração de seu ensaio (1974), duas correntes de teatro negro: a primeira seria mais tradicional e espontânea, relacionada às religiões afro-brasileiras e se expressaria como um "teatro-festa"; a segunda, seria erudita e com discurso engajado, uma espécie de "teatro-contestação", porém em moldes europeus.

A associação dessa segunda corrente seria explicada, de acordo com Bastide, pela relação de um teatro negro de discurso engajado com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Combinação essa que muito me intriga, pois, mais uma vez, nos deparamos (por mais que, neste caso, algumas ressalvas possam ser feitas[34]) com a "velha história" de que cabe à Europa e seus filhos/as a "descoberta" e vanguarda de tantos empreendimentos – a exemplo, neste contexto, do teatro negro e sua vertente de "teatro-contestação". Seria possível mesmo não retrucar que um teatro negro engajado resultaria do Teatro da Crueldade *artaudiano*? Não existiria nenhuma influência, de fato negra, que tenha contribuído neste movimento?[35] Como o sociólogo aponta que as primeiras manifestações de teatro negro teriam autores brancos como seus pioneiros, podemos desconfiar que esse mesmo estranhamento não o perturbou tanto:

> Ora, esse teatro-crueldade e esse teatro-sonho realizam, talvez já com O'Neil, nos Estados Unidos, mas sobretudo com Genet, na França, suas primeiras obras-primas autênticas, criando um teatro negro – de negros, realmente, escrito ainda por brancos (vai ser preciso em seguida ultrapassar esse primeiro estágio) mas sempre teatro negro (BASTIDE, 1983, p. 140).

Mas nos voltemos para as duas correntes de Bastide. Como exemplo da primeira, ele focaliza o que chama de "teatros folclóricos" e, da segunda, o "teatro experimental negro dos anos [19]50". Muito assertivo em suas declarações, o sociólogo diz que existiriam ao menos dois tipos de teatros folclóricos no Brasil: um seria o Bumba-meu-boi[36] e o outro seria uma encenação do combate entre Mouros e Cristãos[37].

---

[34] Esta minha ponderação de forma alguma desconsidera a importância e relevância do teatrólogo Antonin Artaud. Não desvalorizo sua trajetória artística e influências de teatralidades não-ocidentais, sobretudo pelo teatro oriental e de Bali. A minha grande questão é a frequente e rotineira desconsideração (histórica) da agência/existência de referências negras em empreendimentos/feitos considerados como da modernidade.

[35] Defendo que sim. Um exemplo dessas negrorreferências de discursos engajados data de meados do século XIX em diante, com a parceria de abolicionistas e artistas negros, em teatros ao redor do Brasil (Alonso, 2012). Figurando, portanto, referências anteriores às mobilizadas por Bastide quando ele cita o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, e também Eugene O'Neill e Jean Genet (se referindo, acredito, às conhecidas peças *O Imperador Jones*, de 1920, e *Os Negros*, de 1958). Discuto a respeito desta aliança entre abolicionistas e artistas negros mais à frente, também no Anexo I deste trabalho.

[36] O Bumba-meu-boi, considerado expressão de teatro popular tanto por Mendes (1993) quanto por Bastide (1983), tem certos conflitos acerca de sua origem. Contudo, suas influências negras e brasileiras são inegáveis: "[...] mesmo que tenha origens extrabrasileiras, não deixa de ser, como 'auto' teatral, uma

Estes dois seriam exemplos de teatro folclórico/popular criado por brancos e que, portanto, exporiam seus olhares hierárquicos aos negros:

> [...] **criado pelos brancos metropolitanos para garantir o controle**, religioso ou político, das populações dominadas**. O negro aparece aí apenas por constituir um elemento da população e por ter um papel na sociedade, mas não enquanto princípio criador de cultura**. Ensina-se a ele qual é seu valor numa certa estrutura hierárquica [...] (BASTIDE, 1983, p. 141, grifo nosso).

Assim, eles agiriam de modo semelhante à coerção infligida pelos europeus aos indígenas e negros com o teatro jesuítico, uma vez que, de acordo com Bastide, o negro estaria presente apenas para figurar uma presença subjugada dentro de uma estrutura hierárquica. Mas não paremos por aqui. Também de acordo com Bastide, o teatro folclórico e popular é composto por duas vertentes: a primeira é a que teve sua criação por pessoas brancas (combate de Mouros e Cristãos e Bumba-meu-boi, citados há pouco); e a segunda é de origem africana. O samba rural e o candomblé seriam exemplos desta última. E o sociólogo acrescenta: "É claro que não deparamos aí com um teatro constituído, mas incipiente" (BASTIDE, 1983, p. 143). O teatro popular folclórico de origem africana não seria um teatro totalmente desenvolvido. O sociólogo enxerga no candomblé e no samba rural uma espécie de proto-teatro.

Como nos depararemos com outras definições que citam manifestações religiosas afro-brasileiras como inspirações para alguns espetáculos de teatro negro, acredito ser importante nos atentarmos mais um pouco a respeito do candomblé enquanto teatro folclórico na visão de Bastide. Primeiramente, ele (1983, p. 141) afirma colocar "entre parênteses o aspecto religioso do candomblé, para reter apenas seu aspecto 'espetáculo'". O que ali sobressai enquanto indicativo de um teatro, pela

---

criação autêntica da cultura popular do Brasil; como tal, não existe em parte alguma da América, Europa ou África" (BASTIDE, 1983, p. 142-143). Apesar das influências negras, para Bastide, o Bumba-meu-boi é uma criação de brancos, uma vez que se reflete ali, a seu ver, alguns estereótipos negativos às personagens negras.

[37] De origem ibérica, estas encenações de combate entre Mouros e Cristãos tinham um roteiro e disposição já pré-estabelecida. Os brancos, com o anseio de manter a assimetria social e racial em cena, destinavam aos negros o papel dos Mouros e estes eram os eternos vencidos. "A função essencial deste jogo teatral, ao ser transposto de Portugal para o Brasil, teria sido, em minha opinião, a de persuadir o negro, dando-lhe uma demonstração espetacular de que não era rejeitado pela comunidade dos brancos ou, se preferirem, de que não estava marginalizado: ele tinha um lugar na sociedade local que estava sendo construída, mas com a condição de ele se 'desafricanizar' primeiro, assimilando os valores do Ocidente, e de aceitar nessa sociedade local uma situação de subordinação. O negro era 'perdoado' por ser negro, na medida em que se tornava um 'negro de alma branca', assim como sua dependência sociológica vinha a ser o preço que tinha de pagar para merecer a afeição condescendente do cristão, o que é a própria definição do paternalismo" (BASTIDE, 1983, p. 142). Estas características citadas por Bastide assemelham-se muito com as tentativas de "doutrinação" que faziam parte das encenações dos teatros jesuíticos para com os indígenas e os negros.

perspectiva de Bastide, é, ao meu ver, justamente o que o caracteriza enquanto manifestação religiosa e que o sociólogo resume como "transe" e "elemento onírico":

> O candomblé é a expressão do desejo inconsciente [...] É por isso que o candomblé preenche a função que Aristóteles atribui ao teatro, quando diz que o teatro é a catarse ou purificação das paixões. Num livro já antigo, eu me permiti chamar o candomblé de psico ou de sociodrama, o que vem a dar praticamente no mesmo. E, se essa sociedade "outra" é representada em estado de transe, é porque o transe é um sono provocado, e só o sono, enfraquecendo as censuras da sociedade repressiva da vigília, permite ao desejo contido se exaltar numa gesta corporal e musical, quer dizer, sob a forma de um teatro do imaginário e de uma ópera fantástica (BASTIDE, 1983, p. 144).

Percebo mais aspectos negativos do que positivos nesta tentativa de encaixe, por Bastide, do candomblé enquanto teatro. O lugar do sagrado desta religião, ainda hoje vítima constante de intolerância religiosa, me parece fragilizado nestas associações de "teatro do imaginário" e "ópera fantástica"[38]. Mais à frente veremos algumas definições que se preocupam em reservar, de fato, o seu caráter religioso.

Sendo mesmo Roger Bastide um dos primeiros a definir teatro negro, com sua publicação "Sociologie du théâtre nègre brésilien", de 1974[39], acrescentaria que ele foi um dos primeiros a polarizar as manifestações artísticas/culturais negras pelos rótulos "popular" e "erudito", ambos frutos de uma clivagem moderna[40]. Os dois exemplos de teatro folclórico citados seriam enquadrados como "teatro popular" e a teatralidade do Teatro Experimental do Negro seria rotulada como mais aproximada de um "teatro erudito" (baseado nos moldes de um "teatro branco", logo, apoiado em um caráter discursivo/textocêntrico).

Apesar de Bastide ser um dos primeiros a incluir manifestações populares e/ou religiosas num entendimento de teatralidade negra, ele alerta que elas estariam fadadas a um arcaísmo em meio às modernidades dos novos tempos das cidades industrializadas.

---

[38] A respeito desse "olhar de fora" de Bastide acerca do candomblé, e, alerto mais uma vez à dinâmica branco-pesquisador *versus* negro-tema, Lima (2010, p. 39) também diz: "Para nós, a associação de expressões religiosas, dessa natureza, com o teatro, como o faz Bastide, é resultado de uma perspectiva de quem vê de fora. O que se relacionaria mais com a forma externa com que essa expressão se manifesta. À sua qualidade espetacular (no sentido etnocenológico – Pradier – 1999), mais do que sua função ou deliberação interna. Fazendo-se assim, capta-se, apenas um dos diferentes aspectos apresentados por essas manifestações religiosas".

[39] Utilizo este texto traduzido, "Sociologia do Teatro Negro Brasileiro", que se encontra no livro "Roger Bastide: sociologia", 1983.

[40] Me parece que, até aquele momento, manifestações artísticas e culturais negras eram sempre referendadas como "popular" e/ou "folclórico". E, Bastide, fazendo uso de um dos fundamentos da modernidade, observa duas correntes de teatro negro e as classifica segundo a divisão erudito-popular. Nesse sentido, e considerando o contexto já pós-modernista de seu escrito, causa estranheza essa polarização.

E que estaria em voga, então, uma nova teatralidade negra que condissesse com esse novo contexto:

> O **teatro negro – moldado no teatro branco que o tinha precedido** – parece, creio eu, ter tido por missão **preencher o vazio** deixado no coração dos negros **pela passagem da sociedade tradicional à sociedade moderna**, ser um meio de recuperar a festa que desaparecera com o teatro tradicional, a festa enquanto expressão totalizante da vida; mas, ao mesmo tempo, alterava a natureza desta festa para adaptá-la a um novo meio sociológico, que forçara a sua saída do largo do povoado ou do pátio da casa-grande, para o interior de uma sala fechada. Pressentimos logo o quanto essa mudança de cenário provoca em transformações na funcionalidade da nova festa. [...] **o teatro negro perde seu valor recreativo para adquirir um valor pedagógico** (BASTIDE, 1983, p.147, grifo nosso).

À parte o que me parecem ser péssimas exemplificações indicadas pelo sociólogo, tentemos destrinchar o que ele diz. Não é surpresa que a perspectiva de Bastide, para o teatro, seja eurocêntrica. Mas, o que ele quer dizer quando afirma que o "teatro negro" (a nova corrente), teria como missão preencher um vazio para negros e negras? Ele continua e, ao que me parece, localiza o vazio na festa. Esta última, na nova sociedade moderna e no novo "teatro negro", mudaria de roupagem e funcionalidade, agora seria pedagógica. Ou seja, esse novo teatro negro, para Bastide, tem como missão para negros/as ser uma espécie de festa pedagógica? E que leitura é essa de negros/as aficionados por festa e se referenciando a um "largo do povoado" ou "pátio da casa-grande"? Tendo em vista estas interpretações do autor, relembro os alertas já advertidos por Guerreiro Ramos acerca da postura "branco-pesquisador" de Bastide.

Seja como for, sigamos examinando mais um pouco os pareceres do intelectual francês. Essa nova teatralidade negra é o que ele chama de "teatro negro erudito". Diz respeito a um teatro "escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco" (BASTIDE, 1983, p. 145) e que ele diz se preocupar em examinar. Ele considera que este teatro negro teria sido encabeçado por autores brancos, como uma ação necessária à época – tendo em vista, segundo ele, a pequena existência de intelectuais negros. Mas afirma que pretende se deter sobre as poucas produções que tiveram dramaturgos negros à frente.

Roger Bastide arrisca diversas premissas, bastante problemáticas, acerca das relações raciais no Brasil[41] e das motivações para uma nova teatralidade negra brasileira

[41] Em seu texto, Bastide, frequentemente, conjectura basicamente a respeito de um racismo brando à brasileira, já que prevaleceria a "ideologia da democracia racial": "O teatro negro brasileiro aceita o ideal da democracia racial, que é a ideologia própria do Brasil [...] Pois no Brasil a cor negra não é sentida objetivamente como marca de uma 'alteridade', sua presença é natural e desprovida de importância, desde

(a qual ele intitula também como "teatro experimental negro"[42]). Dentre elas, destaco a seguir a mais proveitosa acerca das características desse teatro negro:

> Nesse teatro, o **negro finalmente se revelava em e sob sua verdadeira natureza como uma pessoa humana**, com seus dramas, suas aspirações, **arremessando longe qualquer máscara** que lhe tivesse sido imposta. Em segundo lugar, e ao mesmo tempo, **a passagem do símbolo ao ser**. [...] E também, **inversamente, há a passagem da realidade cotidiana ao mito, sobretudo por parte dos autores brancos que, não podendo naturalmente captar a essência do negro, só podiam concebê-lo enraizando-o**, ou na mitologia universal, ou na cultura religiosa afro-brasileira. Por último, e principalmente, para todo o conjunto desse teatro, **a passagem da negatividade à positividade**. **Contra uma ideologia do embranquecimento** que só dava chances ao negro se ele se renegasse – seja genética (mulatização), seja culturalmente (o "preto de alma branca") **-, esse teatro afirmava os valores da negritude**; quer dizer, a possibilidade de o negro ser brasileiro sem precisa rejeitar sua negritude (BASTIDE, 1983, p. 153-154, grifo nosso).

Conseguimos perceber que, para Bastide, o teatro negro expõe uma valorização da pessoa negra, se distanciando de estereótipos e enaltecendo valores culturais afro-brasileiros. Nota-se ainda que este teatro, contrariamente à fatalidade do desaparecimento dos personagens negros nos dramas (tanto literalmente quanto aos que, por vezes, aparecem performando a branquitude), se colocaria contra a "ideologia do embranquecimento". No entanto, o teatro negro escrito por dramaturgos brancos (sendo também para ele uma possibilidade) pecaria ao mitificar o negro, uma vez que uma suposta "essência do negro" não é acessada pelo autor branco.

Alguns pontos da definição de Bastide vão ao encontro da concepção elaborada por Christine Douxami, outra estudiosa das teatralidades negras brasileiras, que traz um olhar mais contemporâneo à questão. Ambos parecem convergir quando consideram a temática ou a autoria negras das peças. Mas também se distanciam em aspectos significantes.

Douxami[43], em sua pesquisa sobre grupos teatrais negros existentes no Brasil entre 1940 e 2001, pontua três cidades como locais de desenvolvimento significativo do

---

que o negro permaneça em seu lugar" (BASTIDE, 1983, p. 149). Para um entendimento qualificado das relações raciais no Brasil, ver Guerreiro Ramos (1995) e Kabengele Munanga (2019).

[42] Ele utiliza esse termo para além do Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias Nascimento. Quando o autor se refere a este, ele pontua como o "teatro experimental negro do Rio de Janeiro" ou "teatro experimental negro dos anos 50". Quando apenas utiliza "teatro experimental negro", Bastide está se referindo, literalmente, a um teatro negro que ele identifica estando em seu estágio experimental.

[43] Christine Douxami é professora-doutora e francesa, com experiência em Antropologia e Teatro, sobretudo em antropologia das populações afro-brasileiras, teatro popular e teatro político.

Teatro Negro: Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo[44]. Segundo ela, em meio à diversidade de práticas e abordagens, há alguns critérios que nos permitem classificar um teatro como negro, quais sejam:

> não há homogeneidade em torno de uma definição do que é o teatro negro, pois **o que o caracteriza é diverso**. Pode-se entender por teatro negro um teatro **que fale, na sua dramaturgia, da situação do negro**; como também pode ser entendido apenas em função da **presença do ator negro em cena**, ou, ainda, pelo simples fato de o **diretor ser negro**. Ora, **dependendo da concepção adotada, surgem diferentes formas de realização de teatro negro**. Uns que acentuam os aspectos do **discurso militante**, outros que valorizam a **presença do corpo negro em cena**, a importância da **religiosidade e das manifestações artístico-culturais negras**. Todavia, é necessário destacarmos **uma certa homogeneidade na forma do teatro negro**. Pois, nas suas diferentes realizações, **há sempre uma junção de vários gêneros artísticos em cena: música, dança e teatro**. Um outro elemento a ser destacado é que todas as experiências do teatro negro estão sintonizadas com a **construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros** (DOUXAMI, 2001, p. 361-362, grifo nosso).

Pela perspectiva acima, existe um grande rol de possibilidades para se intitular uma experiência teatral enquanto "teatro negro" como, por exemplo, a temática a respeito do povo negro, atores negros em cena ou um diretor negro. A depender da estética e poética adotadas, alguns elementos podem ser mais ressaltados: o discurso militante, o protagonismo negro em cena, a religiosidade afro-brasileira ou manifestações culturais negras. Seja como for, a seu ver, algo sempre recorrente em qualquer exemplificação de "teatro negro" é a união de música, dança e teatro.

Douxami também percebe a evolução e o prosseguimento do teatro negro em duas vertentes: uma dialogaria com um modelo mais "clássico", embora aliado a influências africanas e com um texto teatral político de valorização negra; a outra se enriqueceria com o "popular", seria o teatro negro popular que busca a participação e o protagonismo do sujeito negro, das classes menos abastadas, no folclore nacional, com foco em teatralidades ligadas às danças e musicalidades (DOUXAMI, 2001). No entanto, diferentemente de Bastide, Douxami não inclui as religiões afro-brasileiras, em suas manifestações literais, como exemplo de teatro negro. A autora, por certo, ressalta a presença do enaltecimento dessas religiões nos espetáculos de alguns grupos de teatro negro[45]. Todavia, não se dão ali transposições religiosas que teriam supostamente saído

[44] Em sua pesquisa, Christine Douxami (2001) se detém sobre os grupos de teatros negros profissionais e justifica sua escolha pela pouca acessibilidade aos trabalhos e às trajetórias de grupos mais amadores, além da pouca repercussão de público se comparado com os primeiros.

[45] Veremos que isso ocorre, por exemplo, em *Sortilégio* (no capítulo 2) e em *Mercedes* (no capítulo 3).

dos terreiros e se materializado nos palcos. Logo, Douxami pontua a importância da separação desses dois campos, os terreiros e o palco:

> A valorização das religiões afro-brasileiras faz parte de uma atitude militante, comum no teatro brasileiro, que as considera como pólo de resistência à escravidão e como referência de africanidade. Porém, são sempre adaptações cênicas da religião e não o próprio ritual em sua forma íntegra. **Apesar desses cultos terem uma grande "espetacularidade", não podem ser considerados como formas de teatro negro, mas como religião.** Igualmente, quando o teatro representa essas religiões, trata-se de uma simbolização e não das religiões em si (DOUXAMI, 2001, p. 332, grifo nosso).

Outra definição que se pode considerar é aquela articulada por Júlio Moracen Naranjo[46]. Sob sua ótica, existe um imbricamento entre várias vertentes artísticas como a música, a dança, as dramatizações e os rituais. Todas estas manifestações espetaculares estão incluídas nesta concepção de teatro negro. As fronteiras (modernas e ocidentais) que as separam seriam menos demarcadas, acarretando, assim, numa "consequente ampliação do termo teatro, o que acaba lhe imprimindo uma dimensão muito próxima daquela que se tem em África" (LIMA, 2010, p. 41). Ele completa:

> Se o **teatro negro está relacionado à identidade cultural do homem negro**, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, como um movimento constituído por **representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas - da origem e da diáspora** (MORACEN, 2004, p. 33 *apud* LIMA, 2010, p. 40).

Este entendimento de teatro negro se porta, fundamentalmente, a seu nascimento em África. Logo, suas expressividades diaspóricas têm como princípios basilares as influências africanas e, como dito, a adoção de uma distensão do termo "teatro".

Existe um entrecruzamento produtivo aqui entre as noções de Moracen e Douxami. Se, para esta, os "teatros negros" estão afinados na "construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros", como algo que se almeja enquanto objetivo; para aquele o "teatro negro" estaria relacionado à "identidade cultural do homem negro", portanto, partindo já de um panorama afrocentrado e decolonial. Mas, o que se mostra totalmente interligado na definição de Moracen, encontra uma pertinente categorização, a seguir, com Lima.

---

[46] Júlio Moracen Naranjo, nascido em Cuba, é professor, pesquisador, antropólogo, diretor, ator, poeta e dramaturgo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo. É licenciado em artes cênicas e possui especialização em direção, dramaturgia e teatrologia no Instituto Superior de Arte, na capital cubana. Ademais, é pós-graduado em antropologia na Universidade de Havana, e etnologia e etno-antropologia na Universitá Degli Studi Sapienza, em Roma.

Evani Tavares Lima[47] também elabora uma concepção ampla de teatro negro, que em muito se encontra com a de Moracen, que é a seguinte: "aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra" (LIMA, 2010, p. 43). Mas vai além, propondo uma categorização interna que subdivide o teatro negro em três vertentes: "performance negra", "teatro de presença negra" e "teatro engajado negro". Assim:

> Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença negra** estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (LIMA, 2010, p. 43, grifo do autor).

As subdivisões da autora parecem sanar problematizações feitas até aqui nesta nossa caminhada, vistas há pouco com Bastide, além de darem conta das demandas advindas das experiências diaspóricas deste teatro. Em "performance negra" encontramos, por exemplo, rituais religiosos que, dada sua sacralidade, não "prescinde de audiência". Mas, nesta mesma encruzilhada de "teatros negros", existe também uma estrada denominada "teatro engajado negro" que leva a grupos assumidamente teatrais como o Teatro Experimental do Negro. Como também uma outra, denominada "teatro de presença negra", também teatral e que requer um público, mas que pode ser realizada tanto por artistas brancos que utilizem influências culturais negras, quanto pela presença literal de artistas negros (mesmo que interpretem um "clássico" ocidental, por exemplo). O que estaria em foco, neste último caso, seria uma inevitável presença negra, seja corpórea ou apenas cultural.

[47] Evani Tavares Lima é atriz, formada pela Universidade Federal da Bahia; professora-doutora em Artes (Teatro) pela Universidade Estadual de Campinas; mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Outra pesquisadora que traça uma formulação acerca de elementos que caracterizariam um teatro negro é Alexandra Gouvea Dumas[48]. A este respeito, a autora identifica

> três elementos recorrentes para definição de teatro negro que, por vezes, se intercruzam num único espetáculo, mas que invariavelmente personalizam o cenário brasileiro das artes cênicas negras: 1) **a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo**; 2) **engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltado para causas do povo negro**; 3) **cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas** (DUMAS, 2020, p. 95, grifo nosso).

Nota-se, a partir de Dumas (2020) que a presença de artistas negros, já pontuada nas definições de Douxami e Lima, desdobra-se aqui para toda a equipe de realização do espetáculo. O "engajamento cênico-discursivo" também se entrecruza com as definições de Douxami ("discurso militante"), Lima ("teatro engajado negro") e, arrisco somar também nesta encruzilhada, Bastide, quando ele afirma que o teatro negro se estrutura "contra uma ideologia do embranquecimento". Acredito que podemos ver nesta contra-ideologia um exemplo deste engajamento discursivo citado. Por fim, todos os intelectuais[49] citados até aqui se entrecruzam quando o elemento considerado fundamental para se erigir um "teatro negro" são as "poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas".

Mas isto não é tudo. Por um viés do teatro negro estadunidense, umas das personalidades mais importantes para o movimento negro nos Estados Unidos, W. E. B. Du Bois, também delineia uma definição ainda mais focada no protagonismo e na recepção negra. Para ele, o teatro negro seria aquele atuante num universo totalmente negrorreferenciado:

> As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. **Sobre nós.** Isto é, elas devem ter **enredos que revelam a vida dos negros** como realmente é. 2. **Por nós.** Isto é, elas devem ser **escritas por autores negros que entendam**, de nascimento e contínua associação, **o que significa ser um negro hoje**. 3. **Para nós.** O teatro deve **dirigir-se primordialmente às plateias negras**, sendo apoiado e mantido para seu entretenimento e aprovação. 4. **Perto de nós.** O teatro deve **localizar-se num subúrbio negro**, próximo à massa de pessoas comuns (DUBOIS, 1926, p. 134 *apud* MARTINS, 1995, p. 70, grifo nosso).

[48] Alexandra Gouvea Dumas é professora doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora do teatro com experiência, sobretudo, nos estudos sobre pedagogia do teatro, manifestações cênicas afro-brasileiras, estudos do teatro negro e teatro e culturas populares.
[49] Bastide (1983); Douxami (2001); Moracen (2004); Lima (2010); Dumas (2020).

De todas as formulações de "teatro negro" citadas, esta é a que mais aposta no protagonismo negro em todas as instâncias de sua realização. Ao ressaltar "enredos que revelam a vida dos negros", Du Bois se entrecruza com Bastide quando ele pontua que o negro humanizado, seus dramas e aspirações são retratados no que entende por "teatro negro"; com Douxami, quando ela menciona a possibilidade de uma dramaturgia que verse sobre a "situação do negro"; e com Moracen e a citada "identidade cultural do homem negro". Porém, ainda assim, a definição de Du Bois parece ser a mais assertiva acerca das características de um "teatro negro" (estadunidense). Enquanto os outros intelectuais citam características possíveis de comporem este teatro, podendo aparecer todas em conjunto ou apenas algumas combinadas, Du Bois sugere que todas são imprescindíveis para a constituição deste "teatro negro". Um teatro que seja "sobre nós", "por nós", "para nós" e esteja "perto de nós".

Em diálogo com a concepção de Du Bois está a de Marcos Antônio Alexandre[50] (2017, p. 34, grifo nosso a seguir). Ele não reivindica o direcionamento dos espetáculos negros a uma plateia obrigatoriamente negra, mas, acerca dos outros aspectos diz que "o 'teatro negro' deve apresentar o ponto de vista **interno**, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro". Entretanto, para Alexandre, o teatro negro não se resume às questões dos sujeitos negros na sociedade, mas também se produz a partir das variedades artísticas e performáticas que compõem as culturas negras. Defende que o "teatro negro é ritualístico" e que "os atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais e que forja as suas identidades." – a isto ele denomina "corpo negro pulsante[51]" (ALEXANDRE, 2017, p. 34-36).

A respeito deste conceito, Alexandre (2017, p. 42) ressalta que o "corpo pulsante", inevitavelmente, se imprime nas representações cênicas, mas também nas dramaturgias de teatro negro – e este entendimento será importante para as nossas

[50] Marcos Antônio Alexandre é professor associado da Faculdade de Letras da UFMG, pesquisador dos teatros negros, licenciado em Letras também pela UFMG, onde fez mestrado e doutorado em Estudos Literários. Também é pós-doutor pelo Instituto Superior de Arte, em Havana-Cuba, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

[51] Mais especificamente sobre o termo Marcos Antônio Alexandre (2017, p. 40, grifo do autor) diz: "Conceitualmente, entendo que esse **corpo negro pulsante** *é mediado pelo corpo do ator negro em cena que dispara um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; é uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em performance em sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular*."

reflexões dos próximos capítulos. Este corpo em questão "é produto de reminiscências de memórias pessoais e coletivas e essas são corporificadas e trazidas para a representação textual e cênica, nos textos dramáticos e espetaculares elencados dentro do escopo do teatro negro e da dramaturgia negra."

Um alerta importante de ser feito é que este "corpo pulsante negro" não se relaciona com a "essência do negro" citada por Bastide. Quando o sociólogo diz que escaparia ao dramaturgo branco o acesso a uma essência do negro, ele envereda para uma estigmatização e essencialização racial de um "Outro", neste caso o negro, que parece invisibilizar a "raça enquanto uma ficção útil" (MBEMBE, 2020) – uma vez que ao entendimento desta última citação, Achille Mbembe adverte para a construção da ideia de "raça" enquanto um "procedimento de fabulação" que se empenha em apresentar como "sujeitos racializados" apenas os negros, numa disposição estruturante e hierárquica social e racial de poder. Visto que raça, enquanto "fato natural físico, antropológico ou genético" (2020, p. 28), não existe[52].

A meu ver, quando Alexandre afirma que este corpo "é produto de reminiscências de memórias pessoais e coletivas", ele pontua justamente sobre como este(s) corpo(s) negro(s), afetados pela hierarquização social que, historicamente, os coloca abaixo de um sujeito padrão (branco), são passíveis de compartilharem narrativas por passarem por experiências coletivas semelhantes. Resumindo, é sobre construções sociais e históricas, não sobre essencialismos.

Com uma concepção nesta linha anti-essencialista, encontramos uma grande referência nos estudos acerca das cênicas negras brasileiras: Leda Maria Martins[53]. A

[52] Com isso, a nomeação do "Outro" (o "negro"), dentro desta ficção citada por Mbembe, imprime no sujeito uma "figura autônoma do real" (MBEMBE, 2020, p. 29). E o autor completa: "[...] a palavra nem sempre representa a coisa; o verdadeiro e o falso tornam-se indissociáveis e a significação do signo não é necessariamente a mais adequada à coisa significada. Não foi só o signo que substituiu a coisa. Muitas vezes, a palavra ou a imagem têm pouco a dizer sobre o mundo objetivo. O mundo das palavras e dos signos autonomizou-se a tal ponto que não se tornou apenas uma tela para apreensão do sujeito, de sua vida e das condições de sua produção, mas uma força em si, capaz de se libertar de qualquer vínculo com a realidade. A razão disso pode ser atribuída em grande medida à lei da raça. (MBEMBE, 2020, p. 32). Sendo assim, ficcionalizam-se discursividades entorno da "raça", elaborada como sinônimo da palavra "negro", que são projetadas como "verdades" acerca de sujeitos/as negros/as – a serviço, como sabemos, do discurso europeu e ocidental de dominação.

[53] Leda Maria Martins é professora aposentada da faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, dramaturga, diretora, poeta e ensaísta. Doutora em Letras-Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, em 1991. Possui pós-doutorados em Estudos da Performance pela New York University, Tisch School of the Arts, Department of Performance Studies, (1999-2000 e 2009). E também Pós-doutorado, em Rito e Performance, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 1999). Escreveu diversas publicações que são referências na área das artes cênicas negrorreferenciadas, e destaca-se entre elas *A cena em sombras* (1995).

intelectual também traça uma formulação do que seria um "Teatro Negro"[54]. Para ela, para falarmos de Teatro Negro, precisamos, antes de tudo, voltar alguns passos e olhar um panorama maior que abarca maiores possibilidades de teatralidade. Isto seria o que ela chama de "Teatro Negro *lato sensu*", que diz respeito às mais variadas manifestações de cultura negra que possuam uma teatralidade (esta, em específico, recuperaria as ideias originárias do que se entendia por "teatro") nos seus modos de expressão.

Dessa forma, o Teatro Negro (*lato sensu*) teria surgido quando a primeira expressão cultural de influência negra se deu. Já o "Teatro Negro *stricto sensu*" seria o que entendemos sobre teatro no seu sentido convencional e ocidental, mas tendo o termo "negro" como uma noção figurativa e um conceito semiótico. Portanto, este Teatro Negro (*stricto sensu*) não se define como sendo realizado por um dramaturgo, diretor ou atores negros. Para Leda, a imprescindibilidade citada por Alexandre acerca da presença de atores negros, por exemplo, não é uma obrigação para que o teatro negro se manifeste. Em suas palavras:

> A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. Nesta reflexão, a expressão Teatro Negro não delimita, ou demarca, fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos, prescritivos (MARTINS, 1995, p. 26).

Martins não considera que a categoria racial dos artistas envolvidos seja determinante para que um Teatro Negro se estabeleça. Primeiro porque, para a autora, a palavra "negro" não carrega uma essência inata que a defina. É um signo construído dentro de uma lógica hierarquizante colonizadora e, portanto, funciona de acordo com a relação saber-poder. Sendo assim, "negro" é um signo construído em relação de polaridade com o signo "branco", que é tido como o sujeito padrão universal. E este entendimento de ter sido uma construção social arbitrária do sujeito "branco" é levada em consideração por Martins: "A negrura não é pensada, aqui, como *topos* detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações." (MARTINS, 1995, p. 26). A autora reitera:

[54] Importante ressaltar que Martins adverte que sua elaboração conceitual não se pretende única e paralisante, e sim como "possibilidade de percurso e, não, como receituário de verdade" (MARTINS, 1995, p. 26).

> O negro, a negrura, não traduz, neste trabalho, a substância ou a essência de um sujeito, de uma raça ou cultura, nem um simples motivo temático recorrente. O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação (MARTINS, 1995, p. 25).

Como estou aqui compartilhando também minhas andanças nessas leituras bibliográficas, peço licença para fazê-la acerca da definição de Martins. Lembro que, na primeira vez que me deparei com essa formulação, ainda na graduação, logo me contrapus. Afinal, em vista de suas ponderações mencionadas acima, ela inclui, como também produção de um teatro negro, a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues. Meu choque era não só por ser o Nelson um autor branco, mas muito por conta de considerar algumas questões problemáticas envolvidas na construção do personagem negro Ismael[55]. Como seria possível a um escritor branco se ancorar na cor e fenótipo, "na experiência, memória e lugar desse sujeito (negro), erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam", como afirmou Martins, se caberia ao próprio sujeito negro ter domínio das suas memórias e experiências para fazer tal construção artística?

Mas me percebi num impasse. Como poderia me indispor com esta formulação de Leda Martins e a de Roger Bastide (que menciona que escaparia ao autor branco ter acesso à "essência do negro") ao mesmo tempo? Não poderia me mostrar mais contraditória. Então precisei fazer uma parada e chamar por Achille Mbembe. Para, a partir dele, me colocar em movimento novamente.

Que a ideia de "raça" é uma categoria construída para a dominação e o controle colonial é de fácil compreensão, certo? E que "raça" e "negro" foram construídos como se fossem sinônimos também não é difícil de compreender. Afinal, o "negro" referenciado como "Outro", pela lógica eurocêntrica hegemônica, faz do "Eu" o "sujeito padrão (branco)". "Sujeito", este, que não se implica em situação, e sim observa os "Outros", fazendo uso do seu caráter onipresente e onisciente. Portanto, seguindo este raciocínio, a ideia de "raça" se aplicaria ao "Outro", neste caso, o "negro". Mas as palavras de Mbembe, declarando que estes entendimentos são frutos do "delírio que a modernidade produziu" (MBEMBE, 2020, p. 12), me fizeram perceber os meus embaraços anteriormente citados sob outra perspectiva.

[55] Discorro a respeito da peça *Anjo Negro* e do personagem Ismael, entre outros, no segundo capítulo.

Sendo produções deste "projeto moderno de conhecimento", a ideia de "raça" não passa de uma "ficção útil", como bem diz Mbembe (2020). E, com isso, pensar que não caberia a um autor branco escrever uma dramaturgia desse "teatro negro" poderia ser percebido, de certa forma, como um modo de corroborar com a ficção essencializante do termo "negro". O que nos distanciaria, então, do entendimento da palavra "negro" enquanto termo semiótico, como defende Martins, certo?[56]

No entanto, feita essa parada reflexiva com Mbembe e afrouxando meus desentendimentos com Martins, também percebo a defesa por autorias negras no que se entende como "Teatro Negro" ou "dramaturgia negra" como reparação nesta disputa de narrativas. Se uns sempre foram "autorizados" ao ato da fala, nada mais legítimo do que, a quem este ato foi sempre "interditado" (sobretudo no terreno de valorização de sua imagem/valores/cultura), que seja ele o protagonista da construção de sua narrativa. A este respeito, e em diálogo com Mbembe, Azevedo[57] (2018) diz:

> Se, por um lado, a ideia de um teatro negro hoje abarca aquele devir negro do mundo, antevisto por Achille Mbembe, estágio conflagrado de um processo de desumanização programada, por outro, **a fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o negro como "raça" é uma invenção do capitalismo, exige a consideração de que o negro é, depois disso, sujeito de uma posição no mundo**. A palavra "negro" não designa apenas a vítima, mas também aquele que se afirma sujeito de luta, forma radical de uma consciência em explosão. **Antes reificada num processo de destituição dos corpos e das almas, essa consciência projeta-se no tempo, agora, tensionando memória e história** (AZEVEDO, 2018, p. 7, grifo nosso).

Esse tensionamento de "memória e história" produzido por esse/a ser negro/a que "se afirma sujeito de luta, forma radical de uma consciência em explosão", do qual nos fala Azevedo, me parece ilustrar bem esse momento de disputa de narrativas que estamos vivendo nos últimos tempos.

Em diálogo profundo com essa conjuntura que modela o nosso presente, Rosane Borges (2016, p. 99) arrisca dizer que "a nossa época está sendo marcada por embates na ordem do imaginário, por guerra de imagens e signos, por sede de representação e

---

[56] Num exercício de compreender melhor o que, a princípio, me gerou conflitos naquela minha primeira leitura destas formulações de Martins, me parece que, podemos dizer então, seu olhar focaliza a escritura cênica negra que se ancora – e este verbo nos parece fundamental – na cor, no fenótipo, na experiência, na memória e no lugar do sujeito negro, numa percepção de que a palavra "ancoragem" não deva ser lida como uma prescrição normativa e essencialista de pré-requisitos irrevogáveis desses "teatros negros".

[57] José Fernando Peixoto de Azevedo é também estudioso e referência nos estudos em teatros negros da contemporaneidade. É dramaturgo, diretor teatral, pesquisador e professor na Escola de Arte Dramática da USP. Doutor em Filosofia, pela Universidade de São Paulo, onde defendeu tese sobre o teatro do dramaturgo alemão Brecht. Ademais, e dentre outras áreas de pesquisa e ênfases profissionais, é colaborador do grupo teatral negro *Os Crespos*, de São Paulo.

visibilidade". Tal citação só ressalta ainda mais o valor e a relevância que tem a autoria negra nessa disputa de/por narrativas, imaginários e representações. Sobretudo se considerarmos o conceito de Alexandre (2017) de "corpo negro pulsante" – que faz desse/a sujeito/a negro/a o mais habilitado/a para uma elaboração de imaginário discursivo diferente do que tem sido construído até hoje em torno da imagem negra.

Com essa parada-reflexão com Mbembe, ao lado também de Azevedo e Borges, podemos voltar para as andanças. Nos encontramos, agora, com mais um estudioso das cênicas negras brasileiras, em especial a baiana, com o Bando de Teatro Olodum: Marcos Uzel. Com um entendimento semelhante ao de Leda Martins, ele diz:

> Mais do que ser definida pela cor da pele do autor da peça, do diretor que a encena, dos atores e atrizes que a interpretam ou pela temática que se trabalha, a noção de um teatro negro deve levar em consideração o cruzamento expressivo dos elementos que constroem a teatralidade e se oferecem, a partir desta interseção, como possibilidades para discutir a questão da identidade (UZEL, 2012, p. 42).

Outra estudiosa que tem um olhar atento para as discussões acerca das artes cênicas negras brasileiras da atualidade é a Aza Njeri[58]. Diferente de todos os intelectuais que trouxemos aqui, e que se debruçam nessa área de estudo, Njeri é a única dentre eles que pontua o surgimento de um "Teatro Negro" por volta de 1880, com os espetáculos de teor abolicionista[59]. A respeito destes, a autora (MORAES, 2020, p. 206) diz: "espetáculos cuja renda seria revertida para a alforria; apesar de ainda não romper com as estéticas do teatro ocidental, os temas trabalhados eram de interesse aos negros como a discussão entre o negro escravo e negro liberto"[60].

---

[58] Aza Njeri (Viviane Mendes de Moraes) é professora assistente do Departamento de Letras PUC-Rio e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. É professora de Filosofia Africana na Pós-graduação em História da África no Instituto Pretos de Pesquisa e Memória Pretos Novos/RJ. Licenciada em Português/Literaturas pela UFRJ (2006), com mestrado (2010) e doutorado (2015) em Literaturas Africanas (UFRJ) e pós-doutorado (2020) em Filosofias Africanas (UFRJ). Coordena o Núcleo de Estudos Geracionais sobre Raça, Arte, Religião e História do Laboratório de História das Experiências Religiosas/UFRJ e o Núcleo de Filosofia Política Africana do Laboratório Geru Maa/UFF. Sua produção acadêmica é focada em estudos de África e Afrodiáspora no que tange cultura, história, literatura, filosofia, teatro, artes e mulherismo africana. Desenvolve trabalho de dramaturgia, roteiro e interface e crítica teatral e literária, com artigos críticos publicados em sua coluna no site Rio Encena e na coluna no Coletivo Indra, além de integrar o premiado Segunda Black e o Fórum de Performance Negra do Rio de Janeiro.

[59] Acho curiosa essa demarcação temporal, feita por Aza Njeri, para o surgimento de um "Teatro Negro". Uma vez que, assim, ela deixa de fora aquelas manifestações teatralizadas e populares que acontecem desde, pelo menos, o século XVI (me refiro aos "autos"). Mas, pela forma como ela formula o seu entendimento acerca das intenções e objetivos de um "Teatro Negro", podemos com facilidade incluir estas demais expressões artísticas.

[60] A meu ver, tem um desencontro de informações nestas referências expostas por ela acerca do que seriam esses espetáculos que ela aponta como inauguradores do "Teatro Negro". Pelas minhas leituras,

Apesar do desencontro historiográfico mencionado, Aza Njeri se aproxima do pensamento de Marcos Antônio Alexandre (2017) quando ele considera imprescindível constar como base central, além de agentes de um teatro negro, as culturas, as visões ideológicas e o povo negro. Pelas palavras da autora, faz parte da intenção política do "Teatro Negro": "[...] representa[r] os negros e as suas raízes africanas e amefricanas de maneira valorizada em termos de Cultura, estética, fenótipo e espiritualidades" (MORAES, 2020, p. 207). Ainda a respeito das características deste teatro, ela diz:

> O Teatro Negro de maneira genérica é uma Arte potente, pois, agregador de outras linguagens de Artes (música, escultura, dança, mímica, audiovisual etc.) ao produzir suas performances, possibilita a prática dos valores afro-civilizatórios (TRINDADE, 2008) que auxiliam no processo de recarrilamento ontológico e reumanização. Logo, nas performances teatrais pode-se encontrar a musicalidade, corporeidade, cooperatividade, circularidade, oralidade e, acima de tudo, a Energia Vital oriunda do Axé de Exu, o Senhor das Artes Performáticas (MORAES, 2020, p. 207).

Ao considerar tal teatro como agregador de outras linguagens, Aza Njeri se aproxima das concepções de Moracen (2004) e seu entendimento expandido de teatro, abarcando demais expressividades artísticas; de Douxami (2001) e a inevitabilidade de teatralidades negras abarcarem música, dança e teatro; e também de Lima (2010) quando diz que "teatro negro" é "aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras". Já ao se referir ao potencial de devolver a humanidade para os/as sujeitos/as negros/as, se aproxima também de Bastide (1983) e Douxami (2001).

Uma relevante intelectual para somar nestas nossas elucubrações é a Onisajé[61]. Apesar desta pesquisadora não se debruçar, especificamente, em definir "Teatro

---

existem dois movimentos aí e que ela articula como se se tratassem das mesmas ocasiões. O primeiro exemplo mencionado por ela ("espetáculos cuja renda seria revertida para a alforria"), refere-se ao movimento abolicionista em parceria com artistas da época, conduzido pelos abolicionistas André Rebouças, Vicente Ferreira de Souza e José do Patrocínio, para arrecadar dinheiro para a compra de alforrias e também expandir a mensagem em prol do fim do trabalho escravo. Estes eventos funcionavam com uma espécie de café-concertos, com apresentações musicais e declamações de artistas; considerados, de fato, espetáculos de teor abolicionista (ALONSO, 2012). Já o segundo exemplo (apresentações cênicas que "apesar de ainda não romper com as estéticas do teatro ocidental", discutiam-se temas entre o negro escravo e negro liberto), me parece fazer alusão à preocupação pela qual os dramaturgos brasileiros da época (especificamente de 1838 em diante) passam a ter em relação às temáticas das peças teatrais. Com isso, passam a incluir no enredo das mesmas assuntos que dizem respeito às pautas do momento. As discussões em torno da escravização e de sua abolição estavam entre estas pautas. Mas, com Mendes (1993), Azevedo (2012) e Flores (1995), por exemplo, percebemos que, muitas vezes, ao tematizar este período, a abordagem romantizou a situação devido ao modo como construíam os personagens negros e também pela relação deles com o "senhor" – elaborado, frequentemente, como o branco salvador.

[61] Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) é yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, doutora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UFBA, encenadora, sua poética cênica pesquisa a relação Candomblé e Teatro na formação e constituição da cena teatral contemporânea. Fundou e dirige o Núcleo Afro Brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA. Encenou espetáculos como *Siré Obá – A festa do Rei*; *Exu – A boca do Universo*; *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*; *Oxum* e *Pele*

Negro", suas pesquisas se voltam para o que ela denomina de "Teatro Preto de Candomblé". Como abordamos por aqui algumas formulações que incluem, entre suas características, aspectos de religiões afro-brasileiras, acredito ser pertinente trazer a metodologia e nomenclatura cunhada por Onisajé.

A partir da união entre "Teatro" e "Candomblé" nesta poética cênica enegrecida, Onisajé busca certa reparação por "liberdade, respeito e humanidade", e completa (BARBOSA, 2020, p. 78):

> Busco no Candomblé inspiração e orientação para a constituição de uma poética cênica afrocentrada e afrografada. E porque não dizer afro cênica? Um fazer teatral que reconhece a irmanação entre teatro e rito, e aprimora-se a partir das aproximações, intersecções, tensões, conflitos e afastamentos existentes entre esses dois campos.

De acordo com a autora, uma das motivações para se praticar tal poética é a revolta contra encenações que estereotipam o Candomblé e seus fundamentos. Recordando a formulação de Bastide – que inclui a religião no que entende como teatro negro, embora de forma controversa, como vimos –, a elaboração de Onisajé caminha no sentido de se afastar e problematizar os trabalhos que banalizam o mesmo. Somada a esta, outra motivação para tal poética está em reconhecer e evidenciar as epistemologias que integram os fundamentos de muitas nações de tal religião, muitas vezes invisibilizada. Dentre os objetivos dessa poética cênica, encontram-se:

> Reverenciar, atualizar e divulgar a ancestralidade negra; contribuir para a destruição dos estereótipos e estigmas sobre a herança cultural africana; acessar uma profusão de imagens, sensações, cheiros, inspirações, intuições, orientações, revelações e aprofundamento dos conceitos de identidade cultural negra, origem e ancestralidade são os objetivos que orientam e provocam esta poética teatral. Esses elementos fundamentam uma poética cênica que busca na ritualidade do Candomblé, ampliar o axé (poder elementar de realização) da sua encenação (BARBOSA, 2020, p. 77).

Para finalizar a apresentação, desenvolvida até aqui, dessas possíveis conceituações a respeito do "Teatro Negro", ecoo as palavras de Abdias Nascimento. Ele não cunhou exatamente uma definição para este termo. No entanto, tendo sido uma

---

Negra, máscaras brancas. Mais uma contribuição instigante que esta intelectual nos provoca é a de nomear os artistas da cena dos seus espetáculos de "atuantes", e não como "atrizes" ou "atores". Uma vez que chamá-los de "ator" e "atriz" não dá conta do fazer artístico praticado por esses artistas no campo dos "Teatros Negros". Em relação a isso, consta em um de seus artigos o seguinte: "[...] principalmente no Teatro Negro, espaço multilingual, multi-mídia e interseccionalizado **a pesquisadora prefere os nominar de atuantes, invés de atores/atrizes, uma vez que atuante significa: Aquele que atua, que participa ativamente, que está em ação**. Já o ator/atriz nos remete diretamente aquele que representa, que possui um papel/personagem. Definição retirada do dicionário Priberam." (BARBOSA, 2020, p. 84, grifo nosso).

figura de suma importância para artistas negros/as no cenário teatral, ele proferiu diversas vezes o que o Teatro Experimental do Negro objetivava e acredito haver nesses discursos alguns fatores importantes para se apontar alguma expressividade artística como "Teatro Negro". Primeiramente, o intelectual entendia este como agente de ação social e elucida:

> O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. **Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades** (NASCIMENTO, 2004, p. 221, grifo nosso).

Um teatro com grandes anseios de transformações social, cultural e de equidade racial, assim Nascimento vislumbrava que as reverberações do TEN se propagassem. Neste teatro, o "movimento" é a palavra de ordem. Sempre em movimento de expansão, para além dos palcos e plateias. Almejando e atingindo em algumas camadas, com as suas iniciativas extra teatrais[62], a sistemática social vigente.

***

Como vimos, falar de "Teatro Negro" é mobilizar uma grande encruzilhada onde não se defende uma conceituação fechada e conclusiva a seu respeito. Quando se fala em "Teatro Negro" se evoca uma pluralidade: são múltiplas possibilidades de expressividades cênicas e discursivas. Portanto, falar em "Teatro Negro", no Brasil e em diáspora, é chamar por "Teatros Negros", uma vez que tantas narrativas já estavam sendo (re)construídas antes mesmo de qualquer formulação teórica a seu respeito. Em outras palavras, ocorre com os "Teatros Negros" algo semelhante ao que bell hooks (2017, p. 86) partilha quando diz que uma teorização pode ser praticada por alguém mesmo que ela desconheça o termo[63]. Portanto, antes mesmo de qualquer intelectual procurar esboçar sobre o que seriam esses "Teatros Negros", eles já vinham há muito – como vimos na nossa varredura historiográfica – sendo realizados nestas terras.

---

[62] Exponho, com cautela, os feitos extra teatrais do Teatro Experimental do Negro no segundo capítulo e no anexo I (ver as páginas 268 a 274).

[63] "[...] a posse de um termo não dá existência a um processo ou prática; do mesmo modo que, uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer/possuir o termo [...]" (HOOKS, 2017, p. 86).

Contudo, e ressaltando a importância/relevância de teorizações oriundas de epistemologias contra hegemônicas (como intenciono ressoar nestas páginas, munida de epistemologias feministas negras e afro-diaspóricas), é crucial repercutir os nomes e as pesquisas de quem se dedicou a focalizar os estudos de "Teatros Negros" em seus trabalhos. Pois, faz parte dos nossos desejos nesta conversa-viagem fraturar a historiografia convencional e as referências bibliográficas que deixaram tais repertórios de fora, sobretudo assinados por autores/as negros/as.

Mais um comentário ainda sobre a ampla possibilidade conceitual e de atuações que percebemos com os "Teatros Negros", é que, embora tenham tal característica, existe um imperativo que os constituem, quando localizados dentro dos cercados de uma "História do Teatro Brasileiro", que acredito ser necessário destacar.

Se o "teatro brasileiro" pode ser facilmente interpretado como um aglomerado de narrativas embranquecidas de um teatro (branco) – tendo em vista o que se encontra em decorrência de sua historiografia convencional; onde é recorrente a demarcação de um lugar periférico no imaginário relativo às pessoas negras –, os "Teatros Negros" são uma construção contra-narrativa a respeito dessa elaboração hegemônica teatral brasileira (onde, neste, costuma ser atribuído ao imaginário branco o lugar central e padrão[64]). Sendo assim, **podemos entender os "Teatros Negros" como uma experiência, sobretudo, diaspórica.** Visto que expressam, em suas teatralidades, subjetividades, poéticas, estéticas, manifestações culturais e experiências sociais oriundas de um repertório proporcionado por suas vivências como sujeitos/as negro/as em diáspora. Sendo assim, eles são, invariavelmente, a afirmação e reivindicação da humanidade e culturas negras.

Assentadas nesta grande encruzilhada que percorremos aqui, como um grito, me parece que uma das principais proposições dos "Teatros Negros" é acerca, fundamentalmente, de uma **reformulação do que se entende por "teatro"**.

> É teatro **do** negro porque se enquadra em uma concepção particular do termo, que se distingue não somente por suas formas, cor ou discurso de seus praticantes, mas, sobretudo, por um conceito diferente de teatro. Conceito

[64] Um exemplo simples e facilmente perceptível acerca desse "padrão" no campo das artes cênicas, é a branquitude compulsória das personagens nas dramaturgias criadas e/ou veiculadas no Brasil. Supõe-se que os personagens sejam brancos, mesmo que essa sua categoria racial não seja demarcada a princípio. No entanto, quando a personagem é negra, sua categoria racial é necessariamente especificada de antemão. Ou seja, ao "Outro", ao que foge à "regra", cabe demarcar como ele aparenta ser fenotipicamente. Se isto não expõe que a norma deste teatro seriam personagens brancos, não sei como eles [quem escreve estas tramas cênicas] poderiam ser mais "claros".

> que pode vir a comportar, por exemplo, expressões que extrapolam a caixa e algumas convenções cênicas mais referendadas no teatro de orientação ocidental, particularmente, a greco-romana (LIMA, 2010, p. 42, grifo da autora).

Se, como expresso por Evani Tavares Lima, "um nome pode ser uma bandeira e também uma barreira. Como bandeira se afirma, se defende, se empunha. Como barreira, restringe, oculta, opera contra" (LIMA, 2010, p. 15)[65], escolho o(s) movimento(s) ao invés de uma única bandeira ou uma paralisante barreira. Reitero que adoto, então, os "Teatros Negros" como um amplo entrecruzamento conceitual e discursivo, num entendimento que abarque o tecido de possibilidades de definições que vimos.

Por que? Bem, além de ser essa expressão-chamariz que pontuei, faço isso porque considero o signo "negro" como termo operativo e relacional, visto que qualquer essencialização é consentir com uma compreensão colonial que em nada nos ajuda. Então, se, nos apoiando em Martins (1995), "negro" não é por nós considerado um termo essencializante (não tem uma característica inerente que o defina), os "Teatros Negros" também precisam desfrutar de uma amplitude de possibilidades de expressão.

Aliado a isso, e fazendo coro à Njeri (MORAES, 2020) quando relembra a heterogeneidade que nos compõem – nós, pessoas negras –, o fazer artístico, as artes negras e, em específico, os "Teatros Negros" espelham nossa pluralidade ao defender um "pluricultural e territorial existir".

> A Arte, enquanto o reflexo e reflexão de seu tempo, estabelece paradigmas para pensar os fenômenos que atravessam a realidade experienciada por cada especificidade deste tão heterogêneo Povo Negro. Abrindo mão de qualquer viés homogeneizador ou universalizante, a Arte Negra se pluraliza para pensar cada nuance do nosso pluricultural e territorial Existir. E, acredito, que este seja o seu verdadeiro Poder Político-Poético, capaz de revolucionar a dinâmica do mundo e recarrilar na escala da humanidade as diversas possibilidades de Ser e Estar que compõe o Povo Negro (MORAES, 2020, p. 205-206).

Mas, caso essas minhas justificativas ainda não lhe satisfaçam – acerca do porquê busco adotar uma compreensão ampla dos "Teatros Negros" –, tento mais um pouco. A estudiosa Fernanda Miranda (2019), em sua pesquisa de resgate de romances

[65] Lima (2010) faz tal reflexão sobre o "nome" e sua comparação com "bandeira" ou "barreira" como um reflexo do que observa como as duas faces que se revelam na história convencional a respeito do teatro negro.

de autoria de mulheres negras brasileiras, recusa uma fixação paralisante de possibilidades criativas destas escritas. Ela diz:

> classificar esta autoria a partir da forma como nela se plasma a "questão racial", sinalizando tanto o negro como tema quanto temas do autor negro, pode constituir uma maneira limitada de pensar a dimensão da racialidade na história, na política, na sociabilidade e na cultura brasileiras. Pois a raça, tanto na série literária quanto na série social, é também uma via para pensar as cidades, os silêncios, a constituição nacional, a modernidade, a melancolia, o gênero e a sexualidade, o território, a economia, etc (MIRANDA, 2019, p. 22).

Como o foco desta pesquisa reside na autoria de mulheres negras, entretanto no teatro, e não na literatura como Miranda, leio nossa aproximação de pesquisas como mais um motivo relevante, além dos mencionados há pouco, para defender uma compreensão ampla não só dos "Teatros Negros", como também de "autorias negras femininas" no teatro brasileiro.

E repito, tendo em vista a proposta de ressignificação e ampliação do termo "teatro" – oriunda das concepções dos "Teatros Negros" –, o redirecionamento, informado na introdução deste trabalho, das nossas rotas no decorrer desta pesquisa, nos leva para uma noção ampliada também de autoria (da cena).

Relembrando a pergunta-germinadora desta pesquisa ("Onde estão as dramaturgas negras na história do teatro brasileiro?") e a dificuldade em encontrar respostas devido à escassez de fontes, ao curto tempo e à limitação de acesso a acervos físicos por conta do momento pandêmico que atravessou quase toda a feitura deste trabalho, a grande encruzilhada dos "Teatros Negros" nos trouxe novas possibilidades para seguir caminhando. Fortalecida nesta encruza, podemos perceber não só como autoras as mulheres que se põe, e se puseram, a escrever em letras mas também as que inscreveram, e inscrevem, sua autoria através de seus corpos.

1.3 Dos ventos que nos sopram vozes de mulheres negras

Aproximando-nos do terceiro sinal que abre as cortinas para nossas autoras negras se colocarem em cena, antes de nos debruçarmos, cuidadosamente, em suas autorias, nos capítulos seguintes, gostaria de expor algumas reflexões que surgiram em torno da escassez que motivou as mudanças necessárias aqui citadas.

Embora os rumos desta pesquisa tenham mudado um pouco para desaguar em outros caminhos possíveis, a minha tão citada pergunta germinadora encontrou sim algumas respostas, mas, principalmente, quando os nossos passos investigativos se afastavam do período do teatro moderno e se aproximavam dos nossos tempos atuais.

Explicando melhor, é mais fácil encontrar nomes de mulheres negras que se debruçaram nas escritas (literais) teatrais dos anos 1970[66] em diante. Não só isso, com o passar das décadas, seus nomes passam a avolumar, numa crescente, uma desejosa lista de dramaturgas negras do teatro brasileiro. E pergunto: qual/quais teria(m) sido a(s) causa(s) para a alteração desse quadro? O que teria transformado aquele quadro quase inexistente de respostas em um quadro com muitos nomes de dramaturgas negras? O que permeia estes "novos" tempos para que esses nomes consigam fissurar os espaços até então interditos e se colocarem em cena?

As palavras de Borges (2016), que já apresentei um pouco nas páginas anteriores, parecem apontar para onde devemos olhar ao nos fazermos tais perguntas. Com a autora, constatamos que o século XXI que estamos vivendo é característico de uma disputa de imaginários e por outras possibilidades de representações. Leio isto também como pistas que nos levam ao que me parece ser a fonte destas proliferações: a disputa de narrativas.

Um olhar atento para o nosso cotidiano nos apresenta sinais dessa disputa de narrativas e por outras representações. Um deles está aqui: é esta pesquisa em questão, que busca questionar a velha história e trazer outras narrativas e protagonistas para as nossas discussões – ao lado de tantas outras publicações e pesquisas acadêmicas recentes que estão fazendo o mesmo movimento. Mas, outros exemplos podem ser percebidos como o crescimento de discussões que reivindicam a presença negra em determinados espaços (sejam estes, mesas de debate, programas de televisão, novelas, filmes, entre outros); pedidos por enegrecimento de bibliografias em salas de aula e/ou nos quadros docentes; e até mesmo exemplos mais práticos como os de peças teatrais de

[66] A referência de dramaturga negra que (re)encontrei, deste período, foi a Thereza Santos. Também atriz e diretora, além de tantas outras funções mais. Ela escreveu em 1970, ao lado de Eduardo de Oliveira e Oliveira, a peça *E agora falamos... nós!* – a qual encenaram com um grupo de 35 artistas negros. O espetáculo estreou no auditório do Museu de Arte de São Paulo com lotação máxima e público predominantemente negro. Para saber mais de Santos, ver página 289, no Anexo I. Mas, uma outra mulher negra que se dedicou à escrita teatral por volta deste período foi a escritora Carolina Maria de Jesus. Não sei ao certo de quando datam suas peças, apenas que ela se dedicou à escrita delas por volta da segunda metade dos anos 1960. Suas peças são: *A senhora perdeu o direito*, *Obrigado Senhor Vigário*, *Jandira*, *Os botões* e *Se eu soubesse*.

grupos negros ocupando os teatros do Rio de Janeiro com constantes lotações de público, e tantos outros[67].

Entre estes e demais exemplos, voltamos ao que nos encaminhou até aqui nesta breve reflexão, e que pude constatar com os estudos feitos para esta pesquisa: o aumento (ou, melhor dizendo, o nosso maior conhecimento a respeito delas) do número de dramaturgas negras no teatro nacional.

Num artigo recente[68], dedicado a delinear um panorama de dramaturgos/as negros/as brasileiros/as do século XXI, a pesquisa encontra 62 dramaturgos/as que se autodeclaram negros/as atuantes no século vigente. Mas, em relação aos que tiveram seus trabalhos publicados no meio editorial, esse número cai para 40. Quando além do recorte racial, a atenção se destina também ao recorte de gênero, o artigo apresenta dados interessantes para as nossas reflexões trazidas neste trabalho. Conforme podemos ver abaixo:

> [...] é perceptível uma mudança nas políticas de publicação que dizem respeito às políticas de gênero. Apesar de existir uma maior facilidade em encontrar material de dramaturgos [homens] cis (seja em sites, pesquisas universitárias, bibliotecas online etc.) proporcionalmente, as dramaturgas [mulheres] são as mais publicadas. [...] de 43 profissionais homens cisgênero catalogados, 25 tiveram seus textos publicados, o que representa cerca de 58% do grupo. Com as dramaturgas, de 19 catalogadas, 15 tiveram seus textos publicados, o que representa cerca de 77% (BEBIANO; DE SIQUEIRA, 2021, p. 9).

Com as informações de Bebiano e Siqueira, temos conhecimento de que, dos 62 dramaturgos/as encontrados/as por eles, atuantes neste século, a maioria representa homens negros. No entanto, quando se faz uma relação entre "dramaturgos/as atuantes" e "dramaturgos/as publicados/as por editoras", as mulheres negras tem a maior probabilidade de terem seus textos circulando fisicamente editoras a fora[69].

---

[67] Um caso recente também para citarmos, é o remake do clássico filme "A pequena sereia", da *Disney*, uma produção cinematográfica que estreará em 2023, que tem com a atriz principal, no papel de Ariel, Halle Bailey, uma jovem negra. Ou seja, tal demanda por outras possibilidades de representações tem sido um movimento que extrapola até mesmo as fronteiras brasileiras. Este movimento de trazer novos protagonismos em produções que antes eram destinadas apenas para representações de pessoas brancas, apesar de ser uma demanda urgente, enfrenta sim resistências conservadoras. O citado filme, por exemplo, ao ter seu *trailer* de divulgação do *live-action* publicado na *Internet*, atingiu o triste recorde de 1,5 milhão de *dislikes* na plataforma do *YouTube,* ao lado de uma também grande quantidade de comentários racistas, alegando desacordo pela escolha da atriz negra para o papel da sereia.

[68] Intitulado "Dramaturgia negra brasileira – panorama de textos publicados no século XXI" (Bebiano; de Siqueira, 2021).

[69] A pesquisa aponta ainda que: "a dramaturga Luh Maza (RJ), por exemplo, é a profissional que mais foi publicada por editoras diferentes; e Grace Passô (MG) é a profissional que mais teve textos publicados" (BEBIANO; DE SIQUEIRA, 2021, p. 9)

Essa reviravolta referente a uma maior facilidade de alcance destes trabalhos publicados e assinados por mulheres negras, em comparação aos de homens negros, é melhor demonstrada quando os autores se afastam do século em questão e incluem no campo de visão o século passado: "[...] no século XX, apenas 03 dramaturgos negros conseguiram publicar suas dramaturgias, sendo Cuti o único a publicar por meio de uma editora pertencente ao mercado editorial; [Abdias] Nascimento e [Ubirajara] Fidalgo promoveram por conta própria suas publicações" (BEBIANO; DE SIQUEIRA, 2021, p. 9)[70].

Isto é, se a respeito do século passado o artigo citado documenta ter encontrado apenas três dramaturgos negros publicados, no século seguinte as dramaturgas negras entram na contagem e passam os homens negros na probabilidade de serem publicadas.

Mas, um ponto precisa ser destacado referente a todas essas mudanças positivas apontadas. Mesmo vivenciando esse momento de urgência e de disputa por outras narrativas, estes exemplos citados, e mais muitos outros, só encontram terreno fértil devido a existência de grupos e movimentos engajados em fissurar esses (e demais) bloqueios hegemônicos. Fosse lá no século XX ou aqui no XXI – e focalizo os grupos e movimentos negros, em decorrência do recorte desta pesquisa.

No século XX, o primeiro e maior movimento negro, pós abolição[71], de expressiva atuação, foi a "Frente Negra Brasileira", nos anos 1930. Mas, houve o que podemos chamar de uma "segunda onda" nacional de organizações políticas negras por volta de 1970/1980, com o "Movimento Negro Unificado". Uma atenção precisa ser chamada para o período que marca essa "segunda onda", 1970. Não à toa, as duas dramaturgas negras (antecessoras) que pude localizar tem trabalhos datadas por volta dos anos 1970. Essa brecha possível para o registro dessas mulheres, e demais feitos de

[70] Apesar dos autores apresentarem apenas esses 3 dramaturgos negros no século XX, no ensaio disponibilizado no Anexo I deste trabalho é possível encontrar mais autores que produziram escritos para a cena no século passado. Entre eles temos: Machado de Assis, com *Lições de botânica* (1908); Benjamim de Oliveira também escreveu para a cena teatral, em especial, para as movimentadas revistas dos anos 1920; Ubirajara Fidalgo; e também Thereza Santos e Eduardo de Oliveira e Oliveira, com *E agora... falamos nós* (escrita em 1970 e reescrita em 1982). No entanto, talvez estes nomes não sejam mencionados no artigo em questão por, possivelmente, não terem sido publicados em editoras.

[71] Ressalto que a Frente Negra Brasileira foi o primeiro e o maior movimento do período pós-abolição, porque acredito que as organizações negras do período colonial, em decorrência de suas estratégias de articulação e resistência, não devem ser ignoradas como também movimentos negros organizados (a exemplo do Quilombo de Palmares, considerado o maior quilombo que existiu na América Latina). A respeito da ainda destacada grande adesão que teve a FNB, Gonzalez (2020, p. 125) afirmou em 1985 que: "ela é até hoje o maior movimento negro de massas criado no Brasil". Hoje, em 2022, essa afirmação ainda se confirma.

pessoas negras, em diversos âmbitos sociais, políticos e/ou culturais, me parecem possibilitados em decorrência desse novo momento de avanço de pautas negras, em expressão nacional. A este respeito, Antonio Guimarães – pegando como exemplo a implementação de ações afirmativas e vagas destinadas a alunos/as negros/as no ensino superior – para visualizar este avanço das pautas negras, diz (2021, p. 8, grifo nosso):

> **A novidade dos anos 1980 é que**, ao contrário da situação anterior, não foram classes médias 'brancas', mobilizadas em torno de ideias socialistas empenhadas numa política de alianças de classes, pretendendo-se, no mais das vezes, os porta-vozes de camponeses e operários, que tomaram a cena política. **Quem empunha agora a nova bandeira de luta** por acesso às universidades **são jovens que se definem como 'negros' e se pretendem porta-vozes da massa pobre, preta e mestiça**, de descendentes dos escravos africanos, trazidos para o país durante mais de trezentos anos de escravidão.

Visto as mudanças e propostas de reivindicações de pautas negras que foram levantadas neste período dos anos 1970/1980, e o gradativo número de dramaturgos/as conseguindo circular seus nomes e trabalhos, me parece haver uma inegável relação entre os caminhos abertos por movimentos negros e o crescimento de possibilidades de circulação de narrativas afro-diaspóricas nos teatros brasileiros[72] – nascidas tanto pelas mãos de quem preenche páginas, quanto pelos pés que pisam os palcos. Ambos manifestando-se, necessário ressaltar, a partir do contexto característico da redemocratização do Brasil. E este contexto histórico parece nos auxiliar, mais um pouco, para onde devemos olhar e seguir levando aquelas nossas perguntas.

É importante pontuar que esta demanda por novas vozes, novas representações – apesar de, segundo Borges, caracterizar nosso século enquanto uma disputa intensa – não é exclusivo do nosso tempo[73]. A autora aponta suas raízes por volta do início do

[72] Um exemplo anterior a este período de redemocratização do país, mas que já me parece ilustrar essa inegável relação, localiza-se ali nos anos 1930/1940. Os anos 1930 nos apontam o desbravamento da Frente Negra Brasileira, enquanto movimento negro organizado atuando em âmbito nacional, e, poucos anos depois, em 1944, temos o desbravamento do cenário artístico (que vinha se esforçando na sustentação do embranquecimento da cena) com o Teatro Experimental do Negro pela liderança de Abdias Nascimento (que chegou, inclusive, a integrar a FNB). Com a finalização das atividades do TEN por volta dos anos 1960 (período que compreende a instauração da ditadura militar no Brasil), os movimentos negros voltam a encontrar possibilidades de atuação, com maior expressão, por volta dos anos 1970/1980, próximo à redemocratização do Brasil. E aqui, retornamos ao recorte comentado no corpo do texto.

[73] "**O discurso do reconhecimento é obra da aventura moderna, e a reivindicação de novos/outros regimes de representação/visibilidade destinados a grupos historicamente discriminados é fenômeno cuja fisionomia deita raízes desde o início do século XX.** O edifício moderno suplantou a noção de honra para tornar legítima a de dignidade, concebida num sentido universalista e igualitário. [...] Porém, as desigualdades inerentes ao capitalismo acentuaram as assimetrias com fundamento racial e de gênero, para ficarmos em dois exemplos. A permanência de hierarquias, só que desta feita sob outro viés, suscitou, já no alvorecer do século XX, uma explosão de críticas referentes à dinâmica das representações

século XX, mas acredito que possamos considerar os esforços pela construção de uma "identidade nacional", lá no século XIX, como fomentadores destes novos modos de representação percebidos no século passado e no vigente.

Lembremos, por exemplo, da nossa breve contação de histórias das faces negras no teatro brasileiro (lá no início do capítulo) e a virada de chave que o "teatro brasileiro" passou em 1838, para incluir nos enredos de suas peças narrativas que espelhassem vivências nacionais. Àquele momento, como vimos, coincidia com as primeiras movimentações para se construir uma identidade nacional. Portanto, já ali, buscavam-se representações, apesar de intensamente reclusas às mãos de homens brancos, para ilustrar/simbolizar aquele Brasil.

Vejamos com atenção. O ano de 1838, aproxima-se de outros dois anos característicos e significativos do estímulo dessa citada construção de uma identidade nacional. O primeiro é 1822, o ano da independência do país e o segundo, 1888, o ano que forja a (suposta) abolição da escravatura. Como já mencionado, o movimento natural deste período foi a construção de uma identidade nacional – que, aliás, excluía a humanidade de sujeitos/as negros/as de suas narrativas. No entanto, mais à frente, um outro marco deflagra mais uma movimentação em busca de um arejamento das simbologias e representações nacionais. Refiro-me agora à 1922. Neste ano que marca o centenário da independência do Brasil, vivenciou-se outro momento que exclamava seu desejo por uma renovação da identidade nacional, sobretudo cultural.

A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, considerado o evento que "demarca um espaço-tempo de algo antes e além" (COELHO, 2021, p. 33), dada a força com que marcou a história e as discussões em torno do "Modernismo"[74], tinha como objetivo "renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de 'descobrir' ou

---

dos agrupamentos humanos; estas críticas não pararam de se expandir e adentraram o século XXI com força expressiva, puxadas pelo anzol da hipervisbilidade. Sob o curso de movimentações em fluxo contínuo na plataforma da transparência, reavivam-se as reivindicações por reconhecimento púbico." (BORGES, 2016, p. 95, grifo nosso)

[74] "Embora, hoje, o Modernismo exposto pela Semana pareça pouco moderno, que todos os fatos do contexto e artífices nem sempre sejam devidamente citados ou lembrados e ainda que as ideias estéticas de seus líderes sejam confusas, não se pode negar que a Semana de 1922 é um marco. A Semana representa para a evolução artística brasileira um verdadeiro 'divisor de águas'. Ocorrida no ano do Centenário da Independência do Brasil, a Semana difunde a ideia de renovação que, embora já tenha ocorrido anteriormente de maneira isolada, não está consolidada num movimento organizado". (AJZENBERG, 2022, p. 225)

‘redescobrir’ o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendiam à Europa” (AJZENBERG, 2022, p. 217).

Sendo assim, fazem parte dos interesses dos intelectuais da Semana de 1922 dar a ver, esteticamente, um outro Brasil. Oswald de Andrade e o seu “Manifesto Antropófago”, por exemplo, aborda Pindorama e o “primitivismo” como centrais no mesmo – trazendo os indígenas como protagonistas.

Sobre um dos principais retornos críticos da Semana estão o dela ser recorrentemente assinalada, por intelectuais como Antonio Candido, como “[...] catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas”[75] (CANDIDO, 2010, p. 125 *apud* COELHO, 2021, p. 43).

Como visto, o início do século XX foi outro período em que construções e propagações acerca de uma identidade cultural brasileira foram viabilizadas, abrangendo entre seus anseios, desta vez, o de trazer para as narrativas os sujeitos periféricos daquela narrativa hegemônica de outrora. Entretanto, frequentemente, concentrada nas mãos (da alta classe branca paulista) dos protagonistas da Semana de 22[76].

Neste ano que marca mais um centenário, agora o da própria Semana de Arte Moderna de 1922, as disputas de imaginários que caracterizam nosso século (BORGES, 2016) adentram também as reflexões deste centenário. Em meio as crescentes reivindicações por revisões de discursos que deixaram de fora outras vozes e outros protagonistas, muito se reclama, pertinentemente, acerca dos outros modernismos

[75] Sendo ainda a Semana de 1922, assinalada como “mito fundacional” do Modernismo no Brasil, Fred Coelho cita mais uma afirmação expressa por Candido, e compartilhada por muitos outros intelectuais, a de que o Modernismo “corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro” (Ibidem).

[76] Fred Coelho faz ressalvas a respeito desta crítica de concentração do Modernismo nas mãos brancas paulistas dos intelectuais da Semana. Ele adverte (COELHO, 2021, p. 44-45): “[...] afirmar desde já que o Modernismo pregou uma espécie de hierarquia nacional, ou que se propôs de forma estratégica e exclusiva como origem organizada de algo maior que suas próprias fronteiras locais, pode ser uma armadilha, já que não só reifica o espaço de fundação única da Semana como apaga as premissas nacionais de gestos criativos feito por alguns de seus principais participantes. Com isso, não se quer aqui recusar o reducionismo que muitas vezes o tema apresenta, mas vale sempre pensarmos se foram os agentes do momento ou as narrativas de futuros que cristalizaram a situação sobre a qual, agora, nos debruçamos de forma crítica e necessária.”

ofuscados pelo paulista – no qual, nestas reivindicações, outros/as sujeitos/as sejam também os/as portadores/as dos discursos[77].

Dentre os outros modernismos, ofuscados em 1922, estão os modernismos negros. Percebidos em diversas esferas, sejam em músicas populares, sambas, cinema, fotografia, e tantos outros. De acordo, inclusive, com Elisa Larkin Nascimento, uma reivindicação oportuna de ser feita é a respeito do próprio Teatro Experimental do Negro, e a peça de Abdias Nascimento, *Sortilégio*[78], como também exemplos desse modernismo negro:

> O centenário da Semana de Arte Moderna incentiva a lapidação de abordagens críticas em busca das muitas modernidades presentes, do Norte ao Sul, no Brasil. Entre elas, podemos destacar o modernismo negro [...] A peça *Sortilégio* tem sua gênese no Teatro Experimental do Negro (TEN). Ambos se enquadram perfeitamente no modernismo negro de Pixinguinha e Lima Barreto. [...] A modernidade testemunha uma certa atenção para a alteridade subordinada, a ser registrada e interpretada pela criação artística e intelectual autorizada: ocidental e branca. Nesse sentido, criadores como Lima Barreto e iniciativas como Os Batutas e o TEN, protagonizadas pelos próprios subordinados, seriam excluídos ou teriam pouco espaço no modernismo. Lima Barreto foi tachado de pré-moderno. A arte moderna de artistas negros era considerada primitiva, naif, folclore, artesanato ou mero registro etnográfico. A contemporaneidade se constrói e se caracteriza, me parece, pela afirmação dessas vozes sufocadas pela hegemonia ocidental ao assumir a própria fala, como faziam o TEN e o projeto Museu de Arte Negra (NASCIMENTO, 2022, p. 13-14).

2022. Centenário da Semana. E um tempo ainda vizinho da recente redemocratização – mais aproximado ainda se citássemos os acontecimentos políticos no país nos últimos meses –, seguimos percebendo as reverberações de movimentos negros e suas propostas de mudanças sociais, ao lado das proliferações de novas narrativas estimuladas em tantas esferas. Segue aberto, então, o fluxo de reapresentar os outros Brasis. Não só na revisão do Modernismo de outrora, como também com as exigências trazidas pelos tempos de hoje.

---

[77] A edição deste ano da Flup (Festa Literária das Periferias), realizada em fevereiro, teve como tema os "100 anos de modernismo negro", e na descrição de suas motivações, compartilha o seguinte: "A Flup 2022 questiona a narrativa que estabelece o modernismo como um fenômeno centralizado em figuras eminentes da intelectualidade paulistana. Decerto, a São Paulo de Oswald e Mário de Andrade parecia se destacar como a vanguarda cultural do país, uma vez que o festival de arte moderna ocorrera, efetivamente, no Theatro Municipal da cidade. Sabemos hoje, porém, que o protagonismo "dos paulistas" é oriundo de um apagamento da diversidade cultural do Brasil, refletindo desigualdades históricas, como a marginalização da cultura negra". Disponível em: https://www.flup.net.br/a-flup-2022. Acesso em: 03 dez. 2022.

[78] Sobre o Teatro Experimental do Negro e a peça "Sortilégio: mistério negro", abordaremos no segundo capítulo.

Ventos de mudanças que tem soprado, como já dito e retornando ao foco deste trabalho, maiores possibilidades de ocupações de mulheres negras em muitas frentes e, consequentemente, ocasionando numa maior visibilidade de seus protagonismos nos dias de hoje[79]. Nos capítulos que seguem, vamos descortinar mais camadas deste nosso exercício de negrorreferenciar o teatro brasileiro, e, com isso, evidenciar outras narrativas que possibilitem o destaque, necessário, da agência de mulheres negras no cenário teatral brasileiro.

Se, numa perspectiva afrocentrista[80], "[...] devem[os] recuperar um sentido de posição de sujeito dentro de sua própria história para afirmar a agência em um sentido individual e coletivo" (ASANTE, 2016, p. 15), vamos colocar em foco a condução/o direcionamento de duas artistas negras que, no exercício de suas trajetórias profissionais, abriram perspectivas que localizam as mulheres negras como ativas e influentes nas autorias cênicas dos Teatros Negros. Com a Léa Garcia e a Sol Miranda, atrizes e nossas autoras negras protagonistas deste trabalho, vamos expor possibilidades discursivas que se baseiam no protagonismo de mulheres negras no cenário teatral brasileiro.

Recusando o silenciamento imposto, e já denunciado por Lélia Gonzalez quando diz que

---

[79] Para ilustrar essa crescente movimentação de organizações entre mulheres negras, entretanto, não se restringindo aqui ao meio teatral, podemos citar a Marcha das Mulheres Negras, ocorrida em 2015. Nesta, cerca de 50 mil mulheres marcharam em Brasília, até o Congresso Nacional, reivindicando, entre suas propostas, melhores condições de vida, trabalho, saúde, dentre outras, para as mulheres negras. Seus corpos, em movimento de resistência e luta pelas ruas de Brasília, mudaram a "paisagem corporal" do lugar e se destacaram como "a maior marcha contra o racismo desde a de Zumbi, em 1995" (FIGUEIREDO, 2020, p. 204). Apesar deste exemplo não retratar uma organização de mulheres negras no campo das artes cênicas, acredito que seja um pertinente fato de ser lembrado pela expressiva adesão de tantas integrantes, além de reforçar suas agências na proposição por melhores condições de vida para elas e a comunidade negra no geral.

[80] De acordo com Molefi Kete Asante, a Afrocentricidade é uma ideia de cunho contestatório e crítico, que questiona a centralidade de epistemologias que se orientam sempre a partir da Europa. A partir de uma perspectiva contra-hegemônica, a Afrocentricidade visa reestabelecer aos africanos, de África e diásporas, suas centralidades em suas histórias e narrativas. Recusam o lugar de "alteridade", imposto sobre si pelo olhar eurocêntrico. O conceito fundamenta-se, sobretudo, numa "interpretação e explicação dos fenômenos do ponto de vista dos africanos como sujeitos, em vez de vítimas ou objetos" (ASANTE, 2016, p. 13). Não se trata de um contraponto à "eurocentricidade", e sim uma outra visão e perspectiva de leitura de mundo. O autor completa: "a Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia (Mazama, 2003). Afrocentristas rejeitaram a noção de alteridade que privilegia a cosmovisão europeia como normativa e universal. A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. (ASANTE, 2016, p. 10).

> nós, mulheres e não brancas, somos convocadas, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior dentro de sua hierarquia (sustentado por nossas condições biológicas de sexo [gênero] e raça), suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história (GONZALEZ, 2020, p. 141).

Retomando nossas epistemologias contra hegemônicas, baseadas no feminismo negro (COLLINS, 2020), ressoo nos capítulos que seguem, vozes e trajetórias de mulheres negras (conforme condições que melhor nos possibilitem atuar e fissurar o emudecimento historicamente instituído) que exponham nossas próprias possibilidades discursivas. Parafraseando Lélia Gonzalez, agora, somos nós que vamos falar, e numa boa[81].

Mudamos então a lente historiográfica e os termos que a conformavam nos cenários onde eu ansiava buscar pelas "dramaturgas negras modernas". Vamos caminhar pelos campos dos Teatros Negros, pelas teatralidades que valorizam escritas que partam do corpo, vamos versar sobre uma "modernidade negra" e sobre novas autorias possíveis que tenham as mulheres negras como protagonistas. Resumindo, ao invés de nos encurralarmos nos moldes que nos restringiam e ocultavam, vamos produzir, como diz Borges, "outra ortografia". Vamos ampliar os terrenos conceituais e históricos para que narrativas afro-diaspóricas possam atuar.

> [...] **mais do que promover a assunção de imagens positivas de grupos estigmatizados** (o que já é uma conquista de envergadura), **é preciso que produzamos outra ortografia do visual, com novas regras que possam acolher a pluralidade do universo.** [...] Se, "cada um que nasce (re) inaugura consigo a humanidade inteira", a responsabilidade pela **construção de outra história, pela instauração de uma nova ordem de sentido e pelo declínio do fixo, do inalterável**, supõe um enfrentamento das regras não escritas que atribuem, de forma desigual, valor aos seres humanos (BORGES, 2016, p. 99, grifo nosso).

Sendo assim, expostas aqui estas hipóteses reflexivas em torno dos silêncios que se impuseram no caminhar do trabalho, podemos nos colocar, finalmente, nos terrenos respectivos aos próximos capítulos.

[81] GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Por um feminismo afro-latino americano. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

CAPÍTULO 2

AUTORIA FEMININA NEGRA NUMA "MODERNIDADE NEGRA" BRASILEIRA

> *[...] A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui escrevendo em movimento de dança é se permitir essa fuga* (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2019, p. 21).

No meu primeiro ano na universidade, ainda na graduação, eu fazia um curso livre, em Niterói, de formação em atuação cênica. Foi onde eu tive a felicidade de ter como professora a gigante e saudosa artista Érika Ferreira. A primeira professora de teatro que tive e a qual pude me ver e me espelhar, afinal encontrava ali uma outra mulher negra. Foi Érika Ferreira quem me contou sobre o Teatro Experimental do Negro e me apresentou o autor de *Sortilégio: mistério negro*, Abdias Nascimento. Quando li a peça, sentada no ônibus em uma daquelas longas viagens de volta para casa, e conheci um pouco dos feitos deste homem, fiquei extasiada. Finalmente, tinha sido apresentada a outras histórias, a outros mundos possíveis. Neles, havia lugares para artistas negros. O que me fez questionar ainda mais aquela "História" teatral embranquecida que teimavam em me contar.

Assim começou a minha furiosa, porque enraivecida de tanto silenciamento, busca por mais negrorreferências. Isto é, outras histórias acerca das artes cênicas no Brasil. E uma provocação me perseguia: se o "Teatro Brasileiro" começou, de fato, com o "Teatro Moderno" e, para alguns estudiosos, pelos dedos de Nelson Rodrigues – o "grande dramaturgo moderno" – então eu queria encontrar ao menos um nome de uma dramaturga negra deste período. Uma brecha, uma fissura, uma ranhura neste velho contar. Por que aceitar que elas não existiram, já que a "História" teatral não as mencionam, é algo que eu recuso admitir. No entanto, ir atrás dessas outras histórias, sobretudo esta, mostrou-se ser uma corrida contra o tempo. As bibliografias

convencionais, o breve período do mestrado e este tempo pandêmico foram mais alguns dos obstáculos que se impuseram em meu caminhar.

Parecia que tudo me conduzia para uma reconfiguração de rotas. E assim precisou ser. Aos obstáculos encontrados pelas veredas de minha provocação, surgiram questionamentos que problematizavam o próprio caminho que intencionava trilhar. Acrescentando as instigantes perguntas do professor José Fernando Peixoto no momento da qualificação: "O que você quer dizer com 'Teatro Moderno" e "Teatro Contemporâneo?", "Por que essa insistência em adotar terminologias de origem burguesa?". Percebi, então, que estava colocando os pés numa areia movediça. Ao menos naquele momento, meu modo de questionar a embranquecida "História" mais fechava do que abria os caminhos, já que eu insistia em usar seus termos, uma vez que queria (re)encontrar ao menos uma "dramaturga negra moderna". Parecia ser um jogo do qual eu certamente perderia. Afinal, quem fez as regras?

Então, me senti motivada a dar a ver outro jogo, com outras regras. Aliás, aqui as regras não serão fixas, e sim mutáveis. O que impera aqui é o mo-vi-men-to. Desejo expor muitas possibilidades de "brincar" e jogar. Sendo assim, me aposso de vez de nossas perspectivas negras dos Teatros Negros para nos colocar, de uma vez por todas, em encruzilhada. A "palavra" vai brincar com o "corpo" e a "dramaturgia" com as "teatralidades". Nesta brincadeira os **corpos negros têm vez** e, aqui, vamos pisar com força o chão de **outras histórias**. Vamos falar então de uma autoria vinda do corpo e de uma "modernidade negra" que nos coloca potencialmente em roda. Sendo assim, começo aqui outra contação. E nesta, a nossa protagonista é uma mulher negra.

2.1 Porque no nosso pedaço, "Antiguidade é posto"

Rio de Janeiro. 1949. Região da Zona Sul da cidade. Uma jovem carioca caminha sozinha em direção a Botafogo para encontrar-se com sua avó e, juntas, assistirem a um filme no cinema. No caminho, é abordada por um homem, muitos anos mais velho, com o seguinte questionamento:

> Homem – Gostaria de fazer teatro?
>
> Mulher – (*recordando*) [...] Os conceitos sobre homens de teatro eram outros e eu fiquei muito assustada. Eu só tinha 16 anos e comecei a fugir dele, me encostando na parede, com medo.

> Homem – Não, não fuja. Você não é a moça que estava na casa da professora de inglês, a miss Lambert, com outra amiga? Ruth de Souza me falou de vocês.
>
> Mulher – (*recordando*) [...] E assim aconteceu. Eu conheci o Abdias, dei-lhe o telefone da minha casa e fui embora me encontrar com minha avó Cristina para levá-la ao cinema[82].

Este breve episódio nos apresenta aquela que é uma das maiores atrizes brasileiras, com uma trajetória artística e profissional extensa, muito reconhecida e premiada. Léa Garcia contabiliza hoje setenta anos de carreira nos teatros, cinema e televisão, seguindo em ativa atuação. Com 89 anos, estreou neste ano (pós) pandêmico de 2022, nos cinemas e nos teatros: com o filme *O pai da Rita*, do diretor Joel Zito Araújo[83], e a peça *A vida não é justa*, direção de Tonico Pereira[84].

Quando me defronto com a oportunidade de ver, nos dias de hoje, uma das atrizes daquele grupo que tremeu os anos 1940 e 1950, nem titubeio. A mais velha que, por anos e anos, acompanhei pela TV, assistiria em cena no tablado, de perto. Assistir Léa Garcia em cena é, também, rememorar meu primeiro encontro com o Teatro Experimental do Negro, por intermédio de Érika Ferreira. Encontro este que me possibilitou, a partir dali, a seguir meus passos de estudos em teatro sempre em companhia, não mais sozinha. Assistir Léa, de perto, é contemplar também sua carreira tão longeva e que abriu tantas portas para demais gerações de artistas negros e negras.

Léa Garcia fez parte do, até hoje incompreendido, "Teatro Moderno" e começou sua trajetória artística em 1951, com o Teatro Experimental do Negro. Ao ser classificado por Petrônio Domingues e outros estudiosos como o "precursor do movimento da negritude no Brasil" (DOMINGUES, 2006, p. 138), nota-se facilmente a grande relevância que a existência do Teatro Experimental do Negro (TEN) idealizado por Abdias Nascimento[85] teve no país.

---

[82] (ALMADA, 1995, p. 84). Esta memória é recordada por Léa Garcia em muitas entrevistas, uma destas é com a jornalista Sandra Almada publicada em livro.

[83] Joel Zito Araújo é um importante cineasta negro e pesquisador brasileiro. Entre seus trabalhos cinematográficos, encontram-se: o documentário *A Negação do Brasil* (2000); o filme *As Filhas do Vento* (2004); *Meu amigo Fela* (2019), e, recentemente, *O Pai da Rita* (2022).

[84] Tonico Pereira é ator, humorista e diretor brasileiro. Muito conhecido por seus trabalhos cômicos na televisão e no cinema, dirigiu o espetáculo *A Vida não é justa*, de produção de Eduardo Barata.

[85] Em vida, Abdias Nascimento (1914 – 2011) recebeu muitas homenagens e títulos importantes em referência à sua luta antirracista na política e no âmbito cultural, tanto no exterior quanto no Brasil (apesar de, aqui, o reconhecimento ter ocorrido tardiamente, com Abdias em idade avançada). Se, de acordo com Gonzalez (2020, p. 133), sua rica produção não foi reconhecida por alguns de seus irmãos e "absolutamente ignorada pela intelectualidade 'branca' do país", depois de seu falecimento, instituições culturais, por motivos variados, têm procurado reconhecer o legado deixado por Abdias Nascimento. É o

O impulso inicial para a criação do TEN surgiu depois da passagem de Abdias Nascimento por Lima, em 1941, com seus colegas do grupo La Santa Hermandad (formado por poetas argentinos e brasileiros). Por lá, e após ter assistido à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill – onde um ator branco encenava o personagem principal, negro, praticando *black face* – Nascimento retornou ao Brasil com o desejo de montar um grupo de teatro apenas com atores e atrizes negros e negras[86]. E, de fato, em 1944, o Teatro Experimental do Negro é criado, apresentando iniciativas transformadoras que iriam muito além dos palcos.

Engana-se quem pensa que, passados todos aqueles anos de inegável histórico significativo de presenças negras nos palcos nacionais[87], o anúncio da criação do TEN teria acolhida imediata. A amnésia historiográfica a respeito dessas presenças, mesclada ao racismo impregnado no imaginário social, engendraram reações como esta publicada no jornal *O Globo*, em outubro de 1944, intitulada "Teatro de negros":

> Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a ideia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cenas de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura (NASCIMENTO, 1966, p. 11).

Os comentários não cessaram por aí. Quando Abdias Nascimento montou seu time questionador da branquidade hegemônica do teatro nacional, fizeram parte, como seus aliados, o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, o pintor Wilson Tibério,

---

caso do Itaú Cultural e sua 32ª ocupação dedicada a ele ocorrida entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, em São Paulo. Ver em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/.

[86] "Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao **protagonismo do negro**, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade" (NASCIMENTO, 2004, p. 210, grifo nosso).

[87] Como pudemos averiguar pelo subtópico *Bagunçando para "consertar": as faces negras da historiografia teatral brasileira*, no capítulo anterior. Mas, para saber mais a respeito de demais grupos e negrorreferências do cenário teatral brasileiro, ver o Anexo I "As outras histórias da 'História do Teatro Brasileiro': as faces negras do teatro no Brasil", na página 245.

Teodorico dos Santos e José Herbel. Logo depois, aquilombaram-se[88] também o militante Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, dentre muitos outros[89] (NASCIMENTO, 2004). Assim que foi escolhido o texto de estreia do grupo – o mesmo *O Imperador Jones*[90] visto por Nascimento em 1941 – e o local da apresentação – o Teatro Municipal do Rio de Janeiro[91] – mais burburinhos negativos circularam. Como este abaixo, veiculado no mesmo jornal *O Globo*, em outubro de 1944:

> Está em organização no Rio uma companhia negra de teatro dramático cujo primeiro ambicioso objetivo é representar em brasileiro a faladíssima peça de Eugene O'Neill chamada "Emperor Jones". Para quem se lembre das tentativas teatrais levadas a efeito pelos nossos elencos de côr – aquelas revistazinhas primárias pobres de tudo, até de material humano decorativo – a notícia causa um certo malestar. Entre De Chocolat e Eugene O'Neill não há no Brasil uma ponte: há uma grade eletrificada. De tudo quanto o negro fez no palco nesses últimos anos pouco se poderia dizer, mesmo forçando a memória. [...] Desse teatro que surge agora na outra margem, imprevistamente, sem qualquer rastro visível de evolução; sem qualquer indício anterior de amadurecimento (PONGETTI, 1966, p. 13).

Neste trecho, não só a competência do TEN é questionada como todo o legado de grupos negros que pisaram nos palcos nacionais, incluindo-se aí a Companhia Negra

---

[88] Uma referência às formações de quilombos, onde negros e negras constituíam suas comunidades, suas regras e valores, à parte das imposições e da violência dos colonizadores. Utilizo "aquilombar" como metáfora para me referir à prática de união dos artistas negros ao formarem um teatro somente entre os seus, uma vez que o teatro hegemônico inviabilizava suas presenças plenas e dignas.

[89] Aliado ao chamamento de pessoas interessadas em ingressar ao Teatro Experimental do Negro, fossem como professores, ajudantes na contrarregragem, atores e atrizes, e tantas outras funções, existia espaços dedicados à alfabetização e à conscientização racial e cultural negra. Muitos dos primeiros participantes do TEN eram empregadas domésticas, pessoas desempregadas, operários, funcionários públicos, etc. – ilustrando assim, mais uma vez, a característica e o desejo de/por transformação social do grupo.

[90] Uma das preocupações do TEN foi a procura de uma dramaturgia nacional que respeitasse a dignidade dos atores e personagens negros. E, na ausência de tal texto, Abdias Nascimento recorreu ao texto da peça que o instigou a criar o próprio grupo: *O Imperador Jones*. Ao entrar em contato com o autor do texto, Eugene O'Neill, por meio de uma carta, e explicar o intento do TEN e a defasagem da dramaturgia brasileira neste sentido, de prontidão, e no leito de enfermidade, Eugene O'Neill concedeu os direitos autorais da peça.

[91] A disponibilidade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro veio de outra movimentação incitada por Abdias Nascimento, mas oriunda de um cenário preparado por Paschoal Carlos Magno. Este último organizou um encontro entre pessoas do teatro e o então presidente da época, Getúlio Vargas. E, num diálogo de Abdias Nascimento e Vargas, ele teria chamado o Teatro Municipal de "fortaleza do racismo". Após isso, mobilizado pela advertência de Nascimento, Vargas concede o local para a estreia do TEN. Cabe lembrar que, até então, nenhum negro havia entrado neste local, fosse como ator ou público. Pelas suas palavras: "Ora, o Municipal constituía o suprassumo da reação – o grã-finismo glorificado! Negro lá não entrava nem como ator, nem como plateia. Preto lá era só para a limpeza depois de acabado o espetáculo. [...] Houve muita intriga e fofoca de grã-fina para impedir nosso espetáculo de estreia. Alegavam a necessidade do teatro para um show comemorativo da vitória aliada na Segunda Guerra. Mas nós fincamos o pé: 'É ordem do presidente...'. E conseguimos [...] Uma noite histórica no teatro brasileiro e no processo de libertação do negro" (NASCIMENTO, 1978, p. 37).

de Revistas[92] de De Chocolat. Essas reações só confirmam as forças desanimadoras que procuraram frear as iniciativas artísticas comprometidas em questionar um imaginário político, cultural e social racista camuflado de habitat "harmonioso das três raças". Poxa, logo no país da democracia racial? Pois é, essa fachada se desmancha quando as companhias negras adentram o espaço e perturbam o sono e o cenário da branquitude hegemônica.

Entretanto, no mesmo texto citado, o autor parece enxergar certa possibilidade de uma apresentação capacitada/adequada quando descobre que o grupo é formado por uma elite intelectual negra. A validação surge com conotações também racistas, associadas ao classismo atado à formação acadêmica e institucional:

> São espíritos graves e esclarecidos que não se gloriam da baixa musicalidade das favelas, nem da fácil poetização das suas misérias e tristezas. São homens cultos, alguns armados até de um "canudo" como os melhores brancos, e de quem as nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável (PONGETTI, 1966, p. 14).

À parte os comentários racistas lançados contra o TEN, o grupo encontrou significativos apoios e mais aliados – tanto de outras personalidades negras como também de algumas brancas – e construiu uma estreia aclamada pela plateia e pela imprensa (que teve que se redimir de sua descrença inicial). Dando início, assim, a uma trajetória artística[93] e política de grande impacto e alcance nacional. Para além dos palcos, o Teatro Experimental do Negro criou projetos como: o Jornal *Quilombo*, em 1948; O Instituto Nacional do Negro, departamento de pesquisas do grupo e coordenado por Guerreiro Ramos, em 1949; o Seminário de Grupoterapia; a Convenção Nacional do Negro, em 1945 em São Paulo e, em 1946, no Rio de Janeiro; a Conferência Nacional do Negro, em 1949; o 1º Congresso do Negro, em 1950; a Semana do Negro, em 1955; Concursos de beleza – "Rainha das Mulatas" e "Boneca de Pixe"; e um concurso de artes plásticas, em 1955, com o tema Cristo negro.

---

[92] Sobre a Companhia Negra de Revistas, ver página 260.

[93] Além do espetáculo de estreia, o TEN também encenou as seguintes peças: *Todos os Filhos De Deus Tem Asas*, de Eugene O'Neill; *Otelo*, de William Shakespeare; *O Moleque sonhador*, de Eugene O'Neill; *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado e adaptação de Graça Mello; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *A Família e a Festa na Roça*, de Martins Pena; *Filhos de Santo*, de José Morais de Pinheiro; *Calígula*, de Albert Camus (conseguiram encenar o texto, inclusive, para o próprio autor, mas apenas o 1º ato); *Rapsódia Negra*, de Abdias Nascimento; *Onde Está Marcada a Cruz*, de Eugene O'Neill; *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes; *Perdoa-me por Me Traíres*, de Nelson Rodrigues; *Sortilégio – Mistério Negro*, de Abdias Nascimento.

Ao refletir sobre o que seria o Teatro Experimental do Negro e o que ele objetivava, Abdias Nascimento diz que o TEN

> se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Fazendo jus ao seu potencial transgressor – me referindo ao seu intuito de romper com o lugar comum e inferiorizante destinado aos artistas negros, e consequentemente, aos personagens negros no teatro brasileiro até então –, em 1961, o TEN publica uma antologia com nove peças[94] escritas por autores nacionais, *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*[95]. Dessa forma, o TEN se estabelece como o primeiro movimento que propôs elaborar e incentivar a criação de uma dramaturgia brasileira que se dedicasse em ressaltar a dignidade e a humanidade do sujeito negro (MENDES, 1993; DOMINGUES, 2006). E quanto às mulheres negras?

Ao que parece, a atuação das mulheres negras nos projetos do TEN foi sempre expressiva e incentivada. Segundo Petrônio Domingues, havia uma coluna no *Jornal Quilombo* que se destinava a dar visibilidade às vozes e demandas das mulheres negras, articulada por Maria Nascimento. E mais duas organizações realizadas pelo TEN tiveram como foco as mulheres negras: Associação das Empregadas Domésticas e Conselho Nacional das Mulheres Negras (DOMINGUES, 2006). Esta última oferecia cursos educacionais e serviços assistencialistas a estas mulheres.

No entanto, por vezes, me parece que há certa distinção de espaço aberto para as mulheres negras nas atividades do grupo quando comparado ao dos homens[96]. Para elas,

---

[94] Dentre estas, todas são da autoria de escritores homens e apenas três são de homens negros. São eles: Abdias Nascimento (*Sortilégio: Mistério Negro*), Rosário Fusco (*Auto da noiva*) e Romeu Crusoé (*O castigo de Oxalá*).

[95] Esta publicação do TEN, *Dramas para negros e prólogo para brancos*, é a primeira antologia nacional que reúne textos dramatúrgicos visando um maior destaque de personagens negros nas tramas. Por outro lado, apenas recentemente, começou a circular entre nós uma publicação que além de destacar o protagonismo negro nos enredos das peças, tem como autores e autoras dos textos apenas pessoas negras. A publicação recente da FUNARTE, intitulada *Dramaturgia negra*, de 2018, é a primeira antologia brasileira a reunir textos dramatúrgicos, com protagonismo negro, que tem entre os dezesseis autores, homens e mulheres (cis e trans) negros e negras.

[96] Tal característica se evidencia em demais grupos negros, de diferentes finalidades. Esta análise é feita, inclusive, por Lélia Gonzalez quando expõe a seletividade dos homens negros, dentro de movimentos negros organizados, referente a quem destinam-se os cargos de poder. Sendo os movimentos negros os refúgios onde muitas mulheres negras se encaminham, à procura de acolhimento e fortalecimento de suas pautas e demandas, infelizmente, elas se deparam, por vezes, com o machismo dos seus companheiros de luta, em variados níveis. Sobre isto, a autora diz (GONZALEZ, 2020, p. 147-148): "[...] nossa presença

foram realizados concursos de beleza; cursos educacionais, mas também de corte e costura, tricô, bordado, datilografia, cursos infantis de dança, música, canto, teatro de bonecos, dentre outros (DOMINGUES, 2006). E, dentro do jornal, de acordo com Petrônio Domingues, apenas uma coluna lhes era reservada. De forma alguma deslegitimo aqui a importância e a relevância do Teatro Experimental do Negro, tanto naquela época quanto em seus ecos na atualidade. Contudo, sob a perspectiva interseccional feminista negra, estes fatos reiteram certa divisão social do trabalho a partir do gênero, conforme se pode ver na lista acima de cursos voltados às mulheres. Sendo assim, de maneira semelhante ao modo como Lélia Gonzalez (1982, p. 34-35) reconhece a importância das mulheres negras no Movimento Negro Unificado carioca nos anos 1970 – algo que "marcaria sua diferença com relação a outras regiões" – caberia, aqui, indagar sobre a participação das mulheres negras no Teatro Experimental do Negro décadas antes.[97]

Como semente, o TEN promoveu e colaborou com valiosas transformações sociais, políticas e culturais[98]. Entretanto, me questiono sobre o que poderia ter ocasionado a ausência de mulheres negras em alguns campos do grupo. Por exemplo, a presença delas é inegável e forte nos palcos, nas encenações. Ruth de Souza, Léa Garcia, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Mercedes Batista[99], Thereza Santos, Antonieta, Ilena Teixeira e Guiomar Ferreira de Mattos foram as mulheres, das quais tive conhecimento, que passaram pelo TEN. Mas, porque não existem informações de

---

nos movimentos étnicos é bastante visível; lá nós, amefricanas e ameríndias, temos participação ativa e, em muitos casos, somos protagonistas. Mas é exatamente essa participação que nos leva à consciência da discriminação sexual [de gênero]. Nossos parceiros do movimento reproduzem as práticas sexistas do patriarcado dominante e tentam nos excluir da esfera de decisão do movimento".

[97] Aqui poderíamos também recorrer a bell hooks (2021, p. 162-163) quando a autora afirma a contradição de alguns homens negros que, apesar de denunciarem o racismo, por vezes atuam na manutenção do machismo e sexismo na relação com mulheres negras: "Homens negros militantes atacavam publicamente os patriarcas brancos por seu racismo, mas também estabeleciam uma conexão de solidariedade com eles, baseados na aceitação do patriarcado e no comprometimento com esse sistema que compartilhavam".

[98] O TEN criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro para atuar politicamente reivindicando ações de melhoria da vida dos cidadãos negros, mas que foi desarticulado por oponentes ideológicos que se infiltraram na organização. Entretanto, com a criação da Convenção Nacional do Negro, e através de um documento, encaminharam à Constituinte de 1946 a proposta de criminalização da discriminação racial como lesa-pátria. Esse feito do TEN se enquadra como antecedente da lei Afonso Arinos. E também foi realização do TEN uma exposição no Museu da Imagem e do Som (MIS) de coleções de objetos artísticos que fariam parte, posteriormente, da desejosa fundação do Museu de Arte Negra (NASCIMENTO, 2004). Este último projeto, que foi paralisado pela perseguição política do regime militar, e ficou anos sem poder ser concretizado, encontrou, recentemente, possibilidades de reverter a estagnação forçada. O Instituto Inhotim, em parceria com o IPEAFRO, realizou, entre 2021 e 2022, uma exposição em quatro atos intitulada "Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra".

[99] Mercedes Batista, bailarina e coreógrafa, foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É a criadora da dança afro-brasileira. E fundou, em 1953, o **Ballet Folclórico Mercedes Batista**. Falaremos melhor sobre ela no terceiro capítulo.

direções, dramaturgias, e outros feitos que tenham tido a liderança de mulheres negras? Estas situações, de fato, não ocorreram ou são mais ausências de dados dessa história? São algumas perguntas que recorrentemente me faço ao pensar sobre as aberturas de caminhos feitas pelo TEN.

Para refletir sobre estas questões, e tendo como intuito direcionar mais holofotes para os feitos de mulheres negras que estavam naquele cenário artístico-social dos movimentados anos de existência do TEN – mas são menos citadas dos que os homens negros do grupo –, debruço-me sobre a trajetória de Léa Garcia.

Desde que entrou para o Teatro Experimental do Negro, Léa sempre esteve atuante em cena, nas suas mais variadas possibilidades. Já no início de sua carreira, teve reconhecimento profissional e foi indicada na categoria de Melhor Atriz no *Festival de Cannes*, pelo seu primeiro trabalho no cinema, *Orfeu do Carnaval*[100], pelo qual foi premiada em segundo lugar com a *Palma de Ouro*. Além disso e de tantos outros feitos, Léa Garcia é uma personalidade negra de destacada atuação em produções que abordam questões da negritude. É imprescindível, portanto, que existam trabalhos que versem e perpetuem sua carreira e importância.

A despeito do inegável legado de Léa, um número consideravelmente pequeno de publicações (acadêmicas e de outras naturezas) se debruçam unicamente sobre sua trajetória. Dos trabalhos acadêmicos encontrados durante a pesquisa[101], geralmente a atriz está vinculada a outros artistas, sendo relacionada invariavelmente ora ao TEN e à Abdias Nascimento, ora à Ruth de Souza e a demais atrizes negras de sua geração. Além do artigo de Júlio Cláudio da Silva (2019), *Léa Garcia: narrativas de si e narrativas sobre uma dama negra do teatro e cinema 1952-1957*, não encontrei outro trabalho que se concentre especialmente sobre a trajetória desta atriz. Ressaltando a minha busca por negrorreferências, é de extrema importância que existam mais

[100] Filme dirigido por Marcel Camus, *Orfeu do Carnaval*, é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. O longa metragem estreou em 1959 e teve repercussão internacional. No exterior o filme ficou conhecido como *Orfeu Negro*.

[101] Entre eles estão os seguintes artigos: "Relações Raciais e de Gênero nas Telas do Cinema Brasileiro nas Narrativas Sobre a Atuação de Léa Garcia em Orfeu do Carnaval (1950-1960)", de 2020, de Júlio Cláudio da Silva; "Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Taís Araújo", de 2009, de Diony Soares; "Premiações e percalços de duas atrizes pioneiras: provocando reflexão sobre a representação de mulheres negras brasileiras", Diony Soares e Márcia Ferreira; "A representação da mulher negra nas telenovelas brasileira: um espaço em construção", de Francijane Santos, de 2016; e "Damas negras: sucesso, lutas, discriminação", de 1995, de Sandra Almada.

trabalhos que focalizem os feitos de mulheres negras, neste caso, o desta atriz tão essencial ao cenário artístico nacional.

Sendo assim, neste capítulo, pretendo contribuir, a partir deste (re)encontro com Léa Garcia, para a constelação de estudos voltados para o Teatro Experimental do Negro, e para as vivências (em geral) nos palcos nacionais, a partir das trajetórias de mulheres negras. Pois, assim como Júlio Cláudio da Silva (2019, p. 7), acredito que

> Pensar o Teatro Experimental do Negro não mais a partir de suas lideranças, mas iluminando a trajetória de atrizes que surgem em espetáculos montados para denunciar o racismo nos palcos brasileiros e que posteriormente se profissionalizam aparenta ser uma abordagem inovadora na historiografia sobre o tema.

Dois nomes muito reverenciados, e com razão, de artistas integrantes do TEN foram os de Abdias Nascimento e Ruth de Souza. O primeiro é fundador do importante grupo; a segunda, atriz considerada a "primeira dama negra do teatro brasileiro"[102]. Felizmente, o grupo foi nascedouro de muitos/as outros/as artistas que se destacaram profissionalmente. Um deles é, justamente, Léa Garcia. Entretanto, quando o assunto é entorno do próprio TEN, com frequência, é a figura de Abdias Nascimento que ocupa boa parte das discussões. Quando nos atentamos, com atenção, nas bibliografias e narrativas ao redor do grupo, notamos a valorização recorrente dos feitos de seu mentor e idealizador, bem como das figuras masculinas ali presentes.

No que diz respeito aos trabalhos que se dedicam a este grupo, persiste em aberto um campo desejoso por maior análise que é, justamente, o TEN pela perspectiva das mulheres negras. Ao iluminarmos a trajetória de Léa Garcia, enquanto uma das principais vozes vivas deste importante marco do "teatro (moderno negro) brasileiro", e reivindicarmos suas atuações como autorias de novas histórias e narrativas, estamos reescrevendo aquela "História" que as colocavam nas entrelinhas, e trazendo estas mulheres negras para os lugares de protagonismo que também lhes pertencem.

Ocorre algo interessante quando trazemos Roland Barthes para esta nossa discussão. Uma inversão: ao invés de insistirmos na "morte do autor", essa espécie de "personagem moderna", tal qual propõe Barthes a respeito da escritura de fins intransitivos – "não para agir diretamente sobre o real" (2004, p. 58) –, estamos

[102] O título de Ruth de Souza, considerada a "primeira dama negra", não se restringe ao teatro. A atriz é assim identificada também no cinema e na televisão. Não sei ao certo qual teria sido a primeira publicação, em imprensa, que teria divulgado a atriz de tal modo, mas, numa busca rápida a respeito de materiais sobre Ruth de Souza, a atriz é, largamente, assim lembrada.

restituindo a voz, o corpo e a origem desta autoria. Mas, ao fazermos, não pretendemos explicar toda a obra de Léa Garcia por meio de relatos biográficos. Ora, o poderoso "Império do Autor" de que fala Barthes é determinado interseccionalmente. No nosso caso, há uma transitividade inegável aqui, que entrelaça a performance da linguagem cênica com os atos plurais performativos[103] de que falava Butler (2019): a presença de mulheres negras em palcos brasileiros age diretamente sobre uma realidade racista e machista. Também por isso, afirmamos que Léa Garcia é uma autora, não para buscar sua interioridade absoluta e originária, mas por afirmar sua existência. Sendo assim, iremos nos dedicar à ler e perceber a autoria cênica de Léa por meio dos vestígios que nos foram acessíveis: fotografias, textos dramáticos, reportagens e algumas críticas teatrais. Por meio destes, pretendo circunscrever o espaço performativo de autoria de Léa Garcia.

Posto isto, e melhor explicitando nossa caminhada neste capítulo, uma vez que não tive a oportunidade de conversar com Léa Garcia, devido aos seus muitos compromissos profissionais, busquei encontrá-la então de outras maneiras. Fui atrás de seus trabalhos. Aqui, sua autoria cênica é restituída através de cinco espetáculos em que Léa esteve envolvida entre os anos 1953 – 1994. Iremos nos aproximar destes espetáculos por duas vias: de um lado, analisando as personagens negras inscritas nos textos dramatúrgicos; de outro lado, imaginando as cenas diante dos registros fotográficos dos espetáculos e de falas da atriz encontradas em entrevistas, jornais e documentários. Por meio deste duplo percurso, pretendo afirmar a autoria de Léa Garcia nos palcos brasileiros.

A partir daqui, nos empoderando da encruzilhada conceitual e discursiva em torno dos "Teatros Negros", perceberemos em Léa Garcia, sua presença e seu corpo em cena como inegáveis elementos de autoria, para além de uma consideração restrita da autoria cênica referida apenas ao texto dramatúrgico. A atriz, no empoderamento do seu corpo em cena, nos dá a ver o "corpo negro pulsante" do qual nos fala Alexandre (2017). Uma vez que, sua imagem nos palcos, já traz em seu corpo discursividades e

[103] Refletindo acerca da presença corpórea, em espaços públicos, de pessoas que tiveram/têm, por algum motivo, suas aparições restritas, Judith Butler diz: "[...] quando corpos se juntam [...] eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea [...]" (BUTLER, 2019, p. 17).

memórias não hegemônicas que, por si só, já fissuram o embranquecimento que vinha conduzindo os palcos brasileiros de então.

Ao lado disto, ressoaremos também as formulações que consideram a presença negra como constitutiva das teatralidades negras (DOUXAMI, 2001; LIMA, 2010; ALEXANDRE, 2017; DUMAS, 2020; MORAES, 2020), assim como as abordagens que afirmam as experiências negras como também constituintes daquelas (BASTIDE, 1983; MARTINS, 1995; DOUXAMI, 2001; LIMA, 2010; ALEXANDRE, 2017; MORAES, 2020).

Posto isto, vamos mergulhar no trajeto deixado por Léa Garcia, através de alguns dos seus trabalhos no teatro, para aprofundar o que chamo aqui de "autoria feminina negra" na "modernidade negra" (Guimarães, 2021) brasileira.

2.2 Quando Léa pisou nas tábuas pela primeira vez[104]

Foi em 1952. Léa Garcia subia nos palcos pela primeira vez para declamar o poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves. O espetáculo em questão era *Rapsódia Negra*, escrito naquele mesmo ano por Abdias Nascimento, seu marido naquele período. Trata-se, todavia, de um começo não planejado. Não fazia parte dos seus planos se tornar atriz, já que ela tinha outros interesses para seu futuro. Era a escrita que lhe fascinava:

> *(Recordando-se da jovem Léa)* – Meu sonho era ser escritora. Tanto que tenho vários poemas escritos, alguns contos, poesias, duas peças teatrais e adaptações para o teatro infantil. Coisas que escrevi quando era jovem. Mas, depois, não fiz mais nada, parei no tempo e no espaço. Então, após aquele dia que conheci Abdias, ele ligou para minha casa e começamos a nos encontrar. Eu estudava no Colégio Amaro Cavalcanti, e vinha "matando aulas" para ouvi-lo falar de poesia, arte e ir ao teatro com ele. A primeira peça que assistimos foi "A Herdeira", com Bibi Ferreira. Eu estava encantada por ir a peças e ouvir poesias. Essas coisas todas me tocavam mais do que a proposta de ser atriz. Eu e Abdias nos tornamos amigos e ele me chamou para o Teatro Experimental do Negro. Mas eu lhe disse que não tinha nenhuma vontade de ser atriz, que meu sonho era ser escritora. Mesmo assim, ele continuou me incentivando muito a entrar para o teatro (ALMADA, 1995, p. 84-85).

Visto que a atriz atribui ao fundador do TEN o título de seu principal incentivador, a aproximação com Abdias Nascimento foi um divisor de águas na descoberta de Léa Garcia do seu potencial cênico. No entanto, o meio de convencimento se deu num momento tenso de discussão:

[104] A associação do tablado às "tábuas" é em referência a uma fala da própria Léa Garcia no programa de televisão *Conversa com Bial*, transmitido neste ano, 2022.

> Eu continuava dizendo que queria ser escritora. E ele insistia: "Você tem temperamento de atriz". Aí, me colocou para fazer balé com a Mercedes Baptista. Eu tinha um filho só nessa ocasião. Em seguida, montou a "Rapsódia Negra" e me disse que eu ia começar em teatro recitando o poema "Navio Negreiro", de Castro Alves. Eu não queria dizer poema nenhum. Tivemos uma discussão terrível e eu dei um berro dentro de casa: "Não!!!" Assim, ao extremo. Ele me botou na frente do espelho e falou: "Dê outro berro, olhe-se no espelho e veja como você tem uma máscara de atriz, como você é uma atriz". E acabou me convencendo. Eu entrei sem querer muito, e fui fazendo. Mas o teatro é uma cachaça, entra no ser da gente, e estou aqui até hoje (ALMADA, 1995, p. 87).

Foi assim que, afrouxando aquela veemente recusa e aceitando o convite, Léa estreia nos palcos com *Rapsódia Negra*. Tratava-se, na verdade, de uma dupla estreia: de Abdias Nascimento como dramaturgo[105] e de Léa Garcia como atriz. Apesar do convencimento inicial ter sido externo, foram os sentimentos oriundos de sua própria experiência nos palcos que fizeram transbordar nela o desejo por continuar. Dali em diante, quis seguir este caminho: "Depois do primeiro dia que botei os pés no palco, não pude viver mais sem isso" (ALMADA, 1995, p. 87).

Infelizmente, não tive acesso ao texto desta peça. Dentre todas as que vamos destrinchar aqui, este é o único que não consta disponível em nenhuma publicação ou acervos pesquisados. Mas podemos, mesmo assim, nos aproximar deste evento com algumas reflexões. Como um modo de conhecer melhor nossa atriz-autora, atentemos, por ora (antes de nossa vasculhação mais acurada dos seus trabalhos seguintes), ao primeiro espetáculo que Léa Garcia deixou sua assinatura, *Rapsódia Negra*, através dos rastros encontrados. Observemos com atenção a fotografia abaixo:

[105] Ao que parece, o primeiro texto escrito por Abdias Nascimento foi *Sortilégio: mistério negro*, no entanto, devido às censuras impostas ao texto, foi o seu segundo texto, *Rapsódia Negra*, que foi encenado primeiro. Marcando assim sua estreia, nos palcos, como dramaturgo.



Fotografia 1: Rapsódia Negra. Acervo: IPEAFRO

Relembrar o berro compartilhado por Léa Garcia quando Abdias Nascimento sugeriu para que ela fosse para os palcos e observar o sorriso estampado na fotografia[106] acima, pode ser lido como uma feliz contradição. Feliz para nós, seu público, e para ela que trilhou uma extensa trajetória profissional. É com este sorriso da fotografia acima que começamos a definir os gestos de autoria de Léa Garcia. Apoiada sobre uma única perna, Léa estende seu corpo diante da cortina florida, sob o sorriso cúmplice e sobre o apoio de seu par. Tendo em vista a atmosfera alegre e empolgante da imagem, entramos em contato com uma das camadas de cena na qual a atriz se insere.

Sobre a atuação de Léa Garcia neste espetáculo, sabemos que ela participou de cantos, danças e declamou o conhecido poema de Castro Alves. O poema, fácil de perceber pelo seu título, é um grito de inconformidade por "tanto horror perante os céus" (ALVES, 2007, p. 13). Seu autor, defensor da campanha abolicionista, é considerado por Antonio Candido (2004, p. 58-59) como o "último poeta romântico de importância", tendo desempenhado "papel importante, mesmo depois de sua morte, na campanha pela abolição da escravidão negra". O citado poema é uma espécie de clamor

[106] Ao que parece, Léa se encontra ali, na companhia de outro ator, possivelmente num ensaio, visto que o local é diferente e mais simples do que vamos observar nas imagens seguintes, que também são identificadas como sendo do espetáculo em questão. Elucubrando e examinando um pouco mais a fotografia, podemos até mesmo pensar na possibilidade de se tratar de uma fotografia posada. Seja como for, a imagem transmite parte da dinâmica de *Rapsódia Negra*: danças com grandes movimentações.

inconformado acerca das atrocidades pelas quais pessoas negras foram submetidas com a escravização, a exemplo do que se passava nos navios negreiros[107].



Fotografia 2: Rapsódia Negra. Acervo: IPEAFRO

Por ser uma rapsódia, e Léa ter estado em cena em muitas passagens (ora dançando, ora cantando) e não apenas declamando o poema, somente pelas fotografias não temos como afirmar com tanta certeza qual teria sido o momento em que o texto de Castro Alves teria sido recitado. De qualquer forma, nos voltando para a fotografia acima, sendo, ou não, este momento ali retratado o primeiro em que a atriz estreante surge em cena, o fato é que Léa é reverenciada com pompas ao atravessar o palco. Saindo do que aparenta ser uma igreja de estilo eclético (com elementos barrocos e neoclássicos), a personagem de Léa performa a imagem de uma realeza. O que já nos indica que, em seu primeiro trabalho teatral, a atriz teve a possibilidade de performar uma imagem diferente daquela recorrente aos personagens negros/as no teatro nacional[108].

[107] Algumas interpretações a respeito do poema de Castro Alves, apontam que o mesmo apresenta a pessoa negra como vítima e sem agência da sua condição. O texto, escrito em 1869, por mais que "denuncie o tráfico negreiro, a violência, o tratamento cruel e desumano reservado aos escravos, afirmando-se como peça do abolicionismo, o negro não surge ali como protagonista" (ALVES, 2015, p. 8). Embora tal análise seja feita, não podemos desconsiderar a relevância do poema como discurso denunciativo da condição à qual muitos negros e negras estiveram submetidos por séculos.

[108] Me refiro aqui aos espetáculos que compõem o teatro brasileiro em seus moldes convencionais porque, como vimos a respeito das demais teatralidades afro-diaspóricas (que compõem os "Teatros Negros"), performar imagens de realeza negra era algo comum. Logo, com este espetáculo, podemos inferir que

Com uma postura de realeza, portando coroa e vestido longo e aprumado, Léa desce um pequeno lance de escadas na companhia de um homem que nos imprime a imagem de um rei. Os dois protegidos do sol fictício por um guarda-chuva erguido por uma moça que os acompanha. Ao que parece, estão em cena apenas atores e atrizes negros e negras e o casal real é recebido com reverência nesta sua entrada. Há algo nesta imagem que, a meu ver, sempre acompanhará Léa Garcia, mesmo em personagens subalternizadas ou antagonistas: possivelmente sua elegância, ou sua altivez, capaz de desestabilizar o "lugar de negro" (GONZALEZ; HASENBALG, 1982) e as "imagens de controle" (COLLINS, 1990 *apud* BUENO, 2020)[109] impostas às figuras de mulheres negras nas representações hegemônicas. Esta altivez é encontrada, mesmo que timidamente, na imagem abaixo, que nos mostra a jovem Léa numa postura serena no seu primeiro trabalho.



Fotografia 3: Rapsódia Negra. Acervo: IPEAFRO

Rapsódia Negra faz um certo resgate daquelas teatralidades afro-pindorâmicas tanto por trazer para a cena uma rapsódia, quanto por ressaltar imagens de negros e negras em posição de poder – lembremos das Congadas, um folguedo antigo no qual ocorre a coroação de um rei do Congo.

[109] As "imagens de controle" consistem no conceito criado por Patricia Hill Collins e dizem respeito ao seguinte: "são a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada. São utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder. As imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferirem às iniquidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade. Isso se dá porque as imagens de controle estão articuladas no interior da histórica matriz de dominação que caracteriza a dinâmica intersectada na qual as opressões se manifestam" (BUENO, 2020, p. 73).

Se fosse o caso de imaginar qual teria sido o momento em que Léa Garcia teria colocado em cena a sua leitura de Castro Alves, arriscaria dizer que poderia girar em torno do momento demonstrado na fotografia abaixo. Nesta, vemos um grupo de homens negros, pouco vestidos e localizados em plano baixo na imagem, sendo emoldurados por duas pessoas de pé, vestidas (Abdias Nascimento ao lado esquerdo, e Léa Garcia ao lado direito). Destacada, ocupando toda a lateral direita da fotografia, em pé e de branco, Léa com o rosto erguido exporia a situação da "tribo dos homens nus" (ALVES, 2007, p. 14), se referindo aos homens negros sentados e curvados com o rosto abaixado, em posição vulnerável, contrastando com a postura de guerreiros de outrora. Castro nos completa a imagem:

> São os guerreiros ousados,
> Que com os tigres mosqueados
> Combatem na solidão.
> Ontem simples, fortes, bravos...
> Hoje míseros escravos
> Sem luz, sem ar, sem razão...
> (ALVES, 2007, p. 14).



Fotografia 4: Rapsódia Negra. Acervo: IPEAFRO

Assim que começou a investir em sua trajetória como atriz, Léa Garcia foi rapidamente admirada e reconhecida profissionalmente. Tendo iniciado em 1952, já foi considerada pelo *Diário de Notícias*, de dezembro de 1953, como a "principal figura feminina do Teatro Experimental do Negro". Rótulos que a exaltassem no TEN, e em montagens de outros grupos, lhes foram direcionados muitas vezes nos jornais. Sendo

assim, desde cedo, Léa Garcia é a "estrela negra"[110], a "dama negra"[111], a "negra moderna"[112], entre demais denominações que valorizassem sua trajetória ainda recente.

No entanto, mesmo tendo reconhecimento profissional já nos seus primeiros trabalhos, Léa não foi isenta de comentários sexistas de críticos que pareciam dar pouca atenção às performances artísticas de atrizes negras, ressaltando, assim, seus atributos físicos e não o empenho em seus trabalhos – os mesmos pareciam se preocupar em descrever mais os trabalhos de artistas homens[113]. Ao comentar sobre algumas críticas que recebeu, Léa Garcia, em entrevista para a Revista *Fon Fon*[114] de julho de 1957, relembra uma destas críticas que recebeu quando encenava *Rapsódia Negra*:

> Também o sr. Francisco de Assis Barbosa, na crítica à "Rapsódia Negra" disse que eu era apenas uma "creolinha bonitinha". Essas críticas sempre estimularam o meu trabalho. Quis cursar cenografia com Santa Rosa, na Escola de Belas Artes e cheguei mesmo a estudar Desenho como complementação de minha formação artística. De qualquer forma permaneci sempre na minha Escola, o Teatro Experimental do Negro.

Apesar das chateações em receber tais comentários de certos críticos, Léa Garcia comenta conseguir driblá-los aperfeiçoando ainda mais suas habilidades artísticas. Embora tais discursos tenham nitidamente motivações sexistas, uma vez que não levaram em consideração o desempenho artístico da atriz no trabalho em questão, compreendo a busca de Léa em se aperfeiçoar ainda mais para tentar diminuir o recebimento de outras críticas semelhantes a estas.

Voltemos, uma vez mais, a atenção para as menções que elogiavam a atriz nos jornais. Um ponto a se acrescentar é que títulos semelhantes foram relacionados também à atriz Ruth de Souza, contemporânea de Léa, mas que iniciou sua caminhada

---

[110] Revista *Fon Fon*, 2ª quinzena de julho de 1957.
[111] Na publicação de Almada (1995), Léa Garcia ao lado de Chica Xavier, Ruth de Souza e Zezé Motta são as "damas negras" do cenário artístico brasileiro.
[112] Revista do GLOBO, 24 de março de 1956, p. 26.
[113] Silva (2019, p. 14, grifo nosso), ao mencionar uma crítica direcionada a estreia de *Rapsódia Negra*, e aos desempenhos de Léa Garcia e Abdias Nascimento, percebe essa diferenciação entre a atenção dada aos homens negros, em detrimentos das mulheres negras. A respeito de Léa, ressalta-se sua aparência física, e sobre Abdias, pontua-se seus ambiciosos empenhos artísticos: "Em relação à estreia de Léa Gracia, destaca os seus atributos físicos: **'Léa Garcia é uma bonita crioulinha, tem 'aplomb' e está muito graciosa como rainha do Maracatu'. Ao referir-se à sua atuação, observa: 'mas, como canta mal! A sua 'Mãe Preta' é de amargar!' E encerra o texto pedindo a intermediação de Xangô nas iniciativas de Abdias do Nascimento, já que o 'moço tem peito. E há de mostrar, algum dia, do que é capaz'.** O articulista, ao redigir a sua crítica, opta por adotar uma expressão jocosa que indica, nitidamente, uma discriminação de gênero contida em sua análise. E **parece apontar para uma valorização da atuação de Abdias do Nascimento em contraposição à de Léa Garcia**".
[114] Edição da segunda quinzena de julho de 1957 da Revista *Fon Fon*.

um pouco antes[115]. O que me intriga aqui não é o fato das duas terem compartilhado rótulos semelhantes e sim as problemáticas que, por vezes, faziam girar em torno das duas artistas. Uma delas é o fato de, por vezes, terem feito confusão em relação à Ruth e à Léa. Referir-se à uma, mas indicando em fotografia a outra, por exemplo. Um pouco a respeito desse engano recorrente, Léa já disse:

> Nós contracenamos algumas vezes, mas em *As Filhas do Vento* [filme dirigido por Joel Zito] nós tivemos talvez uma possibilidade de mostrar quem era uma e quem era a outra. Porque as pessoas sempre fizeram muita confusão comigo e a Ruth. E nós sempre fomos muito diferentes, as duas. Nós sempre nos perguntávamos "mas por que que me confundem com você?". Eu digo: "Eu não sei". Uma perguntava pra outra, né? Se questionava. Em temperamento, fisicamente também. Nós não tínhamos muita semelhança a não ser a cor. Então em *Filhas do Vento* nós fomos irmãs. Então esse fator possibilitou àqueles que nos confundiam em saber quem é quem.[116]

Essa "confusão" que faziam entre as duas explicita, nitidamente, uma das camadas do racismo que as duas enfrentaram nas suas trajetórias profissionais. Parecendo alegar que era "incompreensível" haver duas atrizes negras em ascensão, afinal as duas nem ao menos são parecidas para serem confundidas com tamanha recorrência. Ao lado destes inconvenientes ocorridos, outro se impunha ressaltando mais um pouco a velha regra sistemática de uma sociedade excludente, onde haveria posição de destaque apenas para uma artista negra ocupar: uma estimulada competição entre as duas.

> Aliás a Ruth, em uma ocasião, falou que um ator em São Paulo, logo assim que eu iniciei a carreira, fez uma ameaça muito desagradável. Tentou estabelecer um tratamento não muito agradável entre nós duas. Ele disse pra Ruth que ela se cuidasse porque eu estava chegando. E a Ruth me contou isso, porque nós depois nos tornamos muito amigas. E eu disse "Ruth, nós temos que mostrar às pessoas que ele quer nos dividir. E nos dividindo estamos enfraquecendo. Ele jamais, eu tenho certeza, que ele jamais fez esse tipo de comentário com nenhuma outra atriz branca. Então nós temos que nos unir, todas nós, para que não possam nos dividir. Se não estaremos enfraquecidas. [...] sabendo de todas as dificuldades, de toda essa conquista que nós tivemos, atravessando nossa trajetória artística dentro de televisão, cinema e teatro. E não deixar que uma pessoa como essa nos divida".[117]

---

[115] Silva (2019, p. 10) demarca o destaque das duas atrizes, dentro do TEN, do seguinte modo: "Nos primeiros anos de atuação do grupo experimental, duas estrelas destacaram-se em seus elencos: Ruth de Souza, entre 1945 e 1951, e Léa Garcia, entre 1952 e 1956".

[116] Fala de Léa Garcia no 2º Festival Internacional de Curtas (FIC) transmitido online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WE0dOK1V6S8&t=1769s

[117] Entrevista de Léa Garcia no 2º FIC, transmitido online. Disponível em: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WE0dOK1V6S8&t=1769s

Felizmente, ocorreu essa compreensão de união e solidariedade entre as duas atrizes – e que até mesmo se expandiu entre demais atrizes negras, como exemplificam os encontros semanais que aconteciam na casa de Ruth de Souza, onde juntas assistiam a filmes e trocavam ideias. Tendo em vista que, num primeiro momento, elas chegaram a assimilar a tensão por rivalidade que estimulavam entre elas:

> Eu e Ruth temos a mesma origem dentro do panorama artístico, que foi o Teatro Experimental do Negro. Eu fiz, no TEN, três ou quatro papéis que a Ruth já tinha feito, e acho que o Abdias queria uma substituta. Eu já disse isso pra ela. A gente morre de rir (*risos*). Mas as pessoas são muito perversas, não é? Tentavam criar uma rivalidade muito grande entre nós duas. E isso talvez tenha acontecido até certo período, quando não tínhamos uma ligação maior. Nos olhávamos realmente um pouco desconfiadas, meio assim, de soslaio. Passávamos uma pela outra, mas não nos dizíamos nada. Depois, fizemos dois trabalhos juntas, em seguida passamos um período sem nos vermos. Mais tarde, nos reencontramos de novo para um outro trabalho e, a partir daí, fomos nos aproximando (ALMADA, 1995, p. 89).

Ainda sobre a experiência de Léa Garcia em *Rapsódia Negra*, em matéria na Revista *Fon-Fon*, de julho de 1957, ela compartilha um pouco mais sobre sua participação no espetáculo. A revista destaca também, mais uma vez, sua beleza, mas também sua inteligência e seu compromisso com o caminho profissional que, há pouco, começara a trilhar:

> "Apareci em público pela primeira vez na 'boite' Acapulco. Era a 'Rapsódia Negra' e figurei num quadro – o Navio Negreiro – com um grupo do Teatro Experimental do Negro. No grande 'show' dançava, fazia um lamento de Mãe Preta e declamava". Desde a primeira hora Léa demonstrava o seu interesse pelo Teatro e dotada de beleza e inteligência encarava o novo caminho com muita seriedade. Tinha o seu grande animador em Abdias Nascimento, um homem de teatro e o trabalho e o estudo começava em seu próprio lar.

Apesar de ter, até aquele momento, pouco tempo de experiência nos palcos, Léa já estava bem atenta às dificuldades que rondavam as atividades do TEN. Numa entrevista cedida ao jornal *O popular*, de dezembro de 1953, ela faz uma provocação acerca do valor pejorativo que impõem ao teatro realizado pelo povo. Esta entrevista tinha como um de seus intuitos convocar o público interessado para assistir o Festival O'Neill, organizado pelo Teatro Experimental do Negro, em 1954 no Teatro Dulcina, em homenagem ao autor que foi tão importante na trajetória do grupo. Abaixo, vemos a fala comentada da atriz para o jornal:

> Naturalmente, precisamos da colaboração e a ajuda de todos, público, organismos do governo, imprensa. Nosso grupo é constituído de gente pobre, modesta de recursos, que se esforça para elevar o nível do teatro brasileiro aos padrões dignos da denominação de Arte. **Por que teatro feito pelo povo não quer necessariamente dizer que seja teatro vulgar, destituído de técnica, sensibilidade, cultura**. Andam por aí fazendo palhaçadas com

> negros e negras sob o rótulo de teatro... Isso é triste. Lamentável." (O Popular, 1953, grifo nosso).

É fácil entender o porquê Léa Garcia caracteriza o Teatro Experimental do Negro como um "teatro feito pelo povo", uma vez que ela diz que o "grupo é constituído de gente pobre, modesta de recursos". Como vimos, alguns integrantes do TEN foram pessoas desempregadas e empregadas domésticas, por exemplo. Mas este comentário não é isento de contradições quando analisamos as críticas negativas que o TEN recebeu desde o momento em que estreou e foi rotulado como "teatro negro"[118]. Críticos questionavam o TEN justamente pela ausência do "popular", fosse na plateia ou nas encenações. Ao que parece, estas últimas eram muito "modernas", ao ver deles, para um grupo negro. Essa tentativa de repreensão, de terceiros, nos remente, uma vez mais, a nossa encruzilhada dos Teatros Negros – onde constatamos que uma classificação restrita não condiz com a pluralidade inerente às teatralidades negras. Onde querem popular, há experimental. Onde querem experimental, há ancestralidade. E, assim, por meio de diversas combinações, são tecidos variados modos de vermos em ação os "Teatros Negros".

Ainda sobre a citação de Léa Garcia, vemos que ela menciona não só a precariedade de recursos e, por vezes, de apoio que o grupo enfrentou como, para além disso, o esforço do TEN "para elevar o nível do teatro brasileiro aos padrões dignos da denominação de Arte". Essa proposta cênica mencionada por Léa a respeito do fazer artístico do Teatro Experimental do Negro pode ser entendida por nós, como uma alternativa de teatralidade fruto de uma "modernidade negra" (Guimarães, 2021) tensionadora daquela outra ("modernidade") excludente.

Para Antonio Guimarães (2021, p. 15), intelectual que cunhou esta noção, inspirado em Paul Gilroy, a "modernidade negra" compreende uma transição de representação, onde "subalternos sociais racializados" passam a ser "sujeitos que se autodefinem e ressignificam para si e para os outros o que é ser negro". E ele completa que, ao entender modernidade "no seu sentido literário de renovação estética e de representação do mundo social. A modernidade negra começa como uma revolução estética na música, na literatura e nas artes plásticas, mas também, concomitantemente, na representação de si e na construção de um ideal político". Me parece que podemos associar, nos termos de Achille Mbembe (2020) a respeito da "razão negra", à passagem

[118] Para mais informações a esse respeito, ver as páginas 274 a 277, no Anexo I.

entre dois textos (ou escrituras) sobre o Negro: um diz respeito ao que ele chama de "consciência ocidental do negro"; outro, à "consciência negra do negro". Em suas palavras, "se a consciência ocidental do negro é um juízo de identidade, esse segundo texto é, inversamente, uma declaração de identidade" (MBEMBE, 2020, p. 62).

É bastante factível incluir as artes cênicas entre as artes citadas por Guimarães (2012). Assim como reivindicarmos para Léa Garcia e as demais mulheres negras – ao fraturarem as representações estereotipadas que frequentemente direcionavam (e ainda direcionam) para nossas imagens –, serem também autoras dessas novas escritas de uma "modernidade negra". Escritas que emergem tanto do corpo, quanto das letras. Em outras palavras, o que busco ressaltar aqui é, sobretudo, o que se pretende nesta "modernidade negra" (evocada pelos Teatros Negros, e com a presença de Léa): a ressignificação da imagem do/a sujeito/a negro/a e as reivindicações de seus valores culturais e políticos, em detrimento dos discursos que o outro, fantasiado de "Eu" no "sistema-mundo", há séculos lhes atribui.

Aos poucos, nestas nossas caminhadas, vai ficando mais nítido, a cada passo dado, que estamos reivindicando, por fissuras e frestas, as terminologias que não nos cabiam em suas "Histórias". Se a "modernidade" não nos comportava enquanto agentes, trazemos para a roda nossa "modernidade negra", nossos "Teatros Negros", outras protagonistas e atrizes enquanto autoras que escrevem a cena também com seus corpos – questionando a primazia de uma escrita firmada na letra de quem assina um texto. Nesta reescritura, Léa Garcia é uma de nossas "pretagonistas"[119] e, antes de nos debruçarmos em sua autorias, me permita compartilhar brevemente o meu (re)encontro com Léa.

2.3 Quando presenciei sua autoria de perto

Ao ir percebendo que precisava mudar um pouco os rumos dessa pesquisa-busca, apesar de prontamente pensar em Léa Garcia, ainda ficava receosa. Me questionava se daria conta de expor por aqui suas autorias cênicas tendo à disposição apenas suas fotografias, os textos de suas peças e algumas entrevistas já divulgadas da

[119] "Pretagonismos" é a palavra que intitula o livro de Rodrigo França e Jonathan Raymundo. Trata-se de um neologismo adotado pelos organizadores da obra para "descrever aquilo que foi negado às pessoas negras durante séculos: o domínio sobre suas próprias histórias". Para mais, ver (FRANÇA; RAYMUNDO, 2022).

atriz. No entanto, presenciar Léa Garcia, aos 89 anos, de volta aos poucos, fez renovar em mim os motivos para seguir por esta vereda. Afinal, Léa é **a atriz negra brasileira mais velha, em ativa atuação**, e que coleciona destaque desde os movimentados anos 1950, com o Teatro Experimental do Negro.

Afirmar, tateando e esboçando, sua autoria nos palcos é reverenciar, assim como o séquito real de *Rapsódia Negra*, a passagem daquela que, até hoje, segue sendo história viva e reescrevendo o ontem e o hoje. Léa Garcia é uma atriz-autora de encruzilhada. Felizmente, pude cruzar meu caminho com o dela, e é para esta experiência de vê-la em cena que vamos focalizar agora.

***

Abril de 2022. Léa Garcia retorna aos palcos cariocas depois de quase vinte anos afastada dos teatros[120]. De quinta a domingo, Garcia e mais três atores e três atrizes[121] apresentaram no SESC Copacabana a peça "A vida não é justa". Baseada no livro homônimo de Andréa Pachá, a encenação revela a sala de uma juíza da Vara de Família, local para onde se dirigem casais com seus variados desentendimentos em torno do amor e do casamento.

O texto da peça conta com oito pequenos quadros, e nossa atriz interpreta ao todo três personagens (cada uma retratada no seu respectivo quadro). Estes encenam conflitos conjugais, sendo dois deles caracterizados pela inter-racialidade. O espetáculo começa com a juíza, interpretada pela atriz Lorena da Silva, sentada em sua sala, contando ao público suas impressões particulares depois de anos tendo contato com tantos casais à procura de divórcios e negociações.

[120] Antes de retornar aos palcos neste ano, 2022, com *A vida não é justa*, o último trabalho de Léa nos palcos tinha sido *As Pequenas Raposas*, direção de Naun Alves, em 2005.
[121] Fazem parte do elenco: Léa Garcia, Emiliano Queiroz, Bruno Quixote, Daniel Dias da Silva, Duda Barata, Lorena da Silva, Marta Paret.



Fotografia 5: A vida não é justa. Fonte: Internet

Assisti ao espetáculo no último dia desta primeira temporada[122]. Cheguei com grande ansiedade para ver, pela minha primeira vez, Dona Léa Garcia nos palcos. E não estava sozinha. Com todos os lugares ocupados, a casa estava cheia para ser cúmplice naquela experiência que estava para se iniciar diante de nós.

Quando Léa surge das cortinas e entra em cena, é possível ouvir um som de surpresa e encantamento vindo de algum espectador sentado na plateia. Afinal de contas, não é todo dia que temos a oportunidade de observar uma grande dama do teatro, sobretudo dos Teatros Negros, às vésperas de completar noventa anos, sobre os palcos. Conduzida pelo braço, elegantemente e a passos lentos, Léa encaminha-se a uma das cadeiras posicionadas no centro do palco.

Com vestido preto, um casaco branco de tecido leve e uma bolsinha a tiracolo, senta-se na cadeira com um olhar distante e triste em direção à plateia enquanto a cena se desenvolve. Já prenunciando o conflito conjugal no qual sua personagem se envolvera. A mesma condução acontece com o ator Emiliano Queiroz[123], que também é levado até uma cadeira por outra atriz.

Neste primeiro quadro, Léa e Emiliano representam um casal, de quarenta e dois anos de união, que se desentendem após o marido encontrar em seu computador mensagens eróticas trocadas entre sua esposa e um admirador virtual. Amélia (personagem de Léa Garcia), virtualmente, usa o codinome "molhadinha 25" ao trocar

[122] A peça ficou em cartaz em, ao menos, três temporadas (no Sesc Copacabana, no Sesc Tijuca e no Teatro Laura Alvim; todos no Rio de Janeiro), além de apresentações únicas em teatros pelo Estado do Rio de Janeiro. Pude assistir ao espetáculo em duas ocasiões. Nesta que relato, no Sesc Copacabana, e numa apresentação única da peça no Sesc São Gonçalo.

[123] Emiliano Queiroz é um ator branco brasileiro, cearense, que, assim como Léa Garcia, já contabiliza setenta anos de carreira no teatro, cinema e TV.

mensagens com o “morenão saradão”, seu parceiro virtual, interpretado por Bruno Quixote. O marido, indignado, e aos gritos de “vagabunda” direcionados para sua cônjuge, exige a separação. Apesar disso, a juíza não concede o divórcio, visto que não há nenhuma evidência que contradiga a Amélia (que nega a traição). Somente as conversas virtuais que não passaram de trocas de mensagens, endereçadas com pseudônimos.



Fotografia 6: A vida não é justa. Fonte: Internet

Este quadro já traz algumas questões interessantes para nossa pesquisa: um casal inter-racial, unido há quarenta e dois anos, deseja a separação pois a esposa, às escondidas, confere um pseudônimo para alimentar suas fantasias sexuais (mesmo que fiquem apenas na promessa e não se realizem) fora do casamento. Nos diálogos, a interpretação de Léa é hipnotizante. A senhora calada, encolhida e com olhar triste, enquanto o marido grita seus desconfortos, ilustra uma oposição divertida em relação à figura erótica suscitada pelo codinome “molhadinha 25”.

A Amélia que dá vida, embora fictícia, à sua versão jovem desejosa por aventuras sexuais, pouco tem saudade da Amélia de Ataulfo Alves. Ela, se afastando de qualquer sinal de submissão, afirma seu desejo na sua interação com o “morenão saradão” a ponto dela própria estar no controle na dinâmica dos dois. Fingindo ser uma jovem loira e de cabelos longos, partilha seus fetiches com o rapaz, sempre adiando o encontro prometido e enlouquecendo o parceiro virtual.

No próximo quadro de Léa em cena, ela é Rosália, uma ex-pandeirista, casada com o sambista Nelson, um homem negro bem mais jovem do que ela. Os dois se conheceram nas rodas de samba em que frequentavam e logo se apaixonaram e casaram.

Mas, depois de casados, após se tornar evangélica, e persuadida pelo pastor de sua igreja, ela pensa em se separar de seu marido, que ainda trabalha com samba. É visível que os dois se amam e que o desejo da "jabuticaba" (apelido carinhoso dado pelo marido), é o de permanecer casada. Mas ela resiste, pelas crenças que adotou. Assim sendo, percebendo a relevância que as palavras do pastor De Paula tem para a personagem de Léa, e o motivo nada relevante para a separação, a juíza dialoga com o pastor e pede para que ele volte atrás nas suas falas.

Numa crítica bem-humorada a respeito do fundamentalismo religioso e das contribuições financeiras exigidas pelas igrejas, o pastor expressa que qualquer "trabalho dignifica o homem" e que o dinheiro recebido deste pode ser direcionado tanto para servir ao lar, quanto à sua igreja. O casal, então, permanece junto, apaixonado e sai de cena ao som de um samba. Mais uma vez, a tensão conjugal, desta vez pautada pela tensão entre a boemia e a religião, possui final harmônico.

No último quadro protagonizado pela atriz, ela interpreta a Dona Idalina, uma senhora casada há cinquenta e nove anos com o Seu Robério, interpretado novamente por Emiliano Queiroz. O casal, que é tão longevo e já tem suas filhas adultas e bem criadas, como também os seus netos, surpreende a juíza ao entrar em sua sala com o pedido de divórcio.

Ao querer entender de onde vem esta vontade, Seu Robério já confessa que o desejo não partira dele e sim de Dona Idalina – que, acanhada, ao sentar-se de frente para a juíza, começa a dizer, num tom delicado e tímido, que "não tem ninguém querendo se separar não, Excelentíssima". Naquela situação confusa, onde não se conseguia saber então o porquê da presença dos dois ali, aos poucos, a juíza consegue fazer com que Dona Idalina expresse seus incômodos.

Seu Robério é um senhor apaixonado por futebol, flamenguista declarado e, alegando falta de comunicação entre os dois pelo vício insistente do marido em assistir a jogos todos os dias, Idalina optou por solicitar o pedido de separação. Acreditando ser inusitada aquela situação, e percebendo também o amor dos dois, a juíza pede para que tentem continuar juntos por mais alguns meses. E que Seu Robério aceitasse o acordo de assistir então apenas aos jogos de seu time do coração. Com a recomendação bem aceita pelo casal, os dois finalizam com um final feliz o espetáculo. Ao som de "o que é,

o que é", de Gonzaguinha, todo o elenco surge no palco e levanta automaticamente o público para aplaudir e dançar junto.

Os três quadros encenam, portanto, relacionamentos heterossexuais conjugais, sendo dois deles inter-raciais. As tensões entre os casais, ao serem mediadas pela juíza, são resolvidas, de modo que, ao final, em alguma medida a harmonia reine. Posto isto, *A Vida não é justa*, é bem diferente das demais peças que vamos trazer para a discussão nas páginas seguintes. É uma peça, em sua maior parte, cômica e que tem seus conflitos sempre minimamente solucionados.

Chama atenção, neste espetáculo, a construção das personagens por Léa: no primeiro, é uma senhora que se mostra ora acanhada pela acusação de traição, falando o mínimo possível, ora forja ser uma jovem desinibida à procura de aventuras sexuais nos *flashbacks* apresentados; no segundo, é uma senhora fervorosamente religiosa, de fala forte mas mansa e trejeitos reservados, sempre encoberta por seu xale preto sob os ombros, expondo seus conflitos em torno da sua devoção ao pastor de sua igreja; no terceiro, é uma senhora casada com seu companheiro há quase seis décadas mas que, ao se aborrecer com a insistência dele em assistir a todos os jogos de futebol pela televisão, alega "incompatibilidade de gênios" para pedir a separação – embora mostre arrependimento assim que chegam à sala da juíza.

Estas três personagens de Léa (Amélia, Rosália e Idalina), são motivadas, cada uma em seu caso, a atenderem seus impulsos e vontades. A primeira se arrisca em aventuras virtuais, e as demais recorrem a um pedido de divórcio por se sentirem não atendidas em alguma expectativa que alimentavam.

Ao comemorar a vivacidade de Léa Garcia e Emiliano Queiroz nesta retomada dos palcos na pós-pandemia, o espetáculo *A vida não é justa* demonstra, não só nos quadros em que Léa está presente, mas em todos os outros, uma espécie de justiça alcançada por meio de diálogos mediados com uma juíza. Assim, tensões contemporâneas e que geram polarizações e conflitos – fetiches sexuais na terceira idade, boemia *versus* religião, futebol etc. – são amenizadas em proveito da harmonia entre todas as partes envolvidas.

Mas terá sido sempre assim? E quanto às personagens interpretadas por Léa em outros trabalhos? Suas personagens tinham espaço para serem ativas em suas narrativas? Tinham seus conflitos resolvidos? Como podemos pensar a solução que se

mostra amistosa proposta por *A Vida não é Justa* considerando as outras encenações de Léa?

Embora este seja um trabalho que marque a sua volta aos palcos – afastada desde 2005[124] –, Léa chegou a se questionar a respeito de um dos personagens que colocou em cena com o elenco de *A vida não é justa*. Em entrevista recente para o jornal *O Globo*, ela compartilhou um pouco do que levou a se questionar e a, enfim, se aventurar no que estes personagens poderiam lhe possibilitar enquanto novas experiências:

> Aos 89 anos, **Léa Garcia precisou tomar coragem para interpretar uma de suas três personagens** na peça "A vida não é "justa" [...] **Diante da velhinha que comete adultério virtual paquerando na internet sob a alcunha de Molhadinha 25, a primeira reação da atriz foi: "Sou uma senhora, não vou fazer isso".** Depois de refletir, no entanto, se deu conta de que poderia estar presa aos próprios preconceitos. **"Me questionei. Sou uma atriz, afinal. Então, resolvi me libertar e assumir a Molhadinha25"** – diverte-se ela, que celebra 70 anos de trajetória com o espetáculo [...] **O tom de radionovela** dado à montagem, idealizada pelo produtor Eduardo Barata [...] **trouxe o recurso da fantasia, que ajudou a amenizar o constrangimento e deu mais conforto a Léa para embarcar na brincadeira. Foi quando, já livre das amarras, percebeu ainda que aquela era uma oportunidade de viver uma personagem distante das que vinham lhe oferecendo nos últimos tempos. "Ultimamente, tinha virado atriz de dois personagens só. 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 solitária cujo marido só pensa em futebol (O GLOBO, 2022, grifo nosso)[125].

O certo tom apaziguador que costura o espetáculo *A vida não é justa* executa um papel fundamental, juntamente com a disponibilidade de Léa e sua construção cênica, que é revelar Léa Garcia fora dos estereótipos que vinham sendo direcionados a ela nos últimos tempos. Mostrar Léa, simplesmente, como uma mulher negra, dentro de seus relacionamentos, despida dos estereótipos de "mãe preta" ou "mãe de santo" apenas[126]. Em que pesem estes estereótipos, indago: Será que esta cristalização não se repete em outros momentos de sua carreira profissional, mas com outras configurações? Ou ela

---

[124] Como já comentado, o espetáculo de 2005 em que Léa Garcia esteve nos palcos, antes desse longo hiato distante, foi *As Pequenas Raposas*, direção de Naun Alves.

[125] Entrevista publicada em 29 de julho de 2022, disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/07/vergonha-nao-e-ser-escravo-mas-colonizador-diz-atriz-lea-garcia.ghtml. Acesso em: 25 set 2022.

[126] Importante expressar que a ponderação é feita em decorrência da insistência por representações de Léa Garcia reservada àquelas duas possibilidades de personagens apenas, e não a respeito dos perfis ali retratados.

teve a possibilidade de transitar entre diferentes personagens na cena teatral? O que dizer das outras personagens interpretadas por Léa lá no início de sua trajetória?

Para tentar responder a estas e outras perguntas, tomamos agora outro rumo: observaremos as construções das personagens interpretadas pela atriz no teatro nas seguintes peças: "O Filho Pródigo", "O Imperador Jones", "Sortilégio: mistério negro", "Orfeu da Conceição" e "Anjo Negro". Estas foram as peças escolhidas para analisarmos porque, além do acesso para investigação, estão entre os primeiros trabalhos em que Léa Garcia esteve em cena, enquanto fazia parte do TEN[127].

Sem a pretensão de realizar uma análise exaustiva destes textos, gostaria de apresentar aqui alguns eixos de investigação de modo a observar o lugar inicialmente destinado para os personagens negros e, em particular, para as personagens interpretadas por Léa.

Esta primeira aproximação (pelo texto) não determina univocamente a autoria de Léa. Pois, de acordo com a atriz, ela sempre se atentou em passar mensagens que fossem relevantes para os espectadores e o público negro. Neste sentido, o texto dramatúrgico funciona, na linha de Mbembe (2020), como o primeiro texto lido enquanto "consciência ocidental do negro". Já, na performance de Léa, encontramos o segundo texto, vinculado à "consciência negra do negro"[128], exemplificada na passagem a seguir:

> **Em cada personagem que eu fiz, eu sempre fiz com uma intenção muito grande de mandar um recado para o segmento, para o povo negro. Entendeu? Eu estou aqui. Vejam isso. Isso aqui pode ser errado, né?** Podia fazer um personagem que eu trouxesse uma mensagem: **não se**

[127] Com exceção da montagem de *Anjo Negro* que contou com a presença de Léa Garcia, datada de 1994, as demais peças analisadas foram organizadas pelos integrantes do grupo. No entanto, seleciono também esta peça de Nelson Rodrigues, montada nos anos 1990, porque a mesma tem relação estreita com o Abdias Nascimento.

[128] Isto que Mbembe chama de primeiro texto, referindo-se à "consciência ocidental do negro", refere-se ao apanhado discursivo e de práticas que consiste em "inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamemos esse primeiro texto de consciência ocidental do negro" (MBEMBE, 2020, p. 61). Relacionamos este primeiro texto aos textos teatrais que discorreremos à frente pelo seguinte motivo: por terem sido escritos, em sua maioria, por homens brancos (dos cincos textos, quatro são de autores brancos, apenas um é de um homem negro) e, com isso, as formulações acerca das categorias de "raça" e "gênero" serem impostas externamente às figuras das personagens negras de Léa. Já a respeito do segundo texto, classificado por Achille Mbembe como "consciência negra do negro", e por nós relacionado à autoria performativa de Léa, o autor discorre que tal texto: "se quer ao mesmo tempo gesto de autodeterminação, modo de presença perante a si mesmo, olhar interior e utopia crítica. [...] Através dele, o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar [...]" (MBEMBE, 2020, p. 62). Este refere-se, portanto, à autoafirmação do/a negro/a por si mesmo, e não descrito pelo outro.

> **comportem assim. Outro personagem: olha, isso é assim. Isso aqui é melhor pra gente. Então eu acho que eu fiz o meu trabalho com essa consciência de trazer sempre alguma coisa, né?** Esse legado que Abdias nos deixou, né? Tem que ser utilizado sempre por todos nós. E mesmo quando ele estava vivo **sempre procurei trazer alguma coisa para o ator, não só para o ator negro, mas para o negro em qualquer área, em qualquer profissão.** (GARCIA, 2016, grifo nosso).

Este entendimento de Léa Garcia de enviar recados, e sua postura de resistir mesmo frente a papéis que, porventura, tentassem condicioná-la em uma representação pré-determinada, aproximasse das estratégias de fratura das "imagens de controle", identificada por Patricia Hill Collins como a agência de mulheres negras no processo de suas autodefinições:

> [...] **as imagens de controle constituem a dimensão ideológica do racismo e do sexismo, sendo que o processo de resistência a esse fenômeno articula-se a partir da autodefinição que mulheres negras constroem nos espaços seguros.** O processo de constituição da autodefinição apresenta uma dimensão individual e outra coletiva, o que possibilita que mulheres negras respondam às violências articuladas pelas imagens de controle de forma distinta (BUENO, 2020, p. 78, grifo nosso).

Como veremos mais a frente, alguns "lugares comuns" foram sim direcionados à imagem de Léa Garcia, e veremos como se deram os envios de seus recados. Mas, mais um pouco a respeito destes "lugares permitidos" para as figuras de pessoas negras, em diálogo com as "imagens de controle", Lélia Gonzalez (2020, p. 169-170) diz:

> Assim, ele (ou ela) é representado como um trabalhador braçal, não qualificado, ou como alguém que conseguiu ascender socialmente, mas sempre pelos canais de mobilidade social considerados adequados para ele ou ela. Imagens positivas são aquelas em que os negros desempenham papéis sociais a eles atribuídos pelo sistema: cantor e/ou compositor de música popular, jogador de futebol, mulata. Em todas essas imagens, há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento. Essa tipificação cultural dos negros também assinala outro elemento comum condensado em atributos corporais: força/resistência física, ritmo/sexualidade. Não é preciso dizer aqui que o homem e mulher negros que não se adequam a esses parâmetros são rejeitados pelo estereótipo.

Vimos que, em *A Vida não é justa*, Léa expande o repertório de desidentificação em relação aos estereótipos a ela associados. Nossas perguntas, no seguimento de nossas andanças, são: quais são os lugares destinados às mulheres negras, representadas por Léa Garcia, nos textos teatrais selecionados? Como Léa envia seus recados? As

fotografias[129] podem nos ajudar a ouvi-los? Os espetáculos ajudam Léa a expressar sua autoria? Qual, enfim, a relação entre estes dois textos?[130]

2.4 Um pouco sobre as peças

Eugene O'Neill, um grande nome do teatro moderno estadunidense e de reconhecimento e alcance internacionais, foi um nome importante no Brasil e fundamental para o Teatro Experimental do Negro. Quando Abdias Nascimento e o grupo ansiavam por estrear nos palcos com um texto que reconhecesse a dignidade dos atores negros em cena – tendo em vista tal inexistência entre as dramaturgias brasileiras, segundo Nascimento – foi o texto, *O Imperador Jones*, de O'Neill, escrito em 1920, que surgiu como possibilidade nos horizontes do grupo.

O Imperador Jones, a segunda peça encenada por Léa Garcia no Teatro Experimental do Negro[131], tem o seguinte enredo: Um jovem negro, de meia idade, é condecorado Imperador em um país fictício localizado nas Antilhas. No entanto, aos poucos, nos é revelado que seu cargo foi alcançado com muitas trapaças e manipulações. Jones, se portando como uma autoridade sempre muito severa e temida, que tinha como servos muitos negros e negras, tem seu trono ameaçado quando, num cochilo depois da refeição, todos seus servos fogem e planejam vingança contra aquele que, até então, era conhecido como o imperador da região, o Imperador Jones.

Ao analisar este texto de O'Neill, John Gassner (1971, p. 39) afirma que ele representa a "consagração do gênio teatral" do autor, tecendo o seguinte comentário sobre a peça:

> Em *The Emperor Jones*, O'Neill transforma os temores de um negro que se fizera chefe numa pequena ilha das Antilhas, num pesadelo de remorsos e

[129] Uma observação pertinente de ser feita é que existe a possibilidade de algumas fotografias dos espetáculos terem sido posadas, e não precisamente de momentos de cenas. Contudo, mesmo que exista tal possibilidade, as imagens ainda nos trazem informações e elementos relevantes para as nossas discussões a respeito da autoria de Léa Garcia nas peças em questão.

[130] Como já dito, considerando Mbembe (2020), ao primeiro texto referimo-nos ao texto teatral escrito, representado pela "consciência ocidental do negro"; e o segundo, ao texto corporal/performativo de Léa Garcia, representado pela "consciência negra do negro".

[131] *O Imperador Jones* foi encenado mais de uma vez pelo Teatro Experimental do Negro. Na primeira encenação, em 1945, Ruth de Souza e Arinda Serafim estavam no elenco. Mas, ao que tudo indica, a segunda compôs os coros da peça, enquanto foi Ruth quem interpretou a personagem da velha nativa. Já em 1953, foi Léa Garcia quem interpretou tal personagem.

> superstições. Fugindo dos indígenas[132] revoltados contra a sua tirania, Jones se perde na floresta da ilha e revive em parte os temores primitivos da raça humana. Servindo-se de cenas curtas e explosivas, e reduzindo o diálogo a monólogos cada vez mais frenéticos à medida que Jones perde seu caminho na floresta que esperava atravessar para pôr-se a salvo na costa, O'Neill pratica uma verdadeira proeza do ponto de vista dramático. Combinando os efeitos visuais alucinantes com o lento e super excitante crescendo dos tantãs dos indígenas, esta dramatização dos terrores ancestrais e do pânico que abate um homem, cuja ignorância é igual à arrogância, demonstra o forte elo existente entre o gênio teatral do autor e suas intenções filosóficas. A meditação característica de O'Neill sobre o trágico destino do homem, cuja confiança em sua inteligência é abalada pelas palpitações das camadas primitivas do seu espírito, encontra um instrumento eficaz no drama expressionista.

Por ora, o que gostaria de ressaltar é que a peça, considerada por Nascimento como à altura de contribuir para a estreia do grupo, não possui nenhuma figura feminina negra em significativa posição. O que sugere, ao menos nesta peça, haver mais espaço para a experimentação cênica de atores negros, em especial, a de Aguinaldo Camargo[133], em relação as atrizes negras.

O texto da peça, dividido em oito quadros, tem como personagens Smithers, a Mulher, Jones, Lem e Jeff. Os demais personagens que surgem, aparecem como coro, em movimentações pantomímicas, numa espécie de assombração para o personagem principal. Com exceção de Smithers, os demais personagens citados são negros.

---

[132] Na leitura da peça, ao menos na tradução, percebe-se que não existe a menção de personagens indígenas. Como dito, os servos de Jones são pessoas negras. O que me faz supor que tais menções nesta citação possam estar se referindo a algum sinônimo para a palavra "nativos".

[133] Lembremos das palavras controversas de Henrique Pongetti, numa tentativa de elogio ao ator, no Jornal *O Globo*, de maio de 1945: "Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande ator dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator." (NASCIMENTO, 1966, p. 16).



Fotografias 7 e 8: O Imperador Jones. Acevo: IPEAFRO

A "Mulher", sendo a única personagem feminina, é justamente a que é direcionada para a interpretação de Léa Garcia[134]. Ela é uma personagem velha, que surge logo no início da peça e que tem apenas esta breve passagem. Logo na primeira cena do primeiro quadro, dialoga com Smithers e desaparece durante todo o desenrolar do texto. A rubrica que a descreve é a seguinte:

> Ao subir o pano, **uma negra nativa entra furtivamente pela passagem à direita. É muito velha, vestida de algodão barato, está descalça e, do lenço vermelho que lhe cobre a cabeça, escapam algumas mechas brancas. Traz sobre o ombro, na ponta de um bastão, uma trouxa envolta num pano colorido.** Junto à porta, hesita e olha ansiosamente para trás, como se extremamente receosa de ser descoberta. Depois, põe-se a deslizar sem ruído, passo a passo, para a porta ao fundo. Neste momento, aparece Smithers sob o pórtico (O'NEILL, 1971, p. 83-84, grifo nosso).

Nas fotografias acima, podemos observar a concretização de certas descrições. Estando em um ambiente fantasmagórico e quase expressionista, a Mulher de sobrancelhas grisalhas e vestes de algodão branco, traz em suas feições certa dúvida e apreensão.

Já **O Filho Pródigo**, decorrente de toda a mobilização liderada por Abdias Nascimento para o fomento de uma dramaturgia nacional direcionada a atores e atrizes

[134] *O Imperador Jones* é o texto de estreia do Teatro Experimental do Negro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945. Neste período, Léa Garcia ainda não fazia parte do grupo. A montagem na qual Garcia está em cena, integrando o elenco desta peça, data de 10 de abril de 1953, no Teatro São Paulo.

negras e negros, surge como o primeiro texto, escrito por um dramaturgo brasileiro, para o Teatro Experimental do Negro. Escrito por Lúcio Cardoso em 1947, o texto, de três atos, é elaborado especialmente para o grupo.

O enredo da peça é o seguinte: uma família negra, moradora de uma região rural fictícia isolada, nunca saiu dos limites de suas terras – com exceção do pai, nos tempos de sua juventude. Nasceram e cresceram no mesmo local, onde trabalham arando e semeando a terra. No entanto, aos poucos, a inquietação e o interesse do jovem Assur por conhecer e visitar novos horizontes movimenta discussões no lar da família. O pai, dotado de forte autoritarismo, repreende frequentemente quem traz o assunto sobre ultrapassar os limites para além de suas terras. A seu ver, tudo o que precisam está ali. Mas o desejo insistente de Assur cresce gradativamente e, aos poucos, influencia mais parentes da casa. Até que, num embate com seu pai, logo após conhecer uma mulher branca pela primeira vez, e por ela ser convidado, Assur decide acompanhá-la em viagem, conhecendo novas terras e pessoas.

Este texto de Lúcio Cardoso é inspirado numa narrativa bíblica de mesmo nome[135]. Nesta, um pai também repreende a saída de seus dois filhos para terras alheias às da família. No entanto, o filho mais novo, apossado de rebeldia, decide partir e exige levar consigo parte da herança que lhe cabe. O pai assim o faz: entrega os bens que pertencem ao filho mais novo e ele segue para viver aventuras longe de casa e da família. Mas, pela imaturidade e pelo modo irresponsável de levar a vida, o filho mais novo gasta todo os seus recursos, se arrepende e volta ao lar familiar. O pai o perdoa e o recebe com comemoração, o que ocasiona, no filho mais velho, revolta e indignação. Isto porque, ao ver do primogênito, ele foi injustiçado, uma vez que sempre cumpriu as ordens do pai e nunca foi agraciado e festejado, enquanto o irmão displicente é recebido com honrarias.

Como pudemos perceber, as narrativas (bíblica e teatral) são semelhantes, com exceção da exigência da herança e do retorno empobrecido do filho mais novo. O desenrolar da saída do filho pródigo de Cardoso se dá de outra forma, como veremos mais à frente. No entanto, o que gostaria de ressaltar neste momento é a questão racial incluída por Lúcio Cardoso no enredo. No texto do dramaturgo, existe uma espécie de

[135] Para saber mais sobre as ligações entre a narrativa bíblica de *O Filho Pródigo* e a peça homônima de Lúcio Cardoso ver Moura (2008). Na dissertação de Christian Moura, há também uma análise atenta de cada um dos personagens negros desta peça.

dinâmica que dicotomiza a todo momento a branquitude e a negritude. Atreladas a estas categorias raciais, estão incluídas na polarização ideias como liberdade, restrição, encantamento, aversão, delicadeza e rudeza.

Léa Garcia interpretou a personagem Aíla[136] em 1953, quando o TEN montou *O Filho Pródigo* em São Paulo; e também em 1955, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Aíla, uma mulher negra, é casada com Manassés, o filho mais velho e denominado de "o forte" pelo pai. Ela, que, desde muito jovem, esteve prometida para casar com o primogênito, mora com seu marido e os demais parentes: o pai e os irmãos Assur, Moab e Selene – todos negros.

Um ponto importante a ser frisado é a apreciação curiosa e quase obsessiva da personagem por pessoas de pele branca, as quais ela nunca viu, apenas imagina que possam existir para além das terras de sua família. No entanto, esta fixação pelo desconhecido é recente para Aíla, tendo sido adquirida por conversas com seu cunhado Assur, o qual cultiva o desejo intenso de desbravar novas terras.

Escrito por Vinícius de Moraes, **Orfeu da Conceição** foi mais um trabalho significativo na carreira de Léa Garcia, e que lhe abriu portas para ampliar suas experiências cênicas para além dos palcos. Poucos anos após este trabalho, a atriz fez parte também do elenco da produção cinematográfica que foi inspirada nesta peça, o filme "Orfeu Negro"[137], de Marcel Camus.

A preparação para a montagem do texto de Vinícius de Moraes aconteceu em três meses, em 1956, com uma equipe grandiosa de quarenta e cinco atores e atrizes negros e negras. Dentre eles, apenas dez compõem o elenco principal, incluindo Léa Garcia. Uma exigência do próprio autor, expressa em rubrica na publicação do texto, é

[136] Esta foi a mesma personagem que a atriz Ruth de Souza interpretou na primeira encenação desta peça no Rio de Janeiro, em 1947. Neste ano, ela estava ainda no início de sua (também longa) trajetória artística, mas já conquistou reconhecimento pela intepretação neste papel: "Ruth recebeu o Prêmio Revelação pela sua interpretação da personagem Aíla em *O Filho Pródigo*, peça de Lúcio Cardoso dirigida por Abdias Nascimento" (Fonte: IPEAFRO). A peça *O Filho Pródigo* foi encenada pela primeira vez em 5 de dezembro de 1947, no Rio de Janeiro, no Teatro Ginástico. Com remontagens em São Paulo, em 2 de maio de 1953, no Teatro São Paulo; e no Rio de Janeiro, em julho de 1955, no Teatro Carlos Gomes. Estas últimas com Léa Garcia no elenco.

[137] A produção cinematográfica de Marcel Camus, *Orfeu Negro* (uma produção ítalo-franco-brasileira) conquistou alcance internacional, mas seu título no Brasil ficou conhecido como *Orfeu do Carnaval*. Com sua atuação neste filme, Léa Garcia foi indicada, na categoria de Melhor Atriz, ao prêmio "Palma de Ouro", do "Festival de Cannes" de 1957. Ela ficou em segundo lugar, numa concorrência entre as atrizes estrangeiras Simone Signoret (1º lugar) e Anna Magnani (3º lugar). Lembrando que Léa iniciou sua carreira artística em 1952, é de impressionar o seu potencial artístico e o reconhecimento cada vez maior que nossa atriz-autora foi colecionando tão rapidamente.

que os artistas fossem negros – não impedindo que, ocasionalmente em alguma outra montagem, fossem realizados por atores e atrizes brancos/brancas no elenco.

> Todas as personagens da tragédia, devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível (MORAES, 1956, p. 15).

Ainda no prefácio, depois de muito elogiar e agradecer a equipe envolvida na montagem do espetáculo, Moraes finaliza expressando ser a peça uma "homenagem ao negro brasileiro", tendo em vista sua "contribuição" cultural e seu "apaixonante estilo de viver":

> E uma última palavra: esta peça é uma homenagem ao negro brasileiro, a quem, de resto, devo; e não apenas pela sua contribuição tão orgânica à cultura deste país, – melhor, pelo seu apaixonante estilo de viver que me permitiu, sem esforço, num simples relampejar do pensamento, sentir no divino músico da Trácia a natureza de um dos divinos músicos do morro carioca (MORAES, 1956, p. 14).

Não ignoro que essas palavras foram escritas nos anos 1950 e que, portanto, não cabe ser tão severa com minhas pontuações. No entanto, não posso deixar de externalizá-las. Esta romantização da vida de pessoas negras não é incomum no discurso de pessoas brancas que se utilizam de "negro-temas" (RAMOS, 1995) para citá-los. Esse modo de se referir ao "apaixonante estilo de viver" de pessoas negras ressalta um olhar diferenciado que pessoas brancas, como o autor do texto, por exemplo, teriam para com aquelas (que viveriam tão diferentemente deles). Além disso, é recorrente vermos ser pontuado uma "contribuição tão orgânica" de pessoas negras "à cultura deste país" de tal modo que nos leva de novo para aquela discussão sobre a formação da identidade brasileira. Parece, a meu ver, que se volta a secundarizar, mais uma vez, a nacionalidade de pessoas negras, mas sublinhando certa participação delas ("elas contribuíram").

Faço essa pequena elocubração porque me parece que este modo de perceber pessoas e culturas negras está refletida na estruturação e no desenrolar da narrativa de

Vinícius de Moraes – como veremos no próximo subtópico – classificada no jornal[138], no dia seguinte à estreia, como uma "Nova etapa na História do Teatro Brasileiro"[139].

O enredo da peça, como é de se imaginar pelo título, é inspirado no mito grego de Orfeu, mas, segundo o autor, transposto para os morros cariocas. Sendo assim, Orfeu, filho do casal Clio e Apolo, é um músico bastante conhecido e apreciado no morro onde mora. Sempre acompanhado de seu violão, o jovem é identificado como alguém que traz calmaria e bem estar para todos que por ali moram. É o detentor da música, como ele mesmo se apresenta: "Toda a música é minha, eu sou Orfeu!" (MORAES, 1956, p. 19). Além de ser um exímio sambista, Orfeu encanta todas as mulheres do morro. No entanto, ao conhecer Eurídice, seu amor e devoção se resumem apenas a ela. O casal se apaixona tão perdidamente um pelo outro que surgem interferências a fim de separá-los. Dessas interferências, resulta-se a morte da amada do sambista, que, por sua vez, assim que sabe do ocorrido, parece perder a sanidade e vagueia como um louco pelo morro.

Nossa atriz interpretou a personagem Mira, uma das mulheres com quem Orfeu se envolveu, antes de conhecer Eurídice, e que nutre por ele forte ciúmes. Enquanto antagonista na peça, Mira aparece sempre envolvida nas confusões que surgem na trama, como logo veremos.

Escrita em 1951 por Abdias Nascimento, **Sortilégio: mistério negro** é o seu primeiro trabalho como dramaturgo, mas que, infelizmente, precisou ficar engavetado por seis anos até, enfim, estrear. A primeira montagem ocorreu em 21 de agosto de 1957[140]. Um dos motivos centrais para a demora na encenação do texto foi o fato de o mesmo ter feito parte, durante estes seis anos, da seleção de textos censurados pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas.

---

[138] Jornal *Última Hora*, de 1956, Rio de Janeiro.

[139] O recorte do jornal citado não revela os motivos de "Orfeu do Conceição" ter sido considerado uma nova etapa na história do teatro brasileiro, entretanto, suponho que seja por retratar a favela carioca no seu enredo. Oliveira (2012, p. 143), no seu ensaio sobre o texto de Moraes, alimenta esta suposição ao dizer: "Embora alguns pesquisadores acreditem que *Pedro Mico* tenha inaugurado a temática da favela nos palcos brasileiros, a primazia deu-se, de fato, com o musical *Orfeu da Conceição*, publicado em 1954, pela revista Anhembi".

[140] Este momento em que a encenação encontra caminhos abertos para ser realizada, representa o retorno do TEN aos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Este seu texto foi pensado especialmente para o Teatro Experimental do Negro e, assim como *O Filho Pródigo*, consta na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*[141], publicada pelo TEN.

Com um rumo e uma importância maior nas histórias enegrecidas do teatro nacional, *Sortilégio: mistério negro* conquistou uma posição diferenciada entre as demais peças aqui abordadas. Para além de ser o único texto reescrito numa nova versão[142], e por ter sido um dos primeiros textos de um dramaturgo negro brasileiro que conseguiu publicação em outro idioma, além de montagens no exterior[143]; recentemente, na nova publicação do texto, uma segunda versão definitiva, *Sortilégio* tem sido considerado um "clássico do Teatro Negro no Brasil"[144].

O resgate do texto como um clássico para os "Teatros Negros" se dá, segundo Rudinei Borges, devido ao seu caráter de abertura de portas

> para que nascesse outra perspectiva na escrita dramatúrgica, portanto é corajosamente precursora do que ousamos fazer hoje no teatro: realocar outros brasis para o centro da cena. A obra inaugural de Abdias do Nascimento instaura um caminho sem volta: há um teatro e pode sonhar um mundo para além dos grilhões (NASCIMENTO, 2022, p. 125).

O texto tem como universo o consciente e o inconsciente de um homem negro brasileiro. Entre o plano da realidade, no qual foge da polícia que está à sua procura, e o plano de alucinações, onde revive momentos do seu passado, este homem, que se encontra escondido em um terreiro, repensa as atitudes que adotou em sua vida para se

---

[141] Já o seu segundo texto, *Rapsódia Negra*, não consta na antologia publicada pelo TEN e em nenhuma outra publicação que eu tenha tido conhecimento até o momento.

[142] Abdias Nascimento escreveu uma nova versão deste texto por volta de 1976/1977 intitulada *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Nesta, existem algumas alterações significativas, sobretudo nas construções das personagens femininas negras (Efigênia, as Filhas de Santo e uma nova personagem, a Yalorixá). Para saber mais, ver Rouse (2020).

[143] "A obra foi encenada em várias ocasiões em inglês, no exterior. Em 1975, teve uma encenação na cidade de Buffalo, pela Universidade do Estado de Nova York, EUA, e outra em Los Angeles, como parte do Black Brazil – A Festival of Arts, realizado pelo Inner City Cultural Center. [...] Houve outra apresentação de *Sortilégio* realizada pela Rites and Reason Theatre, do Departamento de Africana Studies da Brown University, em 2014. A peça foi encenada na Nigéria, como parte do Festival de Herança Negra de Lagos, realizado no Parque da Liberdade (Freedom Park), em março de 2013. [...] O festival foi coordenado por Wole Soyinka. Na qualidade de professor da Universidade de Ifé, Soyinka dirigira uma leitura dramatizada de *Sortilégio* em 1976, com a presença do autor, então colega de Soyinka no corpo docente da universidade" (OLIVEIRA, 2022, p. 121).

[144] "De acordo com o ator e diretor Jé Oliveira, *Sortilégio* 'é uma das obras pioneiras na discussão acerca da complexidade das questões do nosso povo preto: sem serem personagens descartáveis, são ambíguos e profundos. Obra importantíssima para o teatro brasileiro e preto, compõe o repertório das históricas montagens e nos convida a pensar acerca de múltiplas camadas da experiência negra do século XX. Obra indispensável para entender a modernização do teatro brasileiro." (NASCIMENTO, 2022, p. 112-113).

encaixar socialmente. Revivendo também os sentimentos e as experiências ancestrais que rejeitou para se camuflar em sociedade.

Emanuel, um advogado negro, é casado com Margarida, uma mulher branca. No entanto, seu grande amor ainda é Efigênia, uma jovem negra que foi sua namorada no passado. Ambos percebem na branquitude, cada um a seu modo, um caminho para fugir das subjugações que lhes foram socialmente impostas por serem negros. Emanuel se torna doutor e anseia, a partir disso, ser mais respeitado. Já Efigênia encontrou na prostituição um meio de conseguir gratificações e cortejos de homens brancos afortunados. Contudo, percebemos que, mesmo com tais tentativas, os dois continuam a sofrer com as opressões das quais tentavam escapar.

Léa Garcia esteve em cena como a personagem Efigênia, ao lado de Abdias Nascimento, que interpretou o Doutor Emanuel e, a única atriz branca, Helba Nogueira, como Margarida. Além deles, também estavam Heloísa Hertã, Stela Delphino e Matilde Gomes como as Filhas de Santo e Ítalo de Oliveira interpretando "Orixá"[145].

Com um enredo que encontra, por vezes, alguns elementos de *Sortilégio*[146], embora sob perspectivas diferentes, temos **Anjo Negro**, de Nelson Rodrigues. Com estreia em 1948, no Teatro Fenix, a montagem em que Léa Garcia esteve no elenco data de 1994, com direção de Ulysses Cruz, no Teatro Nelson Rodrigues. Apesar de ter sido um texto de Rodrigues escrito para o próprio Abdias Nascimento, na primeira estreia, foi um ator branco[147] praticando *blackface* que interpretou o personagem principal, o Ismael.

Como descrito no jornal *Folha de São Paulo*[148], foi quase 50 anos depois que "o 'Anjo Negro' recupera a cor original" trazendo no elenco atores e atrizes negros e negras. Nesta remontagem, Antônio Pompêo interpreta o personagem Ismael e, no "coro

[145] Para saber os demais artistas que fizeram parte do elenco, compondo os coros, consultar (NASCIMENTO, 1961, p. 162).
[146] Em ambos os textos temos algumas construções imagéticas e de perfis, colocadas em cena, que se repetem, por exemplo: Emanuel e Ismael são homens negros que buscaram uma formação acadêmica de prestígio social para se protegerem de mais preconceitos socias com os quais pudessem se deparar (o primeiro é advogado e o segundo é médico); ambos se mostram contrários a tudo que diga respeito à negritude (o primeiro, entretanto, passa por um processo espiritual e interno de valoração da negritude, enquanto o segundo, até o final, segue sustentando o auto ódio); e, por fim, os dois são casados com mulheres brancas, a fim de tangenciarem o campo da branquitude, percebendo nele uma supervalorização em detrimento das belezas e culturas negras.
[147] Nesta estreia, Orlando Guy interpretou Ismael. Ao lado de Maria Della Costa como Virgínia, Joseph Guerrero como Elias, Nicete Bruno como Ana Maria, Itália Fausta como Tia e Pérola Negra interpretando a criada (personagem indicada sem nome na listagem dos personagens).
[148] *Folha de São Paulo*, 3 de junho de 1994.

das pretas descalças" – ora referenciado nas suas respectivas falas como "senhoras" – estão as atrizes Léa Garcia, Ruth de Souza e Jacyra Silva.

O enredo da trama rodriguiana é o seguinte: um homem negro, Ismael, médico, é casado com Virgínia, uma mulher branca, em decorrência do incentivo da família da Virgínia para salvaguardar sua imagem de moça não mais virgem. No entanto, o casamento dos dois não é nada saudável. Ismael é um homem possessivo que prende sua esposa em casa, construída como uma fortaleza, com muros altos. Virgínia é mantida como prisioneira por lá para nunca se encontrar com homens brancos (apresentados como ameaça para o protagonista). Ao lado das discussões e abusos constantes envolvendo a relação do casal, os dois são assombrados por um infortúnio: a morte de seus filhos ainda bebês. A trama se intensifica com o surgimento do irmão de Ismael, Elias, um homem branco e cego. Com sua chegada, a peça mostra, gradativamente, os horrores que envolvem essas relações familiares.

2.5 As cenas e os eixos de controle: peças entre os anos 1950-1990

Para vasculharmos as autorias de Léa com suas personagens nos trabalhos já mencionados, separei aqui cinco eixos de análise que perpassam as peças para nos auxiliar nas discussões a seguir. Estes eixos são dispositivos temáticos que aparecem como operadores significantes no decurso das narrativas que possuem personagens negros[149]. São eles: "isolamento geográfico", "mito/místico/religiosidade", "dominação/escravidão/subalternidade", "morte" e "brasilidades[150]".

	O Imperador Jones	O Filho Pródigo	Orfeu da Conceição	Sortilégio: mistério negro	Anjo Negro
Isolamento geográfico	x	x	x	x	x
Mito/Místico/Religiosidade	x	x	x	x	
Dominação/Escravização/Subalternidade	x	x		x	x
Morte	x	x	x	x	x
Brasilidades			x	x	

[149] Entre as peças que selecionamos, algumas apresentam todos estes eixos, mas vou frisar os que aparecem de forma mais determinante nas peças.
[150] Neste eixo, me refiro à existência de elementos culturais presentes nas peças que sejam identificados como típicos de certa expressividade brasileira.

Compondo o eixo de **isolamento geográfico**, estão as peças *O Imperador Jones*, *O Filho Pródigo*, *Orfeu da Conceição*, *Sortilégio: mistério negro* e *Anjo Negro*. Aqui, o que se evidencia são situações que estruturam contextos de separação geográfica, por alguma razão, envolvendo os personagens negros. Sejam segregações mais evidentes como em "O Filho Pródigo", ou mais mascaradas como em "Sortilégio: mistério negro".

Em **mito/místico/religiosidade**, estão as peças que apresentam narrativas míticas, mas transpostas para cenários que tenham personagens negros. Por exemplo, *O Filho Pródigo* (utilização de uma parábola bíblica) e *Orfeu da Conceição* (utilização do mito grego de Orfeu adaptado para um morro carioca). Já em *O Imperador Jones* e *Sortilégio* o que ocorre, reservada a particularidade de cada caso, são manifestações ritualísticas religiosas que orientam, de certa forma, as ações dos protagonistas.

Dominação/escravização/subalternidade revela dinâmicas em que os personagens negros são colocados em situações de opressão em decorrência de hierarquias, em alguma instância, instauradas no enredo. Até em casos em que um personagem negro é apresentado como performando alguma autoridade, no decorrer da peça, nos damos conta de que ele é só uma peça na engrenagem de um sistema que segue controlando sua dominação. Os exemplos mais nítidos do eixo de subalternidade estão em *O Imperador Jones*, referentes aos servos negros e também ao posto temporário do imperador perseguido; em *Sortilégio*, com as explorações e abusos de autoridade que sofrem os personagens negros de classes sociais mais baixas; além de *O Filho Pródigo*, com a autoridade imposta pelo Pai; e *Anjo Negro*, com a dinâmica de opressão que começa com o personagem Ismael, mas que é revezada entre os demais personagens brancos.

Assim como o eixo "isolamento", o eito temático da **morte** está presente em todas as peças. Assim sendo, é recorrente que alguma fatalidade acometa algum personagem negro nas tramas. Esse dado parece querer ilustrar certo destino inevitável para estas personagens, como é advertido em uma das peças: "O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino"[151]. Neste caso, haveria uma espécie de elemento trágico nestes personagens, proveniente da racialidade.

[151] (NASCIMENTO, 1961, p. 164). Passagem retirada de "Sortilégio: mistério negro".

O último eixo, **brasilidades**, corresponde a elementos culturais que são identificados como característicos e formativos de uma cultura nacional. Observamos este eixo presente em *Orfeu da Conceição*, com o samba, e em *Sortilégio: mistério negro*, com as religiões afro-brasileiras.

Passando por cada peça selecionada e seus eixos temáticos, vamos trazer para a discussão as personagens de Léa em cada um dos espetáculos.

2.5.1 O Imperador Jones

Começando pelo famoso texto de Eugene O'Neill, *O Imperador Jones*, o isolamento, os elementos místicos, a dominação e a morte estão presentes na narrativa. A história se passa num país fictício localizado numa ilha nas Antilhas, sendo que a informação da ilha já sublinha um pouco o fator do "isolamento". No entanto, este fica mais evidente com a separação que ocorre entre os negros nativos da região (que se escondem nas colinas para realizarem um ritual que amedronta Jones durante sua fuga mata a dentro). Além disso, podemos perceber esse isolamento, também, de forma mais expandida na relação de Jones com os demais negros da peça, se colocando sempre numa comparação e num distanciamento que privilegie ele em detrimento de seus servos negros.

> JONES [...] E num dimorei muinto a botá essa negrada toda adonde eu queria. (Com orgulho) Di clandistino a Imperadô em dois ano! Já é arguma coisa! [...] As glória e o ispalhafato é só pra virá a cabeça da negraiada inguinorante e servaje daqui. [...] (O'NEILL, 1971, p. 88).

Nesta trama que apresenta isolamento e separação entre as personagens, a personagem de Léa, "uma negra nativa", está do lado subjugado da divisão. No pequeno trecho acima, já nota-se também a "dominação" imposta por Jones para com seus servos, incluindo aí a personagem de Léa.



Fotografia 9: O Imperador Jones. Acervo: IPEAFRO

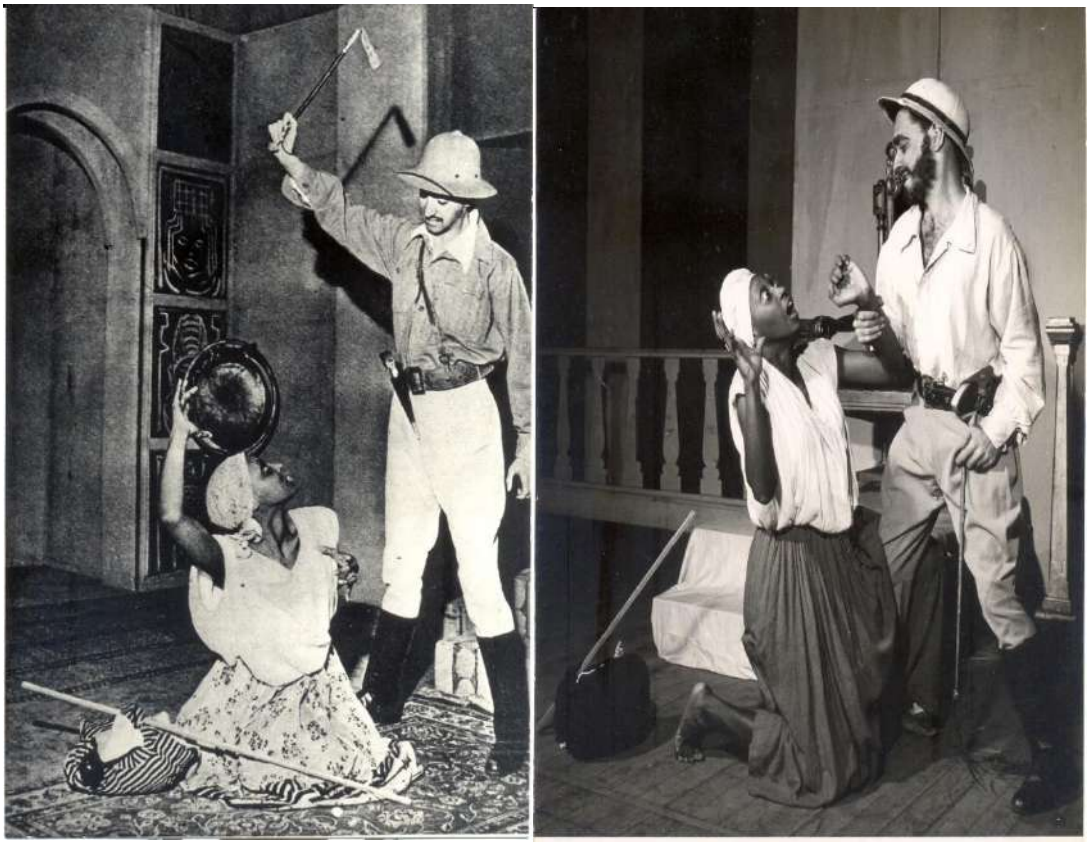
Ela, uma mulher idosa, é a primeira personagem a aparecer em cena, tendo uma passagem breve pela peça. Surge em cena discreta[152], na intenção de fugir sem ser vista por ninguém – uma vez que, se atrasou, e foi a única que ficou para trás entre todos que já partiram para a colina. Entretanto, é avistada por Smithers (um homem branco de quarenta anos, funcionário do Imperador), descrito como sendo da "ralé de Londres", mas que, mesmo assim, empossado de algum sentimento de superioridade, trata esta personagem com intimidação, ameaças e desprezo.

> ***Vê a mulher e detêm-se, olhando-a com desconfiança.*** *Depois, tomando uma decisão, avança rapidamente na ponta do pé. A mulher, que continuamente olha para trás, só o percebe quando demasiado tarde. Então,* ***Smithers salta para frente e agarra-a firme pelo ombro. Ela se debate para escapar, freneticamente, mas em silêncio.***
>
> SMITHERS ***(segurando-a com mais força, rudemente)*** **Quieta! Não adianta nada espernear. Você não me escapa. Caiu nas minhas garras!**
>
> A MULHER ***(compreendendo que é inútil lutar, abandona-se a um desesperado terror, lança-se por terra e abraça os joelhos de Smithers, suplicante)*** **Num conta pra ele! Num conta pra ele, siô!**

[152] Sua entrada em cena é descrita na rubrica a seguir: "Ao subir o pano, **uma negra nativa entra furtivamente pela passagem à direita. É muito velha, vestida de algodão barato, está descalça e, do lenço vermelho que lhe cobre a cabeça, escapam algumas mechas brancas. Traz sobre o ombro, na ponta de um bastão, uma trouxa envolta num pano colorido.** Junto à porta, hesita e olha ansiosamente para trás, como se extremamente receosa de ser descoberta. Depois, põe-se a deslizar sem ruído, passo a passo, para a porta ao fundo. Neste momento, aparece Smithers sob o pórtico" (O'NEILL, 1971, p. 83-84, grifo nosso).

> SMITHERS *(com viva curiosidade)* Contar pra ele? *(Depois, com desdém)* Ah, te referes a Sua Ilustre Majestade! Mas que é que há? **Por que tentas te escapar? Deves ter furtado alguma coisa... *(Bate significativamente com o rebenque na trouxa da negra).***
>
> A MULHER ***(sacudindo a cabeça com veemência)* Não, eu num roubar!**
>
> SMITHERS **Mentes, na certa!** Mas me conta o que há. Qualquer coisa esquisita 'stá acontecendo. Cheirei isso no ar assim que acordei hoje de manhã. **Vocês negros 'tão preparando alguma sujeira.** Este palácio de Jones até parece um cemitério. Onde se meteu todo o pessoal? ***(A mulher permanece soturnamente calada. Ele levanta o rebenque com ar ameaçador)* Ah, não queres falar, hem? Pois vamos ver se me dizes ou não!**
>
> A MULHER ***(que se agacha de terror)* Eu dizer, siô. Num mi bate... Eles ir embora, todos ir. *(Faz um gesto largo indicando as colinas, à distância)***
>
> SMITHERS Foram embora... pras colinas?
>
> A MULHER **Sim, siô. Ele Imperadô, o Pai Grande... *(Bate com a fronte no chão, num movimento rápido, maquinal)* Ele drumir dispois di cumer. Então eles fugir... Eu muito velha... só eu ficar pra trás. Agora eu também ir.**
>
> SMITHERS *(cujo assombro vai dando lugar a uma imensa e torpe satisfação) Ôpa! Então é isso! Sei muito bem do que se trata quando eles dão no pé pras colinas. Não demora muito e os tantãs vão começar. (Num tom extremamente vindicativo)* Por mim, fico até um bocado satisfeito! Ele que se arranje! Fazendo de importante, esse negro catinguento! Sua Majestade! Ora vejam! Eu só quero é estar presente quando arrastarem ele pro matadouro. *(Bruscamente)* Ele ainda está aqui, não é?
>
> A MULHER Sim. Ele drumir.
>
> SMITHERS Não custará a descobrir tudo, quando se acordar. É bastante esperto pra reconhecer que sua hora chegou. *(Dirige-se à porta da direita e emite um assobio agudo metendo dois dedos na boca. **A velha ergue-se de um salto e corre para a porta ao fundo. Smithers persegue-a, levando a mão ao revólver)* Para, senão eu atiro! *(Depois, detém-se e assume um ar indiferente)* Pois dá o fora também, se queres, "sua" vaca preta.** *(Para à porta e acompanha-a com o olhar)* (O'NEILL, 1971, p. 84-86, grifo nosso).

No excerto acima, como já dito, podemos perceber que a mulher idosa é descrita como submissa até mesmo na sua relação com alguém que é identificado como sendo da ralé. No entanto, por ser branco e ela negra, além de ser uma serva, mulher e idosa, ele a trata com a autoridade que bem entende, chamando-a no final de "'sua' vaca preta". Pelo texto, referindo-me à personagem feminina, só percebemos subalternidade. Mas, como teria sido a atuação e assinatura de Léa para tal personagem?



Fotografia 10 e 11: O Imperador Jones. Acervo: IPEAFRO

Acima, vemos imagens[153] desse encontro da "velha nativa" com Smithers que me parecem bem diferentes uma da outra. Na fotografia 8, nos parece que ocorre certo embate entre os dois. A mulher, mesmo no chão, parece se defender da ameaça de Smithers e investir contra ele com o braço erguido e uma expressão de fúria no rosto. Já na fotografia 9, percebemos pavor em seu rosto e Smithers consegue segurá-la e intimidá-la. Podemos supor que o momento retratado na fotografia 8, de fato, antecede o momento retratado na fotografia 9, uma vez que, do embate dos dois, passando para a imagem seguinte, um deles é agarrado. Mas, o que gostaria de apontar é que, embora, pelo texto, tenhamos apenas a percepção de que a "velha nativa" foi submissa e não teve oportunidade de se impor, na fotografia 8 vemos uma performance de autodefesa construída por Léa para a personagem, num momento de confronto. Além disso, não podemos deixar de lembrar que a personagem está em fuga sozinha – o que confere um

[153] Não posso deixar de comentar sobre a diferença dos figurinos, embora pequena, de uma imagem para a outra. Aparentando-nos (não sei se por conta da melhor qualidade da fotografia 9), ser o figurino da fotografia à direita melhor trabalhado e caracterizado do que a outra imagem (figura 8). Podemos tanto supor que a fotografia 8 retrate a encenação em um ensaio, quanto a encenação de uma outra montagem realizada da peça. De todo modo, a leitura de cena que faço no corpo do texto parece se manter. O momento retratado na fotografia 8 parece, de fato, anteceder o da fotografia 9.

gesto de bravura à sua aparição e certa performatividade estratégica de submissão no encontro com Smithers.

A respeito dos eixos temáticos restantes (o "místico" e a "morte"), ambos se revelam no decorrer da peça – já sem a presença da personagem de Léa Garcia. Mas já os vemos anunciados no diálogo citado há pouco[154]. O caráter místico é desenhado pelos toques dos tantãs e pelas alucinações que vão assustar e guiar Jones até o encontro dos demais personagens negros que o aguardam na colina. Já a morte, é a do próprio personagem-título como resultado da vingança dos negros nativos para com ele. Num diálogo entre Smithers e Jones, tais eixos ficam melhor explícitos:

> JONES [...] (*Das colinas distantes chega, abafada e contínua, a vibração de um tantã batido em golpes surdos. De início, a cadência corresponde exatamente à do pulso; prossegue acelerando-se de modo gradual, ininterruptamente, até o fim da peça.* ***Ao ruído do tantã, Jones estremece; durante um momento, sua fisionomia toma uma estranha expressão de temor, enquanto ele escuta****. Depois, esforçando-se por assumir um ar mais desembaraçado, pergunta)* Por que eles 'tão batendo esse tambô?
>
> SMITHERS (*rindo com perversidade*) É por você. **Quer dizer que a amaldiçoada cerimônia começou. Já ouvi isso muitas vezes**: sei por experiência...
>
> JONES Cirimônia? Qui cirimônia?
>
> SMITHERS **Os negros estão reunidos e dançam uma das suas danças guerreiras para criar coragem, antes de vir atrás de você.** [...] **E eles celebram seus ritos pagãos, e não param de recitar encantações ao diabo e fórmulas mágicas, para se livrarem da sua bala de prata.** (*Dá uma sonora gargalhada*) Raios me partam! Isto por aqui vai ficar mais quente que o inferno (O'NEILL, 1971, p. 97-98, grifo nosso).

Não é incomum vermos relacionados o "místico" e as "ritualidades negras" a sinônimos do que, de acordo com a hegemonia do cristianismo ocidental, corresponde a algo como sendo diabólico e perverso. Jones, inclusive, tem uma postura semelhante da que vemos com Emanuel em "Sortilégio", debochando das ritualidades negras em detrimento de uma supervalorização de uma religiosidade hegemônica ocidental ("Num sabe tu qui eles 'tão lidando c'um home qui é membro cunsiderado da Igreja Batista? Sim sinhô, é o qui eu era quando trabaiava nos Pullman, antes di 'cuntecê meus aburricimento. Eles pode fazê suas mágica pros pagão. A Igreja Batista mi prutege e vai jogá todos eles no Inferno"[155]). E, neste texto, esse entendimento maquiavélico de tais

[154] "Sei muito bem do que se trata quando eles dão no pé pras colinas. Não demora muito e os tantãs vão começar. [...] Eu só quero é estar presente quando arrastarem ele pro matadouro." (O'NEILL, 1971, p. 85).
[155] O'NEILL, 1971, p. 98.

rituais segue até o final da peça, tendo em vista a morte de Jones como consequência de uma vingança.

Retomando a apresentação da personagem de Léa na construção textual da peça, um ponto que me parece significante de destacar é a forma como as falas da personagem são construídas. Sem concordância verbal e com erros na enunciação de algumas palavras como, por exemplo, “drumir”, “antão”, “dispois”. Este fato também atravessa as falas de Jones, conferindo um distanciamento linguístico dos personagens negros em relação à “norma culta”: outra dimensão da subalternidade[156]. Ademais, é a única personagem que não tem nenhuma indicação sobre seu nome, sendo descrita e citada como “a mulher”, “negra”, “negra nativa” e “a velha”.

Como manifestado por Abdias Nascimento e tantos outros intelectuais, o texto é inovador por colocar como personagem principal da peça um personagem negro, e numa posição (a princípio) de autoridade. No entanto, o texto não se diferencia dos demais que, ao utilizar personagens negros e negras, utilizam frases depreciativas e estereotipadas para se referir a eles – como, por exemplo, chamando-os de selvagens, rebotalho e, assim, os animalizando e os coisificando.

Tendo em vista todas estas colocações, se, inicialmente, se pretendeu inovar quanto à figura do homem negro na peça, a meu ver, o mesmo não acontece para com a única personagem feminina e negra que ali está presente – a qual sai de cena com a seguinte frase direcionada a si, por outro personagem: “[...] Pois dá o fora também, se queres, ‘sua’ vaca preta” (O’NEILL, 1973, p. 86).

O primeiro texto encenado pelo Teatro Experimental do Negro, em 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – e reencenado posteriormente algumas vezes –, gera em mim a inquietação a respeito do quanto esta peça contribuiu para uma construção diferenciada das imagens de mulheres negras em cena.

Me parece que é mais significativo, no sentido de colocar atrizes negras em cena e lhes abrir as portas para a execução de seu ofício de forma digna (num grupo teatral negro e bem amparada/orientada profissionalmente) – como pretendia o TEN –, do que

[156] Uma informação que gera mais um estranhamento a respeito do Imperador ter seu vocabulário e modo de falar semelhante aos dos demais personagens negros, os nativos da ilha, é que Jones é estrangeiro naquela terra. Ao que parece, ele é americano, uma vez que chegou ali foragido dos Estados Unidos. Sendo assim, não compreendi ainda o porquê de Jones falar deste modo.

propositivo, no sentido de uma alteração e de uma construção mais positiva da imagem de figuras femininas negras em cena.

2.5.2 O Filho Pródigo

O Filho Pródigo apresenta os mesmos eixos presentes na peça de O'Neill. No texto de Lúcio Cardoso, o "isolamento" é explícito pela dinâmica da família à ordem estabelecida pelo pai de ficarem confinados em suas terras, mas a peça apresenta também os eixos "mito", "dominação" e "morte".

No espetáculo, Léa Garcia compõe o núcleo principal de personagens. Ela é Aíla, esposa de Manassés. Todos os eixos mencionados que constituem a peça perpassam, direta ou indiretamente, também por esta personagem. Mas, olhemos antes, um pouco mais, para a peça como um todo.

Com também já enunciado, *O Filho Pródigo* é inspirado numa parábola bíblica de mesmo nome e teria como diferencial apresentar seus personagens como sendo negros. Buscando, assim, trazer discussões raciais para a narrativa. Com essa transposição, rapidamente identifica-se a categoria "mito/religiosidade" presente na peça. Mas, o caráter religioso não se resume somente a esta releitura. O texto apresenta uma reiterada menção a Deus em suas passagens, e poderíamos até mesmo dizer que as discussões sobre as categorias raciais procuram ser "solucionadas" por certa igualdade formal entre os indivíduos perante ao divino: "Diferentes, como? Tudo é igual, meu filho, e esta é a primeira lei da sabedoria" (CARDOSO, 1961, p. 33), ao lado de afirmações que expressam que tudo que naquele mundo existe são "criações de Deus". Mas seria esta igualdade um fato concreto no espetáculo?

A "dominação" se evidencia pela postura de autoridade que o Pai exerce na família – "a lei é não abandonar a sua casa" (CARDOSO, 1961, p. 33) –, e, com isso, consequentemente o "isolamento". Mas, o domínio se impõe também pela mentalidade de inferioridade racial incutida em alguns personagens. Entre estes, Aíla é a que mais exterioriza um sentimento de supervalorização da branquitude e, concomitantemente, inferiorização de sua negritude. Não há, portanto, a igualdade propalada pela "lei da sabedoria".

Um ponto que muito me intriga a respeito desta fixação pela branquitude é que não parece existir uma causa nítida para isto, tendo em vista a trajetória de Aíla até ali. Acompanhemos: Aíla nasceu e foi criada pelas redondezas da terra onde mora; todas as pessoas que conhece e convive moram também por ali, sendo negras como ela; seus pensamentos acerca do que está para além daquela região só afloram recentemente, por conta da curiosidade demasiadamente comentada de Assur em conhecer novas terras. De onde vem então essa quase obsessão pela brancura?

> AÍLA ***(com paixão)*** **É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?**
>
> PEREGRINO Que adiantaria se houvesse uma gente diferente?
>
> AÍLA **Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.**
>
> [...]
>
> AÍLA *(sombriamente)* Não, não é verdade. **Sinto que Deus não se importa com a gente que cresce no vale. Nunca se manifestou por estes lados nenhum sinal da sua graça!**
>
> PEREGRINO Porque diz isto?
>
> **AÍLA Porque longe daqui deve haver criaturas mais belas, mais felizes. É destes seres brancos e delicados que Deus cuida.**
>
> PEREGRINO Há gente de toda espécie, e para cada um há uma verdade.
>
> AÍLA Ah, se eu pudesse acreditar que todo o mundo era da minha cor!
>
> PEREGRINO Você se sentiria feliz?
>
> AÍLA Sim, meu pai, eu me sentiria feliz (CARDOSO, 1961, p. 40-41, grifo nosso).

É bastante intrigante pensar que uma personagem, que nunca saiu da região onde nasceu e foi criada – portanto não conhece outra realidade –, ao despertar para uma recente curiosidade por saber de outras terras, comece a nutrir um sentimento autodepreciativo a respeito de si e de seus semelhantes, e, paralelamente, um desejo súbito por saber sobre a existência de pessoas brancas. Seu marido, Manassés, por exemplo, numa conversa particular com o pai (que, quando mais novo, viajou para além daqueles limites), ao querer saber como seria para além da fronteira, lhe pergunta sobre como seria o mar:

> MANASSÉS (*pensativo*) E eu que o imagino tanto, todas as vezes que seguro um punhado de terra!
>
> PAI E como é que você o imagina?

> MANASSÉS (*de olhos cerrados, devagar*) Azul. Azul em primeiro lugar. E depois, tão vasto quanto se possa imaginar a terra mais vasta. Quente como o estrume que se aperta contra o peito e sulcos e veias que separam a espuma, como o campo ao trabalho paciente do arado (CARDOSO, 1961, p. 32).

Enquanto os interesses (guardadas as devidas diferenças de cada caso) de Assur e Manassés, por exemplo, foram direcionados para outras cidades e/ou elementos naturais (mar e afins), os de Aíla, por motivos que desconhecemos, foram direcionados, sobretudo, para a possível existência de pessoas brancas.

Ainda no seu diálogo com o peregrino, e sublinhando mais a sua obsessão infundada pela brancura, Aíla confessa seus pensamentos ocultos ao se deitar com seu marido:

> AÍLA *(de olhos cerrados, devagar)* **Quando passava a mão pelo seu rosto, dizia comigo mesma: pele bruta, pele mais dura do que a terra desdenhada pela chuva... E no meu coração nascia o desespero, e eu sonhava com homens brancos e delicados, que trouxessem no pensamento outra ideia que não a de arar o campo e aproveitar o tempo para as sementeiras.**
>
> PEREGRINO Mas porque sonhar tanto com outras terras? Nunca saíram daqui?
>
> AÍLA Nunca. Nasci e fui criada neste vale, com parentes e amigos da mesma cor que eu. Desde menina, que estava destinada a me casar com este que hoje é meu marido (CARDOSO, 1961, p. 41, grifo nosso).

O personagem peregrino[157], a todo instante, tenta convencer Aíla de que se afaste deste sentimento autodepreciativo, pois todos e todas são criações de Deus. Mas, persistente, Aíla continua seu discurso maniqueísta de belo e feliz para branco e feio e triste para negro:

> AÍLA **E afinal, pensei comigo mesma: como podem ser negros como eu os que nascem em terras tão felizes? Como podem ser ásperos, duros, torcidos como a raiz do espinheiro que cresce nestas terras?**
>
> PEREGRINO O espinheiro também é uma planta de Deus.
>
> AÍLA *(violenta)* Neste caso o senhor me engana, pois **se Deus criou o espinheiro, fez também a rosa, que é branca e perfumada, que todos acolhem e protegem, tanto quanto desprezam o espinheiro.**
>
> PEREGRINO **O espinheiro também floresce.**
>
> AÍLA **Uma só vez na vida, e uma flor dura e cor de sangue que o trucida.**
>
> PEREGRINO *(levanta)* Foi a alma que Deus lhe deu.

[157] O personagem peregrino tem seu corpo coberto pela túnica branca e seu rosto escondido atrás de um manto. Portanto seus fenótipos raciais não são revelados, embora saibamos que, quem interpretou este personagem, foi o ator Fredman Ribeiro, um homem negro.

> AÍLA ***(num grito)*** **E que poderemos produzir nós, tristes seres escuros, cheios de amor pela rosa branca?**
>
> PEREGRINO Acreditar e louvar a Deus sobre todas as coisas.
>
> AÍLA *(caindo de joelhos aos pés do peregrino)* Acredito e louvo, meu pai, **mas arranque do meu coração a semente que faz crescer a cor de sangue!** (CARDOSO, 1961, p. 42).

Apesar da supervalorização da brancura ser característica de Aíla nesta peça, existe, no decorrer do texto, e nas falas de outros personagens, a manutenção da dicotomização arbitrária entre branquitude e negritude – onde, à branquitude, são reservados adjetivos positivos e, à negritude, adjetivos negativos. No excerto abaixo, vemos um exemplo disto. Assur, ao ser indagado do porquê não pode continuar vivendo ali e arar a terra como seu irmão mais velho, prontamente associa a cor de pele de Manassés, um homem negro retinto, como justificativa para ele conseguir seguir naquela vida sem lamentações, ao contrário do próprio Assur[158], que não se identifica com o lugar:

> AÍLA Porque você não pode fazer o que os outros fazem?
>
> ASSUR (*veemente, dando as costas*) Você bem sabe, Aíla, você bem sabe! **Ele é ainda mais escuro do que eu, parece uma raiz da terra.**
>
> AÍLA **Mas seu corpo é quente e é bom estar junto dele.**
>
> ASSUR **Porque você também é rude**. Ambos sugam a vida desta terra morna e avara (CARDOSO, 1961, p. 38, grifo nosso).

Uma passagem ainda mais explícita da atração instantânea pela brancura, manifestada pelos demais personagens, é exemplificada pela chegada de uma andarilha que visita a casa da família. A pedido do pai, a peregrina revela seu rosto, mostra sua pele branca, e todos os personagens negros da família se mostram hipnotizados pela sua brancura (repetidamente associada à beleza).

> PEREGRINA *(pondo-se de pé)* Desejam assim, que eu desvende meu rosto?
>
> ASSUR Nunca vimos ninguém que usasse véus tão negros e tão longos!
>
> PEREGRINA ***(desprendendo o véu)*** **Pois olhem-me, sou branca feito a madrugada!**
>
> ASSUR ***(num grito, recuando)*** **Uma mulher branca!**
>
> MANASSÉS ***(repetindo, em voz mais baixa)*** **Uma mulher branca!**

[158] De acordo com Moura (2008, p. 123), ao contrário de Manassés, que obedece a incumbência de ficar nas terras da família, e na lida do trabalho que lhe é reservado, Assur seria o "avesso de Manassés, de pele mais clara que o primogênito, sente uma atração misteriosa em transpor os limites da terra em que vive [...]".

> PEREGRINA Porque se admiram? Nunca se deteve nesta casa uma mulher branca?
>
> PAI *(surdamente)* Não, nunca se deteve nesta casa uma mulher branca.
>
> *(Pausa. Selene entra com um jarro na mão e se detém à porta. Aíla abandona sua posição ao fundo e, lentamente, aproxima-se da mulher branca. Selene acompanha-a hesitante.* ***Em silêncio, e enquanto todos contemplam maravilhados a peregrina, Aíla toca o seu rosto, seus braços, suas mãos****).*
>
> AÍLA **É branca, é branca feito a madrugada!**
>
> PAI **E de olhos azuis.**
>
> SELENE (depositando o jarro no chão) São brancas suas mãos, e seus pés são brancos.
>
> MANASSÉS É como uma rosa, uma grande rosa branca!
>
> [...]
>
> AÍLA **Oh! Se eu pudesse ficar todas as noites exposta à luz da lua, se a minha carne pudesse se tornar fria e cor de prata como a desta mulher!**
>
> PAI **A alma que lhe habita é da mesma cor que a nossa.**
>
> AÍLA *(sem ouvi-lo)* Há seres macios como um punhado de algodão entre os dedos...
>
> ASSUR E que conhecem tudo, e sabem o que há do outro lado do mar!
>
> PEREGRINA *(de olhos fechados, como quem reza)* O mar é estranho e poderoso, nele a morte nos espreita – mas ah! como é bom viajar no seu dorso altivo e claro... (CARDOSO, 1961, p. 50-51, grifo nosso).

Assim que a peregrina retira o véu e todos a contemplam, fascinados com sua beleza, Aíla é a única que prontamente exterioriza que desejaria ter a pele "fria e cor de prata como a desta mulher". Ao que o pai repete o discurso já direcionado para Aíla de se desfazer dos sentimentos autodepreciativos ("A alma que lhe habita é da mesma cor que a nossa"). Ou seja, eles podem até ter a pele diferente da peregrina, mas suas almas são da mesma cor. Um discurso bem semelhante ao conhecido "somos todos iguais".

Com esta postura, o pai, assim como o primeiro peregrino que adentrou na casa da família, performam um contraponto com Aíla nesta obsessão pela brancura – embora o pai também fique, a princípio, fascinado com a peregrina.

Como pudemos ver, para além da dominação do pai, paira entre eles a dominação por um sentimento intruso de contemplação do branco, atuante mais intensamente na personagem Aíla. Voltando maior atenção para o caso desta, apesar da "dominação" atuar mais fortemente nela, existe uma virada que é relevante de comentarmos aqui.

No caso de Aíla, a autoridade do pai (seu sogro) é secundária no seu cotidiano. Quem se apresenta como uma autoridade maior para com ela é seu marido, Manassés. E tanto a "dominação" quanto o "isolamento" são fraturados na trajetória e destino desta personagem, por conta da agência de outro eixo, a "morte".

Após o encontro da família com a peregrina branca, existe uma passagem em que todos saem de cena e ficam apenas Assur e a mulher branca. É neste momento que acontece o primeiro grande abalo entre o Pai e o filho pródigo e que termina com a saída de Assur de casa. Após ser convencido pela, até então, admirada peregrina branca (que admite ser uma mulher que dança pelos caminhos), Assur decide abandonar sua família e acompanhá-la em viagem para conhecer as terras distantes. Na discussão com o pai, Assur intensifica sua decisão e parte para além dos limites com a peregrina. Neste momento, ficamos sabendo que Aíla nutria um amor secreto por Assur, seu cunhado, e reitera seu sentimento autodepreciativo por ser negra.

> AÍLA *(fugindo ao esposo e avançando para o proscênio)* Que farei agora, como suportarei esta solidão? Acabou-se tudo, **ele era a única razão de ser da minha vida. É ele a quem amo, e não este homem que durante a noite me aperta nos seus braços. E tudo isto porque mentiram-me, enganaram-me da pior forma possível, pois não há neste mundo somente espinheiros bravos, e nem toda a terra é dura e negra. Há seres brancos, e há paisagens que a gente olha sem desespero...** Mas eu morro da mentira que me fizeram, morro de sentir meu coração partido agora por um ódio sem fim e sem limites. **Detesto o meu marido, detesto os que me cercam, detesto a Deus que me fez queimada por este sol de maldição!** (CARDOSO, 1961, p. 56-57, grifo nosso).

Como dito, Assur parte com a Peregrina. Mas seu pai aguarda todos os dias pelo seu retorno. O tempo passa e a esperança do pai é consumada. Depois de muito esperar pelo regresso do filho pródigo, Assur retorna "ricamente vestido' e na companhia de "três escravos negros"[159] (CARDOSO, 1961, p. 59). É motivo de muita alegria e festejo entre todos da casa, com exceção de Manassés, que se sente injustiçado pelo pai – uma vez que sempre seguiu os mandamentos do pai e nunca se ausentou dos afazeres da terra, enquanto seu irmão Assur abandonou a todos e retorna celebrado. No entanto, nos interessa aqui o desenrolar dos feitos de Aíla neste enredo.

Aíla, no momento em que consegue ficar a sós com Assur após seu regresso, confessa seu amor e lhe faz o pedido para que fujam juntos terras à fora. Surpreso deste

[159] Os "três escravos negros" citados no texto não possuem nenhuma fala e, até o momento, não compreendo a necessidade de Assur ter retornado com pessoas escravizadas. O texto de Lúcio Cardoso se passa numa região fictícia e num tempo indeterminado, logo, não temos mais nenhum referencial que nos ajude a compreender o porquê o personagem Assur, ao ter enriquecido, teria voltado com três pessoas escravizadas.

amor confesso e desesperado, Assur afirma que Manassés não a deixaria partir para esta aventura. Como uma solução para sua liberdade, Aíla sugere que Assur mate seu marido, para que, assim, pudesse viajar desimpedida e na companhia de seu verdadeiro amor.

> ASSUR Você é a mulher de meu irmão.
>
> AÍLA **Nada me poderá deter, Assur, quero-o para mim como se quer a própria vida!**
>
> ASSUR Essa linguagem me assusta.
>
> AÍLA **Agora é preciso que eu parta, Assur, é preciso que você me leve daqui...**
>
> ASSUR E aonde iríamos?
>
> AÍLA Não sei. Nas terras onde você já foi...
>
> ASSUR **É o amor que a seduz?**
>
> AÍLA **Talvez seja a aventura.**
>
> ASSUR Manassés não a deixaria partir.
>
> AÍLA *(rápida, tirando um punhal do seio)* **Então, mata-o, Assur, mata-o por mim.**
>
> [...]
>
> AÍLA *(enlaçando-o)* **Faça-o por mim, Assur, faça-o por mim, que sou mais ardente e mais amorosa do que a mulher branca! Um minuto, um único instante de coragem, e não existirá mais nada...** É como se fosse uma luz que o vento apagasse na campina (CARDOSO, 1961, p. 65-66, grifo nosso).

Neste excerto, percebemos mais uma camada dessa virada de chave de Aíla em direção a sua liberdade, desassociando-se da "dominação" imposta pelo seu marido e, em alguma medida, até de seu sentimento de inferioridade em relação à mulher branca. Para se ver livre da subordinação ao seu marido, Aíla encontra, como solução, matar Manassés. Ao lado disso, numa reviravolta que parece fazê-la abandonar o desejo de ser branca, alega ser ela, uma mulher negra, "mais ardente e mais amorosa do que a mulher branca!". Apesar desta sua fala explicitar certa sexualização do corpo da mulher negra[160], recordando a supervalorização da brancura exposta pela personagem, tal passagem parece sublinhar mais um pouco sua inicial caminhada em busca da libertação das amarras que lhe prendem até ali.

[160] Não posso deixar de expor também certo estranhamento por esse entendimento de Aíla a respeito da mulher negra como "mais ardente e mais amorosa do que a mulher branca". Seu entendimento poderia, inclusive, ter sido o contrário. Visto que a mulher branca na peça é a dançarina que dança pelos caminhos, em troca de dinheiro, e as mulheres negras (a exemplo dela própria e de Selene) são mulheres "de família", que trabalham nos cuidados da casa e do marido. Mostra-se, a meu ver, um pouco contraditória esta frase pronunciada pela personagem. Parece ser oriunda de discursos presentes no universo do próprio autor, e menos do cenário construído para a família negra isolada entre os limites de suas terras.

Tornando-se cada vez mais insensível e egoísta, com a recusa de Assur matar seu irmão, a própria Aíla se encarrega de tal feito. Ela se torna agente de sua liberdade. Mata seu marido, de início pelo desejo ardente de fugir com Assur, mas, mais à frente, se mostra desejosa em partir na companhia de qualquer outro homem rico[161]. A morte de Manassés é associada, então, diretamente a sua emancipação:

> ASSUR ***(abaixando a mão)*** **É inútil, não posso. Jamais teria sossego.**
>
> AÍLA ***(brutal, tomando-lhe a lâmina)*** **É que você não me ama tanto para isto.**
>
> ASSUR **Que vai fazer?**
>
> AÍLA ***(ferindo cegamente)*** **Matá-lo.**
>
> ASSUR *(num grito, escondendo o rosto)* Aíla!
>
> AÍLA ***(ferindo ainda)*** **Só assim terei a liberdade** (CARDOSO, 1961, p. 67-68).

A intensa veneração dos personagens à branquitude se assemelha, em alguma medida, ao que ocorre no texto de Nelson Rodrigues, *Anjo Negro*, como veremos à frente. Além disso, a construção de Aíla como uma mulher interesseira – uma vez que seu amor por Assur é rapidamente dispensando quando ela encontra a oportunidade de seguir com um rico mercador – é semelhante à construção da figura da mulher negra na peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento.

Apesar da nítida oposição feita na dualidade "negritude *versus* branquitude", sobretudo em algumas das falas de Aíla que foram aqui transcritas, uma outra leitura é feita a respeito da imagem das mulheres brancas e negras, especificamente na cena em que a Peregrina surge. Quando a Peregrina fica a sós com Assur e o convence a fugir com ela, a mulher dança para o jovem na intenção de o persuadir ainda mais. Neste momento, segundo Christian Moura, ocorre uma inversão em que se valoriza a cor negra e se desvaloriza a branca – esta, que é comumente caracterizada como imaculada, no texto passa a representar libertinagem:

> Interessante notarmos que no jogo simbólico feito pelo dramaturgo essa tentação do conhecimento do novo surge através da personagem branca: "PEREGRINA (em movimento de dança) – *Farei com que você aprenda essa linguagem: repara os meus braços como são brancos, como é branco o meu rosto, como toda eu sou branca leve, como flutuo, quando a música fere*

[161] Assim que Aíla mata o marido, Assur conta o ocorrido para o Pai, que repreende imediatamente não só a mulher, mas também o filho pródigo por ter sido cúmplice do crime. Como punição o Pai ordena que ambos deixem a casa. Um dos castigos para Assur, além de deixar a casa, é seguir viagem na companhia de Aíla. Mais à frente no texto, Assur retorna sozinho e conta para o Pai por onde anda a mulher: ASSUR Seguiu viagem na liteira de um rico mercador. // PAI Que disse ela? // ASSUR Que ia ganhar sete palácios na cidade e que todos eles olhavam para o mar (CARDOSO, 1961, p. 71).

> *os meus ouvidos!"* (p. 55). Desta feita, **há uma inversão de valores, já que tradicionalmente a cor negra é associada à melancolia, ao funesto, o lutuoso, maldito, sinistro. Enquanto a cor branca é associada ao sem mácula; inocente, puro, cândido, ingênuo. Com essa inversão, o dramaturgo revisita a velha convenção de cores e valoriza a cor negra** (MOURA, 2008, p. 133).

Especificamente nesta passagem mencionada, concordo com esse entendimento de inversão. No entanto, no decorrer do texto, não me parece que essa inversão se mantenha. Pelo contrário, é o encantamento com a brancura que sustenta as falas do que é belo para os personagens, sobretudo as de Aíla.

Para Christian Moura, o texto de Cardoso tem potenciais que não podem ser ignorados. Por exemplo, diferentemente das muitas dramaturgias nacionais que traziam personagens negros nas tramas, nesta, nenhum deles representam "negros sambistas, macumbeiros ou favelados, impostos pela literatura dramática brasileira até então" (MOURA, 2008, p. 121). E essa observação é inegável. Realmente, Cardoso traz, num primeiro olhar, figuras negras em outras posições. E Moura completa:

> Lúcio Cardoso para expressar a vida do negro brasileiro e aproveitá-lo dramaticamente, introduziu na história bíblica o problema racial. Seus personagens, assim como na parábola, buscam um lugar no mundo para viver sem sofrimento e infelicidade, desejam romper com a restrição da liberdade, mas uma liberdade de poder ser negro numa sociedade apoiada na mundividência histórico-cultural branca e eurocêntrica (MOURA, 2008, p. 121).

Este último comentário de Moura expõe as contradições da peça. Pois, se há uma busca pela liberdade, ela ainda permanece presa ao paradigma branco e eurocêntrico. Além disso, a articulação entre uma narrativa bíblica e a problemática racial simplifica esta última, ao não expô-la como um processo da branquitude de expropriação de subjetividades de sujeitos negros. Sendo assim, o texto de Lúcio Cardoso – escrito por um dramaturgo branco, no final dos anos 1940 – possui significativos problemas referentes à construção das personagens negras. Há uma superficialidade latente a respeito das relações raciais e que dicotomiza branquitude e negritude em um maniqueísmo simplório de belo e feio, a partir de uma parábola bíblica.

Por mais que os personagens não reiterem os lugares comuns de sambistas, favelados e/ou "macumbeiros", vimos passagens que expressam a valorização da brancura em detrimento da negritude; a mulher negra num lugar de submissão às figuras masculinas (até o momento da sua virada de chave) e, se tornando, gradativamente, uma mulher "exaltada" e "interesseira".

Sendo assim, mesmo que haja inversões simbólicas significativas e que certos estereótipos sejam descartados, permanece, na obra, certa naturalização de questões raciais, social e estruturalmente determinadas, naturalização esta operada justamente pela adaptação de uma parábola bíblica para uma família negra que vive afastada. O próprio Abdias Nascimento, embora tardiamente, percebeu as problemáticas do texto, tendo compartilhado certo arrependimento acerca da montagem desta peça:

> Hoje me arrependo de ter feito aquele espetáculo. Depois que Lúcio Cardoso morreu, li seu Diário e percebi seu racismo. Antes eu não sabia. Além disso, **o texto da peça é muito artificial.** [...] **Creio que pelas circunstâncias da época, *O filho pródigo* escapou de uma compreensão mais crítica da gente. Faz parte dessas peças que não são autênticas, elaboradas por pessoas que não respeitam o negro** (NASCIMENTO, 1988, p. 111 *apud* DOMINGUES, 2009, p. 120, grifo nosso).

Não é do meu interesse aqui, invalidar o texto por ter sido escrito por um dramaturgo branco. Fez parte das intenções deste momento, destrinchar as construções da personagem Aíla, interpretada por Léa. No entanto, olhar de modo mais panorâmico nos foi necessário, e, com isso, certas contradições do texto facilmente se revelaram.

O Filho Pródigo é o único espetáculo do qual não tive acesso a registros fotográficos de Léa Garcia performando como Aíla. No entanto, acredito que se possa somar às discussões deste, e acerca dos demais espetáculos, críticas que a atriz recebeu quando da realização da montagem. O excerto abaixo é um exemplo de uma crítica sobre a peça publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, vejamos:

> Com exceção da Peregrina (Edy Raymond), que vai tirar Assur (Claudiano Filho) de sua terra para as cidades do mar, o elenco é de cor mesmo. Abdias Nascimento é o Pai patriarcal, Marcílio Faria, o filho mais velho, Manassés, que ama a terra mais que os homens, mas que tem ciúme dos homens que vencem sem a terra. **Léa Garcia, cuja personalidade estranha empresta dramaticidade a Aíla, precisa de uma dicção melhor, mas impressionou, na cena final do primeiro ato com o Peregrino apostólico de Frediman Ribeiro**. Claudiano Filho, irrequieto, interpretou até certo ponto a ideia original do autor, no primeiro ato, mas exagerou depois. Durval Tupinambá e Anadelis tiveram certa dificuldade em se integrarem nos demais papéis.[162]

Claude Vicent faz uma crítica incompleta e inegavelmente subjetiva a respeito da atuação do elenco. Enquanto que, sobre Abdias Nascimento, Marcílio Faria e Edy Raymond menciona apenas os personagens que eles interpretaram, quando cita Léa Garcia e sua atuação, parece se expressar numa dinâmica "morde e assopra". Começa insinuando uma "personalidade estranha" que faria parte da atriz, mas que "empresta

[162] VICENT, Claude. "O Filho Pródigo". Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 20 jul. 1955. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-filho-prodigo/. Acesso em: 13 out. 2022.

dramaticidade a Aíla". Termina apontando problemas na dicção de Léa, mas elogia sua encenação na cena final do primeiro ato – momento em que dialoga com o peregrino e confessa seus desejos ocultos.

Assim como aquele crítico não foi tão completo e generoso ao se referir à atuação de Léa Garcia, no jornal *Gazeta de Notícias*, de julho de 1955, há também uma pequena descrição a respeito da encenação dos/das artistas. Porém, neste, ela foi a única artista negra[163], de todo o elenco, a ter sua performance ressaltada. Conforme nota-se abaixo, ela é identificada como "muito expressiva", qualidade extremamente importante para uma artista da cena:

> [...] O Filho Pródigo, em três atos, e cenários originais e adequados. São estes os personagens e seus intérpretes: O Pai, por Abdias do Nascimento; Manassés, Marcílio Faria; Assur, Claudiano Filho; Selene, Aviadélis; Aíla, **Léa Garcia, muito expressiva**; O Peregrino, Frediman Ribeiro; Moab, Durval Tupinambá; A Peregrina, Ely Raymond, uma radiosa vocação de atriz[164].

O reconhecido crítico Décio de Almeida Prado, embora entre alguns de seus textos, que se debruçam em comentar os feitos durante o "Teatro Moderno Brasileiro", não tenha nenhum comentário relevante sobre o Teatro Experimental do Negro e seus atores e atrizes, em maio de 1963, numa matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, comentou sobre a encenação de *O Filho Pródigo* e seu elenco.

A matéria é carregada de críticas negativas não só para o autor, Lúcio Cardoso, mas também para o elenco. No caso de Léa Garcia, Prado demonstrou não se preocupar tanto em ter cuidado ao expor publicamente suas opiniões a respeito do trabalho dos artistas:

> De qualquer forma é nosso dever assinalar que a segunda encenação do "Teatro Experimental do Negro", dependendo menos do encenador, esteve em nível bem superior ao da primeira. Atores como Abdias Nascimento, Aparecida Rodrigues, José Eric, Ana Felimonoff, Claudiano Filho, mereciam um texto mais teatral, mais comunicativo, que desse a medida do talento de cada um. (**Léa Garcia tem o defeito de se julgar uma grande trágica, coisa que, quando a gente pensa que é, não deve demonstrar a ninguém**). Agradáveis também os cenários de Anízio Medeiros.[165]

---

[163] Digo isto porque Ely Raymond, uma atriz branca, teve uma atenção um pouco maior e mais prestigiosa na crítica deste jornal.

[164] "O Filho Pródigo". Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 23 jul. 1955. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-filho-prodigo/. Acesso em: 13 out. 2022.

[165] PRADO, Décio de Almeida. O Filho Pródigo. O Estado de São Paulo. São Paulo, 4 mai. 1963. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-filho-prodigo/. Acesso em: 14 out. 2022.

Felizmente, próxima à publicação de Prado neste jornal, Léa pôde expressar, também publicamente, sua resposta à colocação grosseira do crítico:

> Ainda precisávamos saber o pensamento de Léa em face da Crítica e também a sua opinião sobre o Teatro. Como pergunta – a Crítica ajuda aos artistas?
>
> – O Sr. Décio de Almeida Prado, na crítica do Filho Pródigo disse que eu me julgava uma grande trágica, sem me conhecer pessoalmente. Na verdade, se faço tragédia na minha representação isso acontece naturalmente, é a minha maneira, não o faço por atitude. Também o Sr. Francisco de Assis Basrbosa, na crítica à "Rapsódia Negra" disse que eu era apenas uma "creolinha bonitinha". Essas críticas sempre estimularam o meu trabalho. Quis cursar cenografia com Santa Rosa, na Escola de Belas Artes e cheguei mesmo a estudar Desenho como complementação de minha formação artística. De qualquer forma permaneci sempre na minha Escola, o Teatro Experimental do Negro[166].

Em resposta a Prado, Léa Garcia diz que "se faço tragédia na minha representação isso acontece naturalmente, é a minha maneira, não o faço por atitude". Acredito que podemos melhor interpretar isto como uma recorrência maior da atriz em trabalhos mais dramáticos e menos cômicos, por exemplo. Fato que se revela nessa pequena mostra, aqui focalizada, de espetáculos que a atriz-autora esteve em cena. Paralelamente, também, encontram-se os esforços de Abdias Nascimento e do TEN em retirar artistas negros/as dos lugares comuns, por vezes caricatos, expostos nas comédias e colocá-los em destaque nos dramas.

Estes dois pontos (recorrência de Léa em papéis dramáticos e o empenho do TEN em retirar artistas negros de uma dimensão caricata) podem explicar um pouco certo desconforto inusitado que Léa Garcia teve com a recepção do seu trabalho no filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus – releitura da peça teatral *Orfeu da Conceição* –, interpretando uma personagem cômica, a Serafina, prima de Eurídice[167].

Como Serafina, Léa Garcia ficou conhecida internacionalmente, como já comentamos, e a produção cinematográfica conquistou o Oscar de *Melhor Filme*

[166] Revista Fon-Fon, 2ª quinzena de julho de 1957.

[167] Episódio muito comentado por Léa Garcia é o da recepção do filme *Orfeu do Carnaval* em uma de suas primeiras exibições. Sobre esse acontecido, ela relembra: "Na hora das minhas cenas com o Chico Boto, que era o nome do meu amante no filme, a plateia se divertiu, morreu de rir, porque eram dois loucos numa orgia cômica e estabanada. Era mais uma brincadeira. Mas eu fiquei assustadíssima quando vi todos às gargalhadas. Sentada na poltrona, dizia: 'Meu Deus, eu estou fazendo 'bico'. Estou fazendo 'boca-de-flor' e todo mundo fica rindo'. E as lágrimas começaram a descer. Eu chorava como uma criança e o Camus dizendo: 'Léa, pare de chorar'. Mas eu assisti ao filme todo chorando. E quando chegou no final, o Camus me pegou pela mão e me levou ao banheiro, dizendo: 'Vamos lavar esse rosto e subir no palco sorrindo, para você receber as flores'" (ALMADA, 1995, p. 123). Em entrevista a Júlio Cláudio da Silva, ela confessa os motivos de sua reação controversa acerca de uma personagem que lhe rendeu tanto reconhecimento profissional: "'[...] eu não podia admitir que eu tinha me tornado uma atriz cômica, e eu achava isso terrível, veja como a pessoa jovem é engraçada; e eu fui, lavei o rosto e recebi as homenagens todas'" (SILVA, 2019, p. 21-22).

Estrangeiro em 1960, além da *Palma de Ouro* no Festival de Cannes em 1959. O filme conquistou o apreço também de um crítico de teatro da época, Sábato Magaldi, que, ao comentar a realização da peça, em comparação ao filme, distribui mais elogios para este último.

> Dir-se-ia apenas que Orfeu não havia encontrado no teatro a sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão. Tudo o que estava irrealizado e incompleto numa arte foi suprido, ao passar para outra. A história se sobrecarrega para o palco num diálogo pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade. A peça parece mais uma narrativa dialogada e os três atos não encontraram uma inspiração unificadora. O enriquecimento dos episódios e a maior objetividade dos diálogos, pedidos pela forma cinematográfica, engastaram-se admiravelmente no cenário de um Rio de Janeiro festivo para realizar o painel feérico de *Orfeu do Carnaval* (MAGALDI, 2008, p. 87-88).

Apesar (e a partir) dos comentários de Sábato Magaldi, nos debrucemos agora em *Orfeu da Conceição*. Nesta peça, temos Léa Garcia como a personagem Mira e trazemos para a discussão um eixo que ainda não tínhamos presente nas peças anteriores. Nesta temos: o "mito", a "morte", o "isolamento" e, enfim, "brasilidades".

2.5.3 Orfeu da Conceição

Resultado de uma releitura do mito grego de Orfeu para uma favela no Rio de Janeiro, temos em *Orfeu* de Vinícius de Moraes, uma "tragédia carioca em três atos". Naquele, Orfeu, um músico de destaque, era um maravilhoso tocador de lira que encantava até mesmo os animais ao seu redor, que paravam para ouvi-lo. Filho de Apolo e Calíope, Orfeu apaixona-se por Eurídice e os dois se casam. Mas a amada tinha outro admirador que a cobiçava, Aristeu, que, ao ser rejeitado, passa a perseguir Eurídice até que a jovem, durante sua fuga, cai, é picada por uma serpente venenosa e morre.

Aflito e angustiado, na tentativa de trazer sua amada de volta, Orfeu vai até o mundo dos mortos. Com sua lira, encanta quem está em seu caminho até se encontrar com Hades, o deus do submundo, tentando convencê-lo a trazer Eurídice de volta para o mundo dos vivos. Perséfone, na companhia de Hades no momento em que Orfeu faz o pedido, ajuda a convencê-lo. Orfeu terá, então, sua amada de volta, desde que siga o combinado: Eurídice o seguirá no caminho de volta, logo atrás do músico, mas ele não poderá olhar para trás e espiá-la até que tenham alcançado a luz do sol. Infelizmente, ansioso por saber se sua amada de fato o seguia, Orfeu, próximo de completar a saída do

mundo dos mortos, olha para trás e testemunha Eurídice retornando para o mundo inferior, visto que foi desfeito o acordo pelo rapaz.

Na tragédia carioca de Moraes, alguns conflitos do mito grego se mantêm, outros são adaptados para o novo meio. De qualquer modo, o eixo "mito" já nos é revelado desde o título da peça. Já o eixo "isolamento" é apresentado de um modo que poderia passar despercebido numa leitura rápida.

A trama de *Orfeu da Conceição* se passa, sobretudo no morro. Ora nas dependências do barraco de Orfeu, ora na Tendinha. Mas, no segundo ato, quando Orfeu se encontra desnorteado após a morte de Eurídice e anda numa procura alucinada da amada já falecida, o protagonista desce para a cidade e se encaminha até ao clube "Maiorais do Inferno", onde sua entrada é barrada. Somente após Orfeu encantar, com o toque de seu violão, Cérbero, o "leão-de-chácara do clube", é que consegue adentrar no recinto:

> *Vê-se Orfeu que vem, tocando seu violão, uma grande expressão de mágoa estampada no rosto. Ele busca Eurídice em meio à loucura do carnaval. Dirige-se para o clube dos "Maiorais do Inferno", onde se processa, infernalmente, a batucada. Mas, súbito, vê seu caminho barrado pelo Cérbero, o leão-de-chácara do clube, o grande cão de muitos braços e muitas cabeças, que investe contra ele ameaçadoramente, e só não o trucida porque Orfeu não para de tocar sua música divina, que o perturba. Quando o Cérbero avança, Orfeu recua, sempre tocando, e ante a música é o Cérbero que, por sua vez recua, sem saber o que fazer. Pouco a pouco a música de Orfeu domina o Cérbero, que acaba por vir estirar-se a seus pés, apaziguado* (MORAES, 1956, p. 56).

Mesmo dentro do clube, Orfeu é indagado diversas vezes, por Plutão, sobre quem seria ele e do porquê estaria ali. Como resposta, ele explica que é do morro, expondo sua motivação. Ainda assim, ele é repreendido pelo presidente do clube, que ordena que o jovem se retire do local:

> ORFEU
>
> Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo o mundo canta, todo o mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está. Eu quero Eurídice, a minha noiva morta, a que morreu por amor de mim. Sem Eurídice não posso viver. Sem Eurídice não há Orfeu, não há música, não há nada. O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez!
>
> PLUTÃO
>
> Pra fora! Aqui não tem Eurídice nenhuma. Tás querendo é me acabar com o baile, pilantra? Aqui mando eu! Pra fora, já disse! (MORAES, 1956, p. 59).

A dualidade “morro *versus* cidade” e a expulsão exigida pelo presidente do clube “Maiorais do Inferno” para com Orfeu, podem ser compreendidas como a presença do eixo “isolamento”, dada separação espacial e de acesso nitidamente desenhada por Moraes.

Para Oliveira (2012), esta cena sublinha simbolicamente o fato de a história de Vinícius de Moraes ter como protagonistas personagens negros, em meio a uma exclusão geográfica que circunscreve a mobilidade dos personagens. Portanto, estariam presentes na cena opressões de raça e também de classe:

> [...] uma leitura em que o preconceito racial e de classe, ausente na peça numa primeira visada, pode ser entrevista. Note-se que o compositor, ao chegar no clube da cidade, é barrado por Cérbero, de modo similar ao Orfeu mítico quando tenta entrar no Inferno. [...] A justificativa para tal rejeição é que o músico não pertence àquele espaço. Pensando no “Maiorias do Inferno” como um local terreno, aflora-se a hierarquia espacial entre habitantes do morro e moradores da cidade. Nessa perspectiva, fica claro que certos locais do espaço urbano, segundo normas informais, não são apropriados para os favelados do morro (OLIVEIRA, 2012, p. 146).

Outro momento que retrata esta dificuldade de acesso que os moradores da favela enfrentam – neste caso, de acesso ao serviço médico – é a recusa de médicos e ambulâncias de subirem o morro. Quando Clio fica sabendo que seu filho Orfeu enlouqueceu após a morte de Eurídice, fica descontrolada. A solução que Apolo, seu marido, e os vizinhos encontram é chamar um médico para socorrê-la. Solução esta que se torna rapidamente motivo de piada, uma vez que seria algo difícil de se conseguir:

> UMA TERCEIRA MULHER
>
> É, é preciso
>
> Chamar um médico...
>
> UM SEGUNDO HOMEM
>
> É? Tem cada uma...
>
> Médico, aqui no morro...
>
> (*Dirige-se em tom zombeteiro a um outro homem*)
>
> É, você...
>
> Pega na Cadilaque e chama o médico (MORARES, 1956, p. 68).
>
> [...] *Surge, esfalfado, o homem que desceu para chamar a ambulância, acompanhado de um outro. Trazem com eles uma maca.*
>
> O HOMEM
>
> Tá pronto, minha gente!
>
> Trouxe a maca. A ambulância está embaixo

> Que caras mais folgados... Advinha
> O que disse o doutor?... "Vocês são fortes
> Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo
> E depressa que eu tenho um caso urgente
> Me esperando..." (MORAES, 1956, p. 73).

Acerca do eixo "brasilidades", é possível perceber pontos que se encontram com discussões que já viemos pincelando no capítulo anterior. Para além da história se passar no Rio de Janeiro, um dos principais elos de Moraes entre os dois Orfeus é deles serem músicos. Mas o que faria do Orfeu negro e carioca uma versão tipicamente brasileira? O samba. E assim o fez, Orfeu da Conceição é um destacado compositor e sambista. Andando pelo morro sempre acompanhado de seu violão, Orfeu compõe sambas com tamanha facilidade e proeza que é como se seu instrumento fosse encantado, visto que a harmonia de todos ao redor é logo estabelecida quando ele emite suas notas melódicas:

> APOLO
> Toca muito o meu filho, até parece
> Não um homem, mas voz da natureza...
> Se uma estrela falasse, assim dizia.
> Escuta só *(dá risada)*. Até ofende a Deus
> Tocar dessa maneira. Olha que acordes!
> Quanta simplicidade! [...] (MORAES, 1956, p. 18).
> ORFEU
> Eh! Sambinha gostoso! Estou te vendo
> Descer o morro, meu samba... Ô turbilhão
> De músicas em mim! Ih, já tem outra
> Pronta para sair! Sossega, ideia!
> Calma, violão! Assim não adianta!
> Vamos mais devagar... Deixa ver essa *(dedilha)*
> Melodia... Frase para uma canção...
> Uma canção a se chamar... (MORAES, 1956, p. 26).

Apesar de, aparentemente, desejar exaltar a "cultura brasileira" e um protagonismo negro, a peça apresenta certa distinção curiosa entre "sons harmoniosos" oriundos do violão em oposição a certo "barulho" relacionado ao "batuque" de instrumentos de percussão que compõem uma bateria de carnaval. Há, com isso, certa

dualidade perigosa entre uma suposta divindade relacionada às cordas do violão e algo diabólico relacionado às batidas de percussão.

> PLUTÃO
>
> **Então, o que é que faz a batucada?**
>
> TODOS
>
> **É o bumbo, é o tamborim, é o pandeiro, é a cuíca, é o agogô!**
>
> PLUTÃO
>
> Então como é, como é, como é? Sai ou não sai esse samba?
>
> *(Ouve-se o apito. Depois o primeiro e em seguida o segundo e terceiro tamborins. Logo entra a cuíca, num crescendo.)*
>
> PLUTÃO *(altíssimo, superando a marcação)*
>
> É o samba ou não é?
>
> TODOS
>
> É!
>
> PLUTÃO
>
> É gostoso ou não é?
>
> TODOS
>
> É!
>
> PLUTÃO
>
> **É do diabo ou não é?**
>
> TODOS
>
> **É!**
>
> ***(O som atinge proporções fabulosas, enquanto todo o mundo se põe a dançar, batendo com os pés a marcação.*** *Plutão e Proserpina dançam também, sobre o estrado, entre as mulheres que rolam bêbadas. A cena conserva-se assim, por um tempo razoavelmente grande.* ***De repente insinua-se, a princípio longínquo, depois numa amplitude cada vez maior, a dominar a batucada, o som cristalino de um violão que plange.*** *Uma após outra, todas as figuras vão se imobilizando nas posturas originais do samba,* ***e o som do batuque decresce, à medida que o das cordas aumenta.*** *[...])* (MORAES, 1956, p. 54-55, grifo nosso).

A sugestão dessa perigosa dicotomia – retratada no excerto acima através do samba de Orfeu tocado no violão, dando indícios de sua aproximação com uma bossa-nova, conhecida do autor, como estando diametralmente oposta ao "samba negro" (MORAES, 1956, p. 52) do batuque da percussão – é apresentada em outras passagens da peça, onde parece haver uma desvalorização de elementos culturais declaradamente associados à negritude, em detrimento da "suavização/amenização" destes para torná-los mais "limpos, harmoniosos e suaves".

No excerto a seguir, não é apresentado o oposto harmonizado, mas a descrição de um som mais bruto e violento emitido do violão de Orfeu é relacionado à "magia negra" e à "macumba", sendo estas associadas a sentidos negativos. Melhor dizendo, a seguir, não é a polarização entre os instrumentos e sonoridades que é retratada no trecho. Aqui, a dicotomia se desdobra na associação de ritualidades religiosas de matriz afro-brasileira a sugestões de cunho negativo, como algum "mau feitiço" ou malefício – visto controlar, com o objetivo de afastar, a Dama Negra contra sua própria vontade; numa oposição que indica que, se isto que o autor chama de "magia negra" tem indícios violentos, uma outra magia (branca) poderia ter indícios benevolentes e inocentes[168].

> ORFEU
>
> Orfeu é muito forte! Orfeu é rei!
>
> Vá embora, Senhora!
>
> ***(Põe-se a tocar furiosamente em seu violão, em ritmos e batidas violentas. Os sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo).***
>
> E vá dançando!
>
> *(A Dama Negra, ao ritmo que se desenvolve cada vez mais rapidamente, põe-se a dançar passos de macumba, a princípio lenta, depois vertiginosamente, na progressão da música).*
>
> Dança, Senhora Dama! Dança! Dança!
>
> *(O movimento segue assim, num crescendo infinito, até que,* ***exausto, Orfeu para, com macabro e demoníaco som do violão.*** *A cena escurece totalmente. [...])* (MORAES, 1956, p. 42-43, grifo nosso).

Assim como em *O Imperador Jones*, nesta peça, quando delineia-se um ambiente místico que tenha a presença negra, associa-o à "magia negra" e à "macumba" como algo pejorativo. Como "macabro e demoníaco", no dizer do autor. À ponto de, na cena em questão, controlar, por ora, as ações da morte, representada pela personagem "Dama Negra".

A este respeito, Oliveira (2012, p. 148, grifo nosso) faz uma consideração que me parece crucial de citar, visto dialogar com discussões trazidas nesta pesquisa:

> **Ao privilegiar a cultura ocidental em detrimento da africana, o compositor estaria seguindo uma tendência de sua geração**, em que o pensamento oficial, sob a égide do Estado Novo, era **"civilizar" a cultura popular brasileira**. A construção de um herói negro europeizado, nesse

[168] Como vimos em excertos anteriores, quando o violão emite melodias harmoniosas, ele tem o efeito de encantamento inofensivo. A exemplo do encontro de Orfeu e Cérbero que, ao toque de "sua música divina", aos poucos, "domina o Cérbero, que acaba por vir estirar-se a seus pés, apaziguado" (MORAES, 1956, p. 56).

> sentido, vincula-se, sem sombra de dúvida, a essa ideologia de **embranquecimento das manifestações artísticas do país**. Além disso, para uma peça que pretende homenagear a raça negra, é estranho constatar o número de vezes em que a palavra "negro", adjetivada, ganha conotação negativa no texto [...].

Os pontos levantados nos levam de volta às considerações de Roger Bastide ao versar sobre dramaturgias de temáticas negras escritas por autores brancos. Segundo Bastide, eles utilizariam o recurso de mitos ocidentais (nas palavras dele, "universal") por não terem conhecimento/vivência para construir tais narrativas e personagens de modo mais capacitado. O que ocasiona, a meu ver, estes desencontros entre intencionalidades e efeitos (quando, por exemplo, se intenciona valorizar, mas acaba, por vezes, expressando passagens pejorativas). De acordo com ele: "[...] há a passagem da realidade cotidiana ao mito, sobretudo por parte dos autores brancos que, não podendo naturalmente captar a essência do negro, só podiam concebê-lo enraizando-o, ou na mitologia universal, ou na cultura religiosa afro-brasileira" (BASTIDE, 1983, p. 153-154).

O eixo temático "morte" é mobilizado em dois momentos na peça e, nestes dois, temos a presença significativa da personagem de Léa Garcia, a "Mira de Tal". Apresentada na listagem dos personagens como "mulher do morro", Mira tem ações importantes que interferem no curso da narrativa.

Mira teve um envolvimento amoroso no passado com Orfeu. Entretanto, ainda cultiva certo apreço pelo rapaz, que, por sua vez, não tem interesse em nenhuma outra mulher que não Eurídice. Na primeira cena desta personagem, ela encontra-o sozinho, tocando seu violão, já sendo imediatamente esnobada por Orfeu. De prontidão, ele pede para que ela vá embora, repelindo-a. Mira, em tom provocativo, relembra o envolvimento passado dos dois e continua tentando aproximar-se dele, até o momento em que o sambista se revolta e a agride:

> MIRA
>
> Tá bom, deixa... Sambinha novo, Orfeu?
>
> ORFEU *(olhando-a casualmente)*
>
> É. Samba novo. Como vai? Adeus.
>
> MIRA
>
> Ah, gostei muito da recepção...
>
> Antes não tinha disso não, violão.
>
> ORFEU

É. Boa noite. Vê se eu estou na esquina.

Se eu não estiver vem logo me contar.

Não me encontrando, eu estou em algum lugar.

MIRA *(mudando de tom)*

Que é isso, coração? Me desprezando?

Antigamente você era diferente...

Me lembro um samba teu chamado “Mira”:

Se lembra?

ORFEU

Desse lado de cá não escuto nada

De tanto que escutei conversa fiada.

Joga pro alto!

MIRA

Te manca aí, benzinho

Se fosse outra pessoa que falasse

Você escutava direitinho...

ORFEU

Some!

Sacode o lombo, vira fada, voa!

MIRA

Tu com essas partes todas, coisa à-toa!

Não faz um ano andava me pegando...

Se esqueceu?

ORFEU

Me esqueci. Ora essa é boa!

Que é que há pra lembrar que eu não me lembro?

Sou esquecido, esquecido...

MIRA

Talvez você precise

De alguém pra refrescar sua memória

Alguma suja, alguma descarada

Alguma vagabunda sem vergonha

Alguma mulatinha de pedreira

Metida a branca!

ORFEU *(voltando-se furioso)*

Mete o pé, ferida

> Senão eu te arrebento de pancada
>
> A boca carcomida! (MORAES, 1956, p. 34-36).

A discussão prossegue, culminando na agressão de Orfeu para com Mira. Ela, ao compartilhar que teria dado tudo o que tinha para o sambista e intensificar sua indignação contra ele, é por fim agredida pelo amado:

> MIRA *(cuspindo)*
>
> Ferida!
>
> Ferida és tu, seu mal agradecido
>
> Desprezar essa negra que te deu
>
> Tudo o que tinha, tudo!
>
> ORFEU
>
> Calma, Orfeu
>
> Muita calma...
>
> MIRA
>
> Vendido! Porcaria!
>
> Filho duma cadela! Vai pro mato
>
> Pegar a tua Eurídice!
>
> *(A essas palavras* ***Orfeu avança sobre ela e agride-a a bofetadas. A mulher reage e os dois lutam violentamente por um instante.*** *Numa separação momentânea, Mira, atemorizada, recua)* (MORAES, 1956, p. 37, grifo nosso).

Esta não é a única passagem em que a personagem é humilhada e agredida. O mesmo se repete algumas vezes durante o texto. A próxima agressão é numa discussão entre Mira e Aristeu.

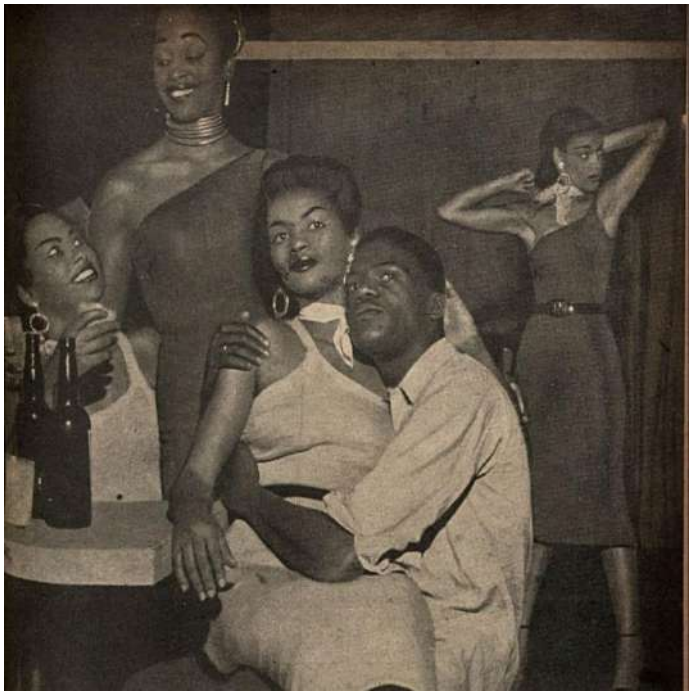
Como vingança, fosse pela agressão sofrida ou pelo abandono de Orfeu devido seu envolvimento com Eurídice, Mira influencia no assassinato da noiva do sambista. Ao encontrar Aristeu, um criador de abelhas, ressentido e se queixando por seu amor não correspondido por Eurídice, ela desperta ciúmes e fúria no homem ao insinuar uma suposta gravidez de Eurídice por Orfeu. No trecho a seguir, a personagem é agredida fisicamente por outro homem mais uma vez.

> MIRA
>
> Não é verdade, Aristeu: o seio negro
>
> De Eurídice, daqui mais nove meses
>
> Estará escorrendo leite branco

Para o filho de Orfeu! Eu sei, Aristeu
Eu sei porque eu ouvi!
ARISTEU *(voltando-se)*
Quem está aí?
MIRA *(aparecendo)*
Eu, Mira!
ARISTEU *(voltando-se possesso)*
Mentira! É uma mentira! *(agarra-a)*
Fala, mulher!
MIRA
Se você me sufoca
Assim como é que eu vou poder falar? (MORAES, 1956, p. 39-40).

A próxima aparição de Mira na peça se dá somente ao final do texto. No entanto, antes disso, uma outra personagem comenta sobre o estado dela e assegura que ela também parece ter enlouquecido. Neste excerto, vemos outro lugar comum designado para mulheres negras em dramaturgias convencionais da historiografia teatral brasileira, como prostitutas e/ou sedutoras de homens. Fica evidente que, além de "mulher do morro" e ex-amante de Orfeu, Mira é uma jovem prostituta:

A PRIMEIRA MULHER
E Mira, ocê já viu? Tá doida. Mira...
Doida varrida, Mira... Diz que fica
Lá na "Tendinha", Mira e mais aquelas
Outras rameiras que têm lá por cima
Fazendo toda a sorte de estrupício
Dizendo cada nome e enchendo a cara
Fazendo bruxaria noite adentro
E falando que foi por causa dela
Que Aristeu, o criador de abelhas
Esfaqueou Eurídice, e que Orfeu
Está maluco assim por causa dela
Não por causa de Eurídice... Ora veja!
Ninguém não quer passar mais lá por perto...
E com toda razão. Eh, mundo louco! (MORAES, 1956, p. 71-72).



Fotografia 12: Orfeu da Conceição[169]

A imagem acima é a única da peça *Orfeu da Conceição* que tive acesso e que, felizmente, conseguimos ver Mira. Pela primeira vez em nosso trabalho, aproximamo-nos do sorriso provocador de Léa, performando a personagem, e, também aqui, envolto na elegância de sua figura. Esta imagem é bastante significativa: quatro mulheres emolduram o homem negro, alternando-se entre vestes claras e escuras. A cumplicidade entre as duas mulheres à esquerda afina-se ao olhar, para fora de campo, da mulher em pé à direita, enquanto que o casal, sentado sobre a mesa, mira imponentemente o/a observador/a. Os lenços, as argolas, os gestos, os sorrisos, os olhares: esta cena figura um papel para as mulheres negras já bem conhecido por nós. Sendo assim, podemos supor que a fotografia parece fazer referência à Tendinha, local onde Mira encontra-se no final do espetáculo.

Apesar do clima de confraternização e aparente tranquilidade demonstrada na fotografia, essa cena é onde mais uma confusão ocorre, terminando, inclusive, com outra fatalidade. Mas, vejamos ainda cada acontecimento envolvendo Mira por partes.

O plano da Tendinha é descrito da seguinte forma: "Um barracão com uma tabuleta: 'Tendinha'. Ruído de conversas e gargalhadas de homens e mulheres no interior, com trechos ocasionais do samba anterior cantados agudamente. Algumas

[169] Fonte: Memórias cinematográficas. Disponível em: https://www.memoriascinematograficas.com.br/2019/03/lea-garcia-brasileira-que-encantou.html. Acesso em: 22 out. 2022.

mulheres bêbadas saem para o terreiro em frente, entre as quais Mira" (MORAES, 1956, p. 77). Neste momento de saída, Mira envolve-se em mais uma discussão, agora com uma mulher. Após Mira se irritar com o samba tocado na Tendinha e fazê-lo cessar, uma mulher, contrariada com a interrupção da música, reprova sua atitude, começando a discussão:

> MIRA *(trocando as pernas, subitamente explode)*
>
> Para esse samba, para esse negócio
>
> Senão eu corto os cornos dum!
>
> *(O samba, no interior da "Tendinha", continua. Mira põe as mãos nos ouvidos e de repente investe, porta adentro, e faz parar o samba, em meio à agitação geral)*
>
> UMA MULHER *(bêbada)*
>
> Que folga!
>
> Que é que tu tás pensando aí, hein Mira?
>
> Manéra, Mira... *(aos circunstantes)* Vamos com esse samba
>
> Pessoal! Tem umas caras que não quer
>
> Mas tem outras que quer... Então, que é isso?
>
> Quem é que manda aqui: é homem ou Mira?
>
> MIRA
>
> Vai-te tu sabes muito bem pra onde...
>
> Põe banca não, perua, que eu te manjo...
>
> Tu não dás nem pra saída (MORAES, 1956, p. 77-78).

Quando a mulher menciona o nome de Orfeu, sugerindo um envolvimento com o rapaz, a discussão entre as duas se intensifica e a agressão verbal se transforma em física:

> A MULHER *(desdenhosa)*
>
> Tirei de letra... Vai encher outro, Mira...
>
> Se tu fosses mulher como eu, Orfeu
>
> Não te largava igual te largou
>
> Pior que um pano de cozinha. *(ri histérica)* Eu, não!
>
> Orfeu ficou comigo uma semana:
>
> Eu, a bacana!
>
> MIRA *(as mãos nos quadris)*
>
> Tu? Muito bacana...
>
> Bacana como casca de banana...

> Bacana como fundo de bueiro...
>
> Bacana como a sola do meu pé...
>
> Assim é que tu é: muito bacana!
>
> A MULHER *(ameaçadora)*
>
> Te guenta, Mira...
>
> MIRA *(fazendo dois passos para ela)*
>
> Guenta você, mulher!
>
> *(Investe sobre ela e as duas se atracam. Logo acorrem homens e mulheres da "Tendinha", que as separam)* (MORAES, 1956, p. 78).

Depois de apartada a briga, o clima festivo aos poucos é retomado. As duas fazem as pazes. No entanto, na passagem a seguir, Orfeu finalmente reaparece, depois de muito perambular sem rumo pelo morro. Mira avista-o. Mais discussões e agressões acontecem envolvendo a personagem de Léa, culminando em mais uma morte, agora a do próprio Orfeu:

> MIRA *(alto, mostrando Orfeu)*
>
> É este o cara
>
> De quem tavam falando?
>
> UM HOMEM *(segurando Mira pelo braço)*
>
> Deixa ele
>
> Mira...
>
> *(Mira desvencilha-se dele com um sacolejão. Em vista disso o homem dá de ombros, faz um sinal aos outros e vão saindo todos devagar).*
>
> UM SEGUNDO HOMEM
>
> Bom, minha gente, vam'a vida. É hora
>
> De pegar uma boa berçolina.
>
> Vam'bora, pessoal...
>
> UM TERCEIRO HOMEM
>
> Vam'embora, Mira.
>
> Deixa o homem em paz! *(saem)*
>
> MIRA
>
> Deixa o homem em paz... Tá boa...
>
> Tá assim por minha causa... louco, louco...
>
> UMA MULHER *(em tom zombeteiro)*
>
> Ah, é? Passa amanhã...
>
> UMA SEGUNDA MULHER *(em tom mais zombeteiro ainda)*
>
> É mesmo, Mira?

(As duas caem na gargalhada, logo acompanhadas pelas outras. À base dessas brincadeiras, as mulheres, bêbadas, dão-se trancos, dançam passos de samba e brincam de capoeira. Mas o ambiente é tenso e ameaçador).

MIRA *(furiosa)*

Ah, ninguém me acredita... Suas negras!

Pois já vão ver...

(Chega-se a Orfeu e sacode-o brutalmente. O músico, que desde o início da cena não parecera dar pelas mulheres, sai do seu transe e olha Mira. A mulher sacode-o, depois num gesto arrebatado colhe-o pela cabeça e beija-o sobre a boca. Em meio a esse beijo, Orfeu, desperto, atira-a longe. Mira rola por cima das outras, e algumas caem).

ORFEU *(alucinado)*

Pra fora, suas cadelas!

Pra fora, senão eu... (MORAES, 1956, p. 81-82).



Fotografia 13: Orfeu da Conceição. Acervo digital IPEAFRO

Não sabemos se a imagem acima ilustra o momento de embate citado entre Orfeu e Mira, ou se esta se refere àquela primeira discussão entre os dois no início da peça. Seja como for, pautada por um forte contraste entre as duas silhuetas e um fundo branco, a imagem nos convida a pensar sobre este duelo dos dois corpos negros, duelo este descontextualizado da situação social que os condicionou. Como retratado, Mira e Orfeu tornam a se desentender, sendo ela mais uma vez agredida por um homem. Desta

vez, os dois estão em estados alterados: ele, desorientado em meio a alucinações[170], ela, bêbada.

Investida de coragem e revolta, Mira enfrenta e revida a agressão, sendo acompanhada por outras mulheres que se juntam para enfrentar Orfeu. Entretanto, estando armadas e em maior número, as mulheres acabam matando o músico:

> (*As mulheres, como possessas, açuladas por Mira, atiram-se sobre ele, com facas e navalhas. Como um Laocoonte, Orfeu luta para desvencilhar-se da penca humana que o massacra. Depois, conseguindo libertar-se por um momento, foge coberto de sangue, com as mulheres no seu encalço*
>
> [...] *(As mulheres entram correndo, esfarrapadas e cobertas de sangue, como fúrias. Ao verem Orfeu caído, precipitam-se sobre ele e cortam-no louca, selvagemente. Depois dessa carnificina, Mira levanta-se de entre as outras mulheres. Traz na mão o violão de Orfeu. Num ímpeto, arremessa-o longe, por cima da amurada. Ouve-se bater o instrumento, num som monstruoso. Mas logo depois uma música trêmula incute, misteriosamente e incerta. Apavoradas, as mulheres fogem. A Dama Negra aproxima-se do corpo e envolve-o com seu longo manto, enquanto a música de Orfeu se afirma, límpida e pura. A figura da Dama Negra cobrindo o cadáver de Orfeu com seu manto pouco a pouco esvanece. Entra o coro*) (MORAES, 1956, p. 83).

A peça termina com a morte de Orfeu, mas, como bem diz o coro: "Para matar Orfeu não basta a Morte. Tudo morre que nasce e que viveu. Só não morre no mundo a voz de Orfeu" (MORAES, 1956, p. 84). Com o reencontro entre Orfeu e Eurídice no mundo dos mortos, sua música segue viva, ilustrada pela melodia emitida do violão após a morte do jovem.

A respeito de Mira, não se tem maiores informações acerca de seu fim. A personagem se despede de cena fugindo, assustada, em companhia das outras mulheres cúmplices no assassinato do herói.

Curioso este modo de representação das mulheres negras: biscates, competitivas, perversas, assassinas. Relembrando o mito grego, as mulheres negras que matam o herói são as representações de Vinícius de Moraes em referência às Bacantes. Estas, "ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudade, e vendo-se desdenhadas, atiram-se contra ele numa noite santa e esquartejaram o seu corpo" (MORAES, 1956, p. 11). No entanto, tendo em vista as desigualdades sociais e raciais estruturadas em nossa sociedade, impede-se que

[170] Apesar de não ter incluído alucinações e delírios como mais um eixo temático presente nestes espetáculos, que trazem o protagonismo de atores e atrizes negros e negras em cena, tais recursos psicológicos são apresentados nesta mostra de peças que trazemos aqui. Estão presentes em: *O Imperador Jones*, *Orfeu da Conceição* e *Sortilégio*.

correlações como essa (figuras de um mito grego e personagens negras brasileiras) sejam realizadas sem que se aglutinem os pré-conceitos circulados socialmente no novo contexto.

A respeito das violências físicas sofridas não só por Mira, mas também por Eurídice, ambas mulheres negras, respaldam também outro lugar bastante assinalado para estas mulheres: o de uma brutalidade e hostilidade corriqueira. Discorrendo sobre a banalidade em que se tratam as agressões contra mulheres negras na narrativa, Oliveira (2012, p. 148) diz:

> Outro aspecto que chama atenção, em *Orfeu da Conceição*, é a representação da mulher negra, vinculada a um paradigma machista, em que a violência de gênero surge como algo banal. Isso fica claro na passagem em que Mira de Tal, como o próprio nome da personagem sugere, apenas como objeto sexual, é agredida fisicamente pelo protagonista. Este, depois de esbofetear a amante rejeitada, segue cantando "Mulher Brasil", como se estivesse num musical da Broadway. Aristeu, de modo semelhante, mata Eurídice e some da peça como se nada demais tivesse acontecido. Embora seja visível que a estrutura lírica e, em certos momentos, simbólica da peça, não se paute pelo aprofundamento da psicologia das personagens, é curioso que em nenhum momento Orfeu tenha procurado confrontar-se com o assassino de sua amada.

Embora tenhamos pontuado algumas questões em torno da figura de Mira (o lugar comum de colocar mulheres negras na prostituição e a violência reiterada acompanhando-a), à época da temporada desta peça, Léa Garcia comentou em entrevista o que a instigava na interpretação da personagem:

> Vinícius de Moraes procurou Abdias por intermédio de Grande Otelo e com ele formou o elenco composto em grande parte por elementos do TEN, com Leo Jusi na direção.
>
> – Li a peça e fiquei desde logo entusiasmada com a Mira, mas Leo e Lila queriam que eu fosse a Eurídice. Felizmente descobriam em "Gente bem do Morro", no Teatro da Tijuca a artista ideal para o papel. [...] Senti que a Mira era um personagem oposto ao meu temperamento e que portanto exigiria maior esforço para uma verdadeira interpretação. Estava querendo sentir a peça como elemento negro – um Orfeu Negro, vivendo como negro de verdade... [...] Achei muito importante a experiência de "Orfeu da Conceição" porque sempre as apresentações do Teatro Negro têm sido curtas, não dando tempo a melhores oportunidades (REVISTA FON-FON, 1957).

Não foi só nesta peça que Léa Garcia performou uma personagem prostituta que é agredida, verbal e fisicamente, por homens. Em *Sortilégio: mistério negro*, Léa interpretou Efigênia – descrita na listagem dos personagens apenas como "Negra. Prostituta". Observemos tal peça, mais detidamente, a partir daqui.

2.5.4 Sortilégio: mistério negro

Nesta peça escrita por Abdias Nascimento, todos os eixos temáticos estão presentes. O "isolamento" se revela de duas maneiras. A primeira, e mais nítida, é o isolamento de Emanuel no terreiro enquanto se esconde dos policiais que estavam a sua procura. Já a segunda se evidencia pelas falas dos personagens Emanuel e Efigênia a respeito das diferenciações de acesso e oportunidades entre negros e brancos, ressaltando, assim, a hierarquia racial que molda nossa sociedade e segrega pessoas negras em determinados espaços.

Nos trechos a seguir, vemos uma oposição semelhante àquela presente em *Orfeu da Conceição* quando apresenta "morro *versus* cidade". Aqui, Emanuel apresenta o morro/a favela como espaço de moradia de muitos negros e negras, e o asfalto enquanto local de trabalho e prestação de serviços:

> EMANUEL Ainda não vejo ninguém. Mas tenho certeza que eles virão. **Nem aqui no alto do morro nos dão sossego. Negro desce toda manhã... Faz força o dia inteiro. Quebra pedra debaixo do sol. Carrega saco no cais. É só o que lhe deixam fazer. Ou então está curvado à porta dos gabinetes** (imita grotescamente): "Não sinhô... sim sinhô..." **Negro desce... sabe lá se volta? Quando não é preso lá embaixo, perseguem o desgraçado até cá em cima.** Quem não vira valente? Branco e preto? E se defende? A pau, a bala ou a faca? [...]
>
> EMANUEL [...] Acabo como um estranho. **Estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo.** Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. **Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não... Por cima. E o negro... surrado... roubado... assassinado...** Oh estou sozinho... E vencido! (NASCIMENTO, 1961, p. 174-175 \ 190, grifo nosso).

O segundo eixo diz respeito ao "místico/religiosidade" e permeia toda a estrutura de desenvolvimento da peça. É este que guia, disfarçadamente, Emanuel até o terreiro para o seu próprio ritual de libertação.

Sendo um homem negro, advogado, que adotou (inconscientemente) valores e crenças da branquitude para se camuflar e se preservar de sofrer discriminações, Emanuel, assim que percebe que se encontra em um terreiro, verbaliza uma série de discursos permeados de intolerância religiosa que são típicos da sociedade brancocêntrica em que tentou se fixar:

> EMANUEL [...] **como foi que vim parar neste lugar? Isto aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos "terreiros". Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo...**

> EMANUEL [...] **É por isso que essa negrada não vai para a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... evocando deuses selvagens...** Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais? [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 166-167, grifo nosso).

Embora ele prontamente externalize a intolerância racial e religiosa correspondente ao *habitus* de um homem branco ao qual ele tentou se adequar, Emanuel também se mostra consciente das injustiças sociais que os terreiros e pessoas negras sofrem. Este entendimento é demonstrado durante toda a peça, exemplificando a presença do eixo "dominação/subalternidade" na peça:

> EMANUEL [...] Eles vêm, me pegam facilmente como se eu fosse um negro boçal qualquer. Desses que eles mandam para a Ilha Grande. **Como animais. Sem processo, sem formação de culpa ou sentença do juiz. Juiz? Até juiz chama a gente de "negro assassino**". [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 181, grifo nosso).

Representando o eixo "brasilidades", além do rito de candomblé (religião afro-brasileira) permeando toda a peça, há uma passagem em que o samba é mencionado. Importante pontuar que estes dois exemplos são menosprezados durante a maior parte da peça (enquanto Emanuel ainda performa o *habitus* da branquitude). Ambos só passam por uma valorização, enquanto componentes de uma cultura negra brasileira, quando o advogado aproxima-se da sua redenção no final do espetáculo:

> EMANUEL [...] Se você estudasse outra coisa?
>
> EFIGÊNIA Como outra coisa? Não discutimos o assunto tantas vezes? E a conclusão não foi sempre: ballet clássico? **Você não me queria misturada aos sambas do morro, de gafieira. Me proibiu frequentar "terreiros" onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados...** (NASCIMENTO, 1961, p. 173, grifo nosso).

O eixo da "morte" também é utilizado em mais de um momento nesta peça. E, desta vez, não acomete apenas personagens negros. Como já exposto, Emanuel é casado com Margarida, uma mulher branca. Entretanto, já no início da peça, ficamos sabendo que o advogado está viúvo – e, mais à frente, é exposto que foi o próprio Emanuel quem matou sua esposa. Além de Margarida, outra morte é sentida pelo protagonista, a de seu aguardado filho:

> EMANUEL [...] Primeiro – **eu não queria matar.** Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei. **Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos...**
>
> III FILHA DE SANTO Ela morreu. [...]
>
> EMANUEL [...] Então... então... você é um fantasma. Sabe que não te matei. **Um susto. Queria te pregar um susto.** Matar por quê? Eu não tinha

> ciúmes... Por quê? Por que temos de ser vítimas e culpados? Por que assassinar e ser assassinado? Como é difícil, como é amargo duas pessoas se entenderem! (NASCIMENTO, 1961, p. 167-187, grifo nosso).

Margarida sofre um aborto durante a gestação, mas Emanuel sugere que a mulher teria induzido a perda do filho por medo de que a criança nascesse negra. Até mesmo as Filhas de Santo e Efigênia endossam essa revelação, nos fazendo crer que Margarida, de fato, rejeitou o bebê. No entanto, no final da peça, Emanuel confessa que ele mesmo teria estimulado (de uma maneira que não sabemos) o aborto da mulher, com receio da criança nascer branca:

> EMANUEL *(brutal)* Mas não fui para a cova. E antes que seu caráter baixe à sepultura, **você mesma se transformou num túmulo. Seu ventre foi o ataúde do nosso filho que você matou. No filho, não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que ele nascesse preto.** Ele ainda não respirava dentro de você, e eu já o amava.
>
> I – II – III FILHAS DE SANTO *(juntas, profundamente líricas)* Um filho tem a cor dos anjos.
>
> EFIGÊNIA Tanta crueldade não é de criatura humana.
>
> I FILHAS DE SANTO As mulheres estéreis não comparecem diante de Obatalá.
>
> II FILHAS DE SANTO Isto é terrível. Nem Obatalá quer julgá-las.
>
> EFIGÊNIA Mães assassinas dos próprios filhos então...
>
> III FILHAS DE SANTO O castigo é ainda mais implacável. [...]
>
> EMANUEL [...] **E o nosso filho... Lembra-se? Te enganei outra vez. Tu matou para se desforrar da minha cor, não foi? Outro erro teu. Eu não podia amar uma criatura que teria a marca de tudo que me renegou. Sonhei com um filho de face escura. Escuridão de noite profunda.** Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo ouvindo? Está ouvindo, Deus do céu? Quero que todos ouçam. Venham todos, venham! (NASCIMENTO, 1961, p. 189-190 \ 193-195, grifo nosso).

A última morte trazida na peça é a do próprio Emanuel. Porém, diferentemente de ser tratada como uma fatalidade inevitável fruto de uma sistemática social racista, a morte de Emanuel faz parte de sua redenção das crenças da branquitude e consequente adesão de uma pertença negra valorizada.

O ritual que o conduziu até este momento, intermediado pelas Filhas de Santo, é oposto aquele encontrado em *O Imperador Jones*, e até mesmo em *Orfeu da Conceição*, pois não associa os ritos de candomblé e afins à maldição e ao infortúnio. Ainda que, inicialmente, o protagonista manifeste dizeres intolerantes, o ritual dentro da peça é

inserido numa posição estimada – visto resultar no ato de salvação de Emanuel das amarras de uma inferioridade racial:

> EMANUEL *(patético, frente para o público)* Eu matei Margarida. **Sou um negro livre.**
>
> ***(Emanuel, agora calmo e decidido, vai até à gameleira e ajoelha-se entre o despacho, abaixa a cabeça na direção do pegi. Aceita o sacrifício.*** *As Filhas de Santo rapidamente o envolvem e o atravessam com a lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá).*
>
> I FILHA DE SANTO ...azeite de dendê... farofa...
>
> II FILHA DE SANTO ... marafo... charuto...
>
> III FILHA DE SANTO ...galo preto...
>
> *(Emanuel estrebucha e morre).*
>
> I – II – III FILHAS DE SANTO *(juntas, devagar)* Pronto: obrigação cumprida (NASCIMENTO, 1961, p. 197, grifo nosso).

A redenção de Emanuel se dá com o ritual realizado, no entanto, ele se diz liberto (ao final do espetáculo) quando confessa ter matado Margarida[171]. Nos explicando sobre a simbologia desta liberdade alcançada pelo herói através da morte de Margarida, Léa Garcia nos oferece a seguinte chave de leitura:

> Emanuel vai percebendo que ele estava errado ao tentar chegar ao poder através de Margarida e se desespera. Margarida passa a simbolizar para ele o sistema que sempre o oprimiu, o sistema que destruiu Efigênia. Então, Emanuel não mata Margarida, ele mata o sistema. É isso que eu digo para as pessoas. Muitas pensam: "Ah, ele era racista". Não! Margarida simbolizava o sistema. No caso de Efigênia, é o contrário. Ela não mata José Roberto; ela é morta por José Roberto. Ela é morta pelo sistema. E Emanuel mata o sistema. Ele quer renascer, quer ser um negro livre (NASCIMENTO, 2022, p. 135).

Tendo passado por todos os eixos presentes em *Sortilégio*, nos atentemos com maior atenção a partir daqui à personagem de Léa Garcia. A apresentação de Efigênia se dá, primeiramente, sem a aparição da atriz em cena, e sim pelo diálogo de outros personagens, as Filhas de Santo. Já neste início, percebemos que é uma personagem que parece nutrir uma auto-depreciação acerca de sua negritude.

> II FILHA DE SANTO *(conciliadora)* Há uma preta também na história: Efigênia.
>
> III FILHA DE SANTO *(polêmica)* Tinha horror de ser negra.

[171] A passagem mencionada é descrita da seguinte forma: "(*Neste instante o luar se torna evidentemente mais fantástico. Emanuel sai do pegi paramentado para uma cerimônia religiosa, traz nas mãos a lança de Exu*). // EMANUEL (*patético, frente para o público*) Eu matei Margarida. Sou um negro livre. // (*Emanuel, agora calmo e decidido, vai até à gameleira e ajoelha-se entre o despacho, abaixa a cabeça na direção do pegi. Aceita o sacrifício. As Filhas de Santo rapidamente o envolvem e o atravessam com a lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá*) (NASCIMENTO, 1961, p. 197).

> II FILHA DE SANTO Mas botaram nela nome de santa: Efigênia. Uma santa trigueira...
>
> III FILHA DE SANTO *(veemente)* Negra. Santa negra. Ninguém escapa da sua cor.
>
> I FILHA DE SANTO *(lírica)* Queria ser branca... branca por dentro... ao menos por dentro...
>
> III FILHA DE SANTO *(violenta)* Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. *(exaltada) Raça é fado... é destino...* (NASCIMENTO, 1961, p. 164)



Fotografia 14: Sortilégio. Acervo: IPEAFRO

Melhor explicando este início do texto, a peça começa com as três Filhas de Santo em cena, preparando uma oferenda para Exu no alto do morro, onde aguardam a chegada de Emanuel para seu ritual. A imagem acima – onde vemos cinco personagens negras vestidas todas de branco (interessante notar a recorrência, nas fotografias, deste contraste), em semicírculo diante de imagens sacras e de uma bacia de metal – sugere este momento. Emanuel, fugindo da polícia, acredita que parou no local por acaso e, a princípio, acredita ser ali um bom lugar para se esconder temporariamente de seus perseguidores. No entanto, ele foi atraído pelas Filhas de Santo e permanecerá por ali até o desfecho do ritual, o qual não sabe ser ele mesmo o foco central.

Mais adiante, quando, de fato, Efigênia surge em cena, a personagem é descrita de maneira negativa e inferior se comparada com a personagem branca, Margarida. Na rubrica a seguir, Efigênia é mencionada como se performasse uma imagem cafona:

> Acende o defumador. Envolta na fumaça e no meio do tronco que se ilumina fracamente, aparece Efigênia com um foco de luz esverdeada no rosto. **Uma negra jovem, vestida espalhafatosamente de mau gosto**. Fuma constantemente. Tanto quanto possível, gesticula e se movimenta mecanicamente, como boneco. Sempre que entra, ouve-se o "ponto" de

> Inhansã, pelo coro invisível dos filhos e filhas de santo. Saúdam: "Êpa Rei. Êpa Rei" (NASCIMENTO, 1961, p. 170, grifo nosso).

Depois desta rubrica que descreve a primeira aparição de Efigênia, a fala a seguir é a primeira direcionada diretamente para esta personagem em cena. É o momento em que Emanuel vê sua ex-namorada e inicia uma investida de ofensas variadas para a jovem – o que se repetirá algumas vezes no decorrer do texto. No entanto, nesta passagem, eles ainda não dialogam. É apenas sua aparição e o embate dele para com ela:

> EMANUEL O que é que você quer? Ainda me perseguindo? (*após a surpresa inicial, **fala com crescente superioridade e desprezo***) **Pode rir, negra ordinária.** Foi o que sempre fez: rir de mim. Agora está sendo sincera. Rindo na minha cara. Antigamente bancava a educada. Sabia fingir. Esqueceu de botar a máscara? Ah, sei. Não havia mais esperança. Para que continuar enganando. **Do fundo da tua perdição ainda te resta pelo menos uma última alegria: a alegria de me haver desgraçado para sempre. Está feliz agora?** Agora que deixei de ser o advogado de futuro para me tornar num negro acossado pela polí... (*olha rápido para a ribanceira, prossegue firme*). **Nunca hão de me agarrar, pode ficar descansada. Nem com você nos meus calcanhares. Me farejando como cão danado.** (*senta-se sob a gameleira*) (NASCIMENTO, 1961, p. 172, grifo nosso).



Fotografia 15: Sortilégio. Acervo: IPEAFRO

É possível que a fotografia 15 não corresponda à cena descrita no excerto acima. No entanto, assim como a cena revela, a imagem ressalta a importância das outras dramaturgias que compõem o espetáculo (para além da textual) – visto ser uma cena que se pretendia dialogada, da parte de Emanuel, mas Efigênia permanece em silêncio. A iluminação salientando a expressividade corporal do ator e da atriz nos devolve, em

parte, a indicação de outras leituras necessárias de serem somadas ao texto de Abdias para uma melhor experiência do espetáculo.

Em sua segunda aparição, Efigênia já se encontra em outros trajes. Deixa o "vestida espalhafatosamente de mau gosto" e surge como uma bailarina de clássico. Este último, de acordo com o texto, representa uma nítida alusão às indumentárias e valores referentes à branquitude, como se fossem mais elevados e distintos do que os elementos culturais negros:

> *(Emanuel procura sob a gameleira, sobe ao segundo plano.* ***Efigênia reaparece em trajo de ballet clássico. Coroa de bailado dos cisnes na cabeça****).*
>
> EMANUEL Estou tão confuso... Não sei o que digo, o que faço. Não sei nem mesmo onde estou...
>
> EFIGÊNIA *(lentamente, como num sonho)* Está me esperando, querido. O que há? Não me acompanha hoje? Acabou a aula de ballet.
>
> EMANUEL *(indeciso)* **Talvez eu preferisse que você...** Bem, não é isso. *(resoluto)* **Se você estudasse outra coisa?**
>
> EFIGÊNIA Como outra coisa? **Não discutimos o assunto tantas vezes? E a conclusão não foi sempre: ballet clássico? Você não me queria misturada aos sambas do morro, de gafieira. Me proibia frequentar "terreiros" onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados...** (NASCIMENTO, 1961, p. 173, grifo nosso).

Neste trecho, fica evidente a diferenciação e polarização entre culturas e espaços negrorreferenciados (sambas e terreiros) e algo associado como pertencente a uma cultura eurocêntrica (balé clássico). Mas, além disso, transparece uma certa autoridade que Emanuel tinha nas decisões de Efigênia ao proibi-la de frequentar determinados espaços.



Fotografia 16: Sortilégio. Acervo: IPEAFRO

Pela presença do tule na vestimenta da personagem de Léa Garcia, arrisco dizer que a fotografia acima corresponde à cena que acabamos de ler. Na imagem, vemos uma diferença completa em relação à fotografia anterior, que sugere um plano mental. Aqui, a relação entre os dois personagens é aterrada, sobretudo pela curvatura de Efigênia em relação a Emanuel, que lhe devolve um ar desconfiado, em tom de desprezo. No seguimento do diálogo mencionado, Emanuel se mostra enciumado, ao que Efigênia responde, apaziguadora, com declarações de amor: "Então é isso! (apaixonada) Confia em mim. Meu sentimento não muda nunca. É um só. Você é e será sempre o meu amor. Meu único amor. Para toda a vida" (NASCIMENTO, 1961, p. 173). A postura da personagem de Léa, e a resposta positiva do advogado à confiança do sentimento da jovem, demonstram certa influência que ela tem sobre ele[172].

Logo em seguida, a personagem passa por mais uma troca de vestimenta e, dessa vez, é descrita como usando "traje de prostituta". O diálogo que segue é uma tentativa de Emanuel de avaliar, de maneira crítica e racializada, as relações de Efigênia, uma mulher negra, com os homens brancos. No entanto, quando ele fala das mulheres negras, coloca-as em lugar de subjugação, como se fossem subordinadas aos caprichos dos brancos ("Está assentado na consciência deles. [...] Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela."). Por fim, assim que lamenta os caminhos desencontrados dos dois, Emanuel prontamente se arrepende e se constrange, novamente entrando numa dinâmica de insultos e agressões à mulher:

> *(Efigênia desaparece, enquanto Emanuel fala, e* ***reaparece com traje de prostituta****).*
>
> EMANUEL *(explicativo, sincero)* **Você já observou como os brancos olham para você? Com ar de donos?** Está assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de exame. **Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de cor. Uma negra formosa como você? "Meu cisne noturno", era como lhe chamava então.** Lembra-se? *(pausa breve)* Estou me tornando um sentimental estúpido. **Devia te meter o chicote. Te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem em lugar de coração.** *(mordaz)* E eu, certo de haver encontrado o meu amor imortal! Não existe amor, seu besta. Existe... **esta negra decaída te perseguindo** (NASCIMENTO, 1961, p. 173-174, grifo nosso).

Também é possível perceber no texto uma sutil polarização entre as duas mulheres, negra e branca. Seja na descrição da aparência física das duas – enquanto

[172] Mesmo que, por vezes, a reação dele seja contrária, visto o desenrolar da cena, quando ela surge com outras roupagens.

Margarida é descrita como uma figura quase angelical[173], Efigênia se veste espalhafatosamente e é vulgar –, ou no destino amoroso designado para cada uma (uma se casa, enquanto a outra se torna prostituta). Tal dicotomia é ilustrada algumas vezes durante o texto. Um exemplo está no trecho a seguir, nesta fala de Emanuel:

> EMANUEL *(seguindo Margarida com o olhar)* **Tão branca e acredita em superstição de negro. Ou será que Iemanjá está no corpo dela? Dizem que filha de dona Janaína não escolhe... Quer é ser emprenhada seja lá por quem for... Não, essas são as filhas de Pomba Gira... Ah, talvez seja por isso. Afirmam que negra não tem pudor...** Mas se entregarem aos brancos só por serem brancos, é estupidez (NASCIMENTO, 1961, p. 175, grifo nosso).

Necessário reiterar que esta dicotomia citada não se resume aos predicados estéticos e a forma como o personagem Emanuel acredita que essas mulheres, negras e brancas, se comportem, expandindo-se também às diferenciações de tratamento social para com estas mulheres – assim como também entre os homens negros e brancos. Como ele denuncia abaixo, a branca tem seus direitos melhores assegurados do que a negra:

> EMANUEL [...] **Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca! Fizer? Qual, nem precisam mesmo fazer para ser logo chamado de monstro** (NASCIMENTO, 1961, p. 177, grifo nosso).

O trecho a seguir, a meu ver, é um dos mais significativos no que diz respeito à vida da personagem Efigênia. Nele, ficamos sabendo do abuso que a jovem sofreu na adolescência por um homem branco e a falta de apoio judicial que teve quando prestou queixa do caso. No diálogo entre Efigênia e Emanuel, os acontecimentos passados são revelados ao público e/ou leitor, com direito a mais julgamentos por parte do advogado. Em outras palavras, neste excerto há um embate entre este homem negro e esta mulher negra a respeito da ligação que tiveram com pessoas brancas em determinados momentos de sua vida:

> EMANUEL [...] Quando menciono cadeia não te lembra nada, Efigênia? Ou será que até sua memória também já apodreceu? Como fui estúpido. Te acompanhar à delegacia.
>
> EFIGÊNIA *(irrompe na cena e fala agressiva)* Foi porque quis. Não obriguei. Nem ao menos pedi.

[173] Duas passagens que ilustram essa imagem pura e santificada de Margarida são as seguintes: "[...] Ao acender-se a pólvora, surge Margarida, de joelhos, aos pés da imagem. Trajo de dormir, cabelos longos e louros soltos sobre os ombros nus." (NASCIMENTO, 1961, p. 186) // I FILHA DE SANTO: Margarida estava uma noiva linda. EMANUEL: Não sei como aconteceu... II FILHA DE SANTO: Véu muito longo... EMANUEL: Tão inexplicável. III FILHA DE SANTO: Carne branca... I FILHA DE SANTO: Tão branca..." (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

> EMANUEL **Você acabou de contar a vergonhosa história com o José Roberto. Bancou a ingênua, a seduzida...**
>
> EFIGÊNIA **Banquei, não: fui. Eu também era donzela, ora essa.**
>
> EMANUEL **Seduzida, você. Botar a mão num marido branco. Isto sim, era o que você queria. Marido branco mesmo forçado pela polícia.**
>
> EFIGÊNIA ***(sarcástica)*** **E você, com quem casou? Com negra, por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura.**
>
> EMANUEL Você não tinha o direito de se queixar à polícia.
>
> EFIGÊNIA Ah, meu filho, direito eu tinha. Então um doutor em leis não sabe disso? **A lei estava do meu lado. A lei protege as menores de dezoito.**
>
> EMANUEL Que cínica!
>
> EFIGÊNIA "Dura lex, sed lex". Não é assim que se diz? **Eu tinha dezesseis anos Donzela...**
>
> EMANUEL Se estava tão certa da lei, por que chorou? Vi amargura no seu rosto quando o delegado...
>
> VOZ AGRESSIVA Acabe logo com esses fricotes, vagabunda.
>
> EFIGÊNIA ***(tonando-se sincera)*** **Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra.** [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 178-179, grifo nosso).

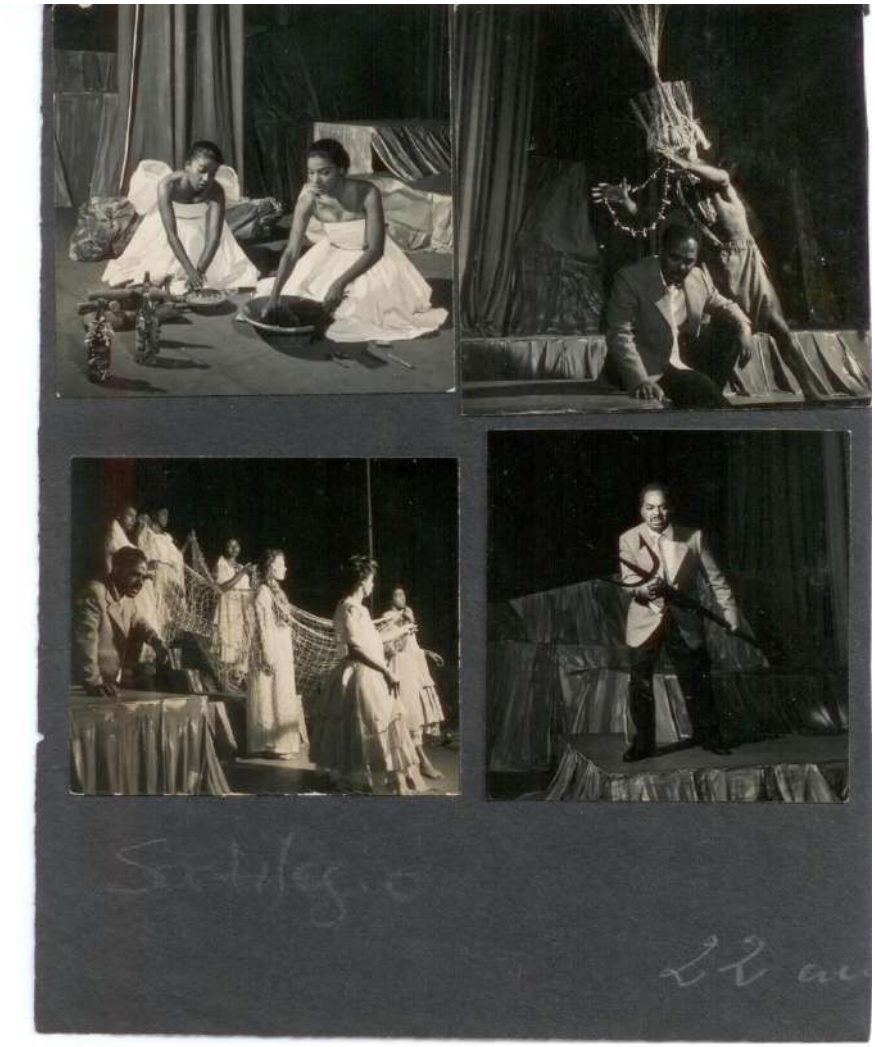
Em meio a evocação deste episódio em que Efigênia é destratada pelas autoridades e tem seus direitos negados, sabemos que o Emanuel, saindo em defesa da ex-namorada, agride o delegado e é também humilhado e espancado pelos policiais. Segundo Christian Moura, foi naquela ocasião em que se viu totalmente desamparada que Efigênia teve seu destino traçado. Não tinha outra escolha a não ser se tornar prostituta: "Após esse episódio, Efigênia compreende 'a lei não está do lado da virgindade negra'; a negra 'cai na vida', entrega-se à prostituição; passa a renegar sua cor e a desejar para si os *habitus* brancos" (MOURA, 2008, p. 153).

Os dois sobrepõem a estas lembranças as recordações de quando eram um casal apaixonado. Entretanto, até neste passado amoroso, eles discutiam constantemente, sendo o trabalho de Efigênia um motivo de grande discórdia. Sua aproximação com os outros homens preocupava Emanuel:

> EMANUEL *(bebendo)* **A glória, a fama, que te ajudei a conquistar! Te embriagam mais que esta cachaça. O público te aplaude. Jornais te chamam de "grande artista". E você perde a cabeça. Só pensa nos brancos que te podem dar oportunidades...**
>
> EFIGÊNIA **Negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como frequentar lugares decentes? Que rapaz de cor me ofereceria a festa desta noite? *(sincera)* Você compreende, não é, meu bem? Não se zangue. Eles só vão me levar a uma boate. Está bem?** *(espera resposta que não vem)* Você não diz nada? **Faz parte da minha carreira, querido...** Hum, está cada vez mais piegas. Igualzinho namorado de subúrbio.

> [...]
>
> EFIGÊNIA **Usei meu corpo como se usa uma chave. Você me ensinou a imitar as colegas brancas. Então? Qual era a vida delas? Você sabia: vestidos elegantes... perfumes franceses... música... uísque... No princípio, oh! Como tudo isso me encantava!**
>
> EMANUEL **Também te encantavam os homens. Dormiu com um. Depois com todos eles.** Já esqueceu?
>
> EFIGÊNIA Não. **Eu tinha dezessete anos e te amava, gostava de ti com jamais gostei de nenhum outro homem. Mas precisava vencer. Do meu talento não queriam saber. Só do meu corpo. Fiz dele minha arma. Depois aconteceu o que não previ: os homens se transformaram na única razão da minha vida. Aos poucos minha carreira foi ficando de lado. Os vestidos elegantes, meu corpo, até meu nome, tudo perdeu o sentido. Só importava meu desejo de homens.** Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado. Vermelho ou amarelo. Tudo servia! ***(lírica)*** **Tão bom satisfazer desejo de homem! *(mística)* Eu cumpria uma ordem divina. Executava um ato litúrgico.** *(vulgar)* Por isso deixei Copacabana. Mudei para a Lapa (NASCIMENTO, 1961, p. 180-181, grifo nosso).

Após Efigênia sair de cena, o texto segue com as alternâncias entre recordações de Emanuel e suas reflexões do tempo presente. O advogado, durante as passagens seguintes, assusta-se muitas vezes com os sons que escuta no terreiro ou com a possível aproximação dos policiais. Ele se serve da bebida e do charuto expostos na oferenda para Exu e, para se mostrar valente, fazendo uso do *habitus* de homem branco que insistentemente quis ter para si, blasfema imprudentemente contra as divindades dos ritos de matriz afro-brasileira.



Fotografia 17: Sortilégio. Acervo: IPEAFRO

Nas imagens retratadas na fotografia acima (assim como na fotografia 14), constatamos a presença irredutível das religiosidades afro-brasileiras, algo que merece ser pontuado como uma diferença significante em comparação com as peças anteriores. Diferente daquelas, neste caso, os elementos do candomblé – imagens, colares, orixás etc. – atuam como um caminho de redenção de Emanuel frente à fatalidade – trágica, porque social – das desigualdades raciais e da alienação. Além de ressaltarem construções imagéticas positivas referentes às culturas negras e suas religiosidades.

Quando Efigênia retorna à cena, Emanuel encontra-se aos prantos por ver, na sua frente, a imagem de Margarida, sua esposa falecida. Na tentativa de fazê-la falar e confirmar se é, de fato, a mulher ou um fantasma dela, Emanuel deixa de lado seus discursos de intolerância religiosa e pede ajuda à Exu, que ri do pedido de socorro do homem. Presenciando este momento, as mulheres negras da peça (Efigênia e as Filhas de Santo) dialogam:

> *(Emanuel soluça. Aparecem Efigênia e as Filhas de Santo, embaixo, no primeiro plano, de costas para a plateia).*
>
> EFIGÊNIA *(despeitada)* Pela primeira vez o negro chora.
>
> III FILHA DE SANTO Aos pés da branca.
>
> I FILHA DE SANTO Chora. Não só por Margarida.
>
> EFIGÊNIA Por quem mais então? Por mim nunca derramou uma lágrima.
>
> II FILHA DE SANTO Está chorando também por você.
>
> I FILHA DE SANTO Chora por você, por Margarida, por mim, por todas nós...
>
> III FILHA DE SANTO Chega! Não me botem no choro desse tipo.
>
> I e II FILHA DE SANTO *(juntas)* As lágrimas purificam a alma.
>
> III FILHA DE SANTO As lágrimas dele, não: corrompem. Chorar perdidos carinhos de uma branca.
>
> I FILHA DE SANTO Você bem sabe: não é por ela.
>
> II FILHA DE SANTO Por todas as mulheres, por todos os homens. Pelo gênero humano dividido.
>
> EFIGÊNIA Ah, sim? Conversa. Vivia enrabichado pela branca. Uma obsessão. Só falava em branca, branca, branca. Uma vez peguei um caderno de poesia dele. Estava escondido, mas descobri. Sabem o que tinha? Um inacabável "Cântico dos Cânticos à Eva Imaculada". Colo de marfim... pele alva de neve... ancas alabastrinas... cabelos de orvalho amanhecente... Cretino! (NASCIMENTO, 1961, p. 187).

Neste diálogo, é perceptível o ressentimento de Efigênia em relação ao casal Emanuel e Margarida. O choro de Emanuel é mais uma confirmação, para ela, de que ele parecia nutrir mais sentimentos por Margarida, uma mulher branca, do que por ela própria. As Filhas de Santo I e II tentam convencê-la de que o choro do advogado é também por ela e por muitos outros, mas Efigênia e a Filha de Santo III se recusam a acreditar nisso. Para validar seu pensamento, Efigênia lembra do caderno de Emanuel repleto de elogios à brancura.

Esse apontamento, de uma obsessão à brancura e aos traços fenotípicos de pessoas brancas por parte de pessoas negras, não é exclusividade de Emanuel e de seu caderno de poesia, como revela Efigênia nesta passagem. Outros textos que selecionamos aqui nesta trajetória de Léa Garcia trazem este mesmo ponto, são eles: *O Filho Pródigo* e *Anjo Negro*.

Curioso o fato de que estes três textos – *Sortilégio*, *O Filho Pródigo* e *Anjo Negro* – tenham sido escritos especialmente para o TEN e/ou para/por Abdias Nascimento. Ou seja, foram pensados para serem textos que discutissem, sobretudo, as

questões raciais. Mas, neste caso, as similaridades que destacamos aqui é a insistência em apontar uma certa obsessão de pessoas negras pela branquitude e seus fenótipos. Como se abordar questões raciais se resumisse facilmente a fenótipos e à aparência física.

Em *Sortilégio*, particularmente, isto que estamos chamando de "obsessão" pela brancura não se encerra na aparência física – esta se apresenta em momentos pontuais como, por exemplo, nas referências à Margarida ou no caderno de poesias de Emanuel – , e sim se expande pela forma como a branquitude se manifesta social e sistematicamente, tendo em vista as críticas a respeito das desigualdades e hierarquias raciais. Inclusive, no desdobramento desta última cena descrita, Efigênia é indagada sobre o próprio envolvimento dela com homens brancos e a sua explicação evidencia as desigualdades raciais:

> II FILHA DE SANTO E você?
>
> EFIGÊNIA Eu?
>
> II FILHA DE SANTO **Sim, e você. Rejeitou a brancura?**
>
> EFIGÊNIA **Eu precisava vencer. Os brancos tem o privilégio: sem eles, nada feito.** Enquanto Emanuel... amava Margarida. Ela teve o fim que merecia. Se não gostava dele, porque insistiu em se casar? E de que maneira. Parecia louca... ou histérica. Cercava ele nas ruas... fazia cenas... (NASCIMENTO, 1961, p. 187-188, grifo nosso).

O próximo excerto da peça é mais um que revela a dicotomia existente entre as duas mulheres. O tratamento e o destino designado para as duas, referente à perda de suas virgindades, é quase oposto um ao outro. Enquanto uma não tem alternativa a não ser se prostituir, a outra consegue se casar e assegurar sua reputação, como já citado. Esta situação quase antagônica entre as duas, é explicada por um ditado "popular" muito denunciado por Lélia Gonzalez em seus trabalhos, sobre o qual ela discorre o seguinte:

> "Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar". Atribuir às mulheres amefricanas (pardas e mulatas) tais papéis é abolir sua humanidade, e seus corpos são vistos como corpos animalizados: de certa forma, são os "burros de carga" do sexo (dos quais as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, verifica-se como a superexploração socioeconômica se alia à superexploração sexual das mulheres amefricanas (GONZALEZ, 2020, p. 149).

Tal diferenciação é muito bem conhecida por Efigênia que, ao descaso que Margarida dá ao assunto, a jovem negra responde com a comparação da perda de sua virgindade atrelada à perda de sua importância. Esta diferença de tratamento para com as duas parece ser mais um motivo do ressentimento que Efigênia nutre:

> EMANUEL *(ríspido)* ... rosa sangrenta que não tive em nossa noite de núpcias. Minha esposa já era uma...
>
> EFIGÊNIA *(vibrante, num grito)* Prostituta!
>
> MARGARIDA *(agressiva)* Cala a boca, negra. *(para ele)* Durante o noivado lhe contei tudo. A operação...
>
> EMANUEL **Que não era mais virgem, não. Não contou.**
>
> MARGARIDA **Como poderia? Se nem eu mesma tinha certeza. Ainda era uma criança quando o médico me falou no assunto. Nunca imaginei que os homens fizessem questão de coisa tão sem importância...**
>
> **EFIGÊNIA Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha "importância" tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha.**
>
> EMANUEL Donzela ou não, tanto faz. Quando há sentimento. Quando não há mentiras.
>
> MARGARIDA Você está impressionado com aquela carta anônima. Um anonimato que não engana ninguém. Não me diga que não reconheceu a letra de Efigênia? Despeito de marafona...
>
> EFIGÊNIA Quer continuar o joguinho? A tapeação? Vamos, seu doutor. Fie-se nela, no seu anjo (NASCIMENTO, 1961, p. 188, grifo nosso).

A cena segue num desentendimento entre Emanuel e Margarida referente ao relacionamento dos dois e às razões do casamento não ter sido proveitoso para nenhum deles. Também estão em cena Efigênia e as Filhas de Santos, que, juntas, fazem coro para as desconfianças de Emanuel a respeito da esposa falecida. No desenrolar da cena, ficamos sabendo que Margarida, ainda em vida, temerosa de que o filho que esperava nascesse negro, induziu um aborto para que a criança nem chegasse a nascer[174]. Numa revolta crescente, o advogado se encaminha para estrangular mais uma vez o pescoço da imagem de Margarida e todas elas somem, como alucinações.

O final da peça se aproxima e, com ele, o ritual protagonizado por Emanuel. O jovem advogado pressente que seu fim o espreita e a transição para este momento é um último diálogo com Efigênia. Neste, ela reaparece em cena com um lírio nas mãos e ele, ao vê-la, se declara e confessa que seu amor por ela nunca acabou. Mas também, em meio à declaração, justifica uma agressão física que cometeu contra Efigênia como sendo para o bem da própria jovem. Numa nítida alusão a uma expressão antiga do senso comum, o "bato porque te amo":

---

[174] "EMANUEL [...] E antes que seu cadáver baixe à sepultura, você mesma se transformou num túmulo. Seu ventre foi o ataúde do nosso filho que você matou. Nosso filho, não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que ele nascesse preto. Ele ainda não respirava dentro de você, e eu já o amava" (NASCIMENTO, 1961, p.189)

> EMANUEL Sabia que você vinha, Efigênia. E não me abandonaria. **Nem um minuto deixei de pensar em você. De te pertencer.** Juramos nunca nos separarmos, lembra-se? Sempre juntos. Juntos sempre. Enfrentando, desafiando tudo. **Sempre te amei. Você sabe disso. Mesmo daquela vez que te bati, foi por te querer demais. Você chamou a todos nós de "negros amaldiçoados". Passou a detestar a própria cor. A futricar a vida de Margarida. Perdi o controle. Mas juro que te bati pensando no teu bem. Queria te fazer sofrer. Para te redimir. Te lavar por dentro e por fora. E você seria outra. Fui um bruto, reconheço. Mas não fiz por ruindade. Pensou que te batia para defender Margarida? Bobinha. Era só por você.** Unicamente por você. **Nunca dormimos juntos. Mas é você que sempre senti como minha verdadeira esposa.** Pedaço da minha carne, bocado da minha alma (NASCIMENTO, 1961, p. 191-192, grifo nosso).

Comovida, mas mantendo a postura para dar seguimento ao ritual, Efigênia alerta: "Não há mais tempo. O tempo não volta atrás." (NASCIMENTO, 1961, p. 192). Emanuel se desculpa e pede para que esqueçam o passado e voltem a ficar juntos. Mas ao, finalmente, notar os lírios nas mãos da mulher, percebe que não passa de um subterfúgio para encaminhá-lo para o momento auge de sua libertação ritualística. Ele, que se revolta, de início, por acreditar que foi enganado e, que chega até mesmo a apontar Efigênia como a principal incentivadora do assassinato de Margarida, termina o excerto sentindo-se um homem liberto das amarras da branquitude. E, entrega-se, enfim, em sacrifício:

> EMANUEL [...] Supondo que tivesse vindo para me reconquistar. Uma tolice: acreditei que a graça de Deus houvesse baixado até o fundo do seu pântano. **Que adiantou o que fizemos? Para que livrar de Margarida? Por que cometemos o crime, desgraçada?**
>
> EFIGÊNIA ***(cínica)*** **Por que cometemos o crime? Que história é essa. Quer me complicar?**
>
> EMANUEL **Estou afirmando o que aconteceu. O crime que cometemos juntos. O nosso crime.**
>
> EFIGÊNIA ***(zombeteira)*** **Está mesmo louco. Quem se casou? De quem era a esposa? Vamos, diga?**
>
> EMANUEL **Diga você: quem me botou na cabeça a ideia de liquidar Margarida? Quem arranjava amantes para ela? Você. Quem me preveniu que eu ia ser enganado na minha própria cama?** Apenas discuti com Margarida. Minhas mãos tocaram de leve a garganta dela. Não a estrangulei. Ela deu um gemido assustado, tombou sobre a cama. Foi só. E foi tudo. *(pesaroso)* Oh meu filho já não existia mais...
>
> [...]
>
> ***(Emanuel esbofeteia Efigênia. Impassível, Efigênia caminha até a ribanceira. Acena com o lírio chamando alguém. Ele avança brandindo a lança).***
>
> EMANUEL Ordinária. Prostituta de corpo, prostituta de alma.
>
> *(Soam doze badaladas. Emanuel espia a ribanceira e compreende. Efigênia desaparece. Ponto de Exu)* (NASCIMENTO, 1961, p. 192-193, grifo nosso).

Este é o último momento em que Efigênia aparece em cena. Até o final do espetáculo, seguem em cena apenas Emanuel e as Filhas de Santo. Este é o momento de virada deste homem negro. Quando ele, finalmente, se despe dos aparatos brancocêntricos e se redime com os valores de sua negritude. O jovem enuncia um monólogo de confissão e rejeição de tudo que diz respeito à branquitude e seus valores. Ele se diz um "[...] um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade, da compaixão de vocês" (NASCIMENTO, 1961, p. 193). Admite que tudo que viveu até ali não passou de enganação. Suas tentativas de se camuflar (fosse por meio da religião ou do casamento com Margarida), foram apenas caprichos dos quais ele enfim conseguiu se desvencilhar.

> EMANUEL [...] Comigo se enganaram. **Nada de mordaça na minha boca. Imitando vocês que nem macaco. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês.** Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela. Uma honra para mim ser corneado por uma loura. [...] E o nosso filho... Lembra-se? Te enganei outra vez. Tu matou para se desforrar da minha cor, não foi? Outro erro teu. Eu não podia amar uma criatura que teria a marca de tudo que me renegou. [...] **Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo? Está ouvindo, Deus do céu? Quero que todos ouçam. Venham todos, venham!** (NASCIMENTO, 1961, p. 193-195, grifo nosso).

Juntam-se a Emanuel, o coro interno e as Filhas de Santo para finalizar a obrigação necessária. Acontece a invocação dos Exus e, enfim, as "Filhas de Santo rapidamente o envolvem e o atravessam com a lança de Exu" (NASCIMENTO, 1961, p. 197). Assim, Emanuel volta purificado e inocente "à grande noite iluminada de Aruanda" (NASCIMENTO, 1961, p. 165).

Apesar de não ser a protagonista da narrativa, em *Sortilégio*, Efigênia é um dos pontos basilares da trajetória de Emanuel. A despeito de ser o verdadeiro amor do rapaz, é construída como uma prostituta que não tem autoridade sobre a própria vida para escolher outros caminhos. Como se, sem saída, restasse à mulher negra a prostituição. É perceptível a denúncia desta situação na narrativa, sobretudo quando associada à Margarida e amparadas pelo pensamento de Gonzalez que vimos há pouco. No entanto, é inegável que um estereótipo (da hiperssexualização de mulheres negras) precisou ser elaborado mais uma vez – embora aqui, problematizado em meio a condicionamentos de desigualdades sociais, raciais e de gênero.

De acordo com Elisa Larkin Nascimento, Efigênia (assim como Margarida), não passam de figuras que representam os embates internos e externo de Emanuel. Seriam

então personagens periféricas que estariam em função do personagem central, o jovem advogado. Pelas suas palavras (NASCIMENTO, 2003, p. 338 *apud* MOURA, 2008, p. 153-154):

> ...as duas personagens femininas não têm sua individuação como personagem própria, desenvolvida em profundidade. Sua função na peça é configurar e compor os embates psicológicos, sociais e emocionais de Emanuel, cujos conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos no decorrer da ação.

Particularmente, não percebo Efigênia como uma personagem que exista apenas para sustentar as contradições e impasses de Emanuel. Ela é uma persona indispensável para o enredo, mesmo com os muitos "lugares comuns" delineados para ela nesta versão da peça. Digo isto porque em *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*, a personagem passa por uma reconstrução mais atenta pelo autor – por exemplo, ser prostituta não é uma condição inata a esta mulher negra (como aparenta na primeira versão da peça). Além disso, ela também passa pelo momento de virada no qual abre mão do *habitus* da branquitude e se apodera da sua negritude[175].



Fotografia 18: Sortilégio. Acervo: IPEAFRO

[175] Como observo o texto, *Sortilégio: mistério negro*, interpretado por Léa Garcia, não é do interesse desta pesquisa analisar também a segunda versão, *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Para saber mais a respeito das transformações fomentadas para Efigênia e as demais personagens negras nesta segunda versão, ver ROUSE (2020).

Ao que parece, a fotografia acima ilustra o encontro final entre Efigênia e Emanuel, que antecede a rendição do advogado ao seu ritual de libertação. Encantadora, com o lírio nas mãos, Efigênia, sorridente, parece querer atrair Emanuel através da flor. Ele, em pé, um pouco distante do lírio, como capturado pelo encantamento de Efigênia com a flor, tenta alcançá-la através da lança de Exú que utiliza como instrumento para pegá-la para si. Vemos assim, nesta fotografia, outro desenho de cena que parece nos mostrar a personagem de Léa no comando na interação com Emanuel.

Como já dito, a indispensabilidade da personagem já é perceptível mesmo nesta primeira versão. É Efigênia quem, no final do texto, atrai Emanuel para o momento aguardado de sua libertação e rendição ao sacrifício. Ademais, apesar de certa submissão a Emanuel no passado e do "lugar comum" da prostituição desenvolvido na trajetória da personagem, sua construção denuncia as violências raciais, de gênero e de classe impostas socialmente às mulheres negras até os dias de hoje.

Dentre as personagens de Léa Garcia analisadas até este momento, esta é a que mais traz um discurso de denúncia e que, portanto, se mostra propositiva na sua construção – ao contrabalancear os estereótipos que por ventura lhe foram delineados.



Fotografia 19[176] e 20[177]: Sortilégio

[176] Acervo: IPEAFRO

Observando mais atentamente as fotografias correspondentes à *Sortilégio*, que trazem Léa em cena[178], em todas elas nossa atriz-autora aparece em planos superiores aos de Abdias Nascimento, como Emanuel. A despeito dos "lugares comuns" estabelecidos para a personagem no texto, em cena, conseguimos vislumbrar pelas imagens certa disposição entre o ator e a atriz que mostra Léa sempre acima ou num plano superior, mais destacada do homem que, por vezes, a rebaixava em diálogos.

Nas imagens 19 e 20, vemos mais exemplos dessa alternância de planos entre os dois. Nestas, Emanuel está aos pés de Efigênia, como rendido ao sentimento que nutre pela mulher. Demonstrando, assim, Efigênia um pouco menos emocionada do que o advogado. Os dois, entre expressões leves, sorrisos e toques delicados no corpo um do outro, parecem retratar o passado em que eram um casal.

Recentemente, o texto de Abdias Nascimento passou por uma nova publicação em livro, pela editora Perspectiva e pelo IPEAFRO. Para celebração desta terceira edição, foi realizada uma leitura dramatizada no Terreiro Contemporâneo[179]. Entre os atores estavam, Wilson Rabelo como Emanuel e Heloisa Jorge como Ifigênia.

Algo interessante de descrever, e que dialoga com as proposições estimuladas em perceber a autoria de forma ampliada, é que foi extremamente mais potente receber o texto pelas atuações dos atores. Passagens que em nossas citações descritas aqui podem soar incômodas, através do trabalho dos atores encontram terreno fértil para se mostrarem de forma mais crítica e denunciativa.

Pelas palavras de Ângelo Flávio, diretor da leitura dramatizada, o texto foi celebrado como um clássico do teatro negro brasileiro moderno, algo que Elisa Larkin Nascimento endossa ao considerar um marco para o teatro negro contemporâneo. *Sortilégio*, em sua segunda e definitiva versão, realiza, para a autora, "a passagem, a ponte, do teatro moderno para o contemporâneo" (NASCIMENTO, 2022)[180].

---

[177] Fonte: Internet. Disponível em: https://www.nonada.com.br/2021/10/ha-70-anos-abdias-nascimento-transformava-questionamentos-sobre-identidade-negra-em-arte/. Acesso em: 25 out. 2022.
[178] Fotografias 15, 16, 18, 19 e 20.
[179] Terreiro Contemporâneo é um espaço artístico, afrocentrado, localizado no centro do Rio de Janeiro. Idealizado pelos artistas Rubens Barbot e Gatto Larsen, o espaço atua como um local acolhedor e incentivador de trabalhos artísticos negros independentes. Sede do grupo negro *Confraria do Impossível*, o espaço conta hoje, como uma de suas instalações, com o Teatro Chica Xavier.
[180] Fala cedida pela Elisa Larkin Nascimento em entrevista para o CULTNE. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VMW8IaxgPyQ. Acesso em: 25 out. 2022.

Sobre sua personagem, Léa Garcia, em entrevista recente para Elisa Larkin Nascimento, partilha não considerar que, à época, teve a desenvoltura necessária para interpretar as diferentes facetas de Efigênia:

> Eu revi essa personagem mais tarde, com o passar dos anos, e pude perceber que, para fazer a Efigênia mais nova e sonhadora, eu tinha desenvoltura. Mas eu não tinha maturidade e experiência profissional para dar veracidade a Efigênia após o relacionamento com José Roberto, a Efigênia que Emanuel recebe no alto do morro. Eu trouxe para a cena uma mulher vulgar, modelada no estereótipo. Mas Efigênia não se tornou apenas uma prostituta da forma que a sociedade as vê. Hoje eu acho que não atingi o sofrimento, o esmagamento daquela mulher negra. A personagem tinha uma dimensão dramática que eu não soube passar (GARCIA *apud* NASCIMENTO, 2022, p. 130-131).

Interessante observar, na passagem acima, o entendimento de Léa em relação a Efigênia: uma mulher esmagada socialmente, de uma dimensão dramática singular pautada pela falta de consciência racial[181]. Apesar da autocrítica de Léa, a atriz foi aplaudida e elogiada, como recorda Abdias Nascimento: "Foi um espetáculo marcante do TEN, novamente com a beleza e o lirismo da interpretação de Léa Garcia como Efigênia" (NASCIMENTO, 2014, p. 158). Também na entrevista recente, Léa versa sobre a construção de sua personagem na peça:

> Efigênia era uma jovem negra, criada pela família com muitos cuidados. Namoradinha de Emanuel, terminando a faculdade, bailarina clássica. Eles tinham um sonho maravilhoso de ascensão social. Os dois estavam **envolvidos por todo o sentimento eurocentrista da educação e cultura, a informação que lhes orientava era essa; eles não tinham por onde desenvolver uma consciência racial. A falta de uma visão crítica os vitimou. Todos os dois. Até que ele, de repente, desperta – e ela não.** Efigênia busca o homem branco para atingir o poder, como chave, e se ferra aí. Ela não encontra respaldo, não lhe aparece mais nenhuma saída. Absorvida pelo sistema, esmagada pela sociedade, ela praticamente morre enquanto pessoa. E fica sozinha. Nem o próprio Emanuel vai defende-la. É muito sério isso: errou, errou, está perdida. Emanuel não lhe deu a mão. Ele foi atrás da mulher branca e ficou desiludido, mas ele se recupera e vai seguir o caminho dele, deixa Efigênia sozinha. "Você me traiu". Ou seja, o macho pode se redimir; a mulher, não. **Então Efigênia simboliza a mulher que não tem conhecimento de sua condição de mulher negra neste país.** Ela se perde enquanto ser humano, enquanto mulher, enquanto tudo. Emanuel foi machão, porque quando Efigênia tentou voltar para ele, ele não a aceitou mais. Macho ferido. A gente ainda precisa estudar esse macho! (GARCIA *apud* NASCIMENTO, 2022, p. 132-133, grifo nosso).

[181] De acordo com muitas passagens que trouxemos aqui, em minha opinião, Efigênia tem sim consciência das desigualdades raciais, de gênero e classe que sofre. Entretanto, como, nesta primeira versão que analisamos, a personagem não passa pela virada de pensamento, e consequente valorização de sua negritude, continuamos com a informação de que ela segue procurando performar e se aproximar do *habitus* da branquitude.

Elisa Larkin e Léa Garcia comentam um pouco a respeito desse lugar quase abandonado que Efigênia parece estar, já que seu final na peça não é desenvolvido e ela não passa pela virada de consciência vivenciada por Emanuel. Repetem, abaixo, a importância da reescrita do texto numa segunda versão:

> ELN: A minha sensação é de que, no primeiro texto, Abdias como autor está imaturo para poder enxergar a mulher negra. Então o que ele faz com Efigênia é sumir com ela. O que é contraditório, se você for ver a maneira como Abdias vê a mulher negra, mesmo antes disso. Ele reconhecia e citava a mulher negra enquanto protagonista da cultura e da vida do povo negro. Mas ali na peça ele não conseguiu encontrar a solução dramática. Para mim é uma das grandes razões pelas quais ele reescreveu o texto. [...]
>
> LG: [...] Acontece o resgate da Efigênia. Ele resgata a Efigênia (NASCIMENTO, 2022, p. 134).

2.5.5 Anjo Negro

Finalizando nossa pequena varredura pelas autorias de Léa, como último espetáculo para comentarmos, temos *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Embora esta peça não tenha sido montada pelo Teatro Experimental do Negro (ou tenha tido como maioria na equipe os integrantes do grupo), e a montagem que contou com a presença de Léa Garcia date de 1994 (quando o TEN já estava há muitos anos desfeito), acredito que seja pertinente trazermos esta peça para nossa discussão porque a mesma tem certa relação com o TEN.

Além do texto ter sido escrito por Nelson Rodrigues para Abdias Nascimento[182], e constar na antologia do grupo, a peça é recorrentemente citada como referência de uma dramaturgia negra ou relacionada aos Teatros Negros (MARTINS, 1995). Com isso, somo aqui *Anjo Negro* nas nossas discussões.

Podemos observar os seguintes eixos temáticos na peça: "isolamento", "dominação/subalternidade" e "morte". Na montagem dos anos 1990, Léa Garcia, ao lado de Ruth de Souza e Jacyra Silva, não faziam parte do núcleo principal de personagens. As atrizes compunham o "coro das pretas descalças" que, como nas tragédias gregas, comentam acontecidos da história e, por vezes, até antecipam alguns tristes fatos acerca desta família rodriguiana.

---

[182] "Escrever uma peça sobre negros era uma antiga ideia sua, diria Nelson depois, mas apelos mais urgentes o tinham feito adiá-la. O que finalmente o motivara a sentar-se e escrever fora o seu convívio com Abdias do Nascimento, o jovem ator negro com quem ele se encontrava diariamente no 'Vermelhinho', o café dos escritores e jornalistas na Cinelândia, em frente à ABI. [...] Ismael, o personagem central de 'Anjo Negro', era um preto como Abdias, para quem foi escrita a peça: doutor de anel no dedo e orgulhoso de sua raça, mas com todos os defeitos do ser humano, branco, amarelo ou furta-cor" (CASTRO, 1992, p. 203).

O fator “isolamento”, nesta peça, tem uma dinâmica um pouco diferente das demais peças que observamos até aqui. Ismael, um homem negro e médico, se aproxima da família de Virgínia (que depois viria a ser sua esposa) primeiramente com motivações profissionais. Os cuidados médicos da família estavam sob sua supervisão. Depois, passa a ser amigo da família e, com isso, a frequentar a casa em outras ocasiões.

Virgínia, aos quinze anos, recém órfã, e sob a tutela de sua tia, morava com ela e suas cinco primas. Descrita na peça excessivamente como branca e bela, ela revela que “Todos ali me odiavam. Porque eu tinha quinze anos, era bonita demais – linda! Vivia cercada de olhos.” (RODRIGUES, 1961, p. 328). Entre os olhares que recebia, estava o do noivo de sua prima mais nova.

Numa ida do rapaz à casa, num horário mais cedo que o comum, e encontrando Virgínia sozinha, os dois se rendem aos desejos ocultos que sentem um pelo outro e se beijam. Para a surpresa dos dois, chegam a tia e a noiva do rapaz a tempo de presenciar a traição. A partir dali, começam as tantas tribulações que acompanham toda a família até o final da peça. A noiva traída comete suicídio no banheiro da casa e a tia alimenta um desejo por vingança contra a sobrinha pela morte da filha.

Como primeira investida das vinganças direcionadas para a Virgínia, a tia planeja um abuso sexual de Ismael contra a sobrinha. A partir dali, a casa, que era da tia, é comprada pelo doutor, passando a ser do então casal, Virgínia e Ismael – que se casam um mês após o incidente.

A princípio, o isolamento surge de um comum acordo entre o casal, mas prossegue devido a uma fantasia terrível do próprio médico. Casando-se com Virgínia, e com extremo pavor de que a esposa esteja na presença de homens brancos, constrói um muro em volta da casa e mantém a mulher em cárcere privado durante anos:

> VIRGÍNIA *(com espanto)* Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois – eu e você. Agora que TEU filho morreu.
>
> ISMAEL *(com certa veemência)* **Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu AQUILO, aí do lado *(indica o leito próximo)* que foi que você disse?**
>
> VIRGÍNIA Não sei, não me lembro, nem quero.
>
> ISMAEL **Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais a visse, que ninguém mais olhasse para você.** Ou não foi?
>
> VIRGÍNIA Depois do que aconteceu ali – se alguém me visse, se alguém olhasse para mim, eu me sentiria nua...

> ISMAEL Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?
>
> VIRGÍNIA *(mecânica)* Respondi: **"Eu queria estar num lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha".**
>
> ISMAEL **Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.**
>
> VIRGÍNIA *(com espanto, virando-se para o marido)* O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio – um filho que sempre morre. [...]
>
> ISMAEL [...] Se eu quis viver aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; **se ninguém entra na minha casa – é porque estou fugindo. Fugindo do desejo dos outros homens. Se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre** *(com uma paixão absoluta)* Virgínia, olha para mim, assim! **Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! – só o meu, que é preto...** (RODRIGUES, 1961, p. 318 \ 319-320, grifo nosso).

Considerando o aprisionamento obsessivo de Virgínia pelo marido e o falecimento recorrente dos filhos do casal, podemos perceber os seguintes eixos temáticos, a "dominação/subalternidade" e a "morte".

Ao contrário do que se poderia concluir numa primeira leitura, não é somente a Virgínia que é dominada na dinâmica da peça, mas também o próprio Ismael. Enquanto a mulher branca sofre opressões machistas e sexistas na narrativa, o homem negro é perseguido por um sentimento de inferioridade racial tão intenso que todas as suas ações são moldadas em função desse desequilíbrio, construído como uma patologia.

Diferente do que afirma Moura a respeito de uma inovação na construção do personagem negro, Ismael, no panorama das dramaturgias nacionais até à época da escrita de *Anjo Negro*, em 1946, discordo que o personagem não tenha um arquétipo estereotipado. Ele diz (2012, p. 41): "O preconceito racial que Ismael sofre não o transforma num personagem caricato [...] Ismael é um homem negro, mas é, sobretudo, um homem, ele tem os defeitos e qualidades inerentes à condição humana". E continua:

> As possibilidades sociais e históricas do negro como Ser humano não são limitadas pela a cor de sua pele, o fato de ser negro não lhe retira e nem minimiza suas potencialidades humanas de amar, mentir, matar, sofrer e trair. Ele é um homem negro que enfrenta a discriminação racial como vítima, mas também como algoz da sua condição e da sua fortuna.

Ao contrário do que diz Moura, a caracterização de Ismael na peça é construída, do início ao fim, como alguém que só possui defeitos. E todos perversos, por sinal. Todas as ações do personagem parecem ser balizadas pelo auto ódio que nutre em

decorrência de sua negritude. Entre as perversidades de Ismael estão: ter cegado o irmão de criação no passado, além de outros maus tratos contra Elias, culminando no assassinato do irmão; maldizer à mãe por sua negritude; os abusos sexuais contra Virgínia e o aliciamento incestuoso com Ana Maria[183], sua filha de criação com a esposa.

> PRETO Mas tome um conselho; não fale em preto, que ele se dana!
>
> CEGO *(para si mesmo)* **Quer ser branco, não perde a mania.** [...] (RODRIGUES, 1961, p. 313, grifo nosso).
>
> ELIAS Tive medo quando era menino. **Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco.** Mas hoje, não. Talvez amanhã o medo volte... (RODRIGUES, 1961, p. 316, grifo nosso)
>
> ELIAS [...] **Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. A gente deve ser o que é.** Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra. [...] **Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro.** Nunca se embriagou. **E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras** – ele que é tão sensual. **A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. Quando fui morar na casa de Ismael me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele**; *(olhando em torno ou, antes, virando a cabeça de um lado para outro, como se pudesse enxergar)* **e ainda hoje tenho – medo – um medo de animal, de bicho!** [...] Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com S. Jorge? **Tirou da parede o quadro de S. Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto. Um dia, desapareceu de casa, depois de ter dito à mãe dele: "Sou negro por tua causa!**" [...] (RODRIGUES, 1961, p. 326-327, grifo nosso)
>
> VIRGÍNIA *(obcecada)* **Ele trocou os remédios de propósito... Para cegar você!...** [...] (RODRIGUES, 1961, p. 327).

A construção de Ismael como um homem violento, agressivo, abusador de mulheres, sobretudo brancas, só reforça o estereótipo de animalização e hiperssexualização direcionado aos homens negros desde os períodos da escravização – que deixa rastros na nossa atualidade, vide o exemplo de representações recorrentes como esta.

As violências praticadas por Ismael, assim como os infanticídios cometidos por Virgínia, foram criticadas na época da primeira montagem. Alguns destes crimes já expostos em outras peças de Nelson Rodrigues. Portanto, o autor já era conhecido por

[183] A personagem Ana Maria surge no terceiro ato, transcorrido dezesseis anos desde o período retratado nos atos anteriores. Ana Maria é filha de Virgínia e Elias, fruto de um envolvimento momentâneo entre os dois nesta breve estadia de Elias na casa de Ismael. Porém, é o médico quem criou a menina, juntamente com Virgínia. E é quem Ana Maria acredita ser seu pai, além de o único homem branco do mundo – a jovem é cega desde os primeiros anos de vida, perdeu a visão por intervenção de Ismael, assim como Elias, e percebe o mundo pelo que Ismael lhe conta.

suas abordagens polêmicas – a exemplo desta peça e de outras intituladas por ele como "peças desagradáveis"[184]. Entretanto, as reclamações de terceiros giravam em torno das violências expostas, e nunca a respeito dos estereótipos dirigidos à imagem do homem negro, para que tais violências fossem trazidas na peça.

> Quando a peça estreou, um crítico, o futuro ator Ruy Affonso Machado, deliciou-se em listar os crimes cometidos pelos personagens de "Anjo Negro", cada qual mais tenebroso: "homicídios com agravantes, indução à lascívia, três infanticídios, adultério, corrupção de menor, lesões corporais graves, estupro e cárcere privado" – mas só para especular se Nelson Rodrigues queria concentrar em três atos "todos os delitos previstos no Código Penal". Outros críticos condenaram os "incestos, suicídios, violações de virgens", falaram em "último degrau dos instintos" e se indignaram: "sexo, sexo, sexo, é só nisso que ele pensa?" (CASTRO, 1992, p. 202).

Apesar das críticas contrárias, a peça teve retornos que apoiaram a sua publicação e montagem de estreia. Tendo sido "um sucesso em seu tempo" (CASTRO, 1992), ficando dois meses em cartaz em 1948, com lotação de plateia.

> Menotti del Picchia pensava diferente: "Nunca o teatro da América subiu a tão altos coturnos". Gustavo Dória, em "O Globo", falou em "poesia selvagem". E Ruy Affonso, que viu uma ligação direta entre "Anjo Negro" e "O Imperador Jones", de O'Neill, chamou-a de "obra-prima do estilo barroco" (CASTRO, 1992, p. 202).

Comentários a favor ou contrários à parte, fato é que as críticas eram inexistentes acerca da forma de representação desse homem negro protagonista. Descrito, inclusive, positivamente pelo próprio autor como "[...] belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Ismael é capaz também de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios. Mas, no ato de amor ou de crueldade, ele é, será sempre um homem, com dignidade dramática, não um moleque gaiato"[185] (RODRIGUES *apud* CASTRO, 1992, p. 203).

Uma peça que foi desejada, por Nelson, para ser interpretada por um ator negro, estreou com um branco praticando *blackface*. Ressaltando, com mais este exemplo, que as preocupações nunca diziam respeito à humanidade da figura do homem negro, fosse

---

[184] Em depoimento para a revista "Dionysos", de 1949, Nelson Rodrigues explica o porquê algumas de suas peças poderiam ser classificadas como "teatro desagradável", e inclui *Anjo Negro* entre elas: "[...] um teatro que se poderia chamar assim – "desagradável". Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas, incluo desde logo "Álbum de família", "Anjo Negro" e a recente "Senhora dos Afogados". E porque "desagradáveis"? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia" (RODRIGUES, 1949 *apud* CASTRO, 1992, p. 213).

[83] Nelson Rodrigues critica nesta citação o estereótipo recorrente nas dramaturgias brasileiras de meninos negros retratados como marginalizados, gozadores.

na escrita da peça quanto na encenação – tendo em vista o carregado estereótipo na construção daquela, e no apagamento do ator negro nesta[186]:

> Antes de passar o texto de "Anjo Negro" pela censura, Nelson teve de submetê-lo a uma "comissão cultural" que selecionava o repertório do Teatro Municipal. A comissão, inacreditavelmente, não viu nenhum inconveniente na peça ou no personagem – desde que Ismael, com esse nome bíblico, fosse interpretado por um branco. [...] Um dos membros da comissão tamborilou com dez dedos em cada mão: "Pois é, mas o Municipal... Se fosse um espetáculo folclórico... E há cenas entre o crioulo e a loura. Olhe – que tal um negro pintado?" (CASTRO, 1992, p. 203).

Ismael é construído como um homem obsessivo, animalesco, sempre em oposição ao homem branco (representado pela figura de Elias, por exemplo). Até mesmo antes do envolvimento entre Ismael e Virgínia, quando ele frequentava a casa como médico e amigo, a imagem dele como alguém "perigoso" já era alimentada pela jovem. Enquanto o ato sexual com Ismael é sujo e pecaminoso, com Elias é sempre referido como puro e inocente. Inclusive o assassinato, se praticado por este último, é indicado como algo genuíno.

> VIRGÍNIA [...] Ele se apaixonou por mim...
>
> ELIAS *(doce inquieto)* E você por ele, não?
>
> VIRGNÍNIA Juro que não. Juro por tudo. **Eu já tinha medo do desejo que havia nos seus olhos. Já adivinhava que amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias.**
>
> ELIAS **Sempre o sonho dele foi violar uma branca.** [...]
>
> VIRGÍNIA [...] **Nunca vi esse homem sorrir.** É tão frio, tão duro. Tem as mãos de pedra. [...]
>
> VIRGÍNIA [...] **Se ele me possuísse todos os dias, eu continuaria pura, minha alma não seria tocada. Se ele me matasse – pediu para me matar – seria tão puro no crime como no amor... Seu crime não seria cruel, mas assim como um sonho...** Eu não sabia, não podia imaginar que existisse amor inocente e que uma mulher pudesse se entregar sem culpa. Você compreende? Que eu me sinta sem culpa – nenhuma, nenhuma! [...] (RODRIGUES, 1961, p. 328 \ 334 \ 348, grifo nosso).

Esta inferioridade racial constantemente retratada na trajetória de Ismael, desenhada como uma patologia a meu ver, é a raiz de todas as ações cruéis do personagem na trama, como também já mencionado. O que parece, lamentavelmente, culpabilizar o próprio Ismael pelo racismo que o acompanha ("A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra").

[186] Como dito, o *blackface* foi realizado à contragosto do autor, que fez o pedido para que o ator fosse negro. Sendo seu desejo, inclusive, que Abdias Nascimento interpretasse o Ismael.

Em outras palavras, a narrativa parece ilustrar que, se ele não renegasse sua negritude com tamanha veemência, mais da metade dos problemas trazidos na trama não aconteceriam: não cegaria o irmão, não o mataria, não maldizeria a mãe, não violaria Virgínia e a aprisionaria durante anos, e não seria obcecado por Ana Maria, como vingança contra a esposa pela traição dela com Elias.

Sem dúvida, a inferioridade racial de Ismael é um exemplo da atuação do eixo "subalternidade" na construção desse personagem negro. Entretanto, ele também atua como "dominante" na dinâmica com Virgínia, tendo em vista os abusos psicológicos e físicos que comete contra ela. Os dois fazem uso e estão sob efeito deste duplo eixo "dominação-subalternidade"[187].

De acordo com Moura (2012, p. 42), "a história é sobre o preconceito racial no Brasil, mas os personagens da trama possuem conflitos universais presentes em todas as 'raças'". À época do ano em que a peça de Nelson foi escrita, 1946, e o ano da primeira montagem do espetáculo, 1948, circulava socialmente discursos acerca de uma (suposta) democracia racial que organizava a sociedade brasileira – discursos estes que foram direcionados ao TEN, na tentativa de fragilizar a existência de um grupo negro de teatro.

Para perturbar estes discursos dissimulados e outros que negavam a existência de racismo no Brasil, Nelson Rodrigues escreve *Anjo Negro*, mas a discussão sobre relações raciais trazida na trama não tem embasamento suficiente para concordarmos

[187] Virgínia, por exemplo, é dominante na dinâmica com a empregada Hortênsia e no infanticídio de seus filhos negros. Virgínia faz uso de abuso de autoridade no tratamento com Hortênsia, sendo racista com a funcionária, além de dar a ver uma postura de "branca salvadora" na sua relação com Hortênsia. Querendo fazê-la abrir a porta para ela se encontrar com Elias, ao rememorar uma ajuda que ela deu para a filha de Hortênsia. Vejamos o excerto a seguir: VIRGÍNIA Abra isso já, ande! // PRETA O doutor não quer; o doutor recomendou! // VIRGÍNIA *(possessa)* **Negra ordinária, preta!** (subitamente doce) Abre, Hortênsia, sim? // PRETA Não posso, D. Virgínia! // VIRGÍNIA *(suplicante)* **Hortênsia, você se lembra do que eu fiz por você, aquela vez – por sua filha? Você me disse que ela tinha dado um mau passo, tinha se perdido. Foi, não foi?** // PRETA Foi, sim, nunca neguei. Lhe fiquei muito agradecida. // VIRGÍNIA *(doce, persuasiva)* **Então eu lhe dei dinheiro, para você tirar sua filha da vida. Eu achava – ouviu? – que uma preta devia sofrer mais que as outras, devia ser mais humilhada. Não sei, talvez porque fosse preta, eu achava que uma moça de cor na vida é mais profanada do que uma branca. Você mandou o dinheiro para sua filha. Ela é que não quis voltar, preferiu ficar conde estava.** Estou mentindo? // PRETA Não. // VIRGÍNIA Então, abra a porta. Não quero nada demais – só que você abra a porta [...] **Eu te dou dinheiro, muito dinheiro! Todo o dinheiro que eu tenho, que eu junto! Você poderá sair daqui, não voltar nunca mais!**" (RODRIGUES, 1961, p. 323-324, grifo nosso). Já em relação aos seus filhos, ela não esconde com facilidade o desgosto que tinha para com as crianças. Todos sabem que ela não sofria com a morte dos meninos, mesmo antes de se saber que ela era a responsável pelo falecimento das crianças. VIRGÍNIA *(selvagem)* **Eu queria livrar minha casa de meninos pretos. Destruir, um por um, até o último. Não queria acariciar um filho preto...** *(estranha)* Ismael, é preciso destruí-los todos... (RODRIGUES, 1961, p. 343-344, grifo nosso).

que “a história é sobre o preconceito racial no Brasil”. Os embates raciais que a peça traz ficam em torno de estereótipos acerca da imagem de homens negros – a exemplo de Ismael retratado como extremamente violento e abusador, e também a dos “coveiros de crianças”[188] também objetificados e retratados à semelhança dos “neguinhos gozados” (MENDES, 1993) – e de uma valorização exacerbada da branquitude como padrão de beleza.

Não é feito nenhum aprofundamento mais significativo nas discussões raciais. Elas são resumidas à oposição entre negritude e branquitude de acordo com as camadas citadas (sexualidade, comportamento e aparência física). Ademais, a aparente culpabilização de Ismael pelo desentendimento com sua negritude, resultando nos muitos infortúnios da peça, não é resolvida em nenhum momento – como vimos com *Sortilégio*, por exemplo[189].

Voltando nossa atenção aos demais eixos temáticos, o eixo da “morte” é retratado, como já dito, pelo assassinato dos filhos do casal, Virgínia e Ismael, pela própria mãe. Não suportando criar filhos negros, Virgínia envenenou os dois primeiros e afogou o terceiro no tanque. Antes de confessar o crime ela diz, “Foi o destino” (RODRIGUES, 1961, p. 343).

> ISMAEL Eles morreram porque eram pretos...
>
> VIRGÍNIA *(com terror)* Foi o destino.
>
> ISMAEL *(contendo-se ainda)* Porque eram pretos *(novo tom)*. Pensas que eu não sei?
>
> VIRGÍNIA *(recuando, num sopro de voz)* Não, Ismael. Não!...

[188] Na rubrica dos “coveiros de crianças” (são citados deste modo na listagem de personagens, entretanto, no decorrer do texto são denominados apenas como “pretos”), eles são descritos da seguinte forma: “Surgem, em seguida, quatro negros, que se espantam com a presença do cego. **Negros seminus, chapéu de palha, fumando charuto**”. (RODRIGUES, 1961, p. 313, grifo nosso). A construção destes personagens se aproxima do estereótipo do “neguinho gozado”, pelos diálogos que apresentam (apesar de autor se afirmar contrário à insistência da representação dos “moleques gaiatos” nas dramaturgias – estereótipo similar àquele). Ao lado de certa sexualização de seus corpos, por estarem sempre seminus. Não podendo me estender muito em demais camadas estereotipadas destinadas a outros personagens negros, cito aqui também, brevemente, o “lugar comum” designado para as mulheres negras pelas imagens de Hortênsia e sua filha (ambas mulheres negras em lugares de subordinação, a primeira como “criada” e a segunda como prostituta – a respeito desta última, inclusive, insinua-se que ela permanece nesta condição por espontânea vontade).

[189] Apesar dos pontos problemáticos que, a meu ver, fragilizam a peça de Nelson Rodrigues, mas, também, a certa aproximação, em alguns pontos dos enredos, com a peça de Abdias Nascimento, podemos insinuar o seguinte: enquanto esta é significativa e importante no sentido de retratar uma virada de consciência do sujeito negro alienado das dinâmicas raciais e sociais, para uma valorização de sua negritude; àquela pode ser considerada válida no sentido de expor a discriminação racial da classe média carioca (me referindo aos personagens brancos, e aos costumeiros personagens trazidos nas tramas rodriguiana).

> ISMAEL Que fizeste com meus filhos?
>
> VIRGÍNIA *(apavorada)* Nada – não fiz nada...
>
> ISMAEL Mataste *(baixa a voz)*. Assassinaste *(com violência contida)* ... Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos...
>
> *(Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos)*
>
> ISMAEL Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... Então, rápida e prática – já tinhas matado dois – tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não se mexia mais do fundo do tanque... (RODRIGUES, 1961, p. 343).

A respeito agora da personagem de Léa Garcia, diferente da indicação de dez senhoras para o "coro das pretas descalças", apenas Léa, Ruth e Jacyra compuseram o coro da peça. Comparada com as demais personagens de Léa que analisamos, esta se diferencia por não ser uma personagem individualizada, com conflitos e desejos. É uma espécie de espectadora-narradora que nos revela presságios tristes envolvendo a família da história.

No *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, "coro" aparece com a seguinte definição:

> Em sua forma mais geral, **o coro é composto por forças** (actantes) **não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores**: "Os coros exprimem ideias e sentimento gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico" (HEGEL, 1832: 342). Sua função e forma variam ao longo do tempo [...] (PAVIS, 2008, p. 73, grifo nosso).



Fotografia 21: Anjo Negro. Fonte: Internet

As senhoras do coro são as primeiras personagens a apresentar, verbalmente, a situação que a abertura das cortinas expõe. Estão em cena em diversos momentos.

Performando serem espectadoras-narradoras, não são percebidas pelos demais personagens com quem dividem a cena. Vejamos abaixo a apresentação do coro rodriguiano:

> *[...] dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; tem sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo "Ave Marias", "Padre Nossos" [...]*
>
> SENHORA *(doce)* **Um menino tão forte e tão lindo!**
>
> SENHORA *(patética)* **De repente morreu!**
>
> SENHORA *(doce)* **Moreninho, moreninho!**
>
> SENHORA **Moreno, não. Não era moreno!**
>
> SENHORA **Mulatinho disfarçado!**
>
> SENHORA *(polêmica)* **Preto!**
>
> SENHORA *(polêmica)* **Moreno!**
>
> SENHORA *(polêmica)* **Mulato!**
>
> SENHORA *(em pânico)* **Meu Deus do céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!**
>
> SENHORA *(enamorada)* **Menino tão meigo, educado, triste!**
>
> SENHORA *(encantada)* Sabia que ia morrer, chamou a morte!
>
> SENHORA *(na sua dor)* **É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!**
>
> SENHORA *(num lamento)* Nenhum menino se cria!
>
> SENHORA Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
>
> SENHORA Dos anjos, má vontade dos anjos!
>
> SENHORA Ou é o ventre da mãe que não presta!
>
> SENHORA *(acusadora)* Mulher branca, de útero negro!
>
> [...]
>
> SENHORA *(assustada)* **E se afogou num tanque tão raso!**
>
> SENHORA **Ninguém viu!**
>
> SENHORA **Ou quem sabe se foi suicídio?**
>
> SENHORA *(gritando)* Criança não se mata! Criança não se mata!
>
> [...]
>
> SENHORA **O preto desejou a branca!**
>
> SENHORA *(gritando)* **Oh! Deus mata todos os desejos!**
>
> SENHORA *(num lamento)* **A branca também desejou o preto!**
>
> TODAS Maldita seja a vida, maldito seja o amor! (RODRIGUES, 1961, p. 311-312, grifo nosso).

Comentário pertinente a se fazer é a contradição que as senhoras apresentam. Mesmo sendo mulheres negras, enunciam discursos racistas que são, frequentemente, naturalizados socialmente. Os eufemismos para se referir à negritude da criança é um exemplo – referindo-se a ele como "moreno", "mulato" e "mulatinho disfarçado"; associando, assim, "negro" e "preto" a significados negativos. Em diálogo com isto, Moura (2012, p. 51) diz: "Elas são negras e por cumplicidade poderiam ficar do seu lado [de Ismael], mas ao contrário, reproduzem o discurso do preconceito racial velado por convenções da sociedade brasileira".

Se faz parte do processo de adesão do coro, pelo público que o assiste, que ele seja "expressão de uma comunidade"[190] (PAVIS, 2008, p.74), então as falas enunciadas pelas senhoras são, de fato, reflexo de discursos circulados socialmente sem grandes dificuldades. Assim sendo, a presença do coro das senhoras é, entre todas as apresentações e construções de demais personagens desta peça, a meu ver, o que mais evidencia uma crítica a respeito do racismo expresso por dizeres de senso comum.

Assim que a tia revela ao Ismael que Virgínia o traiu com Elias para ter um filho branco, a próxima fala das senhoras é como uma prece para que a criança nasça alva como os pais. Mas, ao lado desta súplica, uma associação sempre presente nos diálogos-preces das senhoras é a manutenção da dinâmica maniqueísta entre branquitude e negritude. Através de metáforas, o coro sustenta tal dinâmica que estrutura a peça. Abaixo, vemos a água assassina que é escura e a casa que sobrecarregada de maus presságios nunca mais viu a claridade do sol e é perseguida pela escuridão da noite.

SENHORA **Água assassina!**
SENHORA Que parece inocente!
SENHORA Matou uma criança!
SENHORA **Oh, Deus, fazei vir um filho branco!**
SENHORA **Clarinho!**
SENHORA **Que não morra como os outros!**
SENHORA **E ninguém diz que este tanque já matou um**.
SENHORA **Ou mais de um.**
SENHORA Ninguém diz.

[190] "Para que o espectador real se reconheça no 'espectador idealizado' que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmo que os seus e que com eles possa se identificar completamente. O coro, portanto, só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia" (PAVIS, 2008, p. 74).

> SENHORA **Perdoai, meu Deus, esta água fria e escura!**
>
> SENHORA E fazei vir um filho branco, não moreno, mas clarinho, clarinho (RODRIGUES, 1961, p. 346, grifo nosso).

A mesma associação metafórica de claro e escuro como positivo e negativo, respectivamente, aparece na rubrica que inicia o terceiro ato. Neste ato, as senhoras nos informam o que se sucedeu da gravidez de Virgínia com Elias. Ao invés de um filho homem, como Virgínia desejava, nasceu uma menina. A partir de então, indica-se que sofrimentos e tribulações seguem, intensificadas, acompanhando a família.

> *[...]* ***Passaram-se dezesseis anos e nunca mais fez sol. Não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição.*** *Em vez de filho homem, nascera uma filha, Ana Maria, que já completou quinze anos. Muito linda, parece viver num sereno deslumbramento. [...]*
>
> SENHORA **Graças a Deus, Todo Poderoso...**
>
> SENHORA **Há 15 anos nasceu uma filha.**
>
> SENHORA **E branca.**
>
> SENHORA Não um menino, mas uma menina.
>
> SENHORA **De peito claro.**
>
> SENHORA Nasceu nua, e por isso o pai disse logo: "É menina".
>
> SENHORA *(em conjunto)* Virgem Maria... Maria Santíssima...
>
> SENHORA **Há 16 anos que não faz sol nesta casa. Há 16 anos que é noite.**
>
> SENHORA **As estrelas fugiram.**
>
> SENHORA A menina viveu, hoje é mulher.
>
> SENHORA Hoje é mulher.
>
> SENHORA **Oh, Deus! Poupa! Ana Maria do desejo dos homens, e da obscenidade dos bêbados... Poupai Ana Maria dos homens solitários que, por isso, desejam mais!...**
>
> SENHORA **E não saiu mais enterro.**
>
> SENHORA Sem flor.
>
> SENHORA Daqui não saiu...
>
> *Perdem-se as vozes num murmúrio de prece.* [...] (RODRIGUES, 1961, p. 353-354, grifo nosso).

A prece das senhoras é atendida, nasce uma criança branca. O contentamento é ainda maior por ter nascido uma menina. Se fosse menino, como se esperava, Ismael declarara se vingar através da criança pela traição. No entanto, ao lado do contentamento, surge também a preocupação pela jovem branca e bela ser desejada pelos homens ao seu redor:

> *[...]* ***As senhoras pretas****, em semicírculo, no jardim, e de costas para a plateia,* ***fazem seus comentários, como se exortassem as potências misteriosas do destino.***
>
> SENHORA **Piedade para a moça branca!**
>
> SENHORA **Livrai-a dos desejos!**
>
> SENHORA E dos soldados!
>
> SENHORA **Livrai Ana Maria de todos os homens!**
>
> SENHORA **Para que ao morrer seja virgem!**
>
> SENHORA Matai Ana Maria, antes que seja tarde!
>
> SENHORA **Antes que o desejo desperte na sua carne!**
>
> SENHORA **E talvez não seja virgem...**
>
> SENHORA **Tenha deixado de ser virgem!** (RODRIGUES, 1961, p. 368-369).

A insinuação das senhoras de que Ana Maria não seja mais virgem é um eco da fala da própria jovem para a mãe. A filha confessa ter tido um envolvimento sexual com Ismael. Dali em diante, as duas expõem uma relação de rivalidade pela atenção do homem que ambas dizem amar.

Preocupada e enciumada de o marido desejar Ana Maria, e não mais ela, Virgínia se declara de modo controverso e inusitado para Ismael. Ao convencê-lo de prenderem Ana Maria no mausoléu que ele preparou, os dois ficam juntos e as senhoras trazem mais uma previsão do que seguirá acontecendo dentro da casa do casal. A peça acaba e a mesma história seguirá se repetindo entre as paredes da casa que não conhece mais a luz do dia.

> *Virgínia segue, na frente. Logo depois, o coro negro acompanha. Virgínia entra no quarto e se estende na cama. Ismael – já atormentado pelo desejo que renasce – vai ao encontro da mulher. O coro negro se coloca ao longo da cama, em duas fileiras cerradas, impedindo a visão da plateia. Ismael surge: deslumbrado, avança. A luz está caindo em resistência sobre esta cena.*
>
> SENHORA Ó branca Virgínia!
>
> SENHORA *(rápida)* **Mãe de pouco amor!**
>
> SENHORA Vossos quadris já descansam!
>
> SENHORA **Em vosso ventre existe um novo filho!**
>
> SENHORA Ainda não é carne, ainda não tem cor!
>
> SENHORA **Futuro anjo negro que morrerá como os outros!**
>
> SENHORA **Que matareis com vossas mãos!**
>
> SENHORA Ó Virgínia, Ismael!

> SENHORA *(com voz de contralto)* **Vosso amor, vosso ódio não tem fim neste mundo!**
>
> TODAS *(grave e lento)* Branca Virgínia...
>
> TODAS *(grave e lento)* Negro Ismael... (RODRIGUES, 1961, p. 373, grifo nosso).

Como um círculo vicioso, a trama desenvolvida por Nelson Rodrigues não tem seus conflitos resolvidos. E os infortúnios que acompanham o casal Ismael e Virgínia, pelos presságios das senhoras, seguirão acontecendo.

2.6 Os recados de Léa

Transcorrida essa caminha pelas trilhas abertas por Léa Garcia e suas personagens, podemos fazer algumas considerações relevantes acerca do nosso (re)encontro com seus trabalhos. Lembrando de cada uma, trouxemos aqui: a "velha nativa", a "Aíla", a "Mira", a "Efigênia" e a(s) "senhora(s)".

De antemão, numa primeira visada, já pode-se apontar que existem evidentes convergências entre as personagens de Léa trazidas aqui. Mas, passemos por partes em cada uma destas. Como primeiro apontamento, podemos certificar que todas as personagens foram elaboradas, nos textos teatrais e dentro de seus respectivos contextos, para serem negras. Nenhuma delas foi concebida, em suas obras, sem a demarcação de suas categorias raciais nas narrativas. Mas, diferente do recente trabalho de Léa nos palcos de hoje, com *A Vida não é justa*, onde sua categoria racial não é, necessariamente, característica indispensável para o decurso de sua trajetória no espetáculo, nas peças selecionadas, a negritude das personagens de Léa é ponto significante para o transcorrer de suas cenas. Por que digo isto? Vejamos.

Para explicar, temos o segundo apontamento, que dialoga com o primeiro: é o fato de quase todas as personagens serem subjugadas em suas narrativas. Das quais o são (velha nativa, Aíla, Mira e Efigênia)[191], apenas Aíla não é destrata, necessariamente, por ser negra. As demais recebem ofensas em que a negritude lhes é apontada com conotações negativas.

[191] A "Senhora", de *Anjo Negro*, possivelmente por compor o coro da peça, é a única "personagem", dentre as cinco analisadas aqui, que não tem discursos negativos, referentes à sua negritude, direcionados para si. Entretanto, as próprias "senhoras" emitem frases que depreciam e visam amenizar a negritude de Ismael e seus filhos que morrem cedo.

Como terceiro apontamento, uma observação curiosa de ser feita é que, com exceção da "senhora", componente de Léa no coro em *Anjo Negro*, as demais personagens da atriz são agredidas fisicamente em suas tramas. Visto ser indispensável a demarcação de suas categorias raciais, é angustiante constatar que das cinco personagens, quatro sejam lesadas verbal e fisicamente.

Mas, percebamos: os três comentários feitos dizem respeito, sobretudo, às especificações feitas nos textos teatrais. E quanto a autoria de Léa em cena? Com seu corpo escrevendo sob os palcos? Tendo percorrido os espaços abertos por nossa atriz-autora, já podemos inferir que, vasculhar suas fotografias em cena nos auxiliou no (re)encontro com suas autorias. Pudemos observar expressões corporais e disposições de cena que, por vezes, fraturavam a imagem apenas subjugada que o texto escrito informava sobre as personagens[192]. Pelas imagens, fomos confrontadas/os, algumas vezes, com disposições de Léa, em cena, que pareciam lhes devolver certa possibilidade de agir/de revidar em suas reações, para além da recorrente repressão que lhes eram direcionadas com as agressões (de variadas instâncias), em cada peça.

Tal operação de nossa atriz-autora, nos reformula certas imagens passivas que foram, muitas vezes, estabelecidas para mulheres negras em peças teatrais brasileiras. Através de seu desejo por enviar recados, mesmo interpretando personagens que pudessem performar estereótipos em algum âmbito, Léa fricciona os lugares impostos para a imagem de figuras femininas negras. Se a velha nativa, Aíla, Mira e Efigênia são destratadas nos textos, em cena, vemos, pelas fotografias, movimentações de Léa que nos dão indício de que suas personagens enfrentaram, em alguma medida, as situações de abuso a que foram submetidas.

A velha enfrenta Smithers com seu braço erguido na intenção de conter o movimento do agressor (fotografia 10), em *O Imperador Jones*; Aíla se desprende da dominação de seu marido e sogro para ir atrás de seus desejos por conhecer outras terras, além de parecer se desvencilhar dos sentimentos depreciativos frente às mulheres brancas, em *O Filho Pródigo*; Mira não se cala com as ofensas e provocações que lhes são dirigidas e, embora seja antagonista, revida as hostilidades que outros personagens

[192] Sublinhando esta nossa observação pelas trilhas de seus primeiros trabalhos aqui analisados, recentemente, em entrevista para o programa *Conversa com Bial*, Léa Garcia partilha o seguinte: "Faço meu trabalho, mesmo dentro dos trabalhos que me são apresentados de uma forma bastante estereotipada, eu procuro trazer para o grande público, e em especial para o público negro, a minha mensagem. A menor que seja. Através de um olhar, de um gesto, tentando, ou desfazer ou desmitificar, aquilo que me foi passado de uma forma estereotipada".

lhe direcionam, sobretudo Orfeu, com uma postura sempre altiva (fotografia 12), em *Orfeu da Conceição*; Efigênia também não se cala frente às provocações que recebe, seja com respostas provocativas de suas posturas em cena (fotografia 16 e 18), seja verbalmente, expondo suas falas denúncias que deflagram as situações desiguais que ela, enquanto mulher negra, enfrenta socialmente.

Já a senhora, da peça de Nelson Rodrigues, como componente do coro, não é uma personagem individualizada como as demais, no entanto, nos traz também pontos propositivos na fissura da cena, por Léa. Por formarem o "coro das pretas descalças", e estar entre as funções do coro, no geral, emitir frases que ilustrem dizeres que circulam socialmente, as senhoras expõem (embora soe contraditório por serem negras, mas, percebo de modo denunciativo por se tratar do coro) expressões que desvelam o "racismo por denegação" (GONZALEZ, 2020, p. 130) da classe branca média carioca (alvo recorrente das tramas rodriguianas).

Ao preferirem se referir à negritude das crianças negras falecidas com eufemismos que amenizem sua categoria racial, ou proferirem preces em que se deseja que o próximo filho a nascer seja "branco, não moreno, mas clarinho, clarinho" (RODRIGUES, 1961, p. 346), as senhoras expõem, com suas expressões e gestos amedrontadores (fotografia 21), o racismo "disfarçado" (GONZALEZ, 2020) que a branquitude classe média, por vezes, esconde. A presença de Léa em cena, como a senhora de Rodrigues, pode ser lida como mais uma autoria sua que estremece os cenários social e artístico – no primeiro, por expor o "racismo por denegação", e, no segundo, por esta ser a única peça de Rodrigues, o "consagrado dramaturgo moderno", que se empenha em trazer um protagonista negro em seu enredo. Aqui, Léa Garcia (ao lado de Jacyra Silva e Ruth de Souza) empretece a cena com sua autoria feminina negra.

Desse modo, destas nossas caminhadas, podemos concluir que, borrando os "silêncios prescritos"[193], direcionados para suas imagens, encontramos Léa Garcia, que com seu "corpo negro pulsante" (ALEXANDRE, 2017), coloca em cena, estimulando agência em suas personagens, um "movimento-grafia" (EVARISTO, 2007) que produz discursos mais plurais do que os convencionados antecipadamente.

[193] Referência ao título do livro da autora Fernanda Miranda, que resgata autoras negras brasileiras e seus romances no cenário nacional. Como título completo, temos: "Silêncios prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859 -2006).

A grafia de Léa Garcia, uma mulher negra, portando sua acompanhada altivez nos palcos, nos convida, desde os anos 1950, a testemunhar, e a (re)escrever com ela, outras escritas da cena, que trazem as mulheres negras como protagonistas de suas narrativas. O movimento de Léa, se assemelha, a meu ver, ao da mãe da escritora Conceição Evaristo que riscava o sol no chão para afastar a chuva, nos colocando todas e todos em movimento.

> Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO, 2007, p. 16).

A autoria de Léa nos chama o sol. O sol de outras possibilidades de inscrições de nossos corpos negros a experienciar e partilhar outras escrituras da cena. Fissurando os palcos que vinham se mostrando embranquecidos, de corpos e narrativas, há alguns anos, Léa Garcia, com o TEN, nos incentiva a recusar os silenciamentos de outrora e a colocarmos nossas vozes-corpos-autorias para empretecer, ainda mais, o teatro brasileiro. Se não por uma escrita em letras, por escritas que coloquem os corpos para escrever no espaço. Seguir ecoando os Teatros Negros que, há muito, são realizados por aqui, mas que a partir do TEN conseguiram alcançar maior projeção e aberturas de caminhos.

Com Léa, em particular, uma das primeiras atrizes negras a alcançar reconhecimento nacional e internacional, somos convidadas a nos percebermos também autoras. Acompanhar Léa, assim como Evaristo à sua mãe, é movimentar também os nossos corpos, que se descolam no espaço acompanhando os passos de Léa em direção à página-palco. Com ela, nos descobrimos autoras e descobrimos outras autorias. A partir de Léa, encontramos um leque maior de mulheres que escrevem a cena. Entre os muitos sóis que nossa atriz-autora nos apresenta, seus caminhos abertos ampliaram horizontes possíveis para a nossa protagonista do próximo capítulo. Nas páginas seguintes, vamos ressoar as palavras e caminhadas de outra atriz-autora: Sol Miranda.

CAPÍTULO 3

CORPOS COMO NASCEDOURO DAS PALAVRAS: A AUTORIA FEMININA NEGRA E A ESCRITA CORPO-TEXTUAL

> *Da língua cortada, digo tudo, amasso o silêncio e no farfalhar do meio som solto o grito do grito do grito e encontro a fala anterior, aquela que emudecida, conservou a voz e os sentidos nos labirintos da lembrança* (EVARISTO, 2017, p. 59).

Se o Teatro Experimental do Negro, com a encenação de *Sortilégio*, escrita e dirigida por Abdias Nascimento, pode ser entendido como uma "passagem, a ponte, do teatro moderno para o contemporâneo" (NASCIMENTO, 2022), vejamos como as sementes plantadas, em boa parte, por este grupo, germinaram em experiências cênicas atuais. Se, no capítulo anterior, tratamos de observar os gestos de autoria de Léa Garcia a partir de vestígios (textos dramatúrgicos, fotografias, reportagens etc.), nesta nova etapa, o protagonismo de mulheres negras assume uma nova dimensão. Vamos soprar a trajetória artística de outra mulher preta, também carioca e mobilizadora dos Teatros Negros no Rio de Janeiro: Sol Miranda é a protagonista de nossas reflexões neste caminhar pelas teatralidades negras da atualidade.

Conseguimos, nos dias de hoje, ter um maior (re)conhecimento sobre as mulheres negras atuantes em muitas frentes no cenário artístico nacional. Sejam como atrizes, dramaturgas, diretoras, preparadoras corporais, produtoras, dentre outras funções, mulheres negras têm conseguido se colocar, cada vez mais, como, segundo Borges, fazedoras de mundos possíveis:

> E a luta simbólica, especialmente das **mulheres negras**, vem obtendo vitórias parciais, pois mesmo com o ônus histórico da representação, vem facultando a elas a possibilidade de exercerem papéis e funções fora do escopo dos arquétipos da empregada doméstica, da mulata e da mãe preta. **Na condição de "fazedoras" de mundos possíveis** [...], **tecem o manto da vida em suas múltiplas formas de existir e resistir** (BORGES, 2016, p. 99, grifo nosso).

O Rio de Janeiro, onde Léa Garcia nasceu e onde o TEN foi fundado e expandiu muitos dos seus projetos e espetáculos, segue sendo – como já apontado por Douxami

(2001) –, um local de irradiação de tantos outros grupos teatrais negros que têm alcançado retornos positivos, para além das fronteiras do Estado, com seus trabalhos.

Um dos primeiros grupos a chamar atenção após o grande acontecimento do TEN por aqui, foi a Companhia dos Comuns, fundada por Hilton Cobra[194]. Mas, grupos mais recentes vêm movimentado a cidade e ganhando a atenção e a lotação do público carioca, como, por exemplo, o Grupo Emú, do qual a Sol Miranda faz parte e é uma das fundadoras.

3.1 O nascer da Sol

Não me recordo ao certo de como esbarrei com a Sol pela primeira vez. Mas tenho a impressão de que, com as produções artísticas com protagonismo negro se multiplicando por volta de 2015, no Rio de Janeiro, já tenhamos nos encontrado em algumas daquelas ocasiões. Entretanto, uma aproximação mais localizada aconteceu enquanto eu ainda estava na graduação, quando, em uma semana de eventos organizados pelos alunos de Artes Cênicas, a convidamos para uma mesa de debate para compartilhar suas experiências com produção cultural.

Esse momento foi relembrado pela própria Sol quando nos reencontramos em Madureira para conversarmos um pouco sobre ela e sua caminhada artística. A Sol estava com muitos compromissos agendados e com uma viagem marcada para dali a poucos dias, então combinamos de nos encontrarmos em Madureira enquanto ela trançava seu cabelo. Éramos então três. Três mulheres negras naquele salão. Uma que trançava os cabelos de Sol. A Sol que trançava suas andanças pelas artes e militância. E eu trançando notas de algumas falas suas.

Uma mulher negra tendo seus cabelos trançados por outra mulher negra: esta cena, por si só, instaura um espaço de ancestralidade, pautado pelo acolhimento, cuja força – tamanha – só é compartilhada por demais negros e negras. E ter esse ato executado enquanto esta mulher negra conta sobre seus obstáculos e suas conquistas, se colocando como agente de sua história no meio artístico e profissional, é mais uma camada de potência transgressora que rodeava aquele espaço ancestralizado instaurado.

[194] Sobre Hilton Cobra e a Companhia dos Comuns, consultar o Anexo I, páginas 292 e 281, respectivamente.

Principalmente quando relembramos, com a nossa varredura historiográfica no primeiro capítulo, os esforços e as estratégias feitas para se embranquecer os palcos nacionais.

As mulheres negras não apenas seguem em cena, como seguem remodelando esta para inscrever suas autorias e narrativas sob os holofotes dos palcos. Para conhecermos melhor a nossa atriz-autora, nada melhor do que ela mesma se descrever. Pelas suas palavras:

> Eu sol a Sol. Tenho 32 anos. Sou mãe do Eltinho. Eu venho de uma favela chamada Cinco Bocas, que fica em Brás de Pina, Zona Norte do Rio. Sou atriz, macumbeira. Bissexual. Sou uma articuladora política. E produtora. Um pouco de "se vira nos trinta". [...] Eu gosto de falar que sou "se vira nos trinta" porque eu fui descobrindo nesse meandro nosso, enquanto artista, enquanto produtora, que a gente precisa se articular em diversas funções pra conseguir fazer um projeto nosso de fato acontecer.

Nesta generosa conversa com a Sol, quando pergunto sobre sua formação e o surgimento da Sol Miranda artista, ela me oferece um bonito panorama de seus primeiros passos artísticos ainda na infância até seu contato com a dança afro na adolescência. Dança esta que a colocará em contato, de forma afetuosa e política, dali em diante, com uma referência feminina negra importante neste campo: a artista e bailarina Mercedes Baptista.

> Então desde pequenininha, eu tinha alguma aspiração para as artes. Então, eu era a criança que gostava de interpretar as personagens das novelas. Eu fazia tipo um palquinho na sala e ficava interpretando pra minha mãe, pra minha avó. Eu comecei a desenhar muito cedo. Eu comecei a desenhar com seis anos, seis para sete anos de idade. E aí entrei pro curso de desenho e daí minha mãe foi me colocando em atividades artísticas. Então, eu fiz balé, fiz desenho, fiz dança. E aí com quinze anos eu começo a ter aula de jongo no ensino médio. Eu fiz formação de professores e aí eu começo a ter aula de jongo com a Ilana Xavier, que é professora de educação física. Do jongo, eu decido fazer aula de hip-hop e começo a pesquisar aula de hip-hop. E encontro um projeto na Cidade Alta, que é uma favela na Zona Norte também, que acontecia dentro da "Ação Comunitária do Brasil", uma ONG. Só que indo lá, pra fazer as aulas de hip-hop. Eu me deparo com uma sala, um portão todo azul, uma batucada rolando. Eu coloco o olho assim pra ver, meio que escondida. Era um grupo de dança afro. E aí o professor me convida pra entrar. O Charles Nelson. Eu entro, faço uma aula experimental. E entro pra esse grupo.

Neste grupo de dança afro descrito por Sol, o Kina Mutembua, as aulas e a direção eram conduzidas por Charles Nelson[195], bailarino da terceira geração de ex-alunos de Mercedes Baptista (sobre quem falarei melhor mais adiante). Apesar de começar sua contação relatando as atuações feitas em casa quando criança, seu

[195] Charles Nelson é bailarino, coreógrafo, professor de dança afro, e um dos principais artistas que perpetua o legado da bailarina Mercedes Baptista. Ele trabalhou, como professor de dança afro, na sala de ensaio da equipe envolvida no espetáculo *Mercedes* (sobre o qual me debruço mais à frente).

envolvimento artístico pela dança foi o destaque em seu discurso. No entanto, até o momento de encontro com Charles. Com ele, Sol escutaria o conselho de seguir profissionalmente como atriz. E ela, num feliz entrelaçamento das duas artes, saberia, mais à frente, uni-las em um trabalho que a destacaria no cenário artístico para além das fronteiras cariocas:

> E aí, em determinado dia, o Charles vem me dizer que, quando ele era mais novo, ele queria muito ser ator. Mas que um professor dele disse que não conseguiria ser ator caso ele não cuidasse de uma questão na fala que ele tinha. Mas que ele era um ótimo bailarino. E aí o Charles começou a dançar. Isso tudo porque ele me diz "Minha filha, você já está aí com os seus 17/18 anos. A vida do bailarino não é fácil. Mas você pode ser uma ótima atriz, se você quiser também. Se você for pra dança, você vai ter que, talvez, ir para o lado da dança contemporânea... balé não vai dar não. Porque já foi o tempo da bailarina". Eu falei "ok". E aí eu começo a pesquisar teatro de uma forma mais... enfim, com vontade mesmo.

Em contato com Charles, Sol começa a vislumbrar com mais atenção o caminho artístico como profissão, sobretudo o de atriz. Seguindo o conselho de seu professor, ela mergulha numa busca por cursos e oficinas. Numa destas, entra em contato com profissionais já reconhecidos no meio, daí decorrendo alguns convites de trabalho, como aquele de integrar o elenco de "A Febre do Samba", com direção de Emanuel Santos[196], e protagonizada pela atriz Iléa Ferraz[197].

Mais à frente, Sol decide ingressar na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, tendo passado no processo seletivo na sua segunda tentativa. Nesse intervalo de tempo, trabalhou em duas produtoras[198]; participou, em determinado momento, da Cufa[199], em oficinas com o projeto "Nós do Morro"; da companhia "Favela Força", da

---

[196] Trecho da fala de Sol Miranda cedida em entrevista para esta pesquisa: "Como surge Sol atriz, de fato? Bom, eu lembro que assim lá nos meus quinze anos/dezesseis anos, eu cheguei a fazer algumas oficinas de teatro na Igreja Católica. Aquelas atividades esporádicas que tinham assim, mas não levava muito a sério. Eu começo a entender a profissão do artista como algo possível a partir desse grupo de dança afro, que era um grupo que recebia um valor mensal, que era uma ajuda de custo pra gente conseguir de fato ir às aulas e permanecer na companhia. [...] E aí, logo depois, eu vou fazer uma oficina de teatro aqui no Centro do Rio. E nessa oficina tinham várias pessoas que já eram conhecidas no mercado teatral. [...] Surgem convites dessa oficina e é onde eu começo a trabalhar efetivamente como atriz."

[197] Iléa Ferraz é uma atriz brasileira. A primeira atriz negra indicada ao Prêmio Shell, como melhor atriz, em 2003, pelo seu trabalho em "Nunca Pensei Que ia Ver Esse Dia". No espetáculo *Mercedes*, o qual falaremos mais à frente, Iléa interpreta a personagem Mercedes Póstuma.

[198] Uma produtora de teatro musical, *Aventura Entretenimento*, e outra audiovisual, *Rodeia Filmes*.

[199] "A Cufa (Central Única das Favelas) é uma organização brasileira reconhecida nacional e internacionalmente nos âmbitos político, social, esportivo e cultural que existe há 20 anos". Disponível em: https://www.cufa.org.br/quem-somos/. Acesso em: 10 dez. 2022.

Vila Cruzeiro, onde conhece o dramaturgo e encenador Márcio Abreu[200]; além de ter vivenciado também algumas experimentações com o Grupo Galpão[201].

Antes ainda de ser aprovada e iniciar os estudos na Martins Pena, Sol, através de um intercâmbio[202], viaja internacionalmente para se apresentar dançando. Quando volta, ainda trabalhando como produtora em teatro, decide se dedicar mais ao seu lado atriz. Nesse seu retorno, sua aprovação naquela escola é conquistada e, dali em diante, Sol Miranda não abandona mais a atuação, mesmo conciliando com outras demandas e trabalhos.

Dentre os trabalhos importantes de Sol como atriz, antes de colocar seu relevante projeto autoral nos palcos do Rio, está o espetáculo "Salina: a última vértebra", da Companhia Amok[203] – o qual a atriz foi convidada para participar, ao lado de demais artistas negros. Logo depois, Sol Miranda dá os primeiros passos na direção daquele que será o espetáculo que, segundo ela, "me consagra a atriz. Onde eu passo a ter um reconhecimento sólido dentro da profissão"[204].

Mercedes é a obra em questão e, a meu ver, se apresenta como um espetáculo que costura sua narrativa de experimentações e caminhada artística desde aquela criança que ensaiava personagens na sala de casa, até a jovem que se interessava pelo campo da dança e se encanta com a dança afro.

Neste espetáculo, Sol Miranda assina a dramaturgia[205] e é também atriz, interpretando a bailarina que intitula a peça. Como podemos perceber pelo modo como Sol se apresenta (e como constato também em outras apresentações suas), entre suas

---

[200] Márcio Abreu é dramaturgo, ator e encenador. É fundador e integrante da Companhia Brasileira de Teatro.

[201] Grupo Galpão é uma companhia de teatro de Belo Horizonte. Fundada por Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson, em 1982.

[202] Neste intercâmbio de dança, ocorrido na Holanda, Sol Mirada participou durante três meses com demais artistas de Gana, Quênia, Índia e Brasil.

[203] Na plataforma digital da Companhia Amok, a companhia se descreve da seguinte forma: "Fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro se caracteriza por uma busca formal rigorosa e por uma intensidade que se manifesta no corpo do ator como sendo o lugar em que o teatro acontece. Cada projeto do grupo abre novos caminhos para a pesquisa cênica e para o treinamento do ator, a partir do diálogo com diferentes tradições e culturas". Disponível em: http://www.amokteatro.com.br/index-ptbr. Acesso em: 10 dez. 2022.

[204] Entrevista realizada no dia 08 nov. 2022 para esta pesquisa.

[205] Sol Miranda e Cássio Duque assinam a dramaturgia da peça "Mercedes", mas, na publicação da antologia "Dramaturgia Negra", publicada pela FUNARTE, apenas o nome de Sol consta entre os dramaturgos do livro. Tendo em vista o processo de construção do texto da peça (que comento mais à frente), e por fazer parte do interesse desta pesquisa a autoria de mulheres negras, ressalto, nesta peça, principalmente, a autoria de Sol Miranda.

habilidades, ela não costuma se apresentar enquanto "dramaturga". Ao lhe indagar a respeito, ela diz:

> **Eu acho que a gente vive, enquanto pessoas negras, vários boicotes na vida. E durante muito tempo eu não quis assumir a minha dramaturgia. Durante muito tempo eu não quis assumir que eu também posso ser uma pessoa que escreve textos ficcionais para o teatro.** Eu passei a assumir isso muito recentemente. **Acho que é muito por conta dessa ideia de inicialmente achar que eu escrevia o texto porque não tinha uma outra pessoa para escrever.** Ou que eu produzia porque não tinha uma outra pessoa para produzir. **Quando, na verdade, a gente pode realizar diversas funções, né? Nós somos seres muito criativos. Mas a dinâmica, de estrutura, muitas vezes não nos permite assumir essas diversas potências**, né?

Sua fala pode nos servir como chave de leitura para algumas camadas reflexivas que fomos revirando desde o início deste trabalho. A primeira delas: os percalços de se encontrar aquelas "dramaturgas negras do passado" pode, por vezes, estar relacionado a motivos como este. Por mais que tenham escrito, as dramaturgas negras não costumavam se descrever enquanto tal devido a um desencorajamento estrutural que impedia a percepção daquelas mulheres negras como "pessoa[s] que escreve[m] textos ficcionais para o teatro".

Outra chave de leitura vincula Léa Garcia e Sol Miranda, as duas autoras de nosso trabalho. Ambas são atrizes. Aquela, que tinha o sonho de ser escritora, se torna atriz no "Moderno" e, para nós, também atriz-autora da "Modernidade Negra". Esta, é atriz de uma nova geração, mais recente, que, além de colecionar outras habilidades profissionais (como produtora e artista da dança), também escreve para a cena – embora, mesmo com texto publicado, apenas recentemente tenha passado a assumir seu lugar também enquanto dramaturga.

Parece existir, nessas diferenças geracionais – uma é atriz negra, carioca, que já está com seus 89 anos de idade; e outra, também atriz negra e carioca, 32 anos de idade – algo que possibilitou às artistas negras esse acúmulo de funções no meio artístico. Por necessidade ou por livre desejo, artistas negras têm conseguido se tornar "multiartistas" em seus projetos, exercendo a polivalência.

Contando melhor sobre a construção do texto da peça, Sol Miranda revela o convite feito para que Cássio Duque estivesse frente ao texto. Entretanto, ao perceber as limitações que uma pessoa branca estava tendo para discorrer sobre a vida da bailarina negra, Sol decide que uma co-autoria seria a solução, sendo que a pessoa negra mais

indicada deveria ser um dos artistas já imersos no processo. Mas, após convites recusados, Sol decide, acertadamente, assumir, ela mesma, esse lugar:

> O Cássio é um cara que eu conheci na Martins Pena. Uma pessoa por quem eu tenho muita admiração. Primeira vez que eu vi um texto do Cássio sendo interpretado, eu me apaixonei. [...] **E aí quando eu convido o Cássio para fazer parte do processo, ele me coloca algumas limitações enquanto em relação a um projeto de uma mulher negra. Ao mesmo tempo que eu sabia que tinham questões relativas às nossas vivências e experiências que precisaria ter uma pessoa preta falando.** E aí eu faço o convite para uma outra pessoa do grupo assumir a dramaturgia, a pessoa não quer. Decide não fazer porque acha que não vai dar conta. E eu precisava que fosse alguém dali do processo. E aí ninguém quis fazer, então eu decidi assumir isso com o Cássio.

Apesar da escrita do texto da peça ser fruto de uma co-autoria entre Sol Miranda e Cássio Duque, o processo de construção do texto tem participação significativa também de outros artistas. Diferentemente daquela escrita impositiva e textocêntrica que se manifestava no "Teatro Moderno", nos voltando para as dinâmicas dos Teatros Negros, este movimento de autoria pode surgir de forma menos limitante e mais orgânica. Sol Miranda, por exemplo, ao compartilhar o processo criativo de construção do texto da peça, ressalta a elaboração mais horizontalizada do mesmo – no sentido de não ser incluído de modo vertical na preparação dos atores, e, sim, ter surgido, também, a partir da contribuição cênica e corporal dos artistas:

> **Muitas vezes o Cássio também não estava na sala de ensaio. Então, ou a gente fazia o processo em que eu estava lá e tinha que vivenciar a experiência como atriz, e depois memorizar o que eu tinha feito pra chegar à noite e fazer uma troca com o Cássio – pra entender como que aquele texto corporal ia virar texto escrito.** E outras vezes ele estava na sala de ensaio, então ele conseguia acompanhar e construir ali também. [...] Foi um processo feito com muitos improvisos assim. A gente fez um mergulho muito grande, né? Foram mais de seis meses de ensaio.

O texto da peça começa a surgir de improvisações e experimentações cênicas entre os atores, as atrizes, os diretores e os dramaturgos dentro da sala de ensaio. O corpo, então, é valorizado nesse processo de escrita. Esse "texto corporal" que vira "texto escrito" nos faz retomar o conceito de "corpo negro pulsante" (ALEXANDRE, 2017, p. 40), mas também o de "escrevivência" (EVARISTO, 2005). O primeiro nos atenta para uma percepção do corpo do/a ator/atriz negro/a em cena que "dispara um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral [...] uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em performance".

Já o segundo conceito não só nos devolve a questão da limitação que um homem branco teve para discorrer sobre a vivência de uma mulher negra, mas também, e principalmente, nos revela a potência que a vivência de uma mulher negra tem no processo criativo de discorrer sobre outra mulher negra. Sobre isto, podemos deslocar o seguinte diagnóstico de Conceição Evaristo, incialmente realizado no âmbito da literatura, para o contexto teatral. Vejamos o que Evaristo diz:

> Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se "da pena", objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. **Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.** Na escrita busca-se afirmar as duas faces da moeda num único movimento, pois o racismo como lucidamente observa Sueli Carneiro, "determina a própria hierarquia de gênero" em sociedades como as latino-americanas, multirraciais, pluriculturais e racistas (EVARISTO, 2005, p. 206, grifo nosso).

Visto que, nesta pesquisa, visamos expandir o entendimento de autoria, e também o de escrita, para além do que envolve a elaboração de um texto escrito em letras, podemos dizer que nossa atriz-autora não só se apodera da grafia como também de seu corpo. Retoma o corpo que, em um passado não muito distante, era só descrito, e que agora projeta sua própria voz e as vozes dos seus. Toma posse de uma escrita que vaza de seu próprio corpo.

A afirmação desta autoria e a escrevivência, que tem o corpo de mulheres negras como operadores do que estou chamando aqui de "corpo-textual", no caso de Sol, podem ser evocadas duas vezes. A primeira, por esse texto partir literalmente de seu corpo, em experimentações em sala de ensaio (em companhia dos demais criadores). E a segunda, por ela dividir a "dupla condição", mulher e negra, com Mercedes Baptista e, com isso, melhor expressar em cena a história da bailarina. Aprofundaremos este ponto mais adiante.

Sobre o processo da sala de ensaio, Sol Miranda explica:

> Primeiro tinha a ideia da gente pegar todo o contexto histórico de Mercedes, a partir de pessoas que a gente convidou para estarem com a gente na sala de ensaio, para passarem também para o elenco um pouco das suas vivências e experiências. E essas pessoas eram desde teóricos a pessoas que de fato

> conviveram com ela[206]. Um outro momento era a gente fazer todo **um processo que fosse muito a partir do corpo**, menos texto possível. **Então a gente se jogava em construções de cenas que partiam de uma construção corpórea primeiro.** Então, muitas aulas de dança, muitas aulas de capoeira. Muitas aulas **que pudessem mexer com uma memória corporal nossa.** Então, um terceiro momento, era fazer desses momentos anteriores cenas improvisadas. Então, essas cenas improvisadas nós fazíamos enquanto núcleo de atores com interlocução do Juracy e do Thiago, que eram os diretores. Algumas interlocuções do Davi Giordano, que era quem cuidava também do nosso aquecimento de voz (de atores, da música era a Priscila que cuidava). E com umas interferências também do Charles Nelson. Do Fabinho, a posteriori.

Para esse processo todo acontecer, de modo a ser possível encenar, com o protagonismo de um grupo negro de teatro, a história de Mercedes Baptista nos palcos, alguns enfrentamentos precisaram ser feitos. E aqui, Sol se depara com o chamamento de uma militância pela luta por direitos como necessidade e estratégia para conseguir caminhar no meio artístico com projetos negrorreferenciados. Desvelando, assim, os obstáculos ainda existentes em torno da atuação e do exercício de grupos negros. Os contratempos não são os mesmos enfrentados pelo TEN, por exemplo, mas seguem em curso entraves que escancaram dificuldades maiores enfrentadas por grupos negros, se comparados a grupos de teatro não negros.

> **Eu não virei uma militante de forma consciente. De maneira inconsciente, eu fui adentrando nos espaços pra reivindicar, por exemplo, o pagamento de um edital.** *Mercedes* começa com... a questão em torno dele começa com o não pagamento de um edital. E ali, naquele momento, eu só precisava pagar as pessoas. Só que, pra pagar as pessoas, eu tive que ir pra um Fórum Nacional em Salvador. E aí, **junto a mais de 200 coletivos, reivindicar o pagamento desse edital e de outras políticas também de financiamento a pessoas pretas.** E ali eu falei "Massa! Várias pessoas pretas reivindicando coisas para as artes negras. Que legal! Vamos levar isso pro Rio". [...] **E fui entendendo que não teria como a gente fazer nada, ou dar continuidade a nada, se não fosse a partir da pauta de ações afirmativas. Porque, de fato, a realidade dos nossos projetos negros ela não é igual a dos outros projetos não negros, né? E a gente vive um racismo estrutural que, inclusive, se espelha nas artes.** Se a gente não falar de ações afirmativas pra pautar políticas públicas, a gente não consegue de fato ter uma equidade assim nos projetos negros em relação aos outros projetos não-negros. E eu acho que o Fórum de Performances Negras foi de fato o meu espaço mais importante de aprendizado e de entendimento da importância de pautar os nossos corpos nessas construções. Tem uma coisa que eu acho que é assim. **A *Emú*, a produtora, ela surge, no meio disso**

[206] Entre os profissionais convidados para estarem no processo de sala de ensaio do espetáculo, estavam: Paulo Melgaço, historiador que escreveu uma biografia sobre Mercedes Baptista, é também professor de História no Teatro Municipal; Sidney Santiago, um dos idealizadores da Companhia Os Crespos; Fábio Baptista, bailarino e ex-aluno de Mercedes Baptista, ele tem sua linha na dança afro contemporânea, mas segue também a matriz de Mercedes.

> **tudo, como a única possibilidade pra gente fazer as nossas próprias narrativas.**[207]

Estando já atenta às demandas que um/a artista negro/a precisaria enfrentar, (envolvido/a em produções negras ou não), Sol Miranda mobiliza, juntamente com demais artistas negros, dois projetos importantes no Rio de Janeiro: a "Segunda Black" e o "1º Fórum de Performances Negras do Rio de Janeiro". Projetos semelhantes já ocorriam em outros estados, e suas edições na cidade carioca funcionam como chamariz para trabalhos artísticos negros e suas respectivas demandas.

A respeito do Fórum de Performances Negras, a ideia para a realização da edição carioca parte depois do contato com o Fórum Nacional de Performance Negra (realizado em Salvador e organizado pelo Bando de Teatro Olodum e pela Companhia dos Comuns, com o ator e diretor Hilton Cobra). Um dos objetivos principais destes Fóruns é movimentar discussões acerca de apoio, investimentos e recursos públicos voltados para as artes de grupos e artistas negros. A ideia é diminuir a distância entre trabalhadores negros da cultura e as autoridades governamentais, através de propostas sugeridas pelos próprios artistas presentes para serem enviadas ao poder público.

> A ideia do Fórum do Rio vem... assim que eu saio do Fórum Nacional, lá em 2015 [...] eu saio de lá muito impactada pelas conversas, pela ideia de se discutir política pública. Eu nunca tinha discutido política pública daquele jeito pras artes, daquela forma. Pras artes negras, né? E o [Hilton] Cobra provocava a gente de fazer fóruns regionais. Então eu venho pro Rio com a ideia de fazer um Fórum... [...] Por não ter nada de efetivo pras artes negras nesse período ali de 2018 e tal, a gente decide fazer o Fórum de Performances Negras pra pautar as políticas públicas pras artes negras no Rio de Janeiro. E aí a gente não consegue fazer o regional, a gente faz o estadual. E que ainda assim não dá conta de todo o estado do Rio. E ele é muito mais sobre o município do que sobre o estado. Porque a gente não conseguiu fazer da forma como a gente gostaria abrangendo todo o estado do Rio de Janeiro,

[207] Ainda sobre essa militância como estratégia inevitável para montar projetos artísticos negros, Sol Miranda diz: "As pessoas do grupo tinham muita vontade de fazer seus próprios projetos. Então a ideia de se manter um CNPJ é também pra que a gente pudesse realizar os nossos próprios sonhos. Fazer com que as nossas ideias fossem pro papel e, de fato, se tornassem projetos artísticos porque não daria conta. [...] Tem uma coisa também que eu acho que eu fui, não sei exatamente quando... que eu fui entendendo nesse processo é que, enquanto artista, brasileiro, carioca ou fluminense, não tem como a gente não ser auto produtor. Não tem como a gente não entender quais são as dinâmicas pra conseguir investimento pros nossos projetos. A gente precisa ter acesso aos editais, a gente precisa ter acesso aos mecanismos de incentivo. Só que, junto a isso, a gente entende também que esses mecanismos de incentivo estão dentro de uma lógica racista. Então, pra ter acesso a eles, a gente precisa pautar política afirmativa. Então, esse entendimento de que vai ter que ter uma militância no campo das artes vem porque a gente tem uma política de cultura no Rio de Janeiro que ela é insuficiente, e que ela é pautada a partir de cada governante, né? A partir dos desejos de cada governante. Nós não temos leis que realmente nos possibilitem viver nossas experiências artísticas. Um orçamento que não fique à mercê dos desejos dos nossos governantes. E essas políticas, quando vêm, elas também caem num processo de reprodução de um racismo estrutural da sociedade. [...] Por isso, precisamos ser também ativistas e militar pra que tenhamos acesso e recurso."

> mas ele conseguiu destacar alguns pontos importantes. Então **vem por isso, pela falta assim. De investimentos e de recursos para a cultura preta**.

Essas ausência e falta, que servem de incentivo para a criação do "Fórum de Performances Negras no Rio de Janeiro", também estimulam a elaboração do outro projeto citado, a "Segunda Black"[208]. Este consiste num projeto que visa a circulação de performances, cenas e espetáculos de profissionais negros pelo estado do Rio de Janeiro. Contando com quatro edições, a "Segunda Black" ocorreu em regiões como o centro do Rio, Botafogo, São Gonçalo e, até mesmo, virtualmente, em meio à pandemia. De acordo com Sol Miranda, um importante diferencial deste projeto é visibilizar a existência de uma criticidade qualificada a respeito dos projetos artísticos expostos nas mostras de cada edição – algo que parecia estar em falta uma vez que muitos críticos pareciam se abster da tarefa de comentar sobre trabalhos artísticos negros.

> O Segunda Black é inspirado no Segunda Preta, de BH, no Segunda Crespa de São Paulo. Esses dois são inspirados no "A cena tá preta" de Salvador, que não acontecia às segundas, mas tinham semelhanças. O Segunda Black, ele é um projeto que é encabeçado por mim, Paulo Matos, Licínio Januário, Reinaldo Júnior e Rodrigo França. E tinha como **ideia trazer artistas negros pra cena, na ideia de se discutir o protagonismo negro na cena. E depois também a gente abrange para as outras áreas da formação artística do projeto. Com a ideia inclusive de provocar as pessoas de terem pessoas negras ocupando todas as funções dos projetos.** Mas, **uma das coisas mais importantes do Segunda era também a ideia de ter uma interface crítica (que na verdade era alguém fazendo crítica aos projetos, e que esse alguém fosse uma pessoa negra). Então a gente convida, durante um período, teóricos negros ou pessoas negras da cultura pra fazerem críticas aos projetos.** Porque **a gente vivenciava uma realidade no Rio de Janeiro onde os projetos negros não recebiam críticas. Ou porque os críticos diziam não entender a dinâmica dos projetos, ou por falta de interesse mesmo.** E a gente traz essas pessoas pra falar: **"Temos pessoas que podem fazer esse processo de criticidade. Negras. Que tem um olhar a partir também dessas experiências".** E um dos nomes que fica pra gente é o da Aza Njeri que, inclusive, vem a se tornar crítica teatral pelo "Rio em cena". Uma das únicas críticas teatrais do Rio de Janeiro com respaldo de uma revista eletrônica voltada pra críticas. Embora a gente tenha figuras no Rio como a Cida Moreno, que também desenvolve um projeto de criticidade. E é isso. O Segunda se desenvolve nessa perspectiva. Ele vai se reinventado com o passar dos tempos. Vai entendendo que precisa pautar outras dinâmicas.

A jovem que, quando pequena, se expressava pelos desenhos e imitando personagens no palco improvisado na sala de casa, cresceu e escolheu seguir por aqueles caminhos artísticos de modo mais sério, como profissão. Mas, infelizmente, não seria uma travessia sem obstáculos. Percebendo isso, Sol se deu conta de que precisaria

[208] Em 2019, o projeto "Segunda Black" foi indicado e vencedor do Prêmio Shell na categoria Inovação. Além de ter sido também, no mesmo ano, um dos contemplados na oitava edição do Prêmio Questão de Crítica.

lutar mais enfaticamente por seus direitos. Essa postura não ficou restrita às suas posições de liderança na idealização de projetos como o "Fórum de Performances Negras do Rio de Janeiro" e a "Segunda Black". Em 2020 e 2022, a artista se movimenta também em direção ao campo da política, se candidatando no primeiro ano como vereadora e no ano corrente como deputada federal.

Em recente entrevista ao *podcast* "Negra Palavra"[209], ela é questionada acerca do que exatamente a motivou a se candidatar. Sol Miranda responde o seguinte:

> Acho que a ideia de vir candidata não foi um desejo pessoal. Na verdade, a gente estava no meio da pandemia, eu coordenava uma outra campanha, de um outro candidato, que levou um boicote do partido a que ele estava filiado. E à época só tinha eu filiada em partido. Então, quando a gente entende que a candidatura dele não pode ir à frente, o grupo meio que pede para eu vir candidata para a gente não perder o processo que vinha fazendo há um tempo. Porque, na verdade, as pautas eram de todo mundo. Então ele era a figura que levava as pautas, então outra pessoa poderia levar as pautas. Então eu venho muito à contragosto em 2020 candidata à vereadora, mas **entendendo que era uma possibilidade nossa, enquanto artistas, estar nesse espaço da política institucional.** [...] Acho que a chegada na política institucional não é um desejo assim nosso. De verdade. **Adoraria ser atriz, continuar sendo produtora. É pelo o que eu me formei, motivo pelo qual eu saí de casa. Então... não é uma decisão fácil, não foi uma decisão fácil.**

Como podemos perceber, nossa atriz-autora vem, durante sua caminhada, colecionando habilidades e lideranças em diversos projetos e empreitadas que, sendo artísticas ou não, frequentemente visam expandir uma discussão que paute equidade e políticas antirracistas para além dos ambientes cênicos.

Mas foquemos em sua autoria cênico-dramatúrgica. Estando entre as suas realizações mais significativas de sua trajetória profissional e artística nos teatros até aqui, nos atentemos agora ao espetáculo que conta com a assinatura e atuação de nossa atriz-autora: a peça teatral *Mercedes*.

[209] *Negra Palavra* é o podcast do grupo negro de teatro *Complexo Negra Palavra*, formado pelo elenco do espetáculo teatral de mesmo nome – no qual a obra do poeta, ator, militante e pernambucano Solano Trindade é inspiração para a dramaturgia.

3.2 “Sua defesa é legítima quando surgida de nossas bocas”[210]



Fotografia 22: Mercedes. Fonte: Internet

Assisti pela primeira vez o espetáculo *Mercedes*, realizado pelo Grupo Emú, em 2018, no SESC São Gonçalo. Naquela época, eu conhecia pouco sobre a bailarina, e tive a constatação, mais uma vez, ao assistir à peça, da força que as contações de histórias e trajetórias negras, quando guiadas por outras pessoas negras, têm enquanto resgate e manutenção dos nossos mais velhos que, por vezes, podem ter ficado “esquecidos” nas narrativas convencionais.

Assim como a busca (enraivecida) por negrorreferências, diante do silenciamento solidificado de narrativas hegemônicas, serviu de combustível para que eu empreendesse essa pesquisa, semelhante desejo por rememorar o legado de nossos mais velhos foi estímulo para a construção da peça *Mercedes*:

> Teoricamente, **o projeto surge diante da escassez de obras artísticas sobre a bailarina Mercedes Baptista identificando a urgente necessidade de fomentar, em diferentes gêneros comunicativos, a vida, a obra e o prestígio de uma artista que só tem a contribuir para o resgate e a preservação da cultura popular brasileira**, valendo-se como importante veículo de comunicação (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 20, grifo nosso).

Sol Miranda ouve falar da bailarina Mercedes, pela primeira vez, quando frequentava o grupo de danças afro-brasileiras “Kina Mutembua”, onde Charles Nelson, exercia a direção do grupo. Mas foi em 2010, ao assistir uma peça teatral sobre a vida de Carolina Maria de Jesus, montada pelo grupo de teatro negro de São Paulo, *Os*

[210] GIORDANO; MIRANDA (2016, p. 14).

Crespos, que Sol decide começar a estudar mais sobre a bailarina do Municipal e dar os primeiros passos para esboçar um projeto que celebra seu legado:

> Nas salas de ensaio do "Kina Mutembua", o Charles falava muito sobre a Mercedes. Então, Mercedes era uma personagem real que pairava como uma grande heroína, na maioria das vezes, para nós jovens artistas dali daquela sala. Então meu contato com ela vem primeiro a partir das histórias que o Charles contava. E a ideia de fazer o espetáculo veio assistindo ao espetáculo "Ensaios sobre Carolina", da Companhia "Os Crespos", de São Paulo. Neste espetáculo, tinha uma cena feita pela atriz Maria Gal, ela dançava afro na sapatilha de ponta. E eu vi aquela cena, saí do teatro e fui pra casa e escrevi o projeto pra fazer a peça sobre Mercedes Baptista. E logo depois eu fui e solicitei autorização a ela e tal[211].

O atravessamento de Sol, uma artista negra, ao assistir um espetáculo teatral de outro grupo negro me parece ser uma informação relevante de refletirmos um pouco mais. No livro sobre o processo criativo do seu espetáculo, ela também relembra esse fato.

> Em 2010, tive a felicidade de assistir a montagem Ensaios Sobre Carolina, da Cia Os Crespos de São Paulo [...] **Assistir a uma construção cênica fundamentada no protagonismo negro dos corpos interpretativos e da temática lançada me fez pensar na possibilidade de construções estéticas que se apropriassem e legitimassem as criações e os criadores afro-brasileiros.** Saí da Fundação Progresso impressionada com a elaboração cênica, com a dramaturgia, com a efervescência nos corpos dos atores, e com aquela força preta posta de forma tão poética e política no caos da minha Rio de Janeiro. No mesmo dia, iniciei os meus próprios ensaios conceituais sobre o que poderia ser um projeto para falar de uma personagem que já há tempos circulava meu imaginário (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 19, grifo nosso).

A potência que é nos depararmos com outras produções artísticas negras, evidenciando a influência e o estímulo que advém daí, é, a meu ver, mais um exemplo de como pode existir, sim, mesmo que em alguns casos nas entrelinhas, encadeamentos e relações entre grupos negros de teatro. A relação dos Crespos com Carolina Maria de Jesus; a percepção de Sol do espetáculo dos Crespos; o diálogo de Sol para o grupo Negra Palavra; o encontro de Charles com Mercedes; de Sol com Charles; de Sol com Mercedes, entre outros, sem fim. Estes entrecruzamentos, no hoje, nos incentivam a contrariar aquele dizer que aponta as teatralidades negras como pontuais, escassas e sem continuidades na "História do Teatro Brasileiro". Dado o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), contra o qual lutam estas narrativas contra hegemônicas, é mais provável, como muito discutido neste trabalho, que estes atravessamentos tenham ficado encobertos

[211] Em 2012, Sol Miranda compartilha o desejo de fazer o espetáculo sobre Mercedes Baptista com a própria homenageada. Recebendo, com isso, a autorização para a realização da peça. Infelizmente, com o falecimento da bailarina em 2014, ela não pôde assistir ao trabalho.

pelos forçados tracejados historiográficos. Afinal, se constam vazios na "História do Teatro Brasileiro" a esse respeito, nas "Histórias dos Teatros Negros Brasileiros" seus caminhos encontram-se em muitas encruzilhadas.

Entre esses primeiros "ensaios conceituais" feitos por Sol e a conquista do edital para a montagem do espetáculo, muito aconteceu. Afinal, o Grupo Emú surgiu. Mas, antes da formação do grupo, Sol e outros artistas se uniram, primeiramente, para elaborar uma cena curta sobre a bailarina. Após esta criação que, mais à frente, o Grupo Emú desabrocha com o espetáculo[212].

Se, por volta dos anos 1940/1950, o grupo teatral do qual Léa Garcia fez parte não teve incentivos financeiros destinados para as suas empreitadas com os projetos e peças, o Grupo Emú, um grupo negro surgido em 2015, também na cidade do Rio de Janeiro, conseguiu conquistar meios para a realização de seu projeto com um edital voltado para práticas artísticas negras[213]:

> Este começo do grupo, em caráter amador, rapidamente ganhou uma dimensão profissional quando o projeto de montagem do espetáculo *Mercedes* recebeu a notícia de que fora contemplado pelo edital lançado na Funarte. Em 9 de setembro de 2015, o projeto *Mercedes Baptista: o legado na dança afro-brasileira da primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* recebe a notícia de que atingiu a nota máxima no resultado dos contemplados pela bolsa e em 7 de outubro é publicado o resultado oficial. [...] O que antes tinha apenas o comprometimento de pesquisar agora se tornou a montagem concreta de um espetáculo, com investimentos públicos. Foi dada a largada de apresentação do *Grupo Emú* (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 22).

Embora os embates não sejam os mesmos dos tempos do TEN, o Grupo Emú também não esteve isento de precisar batalhar pelo cumprimento de seus direitos. Mesmo com a conquista do edital e, com isso, a possibilidade de montagem do espetáculo, o grupo precisou reivindicar pelo pagamento do mesmo, como já comentado por Sol Miranda. Um dos primeiros editais voltados para o fomento de projetos artísticos negros, vem acompanhado, como de praxe, com o atraso no pagamento dos

---

[212] Estavam envolvidos na cena curta os artistas: Reinaldo Junior, Thiago Catarino e Sol. A eles, se juntaram também "Ariane Hime, Elton Sacramento, Juracy de Oliveira, Laís Oliveira, Núbia Pimentel", e "com isso, surgiu o embrião do atual Grupo Emú" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 21).

[213] "Um momento determinante para a construção do espetáculo foi o resultado da seleção do projeto *Mercedes: o legado na dança afro-brasileira da primeira bailarina negra do Teatro Municipal* pela Funarte através da Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros. Em "O MINC e a cultura negra: debates sobre políticas culturais", discorremos sobre o processo dado com a Fundação Nacional das Artes até a liberação da verba e a importância de implementação de ações afirmativas no campo das artes com políticas de inserção de artistas negras e negros, com o intuito de mudar os paradigmas responsáveis pela segregação e apartação de representatividade negra na cena artística contemporânea. (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 15)

contemplados. Felizmente, com a contestação feita por Sol e os demais integrantes do grupo, o financiamento foi realizado, permitindo ao projeto continuar em andamento e ser realizado.

Nos voltando para o processo de criação do espetáculo, fazia parte da metodologia e dos interesses de pesquisa do grupo um entendimento que o aproxima de algumas concepções dos Teatros Negros. Em primeiro lugar, o fato de os Teatros Negros serem constituídos por diversas expressões artísticas como dança e música, para além da encenação dramática – confirmando o já apontado por Douxami (2001). Além disso, tangenciando o "corpo negro pulsante" de Alexandre (2017), a valorização de elementos das religiões afro-brasileiras na estrutura cênica do espetáculo:

> A busca pelo conceito de condução do espetáculo perpassou provocações como **a ressignificação dos movimentos codificados pela dança afro-brasileira, criada por Mercedes Baptista, e uma transposição artística dos símbolos e estéticas dos orixás numa relação correspondente com a narrativa e os personagens em questão. A dança afro-brasileira**, elemento que impulsionou Mercedes Baptista no cenário artístico pelo mundo, neste trabalho, **seria inserida como signo corporal-interpretativo**, funcionando como resposta a questionamentos que os personagens carregam ao longo do espetáculo teatral (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 21-22, grifo nosso).

No trabalho do grupo, para além de ser um espetáculo que se debruça no legado de uma bailarina negra que criou a dança afro-brasileira[214], são de suma importância a valorização, o respeito e a autonomia dos corpos em cena para "contar aquela história". Como já viemos comentando, o corpo não está subjugado a algum texto, e sim em constante relação com a feitura deste. Com o intuito sempre de ressaltar que aqueles corpos escrevem e inscrevem a cena carregando memórias e ancestralidades coletivas que os interligam:

> Essa poesia corporal nasceu da percepção da miscigenação corpórea brasileira como uma manifestação do corpo brasileiro cujos reflexos salientam o princípio vital de um corpo miscigenado e multifacetadamente **carregado de uma herança africana**. Com isso, **pretendemos apontar uma linguagem afro-física fundamentada nesse legado, em que marcas ancestrais dialogam com um corpo/signo atemporal** (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 22, grifo nosso).

Fazendo parte desse "corpo/signo atemporal", evocado pela corporeidade dos atores e atrizes em cena, antes de seguirmos comentando acerca das poéticas de criação e estéticas do grupo, abordemos um pouco sobre a protagonista homenageada da peça.

---

[214] Mercedes Baptista foi considerada a principal representante da dança negra no Brasil e a "grande mestra percussora da Dança Afro-Brasileira" (MELGAÇO, 2007, p. 123).



Fotografia 23: Bailarina Mercedes Baptista. Fonte: Internet[215]

Apesar de pairar certa imprecisão de qual seria o ano de seu nascimento, ao que tudo indica, Mercedes Baptista nasceu em 1921, em Campos dos Goytacazes. Foi uma importante artista[216] carioca que movimentou o cenário artístico da dança e do teatro a partir do final dos anos 1940.

Sua inserção no universo da dança começou tardiamente, quando ela tinha por volta dos 24 anos. Ao mudar-se com sua mãe para a capital, Mercedes decide ouvir e seguir seu desejo de se aventurar na dança e se tornar uma reconhecida bailarina. Em 1945, num projeto gratuito que oferecia aulas de dança para jovens interessados, ministradas por Eros Volúsia, no Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro, a jovem começa sua imersão neste universo. A prestigiada professora era reconhecida por "abordar as danças populares como uma linha de experimentação que se distinguia da predominância do balé clássico" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 33).

Cada vez mais envolvida pelo universo da dança, após as aulas com Volúsia, Mercedes passa a frequentar a Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois do contato com as danças populares, ela aprendia ali técnicas e metodologias mais "clássicas" do meio da dança.

Pretendendo expandir seus conhecimentos e vivências no balé do Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes se inscreve no concurso público para se tornar uma bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Mesmo enfrentando um processo seletivo

[215] Disponível em: https://www.culturamilanesa.com.br/. Acesso em: 23 nov. 2022.
[216] Além de bailarina, Mercedes Baptista foi diretora, coreógrafa e professora, tendo atuado em diferentes meios artísticos, como dança, teatro, cinema, televisão e carnaval (Giordano; Miranda, 2016).

difícil e com obstáculos manipulados para que ela não concluísse o processo, Mercedes Baptista tem um resultado positivo e se torna a primeira bailarina negra a integrar aquele Corpo de Baile[217], em 1948.



Fotografia 24: Bailarina Mercedes Baptista. Fonte: Internet[218]

Entre as alianças que Mercedes foi trilhando após iniciada a sua caminha artística encontra-se o TEN. Mercedes Baptista chegou a se juntar ao Teatro Experimental do Negro, onde atuou como bailarina, coreografando alguns dos espetáculos do grupo. Por intermédio também de Abdias Nascimento, Mercedes Baptista conhece Katherine Dunham, bailarina e coreógrafa afro-americana, que a convida para estudar sua técnica nos EUA, em 1950.

No ano seguinte, de volta ao Brasil, começa uma pesquisa híbrida em dança que a coloca num terreno novo, pelo qual ficará conhecida, logo mais, como a fundadora de um novo gênero artístico na dança. Nesta pesquisa, Mercedes aglutina seus conhecimentos adquiridos até ali: com os terreiros de candomblé no Rio de Janeiro e as danças dos orixás, com sua formação como bailarina clássica e os estudos com a técnica

[217] Além da tentativa, por terceiros, de impedimento de sua conclusão do processo seletivo, após ser efetivada como bailarina do Corpo de Baile do Municipal, Mercedes, infelizmente, continuou enfrentando resistência na sua presença no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. "Já concursada e sendo funcionária pública, Mercedes realizava os ensaios e treinamentos do Corpo de Baile sem nunca ser para interpretar papéis importantes dos espetáculos que eram apresentados. Tendo participado poucas vezes das apresentações públicas do Corpo de Baile, a sua atuação ficou relegada apenas a algumas figurações ou participações pequenas, em casos de espetáculos que faziam uso de composições nacionais" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 34).

[218] Disponível em: https://www.culturamilanesa.com.br/. Acesso em: 23 nov. 2022.

de Katherine Dunham. Tal pesquisa e investigação a consolida como a "mãe da dança afro brasileira" (FERRAZ, 2017, p. 119).

Em 1953, difundindo a criação de sua técnica, funda o Balé Folclórico Mercedes Baptista, onde formou bailarinos que seguiram perpetuando seu trabalho – a exemplo de Charles Nelson, que citamos aqui.

> Com seu grupo realizou incontáveis participações nos palcos revisteiros, nas escolas de samba, em montagens cinematográficas e tournées internacionais. Foi responsável pela introdução de alas coreografadas no desfile das escolas de samba, em 1963. Nos anos 70, Mercedes ministra diversas oficinas nos EUA sobre dança afro-brasileira (FERRAZ, 2017, p. 119).

À Dona Mercedes Baptista, como dito, é creditada a criação do gênero da dança afro-brasileira. Fruto de interlocuções entre o balé clássico, a dança moderna e danças de manifestações populares, a dança afro de Dona Mercedes encontrou solo fértil para criar raízes nos anos 1950. A bailarina e coreógrafa encontrou chances de atuação em diversas frentes artísticas e culturais, além de alcance nacional e internacional.

No entanto, ainda que tenha deixado um imensurável legado no meio artístico, sobretudo o da dança, a imagem de Mercedes Baptista parecia caminhar pela trilha do "esquecimento" historiográfico até a estreia do espetáculo do Grupo Emú. De acordo com Sol Miranda, após as apresentações da peça, o nome de Mercedes passou a ser mais citado e seu legado melhor difundido e reconhecido.

> **Após o espetáculo, o nome da Mercedes também volta pra cena numa outra perspectiva**, né? Porque **o espetáculo também é exibido online na pandemia. E foi um dos projetos que mais teve audiência** do projeto SESC online. Ele roda interior, vai para São Paulo. E aí, alguns espaços voltados para a dança negra, que tinham Mercedes com a sua importância, começam a convidar também o grupo, o Charles, e a compor atividades para falarem do nome dela, né? **Eu acho que tem uma coisa do espetáculo em si que é o fato de ter uma dramaturgia circulando. Que é o fato de terem artistas falando do projeto. A arte, ela tem a possibilidade de ampliar nossos horizontes, né? E a gente sabe, inclusive, o quanto ela nos conecta com essas figuras que foram importantes para a nossa história.** Então acho que tem assim a ver com a passagem [o falecimento da bailarina em 2014]. Mas **tem a ver também com todo o movimento artístico que foi feito em prol dela.** Então, junto ao espetáculo, você teve em 2016, no final do ano, a inauguração de uma estátua dela no Largo da Prainha. Então, aquela estátua ali também, ela atiça a curiosidade das pessoas. E ela tá num espaço cultural de muita efervescência. Então, o espaço público passa a configurar também um espaço de afeto para a recepção dessa mulher tão importante. [...] **Eu acho que os trabalhos artísticos foram muito fundamentais para essa retomada do nome da Mercedes.** Logo depois

> você tem também o espetáculo "Elza"[219]. E aí no "Elza" você tem uma cena onde é citada a Mercedes. Porque Elza trabalhou na companhia de Mercedes Baptista. Então o nome dela também passa a ter outra projeção a partir do "Elza", que foi um sucesso. **Então teve uma dinâmica de projetos artísticos que começaram a falar sobre ela, e isso muito também a partir de um desejo de resgate de pessoas negras querendo falar das figuras importantes negras que são invisibilizadas pela sociedade, né?** Então, o olhar nacional pra essa mulher **vem também de um lugar de reivindicação de artistas, de historiadores, de pessoas negras, sobretudo, que sabiam e sabem da importância dela**, né?

No trecho acima, percebemos como Sol contextualiza o espetáculo em homenagem à Mercedes em um conjunto de iniciativas – espetáculos, estátua comemorativa – que tanto sublinha o movimento efervescente dos Teatros Negros no Brasil, bem como reforçam as encruzilhadas entre todas estas iniciativas, agentes, grupos e ancestralidades. Poderíamos arriscar a dizer que a figura de Mercedes Baptista é, em si mesma, uma encruzilhada não apenas de motrizes de danças distintas, mas também do movimento de valorização de seu legado. Não à toa, recentemente, além do espetáculo do Grupo Emú, Mercedes surge homenageada por espetáculos de dança ("Cartas para Mercedesssss", de Carmen Luz), a inauguração da estátua citada, documentários ("Balé Pé no Chão", de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro) e Escolas de Samba[220] que relembram a bailarina em seus desfiles no carnaval.



Fotografia 25: Estátua[221] de Mercedes Baptista. Fonte: Internet[222]

[219] O espetáculo "Elza: o musical" é uma peça musical que retrata a vida e trajetória profissional da cantora Elza Soares. Com direção de Duda Maia, o elenco conta com sete atrizes. São elas: Larissa Luz, Janamô, Júlia Tizumba, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacorte e Verônica Bonfim.

[220] Na comissão de frente do Salgueiro, em 2022, a bailarina Ingrid Silva representa Mercedes; no mesmo ano, a Paraíso do Tuiuti e a Beija Flor lembraram Mercedes; o enredo "Deusa negra da dança" da Águia Real, em 2021, foi sobre Mercedes; em 2009, a própria Mercedes Baptista desfila em uma ala em sua homenagem no enredo "Neste palco da folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal – a Centenária Maravilha", da Unidos de Vila Isabel; em 2008, Mercedes também foi homenageada pela Acadêmicos do Cubango, escola de Grupo de Acesso A; e esta lista não se esgota.

[221] Localizada no Largo da Prainha, no Rio de Janeiro.

As reverberações advindas dos Teatros Negros, assim como suas multiplicidades de metodologias, estéticas e poéticas, são muitas. No caso da peça *Mercedes*, do Grupo Emú, aliada à valorização de expressividades culturais negras (através das danças, músicas e instrumentos) está o resgate da memória daquela que é considerada a "criadora da dança moderna negra brasileira" (MIRANDA, 2022).

Numa matéria publicada pelo site *Folha 1*, em 2017, para divulgar a apresentação da peça na cidade natal da bailarina, a descrição sobre o percurso da peça e do grupo, até aquele ano, é feita da seguinte forma:

> "Mercedes" é o primeiro projeto de construção cênica e pesquisa em Teatro Negro do Grupo Emú. Mais de 3.000 pessoas já assistiram ao espetáculo que estreou em maio de 2016 na Arena do Espaço Sesc, em Copacabana, e já participou de importantes festivais e mostras brasileiras, como a Mostra Benjamin de Oliveira, em Belo Horizonte (MG), e a Mostra Olonadé, da Cia dos Comuns, no Rio de Janeiro. (FOLHA 1, 2017)[223]

Em 2021, quando a bailarina completaria 100 anos de vida, o Grupo Emú teve a oportunidade de realizar uma ocupação durante todo o mês de novembro no SESC Copacabana – no teatro onde estrearam o projeto pela primeira vez. Além disso, conseguiram viajar para São Paulo, exibindo o espetáculo e o legado de Mercedes em outras localidades:

> Desde a estreia no Sesc Copacabana em 2016, o espetáculo "Mercedes" realizou apresentações virtuais e circulou por 5 cidades do Estado do Rio de Janeiro, através do Projeto X-TUDO CULTURAL. Participou de importantes Festivais e Mostras Brasileiras, como a Mostra Benjamin de Oliveira, em Belo Horizonte e a Mostra Olonadé da Cia dos Comuns, além de ter circulado por três cidades de São Paulo. E, no ano em que se comemora o centenário da bailarina, figura emblemática da história da dança, a peça retorna aos palcos que estreou para cumprir temporada de 05 a 28 de novembro, de sexta a domingo, sempre às 19:00. (GELEDÉS, 2021)[224]

Tendo comentado sobre as motivações do grupo para a criação do espetáculo, as metodologias de criação do mesmo e as repercussões que as apresentações tiveram, além de revisitarmos um pouco mais sobre quem foi a artista homenageada, analisemos agora, de modo mais atento, a escritura cênico-dramatúrgica de *Mercedes*.

---

[222] Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/a-pequena-africa-sua-grande-historia-23692498. Acesso em 23 nov. 2022.

[223] Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2017/07/cultura_e_lazer/1222030-mercedes-nesta-quarta-em-campos.html. Acesso em: 19 nov. 2022.

[224] Disponível em: https://www.geledes.org.br/espetaculo-mercedes-retorna-aos-palcos-da-sua-primeira-montagem/. Acesso em: 19 nov. 2022.

3.3 A escritura cênico-dramatúrgica de Mercedes

O espetáculo pode ser descrito como uma biografia real e fictícia sobre a vida pessoal e profissional da primeira bailarina negra a compor o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No enredo, duas versões de Mercedes Baptista estão em cena: a que vive no tempo corrente das cenas e a bailarina póstuma. Esta última, num reavivamento de suas memórias, defronta-se com passagens de sua vida que lhe fazem refletir sobre escolhas, posturas, vitórias e tristezas que teve em vida.

Das minhas lembranças ao assistir ao espetáculo pela primeira vez, está a de, ao entrar no teatro, ter minha atenção prontamente direcionada para a grande folhagem suspensa no centro do palco. Logo depois, para a distribuição dos instrumentos musicais dispostos no palco e para os caixotes de madeira arrumados como se fossem fileiras de sala de aula.



Fotografia 26: Mercedes. Foto de Daniel Barboza.

A árvore ilustra aquela que era umas das manias favoritas de Mercedes, quando mais nova: subir nos galhos das árvores e espiar o que se passava lá embaixo, dali de cima. Mas podemos imaginar outras interpretações. A árvore seria a própria Mercedes, uma espécie de baobá, “árvore da coesão e do mistério” que Luiz Antonio Simas (2022, p. 150-151) aproxima a Dona Ivone Lara: “d. Ivone é baobá enraizado na voz da rua”. No nosso caso, conforme toda a rede de memórias e homenagens mencionadas anteriormente, poderíamos dizer que Mercedes seria um baobá enraizado nas cenas. Outra simbologia que a árvore parece deixar, a meu ver, são os frutos de seu legado representados pelos artistas negros em cena. E a personagem de Mercedes Póstuma, ao

final do espetáculo, tece uma bonita analogia sobre a árvore que ressalta esta leitura da relação da bailarina negra e sua descendência nos artistas em cena: “Quando se é adotado por uma árvore... [...] Você nunca esquece suas raízes” (MIRANDA, 2018, p. 424).



Fotografia 27: Mercedes. Foto de Daniel Barboza.

Sob o Baobá-Mercedes, o espetáculo se desenvolve, estruturado em dezesseis cenas, respectivamente: “As lembranças”, “Minha árvore”, “A areia”, “A sapatilha e a professora”, “A vizinha”, “Obaluaê foi num xirê”, “Carente da Silva de Comunidade dos Santos”, “Gente como você”, “Teatro Experimental do Negro (TEN)”, “O malandro e a menina”, “A mestra”, “Estudantina”, “Carnaval”, “O filho que se foi”, “O encontro” e “Batuque”.

Os títulos das cenas são, muitos deles, auto explicativos acerca da trajetória pessoal e profissional de Mercedes Baptista. O texto, que busca compartilhar com o público e/ou leitor quem foi a renomada bailarina e o que a motivou a seguir a carreira artística, mostra o desenvolvimento da personagem da infância à fase adulta, mas também hipotéticos momentos póstumos da artista – onde reflexões sobre a trajetória da artista são realizadas, bem como encenações de diálogos ancestrais e encontros impossíveis entre as diversas facetas de Mercedes.

Apesar de ser um espetáculo biográfico e ficcional sobre a artista e, com isso, revelar momentos de sua trajetória de vida, a peça não segue um simples encadeamento linear. O início é, inclusive, com uma destas hipotéticas experiências póstumas da personagem. Como já discutimos, essa ruptura de um desdobramento linear

(exemplificado também pela “encruzilhada”) é um fator relevante e característico de saberes afro-diaspóricos.

Sobre a disposição do palco, com exceção da grandiosa folhagem suspensa e os instrumentos bem colocados em cena, o cenário nos dá a (temporária) sensação de ser simples. No entanto, iniciado o espetáculo, a iluminação, a sonoridade dos instrumentos e os corpos dos atores e atrizes expandem o espaço cênico, dando-lhe amplitude no decorrer da peça.



Fotografia 28: Mercedes. Foto de Daniel Barboza.

Entre os instrumentos, estão em cena atabaques, teclado, violino e violoncelo, que nos colocam imersos nos espaços do balé clássico, da dança moderna e das danças populares pelos quais a bailarina passou em sua trajetória. Estes, são tocados por músicos[225] que estão sempre em cena no decorrer da peça. A questão sonora é, de fato, um elemento marcante do espetáculo, sobretudo em relação aos atabaques. Conforme nos lembra Simas (2022, p. 29), “em diversas culturas os tambores contam histórias, ampliam horizontes de vida e têm gramáticas próprias, que muitas vezes expressam o que a palavra não alcança”. O autor é resoluto em afirmar que os atabaques narram histórias, constituindo a ponte entre os terreiros e as Escolas de Samba. Com estas

[225] Entre os músicos estão: Kaio Ventura, João Nazaré, Adriano Souza, Frida Maurine e Raquel Terra.

explanações de Simas, podemos considerar a presença dos atabaques como elos entre nós, espectadoras/es, Mercedes Baptista, Sol Miranda, os Teatros Negros e nossas/os ancestrais. De modo mais pontual, podemos, enfim, refletir sobre a cena inicial do espetáculo, que quebra com uma concepção linear biográfica que apostaria na infância da protagonista como início, por exemplo.

A princípio, haveria uma similaridade curiosa a ser observada com dois textos que discutimos no capítulo anterior: *O Imperador Jones* e *Sortilégio: mistério negro*. Nesta cena, Mercedes Póstuma é atormentada pelo som de atabaques que trazem de volta à personagem lembranças que a angustiam. Diferentemente dos protagonistas das peças citadas, Mercedes não maldiz as sonoridades com discursos intolerantes. O que lhe inquieta são as lembranças que os sons evocam nela. Vejamos: "MERCEDES PÓSTUMA: Ah! Que barulho é este? Um zumbido? Um som? Um som que vem de longe... Perto... O que é isso? De onde vem este som? Chega! Este som não me diz mais nada! Eu não quero mais lembrar... Este tambor... Este som. Que tambor é esse que me atormenta, que não cessa e me faz reviver esta vida perdida? Esse som! Me deixa em paz! Eu não quero ouvir! *(recordando-se)* Isso não deveria ser assim! Eu não consigo descansar. Esse barulho..." (MIRANDA, 2018, p. 390).

A exemplo dos atabaques, é fácil de depreender, como já viemos abordando pelas falas de nossa atriz-autora sobre o processo criativo, que existem outras dramaturgias, para além da textual, que entrelaçam todo o espetáculo. As dramaturgias musical e corporal, por exemplo, são tão importantes para a realização da peça que existem pontuações a seu respeito presentes no próprio corpo do texto[226]. Um exemplo é a rubrica inicial no texto *Mercedes*. Mesmo quem não assistiu ao espetáculo e tem apenas acesso ao livro, percebe que existem movimentações de dança, mescladas com os movimentos relacionados aos orixás, que funcionam como parte da comunicação – tanto quanto o texto que os personagens pronunciam. Parece não haver uma verticalização de importâncias entre a palavra e o corpo, uma vez que os movimentos corpóreos funcionam como "signo corporal-interpretativo":

> **A dança afro-brasileira**, elemento que impulsionou Mercedes Baptista no cenário artístico pelo mundo, **foi inserida neste trabalho como signo corporal-interpretativo, funcionando como resposta a questionamentos que os personagens carregam ao longo do espetáculo teatral**. Ocorrem, portanto, uma ressignificação dos movimentos codificados pela dança afro-brasileira criada por Mercedes Baptista e uma transposição artística dos

[226] Me refiro ao texto escrito de "Mercedes" publicado no livro "Dramaturgia Negra" (2018).

> símbolos e estéticas dos orixás, em uma **relação correspondente com a narrativa e os personagens em questão** (MIRANDA, 2018, p. 389, grifo nosso).

No tocante a essa horizontalidade entre corpo e palavra presente na peça, tal recurso me parece não estar presente apenas por se tratar de um espetáculo acerca da vida e obra de uma bailarina. A importância destas outras dramaturgias (corporal, musical, visual, entre outras), indicadas no texto e presentes em cena, são elementos significativos quando pensamos os Teatros Negros. Pois, nestes, a teatralidade (que se expressa também por aquelas outras dramaturgias) está presente em todas as suas manifestações artísticas (MARTINS, 1995), ao contrário da dramaturgia textual.

Sendo assim, o corpo – assim como os atabaques – não figura apenas um "instrumento" para praticar ações. Aquele(s) corpo(s) em cena, estão em performance, e a memória que portam também o(s) permite(m) escrever em cena. Ou, nas palavras de Leda Martins (2003, p. 77), "[...] a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance."

Nos debruçando agora no enredo da peça, este nos propõe provocativas reflexões, algumas delas já desenvolvidas anteriormente por aqui: a invisibilização imposta aos feitos de artistas negros na historiografia, a denúncia de *blackface* nos teatros nacionais, além dos obstáculos impostos nas trajetórias de artistas negros para apartá-los de espaços elitizados.

Algumas destas problematizações são retratadas através da própria personagem Mercedes Póstuma, quando ela reflete, por exemplo, sobre o que foi feito depois de seu pioneirismo em ser a "primeira bailarina negra a compor o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro". Outras são trazidas pela representação do seu encontro com Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. Na cena abaixo, Abdias leva Mercedes para conhecer o TEN e a proposta do grupo. Vejamos as reflexões levantadas por eles:

> ATOR 3 Radicais? **Radical é a forma como somos apartados da cena e substituídos por uma tinta preta na cara.** Aqui no Teatro Experimental do Negro nós não vamos aceitar assistir ao "Anjo Negro" com outro ator que não seja o Abdias. A peça é dele. Foi escrita para ele. De que valeu apresentar "O Imperador Jones" numa noite de gala no Municipal?
>
> ATOR 2 Você acha que não valeu de nada?
>
> ATOR 3 De nada!

> ATOR 2 Valeu para abrirmos um caminho. Companheiros, o processo é lento mesmo. Conseguimos aliados.
>
> ATOR 1 Aliados? Um aliado, companheiro, não pega o seu discurso e coloca na própria boca. Um aliado dá lugar para que você se coloque.
>
> [...]
>
> ATOR 2 Companheiros, vamos pensar. **Discordamos de certos métodos, mas também nunca tivemos um papel de destaque como nesse espetáculo. Uma peça de teatro escrita pelo Nelson, com um protagonista negro. Já é alguma coisa. Pelo menos no papel.**
>
> ABDIAS **O que eles estão fazendo é para nos eliminar. Esse processo de branqueamento camuflado de democracia racial está em andamento desde antes da abolição.** Hoje ainda se preocupam em usar blackface, mas **daqui a alguns anos**, como bem disse nosso companheiro, **a nossa história poderá ser branca.** Os nossos feitos, os nossos deuses africanos, todos interpretados por brancos, sem maquiagem alguma. **E se a minha história é contada de outra cor, eu não tenho história.** E se eu não tenho história, eu busco a dos outros. Eu nego o que sou porque desconheço. **Faz parte do plano.**
>
> MERCEDES PÓSTUMA **E eu serei lembrada para sempre como a primeira bailarina de cor do Theatro Municipal?** Eu passei numa prova. Fui avaliada. Não entrei por acaso. Estou aqui porque sou uma das melhores. **Não consigo entender porque não posso dançar como as outras** (MIRANDA, 2018, p. 412-413, grifo nosso).

O excerto acima nos mostra não só críticas reais incluídas nas cenas da peça, como também as possíveis divergências de opiniões que, por vezes, podem ter ocorrido dentro de um grupo negro de teatro, como o TEN – o que, particularmente, é um ganho quando pensamos que se afasta dos estereótipos que nos representam como um grupo homogêneo. De fato, os diálogos acima encenam o campo reflexivo em torno de muitas temáticas caras aos Teatro Negros.

Através do contato com o TEN e o Abdias Nascimento, Mercedes pôde conhecer a bailarina afro-americana Katherine Dunham. Este encontro também é retratado em cena. Assim como a posterior iniciativa de Baptista em ser professora e, com seu grupo de alunos, transmitir sua técnica com a dança afro-brasileira. No entanto, entre suas lembranças atormentadoras, que a espreitam já na primeira cena do espetáculo, estão suas recordações com seus alunos. Mercedes foi uma professora rígida no tratamento com seus alunos, exigindo demais deles, sendo este um dos arrependimentos revividos por Mercedes Póstuma.

Embora não tenha sido rude e deselegante como Eros foi com ela no passado (como demonstro mais à frente), Mercedes exigiu uma excelência demasiada dos alunos que parece ter feito com que eles tivessem certo medo dela. Numa tentativa de, ao que parece, exigir demais de seus alunos negros de modo que eles não fossem sabotados e

negligenciados como ela foi. Na passagem abaixo, o rigor e a disciplina do ballet e também de uma mulher negra em um mundo branco machista se mesclam quando, em um reencontro consigo mesma, Mercedes Póstuma comenta as atitudes da professora Mercedes:

> MERCEDES **Quando eu pergunto, eu respondo. A pergunta é minha. A aula é minha, o grupo é meu. É tudo meu. Então sou eu, eu e eu.** *(para a bailarina que chegou atrasada)* Garota, senta! Isso aqui tá uma maravilha, mesmo. **Um dia um chega atrasado porque não tem dinheiro para o bonde. Eu já falei, se não tem dinheiro, pede.**
>
> *(para a bailarina)* Tá me olhando por quê? O outro chega atrasado por conta da briga do guarda. Aí eu pergunto, é algum guarda? *(para o bailarino 3)* Olha para mim! *(para a bailarina 2)* Você não! Não, não é guarda. Vamos voltar que essa aula tá muito parada. Vamos! Diagonal. *(para a bailarina atrasada)* Garota, levanta! E agora, sorrindo! 5, 6, 7, 8.
>
> [...]
>
> MERCEDES PÓSTUMA Meu Deus! O que eu fiz? Quanto medo eu tinha. Walter, Gilberto, Marlene. **Quanto medo eu tinha. Deus, por conta disso eu cobrei tanto deles. Exigi tanto. Fui tão severa. Nenhum de nós precisava fazer mais do que ninguém. Onde está escrito que temos que saltar mais? Dançar mais? Sermos os melhores?** Quanta vida, quanto sonho foi me procurar naquela sala e eu... **Corrija essa postura! Uma bailarina não faz isso. Uma bailarina preta menos ainda.** Bailarino, se não sabe falar, não abre a boca. Bailarino não tem cãibra, não bebe água, não tem sede. **No meu balé não pode, não pode, não pode!** Eu vi tantos problemas. Eu me lembro de tudo (MIRANDA, 2018, p. 419, grifo nosso).

A cobrança de Mercedes em relação a seus alunos não é, contudo, um elemento puramente negativo. Como já vimos, Sol Miranda soube da bailarina e coreógrafa por meio de pessoas que estudaram com a professora. Ex-alunos da bailarina que seguem perpetuando sua técnica e legado para demais gerações de profissionais da dança.

Mais acima, pincelamos a relação entre Abdias e Mercedes. Não seria exagero dizer que o personagem de Abdias, por vezes, assume no espetáculo uma presença que simula uma figura-guia para a bailarina. Em uma das inquietações acerca das lembranças de Mercedes, ele a corrige, sugerindo que o que a atordoa são seus arrependimentos acerca do que não fez em vida, e não as meras recordações:

> ABDIAS Você deveria se concentrar no que está acontecendo agora, no que está para acontecer. Esquece o passado, esquece o que já ocorreu. Há outros agora, você precisa acreditar.
>
> MERCEDES PÓSTUMA Essas lembranças me atormentam, eu não consigo descansar, não consigo. Só fico aqui. Recebendo.
>
> ABDIAS Não são suas memórias que a atormentam, Mercedes. Eu conheço você. Você iria adorar mudar o tempo, o destino. **Não são suas lembranças que não lhe permitem descansar. Definitivamente não são.**

> **Mas sim o que você não fez quando essas lembranças ainda eram o seu presente** (MIRANDA, 2018, p. 393, grifo nosso).

Os diálogos entre as duas Mercedes, bem como o fragmento acima indicam um intercruzamento de temporalidades, como, de fato, ocorre em muitas passagens da encenação. O que seria o passado (de Mercedes ainda em vida), se mistura com o presente (no qual Mercedes é póstuma), dando a ver uma "temporalidade espiralar", onde "nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado" (MARTINS, 2003, p. 75-76). Nesta brecha espiralada, não só o que se passa na narrativa evidencia os tempos entrecruzados, como também a vivência dos atores e atrizes em cena (no presente), revivendo e relembrando legados de ancestrais (no passado), na intenção de mobilizar nosso presente (por vezes, omisso) e projetar outros horizontes (no futuro) possíveis.

Num destes imbricamentos na narrativa, mais reflexões provocativas são oferecidas ao público/leitor. Em um embate com Abdias, Mercedes revela que suas perturbações não são por conta de meras lembranças ou sobre o que se transformou o seu legado. Trata-se da dúvida sobre qual real mudança foi feita estruturalmente, após ela ter sido a primeira bailarina negra do Teatro Municipal. Existiram mais bailarinos negros naquele espaço? Houve, de fato, mudança após sua entrada? Ou prevalece o embranquecimento compulsório dos elencos?

> MERCEDES PÓSTUMA Essas lembranças têm vida própria. Elas andam por todo o meu corpo. Eu as vejo andar. Elas entram pela minha cabeça e eu pareço estar vivendo de novo uma mesma situação.
>
> ABDIAS Não é disso que estamos falando, e você sabe que não. **Quantas foram as vezes que eu te vi se esconder atrás de um discurso mudo. Quantas foram as vezes que o silêncio foi o teu palco principal?**
>
> MERCEDES PÓSTUMA **E quantas foram as vezes que um grito me serviu de vestuário! Para que essa peça tão ornada me serviu?**
>
> ABDIAS **Para dar lugar à sua voz.**
>
> MERCEDES **E o que importa isso? Você, o que sabe? Eu não estou falando de mim ou do que fui. Eu quero saber se hoje tem alguém lá. Tem alguém no meu lugar? Fala! Tem alguém no Theatro Municipal? Não, não tem. E por que não tem? Por que não tem?** Alguma coisa eu posso dizer.
>
> MERCEDES PÓSTUMA Alguma coisa eu poderia ter dito.
>
> MERCEDES Alguma coisa eu posso fazer.
>
> MERCEDES PÓSTUMA Alguma coisa eu poderia ter feito.
>
> AS DUAS **Se dependesse de mim...**

ABDIAS **Mas não depende** (MIRANDA, 2018, p.394-395, grifo nosso).

Por mais que atualmente haja bailarinas negras brasileiras internacionalmente conhecidas – como é o caso de Ingrid Silva, que, além de dançar com os coreógrafos brasileiros mais conhecidos, integrou a companhia Dance Theatre of Harlem –, a provocação de Mercedes ainda ressoa nos dias atuais.

Um ponto relevante de se observar acerca dessa performance poética de entrelaçar passado e presente é que as revoltas acerca do silenciamento a respeito da figura de Mercedes Baptista na historiografia – seja do Teatro Municipal, seja das artes cênicas – ganham corpo (textual e físico), dentro do enredo da peça, através dos/as artistas do Grupo Emú, em sua maioria negros/as[227]. É como se a reivindicação dos atores e atrizes pela memória da bailarina negra (com a montagem da peça), se mesclasse com a reivindicação dentro da narrativa (pela revolta da própria Mercedes se estivesse viva). Nesse sentido, a personagem de "Mercedes Póstuma"[228] opera como um cruzamento entre os/as artistas e a bailarina.



Fotografias 29 e 30: Mercedes. Fotos de Daniel Barboza.

Foi na adolescência que a jovem Mercedes se encantou pelo mundo da dança e decidiu que queria ser bailarina. Ao assistir a artista Eros Volúsia no cinema, a jovem escolheu que este seria o caminho profissional que gostaria de trilhar: a dança. Vale

[227] Dentre os artistas que integram (ou já integraram) o elenco do espetáculo, estão: Ariane Hime, Drayson Menezes, Emerson Ataide, Evandro Ricardo, Iléa Ferraz, Núbia Pimentel, Paula Pardón, Raphael Rodrigues, Reinaldo Junior, Renata Araujo, Sol Miranda, Tatiana Henrique, Tuany Zanini e Shirlene Paixão.

[228] Mesmo que só uma atriz faça a personagem da Mercedes Póstuma (com exceção de algumas substituições que por vezes ocorrem), durante o processo de criação do espetáculo, ainda na sala de ensaio, todos/as os/as atores/atrizes interpretaram Mercedes. Isto reforça, mais nitidamente, a presença dos/as artistas do grupo na figura da bailarina. Dando a ver as revoltas, angústias e esperanças de hoje, após sua trajetória nas artes.

lembrar que a conexão com Eros não se resume ao despertar de seus desejos em se tornar bailarina. Mercedes foi também aluna desta artista. Esta virada de chave, a respeito dos seus desejos sobre o futuro, é retratada no texto:

> Uma bailarina dança na sapatilha de ponta. Eros Volúsia surge por detrás da bailarina dançando afro. Mercedes está sentada em um banco, na plateia, comendo pipoca. **Este momento da cena representa a primeira vez que Mercedes assistiu a Eros no cinema, decidindo a partir dali que seria bailarina.** Transição. A bailarina sai de cena, ficam Mercedes e Eros. **Mercedes no mesmo banco, agora sem pipoca, aguarda ser chamada para uma aula de dança**. Transição (MIRANDA, 2018, p. 399, grifo nosso).

Apesar da admiração nascida nos olhos da jovem Mercedes quando conheceu o trabalho de Eros Volúsia, e a posterior aprendizagem com a sua, então, primeira professora de dança, a convivência entre as duas não parecia ser nada tranquila. Logo após o primeiro encantamento do público e da imprensa pelo desempenho de Mercedes Baptista, em uma apresentação coreografada por Volúsia, acontece o primeiro enfrentamento da aluna com a professora.

Os embates entre as duas parece girar em torno tanto da dualidade existente entre a dança clássica do Municipal e a dança popular ensinada por Volúsia (visto o comentado interesse da jovem pelo balé e o desencorajamento emitido pela professora), como também pela diferença racial (sendo a professora branca[229] e a aluna negra), ilustrada pelas frases "não vi nenhuma bailarina como você" e "gente como você deveria me agradecer" nas passagens abaixo:

> EROS **Eu espero, "Mercedinha", que você tenha desistido dessa sua ideia maluca de dançar no Municipal. Hoje mesmo eu assisti ao Corpo de Baile, e não vi nenhuma bailarina como você.**
>
> *Mercedes se esforça, consegue segurar seu corpo e para de dançar. Eros faz uma indicação para que Mercedes continue. Mercedes consegue parar por completo seu corpo, abaixa os braços em um movimento abrupto, negando-se a continuar os movimentos sugeridos por Eros.*
>
> EROS Olha, meu amor, com essa sua postura você não vai conseguir nada na vida, e muito menos na dança. **Gente como você deveria me agradecer.**
>
> MERCEDES PÓSTUMA Pelo quê?
>
> MERCEDES Pelo quê?

[229] Parece relevante comentar que as atrizes (digo no plural, porque, às vezes, a depender da montagem, ocorre a necessidade de substituição das artistas) que interpretam a personagem de Eros Volúsia são sempre mulheres negras. Fato que, a meu ver, é positivo e interessante uma vez que a criticidade desejada na dinâmica das duas não é perdida. Temos a percepção de que são mulheres de vivências diferentes. Para se chegar nesta ilustração, não foi necessária aquela recorrente humilhação retratada em cena de peças teatrais, onde uma pessoa branca destrata a outra personagem negra. Com as duas atrizes sendo negras, me parece que a crítica é melhor evidenciada, sem precisar retornar àquele lugar comum dos estereótipos em cena.

> EROS Saia da minha sala! (MIRANDA, 2018, p. 403-404, grifo nosso).

Mesmo tendo tido seu potencial questionado por muitas pessoas, fosse pela professora ou pela vizinha, Mercedes conseguiu se tornar uma bailarina do Municipal. Embora tenha sido sabotada no processo seletivo, Baptista passou no concurso e, em 1948, se torna a primeira mulher negra a fazer parte do Corpo de Baile do renomado Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

No entanto, sabemos que a ocupação daquele espaço, até então interditado para a presença de artistas negros/as, não significou lhe oportunizar grandes possibilidades de crescimento dentro do grupo. Apesar de fazer parte deste, Mercedes Baptista era constantemente direcionada para posições periféricas nos espetáculos. A reclamação acerca desta camuflagem e ocultamento, é retratada no espetáculo em outro encontro entre Abdias e Mercedes:

> MERCEDES Obrigada, meu amigo. Mas trouxe flor à bailarina errada, de novo. Flores se dão ao final do espetáculo, a quem participa dele. **As bailarinas de maior destaque costumam ganhar um buquê completo.** Sabia?
>
> ABDIAS Sim. Por isso lhe trouxe uma flor, apenas. Não é o destaque, mas subiu ao palco. Aceite mais essa orquídea, Mercedes.
>
> MERCEDES Pensando bem, até que você tem razão. **Uma vez ou outra tem um vulto passando, e olha lá: sou eu! Não aceito essa flor porque não aceito essa migalha que eles me oferecem.** Sabe de uma coisa? Minha mãe bem que tinha razão: laranja madura na beira da estrada ou está bichada ou tem marimbondo no pé. **Se depender deles, você nunca irá me trazer esse monte assim de flor** (MIRANDA, 2018, p. 396, grifo nosso).

As críticas, como já vimos em algumas passagens, não se resumem às que foram feitas pela bailaria em vida, sendo também acrescidas das reivindicações feitas pelo próprio Grupo Emú. Um grupo negro, em sua maioria, fruto das aberturas de caminhos feitas das mobilizações ocorridas anos atrás, das quais Mercedes Baptista foi uma das responsáveis. Com uma pontuação contundente acerca da ainda presente exclusão que assombra a instituição, Mercedes Póstuma dá voz a uma destas inquietações na passagem abaixo. Aqui, uma suposta criança, ao assistir Mercedes, desejaria ser a segunda bailarina negra a dançar no Municipal:

> MERCEDES PÓSTUMA Os olhinhos brilharam quando a pequena Carente da Silva de Comunidade dos Santos, de 6 anos, entrou pela primeira vez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. **Ao ver a única bailarina negra de um grupo de balé dançando, sozinha no palco, a menina olhou para a mãe e disse: "Mãe, um dia eu quero ser como aquela bailarina, e dançar no palco do Theatro Municipal"**. Que graça! Apenas dois anos depois o sonho, em parte, se realizou. Carente da Silva de Comunidade dos Santos foi uma

> das vinte crianças selecionadas para fazer parte do elenco da ópera "Aida", de Giuseppe Verdi, que ficará em cartaz no Theatro Municipal até o início deste mês. Além da rotina intensa de treinamento, **Carente da Silva de Comunidade dos Santos almeja superar outra marca: tornar-se a segunda bailarina negra do Theatro Municipal! Somente sessenta anos depois de Mercedes Baptista, que em 1948 passou no exigente concurso e entrou para o Corpo de Baile do Theatro Municipal, tornando-se a primeira bailarina clássica negra brasileira** (MIRANDA, 2018, p. 408-409).

Numa tentativa de sanar alguns dos arrependimentos que a inquietam, em outro entrelaçamento de temporalidades, Mercedes Póstuma indaga Eros a respeito de um destrato proferido pela professora contra a aluna no passado. Na intenção de modificar, em alguma medida, a postura e o silêncio que, por vezes, podem tê-la acompanhado em vida, Mercedes Póstuma interfere no presente da cena e investe num enfrentamento direto com sua professora[230]:

> MERCEDES PÓSTUMA **Considerando minha história antiga, conseguiria eu mudar o que está por vir? Teria eu o poder de mudança de algo que já se foi?** Quando as lembranças se tornam sonhos e os sonhos nos fazem ressentir, mirando com olhos vigilantes e atentos, é atormentador despertar e se sentir como numa recordação, como um corpo que se indaga para que serve, corpo cujos membros já perderam seus discernimentos e se lançam numa busca sem fim de uma força que já não está mais aqui. [...] O artista nada mais é que um escultor. Um ser que busca dar forma a algo que está além das formas materiais. **Mercedes, escuta, eu vou te moldar.**
>
> **Senhorita Eros, o que a senhorita quis dizer com "gente como eu"?**
>
> EROS Do que você está falando, Mercedes?
>
> MERCEDES PÓSTUMA Sim, a senhorita disse assim: "gente como você deveria me agradecer". O que a senhorita quis dizer?
>
> EROS Ah, eu não sei, Mercedes. Nem me lembro disso. Talvez gente como você, assim. Assim como? Com essa panturrilha bem... Panturrilha. Com esse seu jeitinho delicado. **Esse seu quadril. Com esse cabelo bem original. Com este seu nariz exótico.**
>
> [...]
>
> MERCEDES Sabe o que a senhorita deveria fazer, senhorita Eros? **A senhorita deveria me agradecer. Agradecer a gente assim como eu. Pois é do quadril de gente assim como eu que surgiu essa dança que a senhorita insiste em dizer que criou. É dos quintais de gente assim como eu que vem essa dança que a senhorita insiste em chamar de macumba.** Que original, senhorita. Fico imaginando como foi criar isso tudo, hein, senhorita Eros? **Conta pra mim: como foi criar a dança brasileira? A dança mestiça! Imagina! A senhorita decidiu pular o muro da sua casa,**

[230] Esta leitura acerca de um dos silenciamentos de Mercedes em vida (que poderiam ter resultado num dos arrependimentos da personagem póstuma), estão presentes nas seguintes passagens. A primeira é em uma fala de Abdias para a bailarina: "[...] Quantas foram as vezes que eu te vi se esconder atrás de um discurso mudo. Quantas foram as vezes que o silêncio foi o teu palco principal?" (MIRANDA, 2018, p. 394-395). E a segunda também está presente numa interação dos dois: "ABDIAS Falou sobre o que conversamos? // MERCEDES Falar é prata, calar é ouro. // ABDIAS Como assim? // MERCEDES É no poupar que está o ganho" (MIRANDA, 2018, p. 393-394).

> **observar a festa que acontecia no quintal ao lado. E então a senhorita teve a brilhante ideia de criar uma dança que era muito parecida com aquela que a senhorita espiava todos os dias, mas olha só que maravilha: era extremamente original!** E a senhorita ainda diz que sou eu quem tenho que lhe agradecer? (MIRANDA, 2018, p. 409-411, grifo nosso).

Acima, Mercedes não só realiza um enfrentamento pessoal (que é também coletivo, visto que as frases proferidas apontam a negritude de Mercedes) mas também tece uma indagação a respeito de uma apropriação de elementos culturais negros e populares nessa "dança brasileira", que sua professora se intitula fundadora, sem creditar as influências/autorias não hegemônicas das quais se abasteceu bibliograficamente. O questionamento de Mercedes, de certa forma, reitera a denúncia do apagamento de negrorreferências e seus feitos e contribuições, em detrimento de uma recorrente valorização e citação de sujeitos brancos nestas narrativas de vanguarda. Em resumo, Eros Volúsia, uma mulher branca, é reconhecida por ter criado o "bailado nacional", mas não nomeia as contribuições populares que teve para criar a "sua dança"[231]. Sendo assim, a passagem encena o debate, bastante recorrente atualmente, a respeito da apropriação cultural pautada por uma equação entre exclusão social e assimilação: a valorização de elementos culturais de povos subalternizados se dá na exata medida do processo de subalternização, aparentemente o negando.

Em continuação ao último excerto citado há pouco, temos a passagem abaixo, onde o confronto entre as duas se intensifica. Vemos agora também o ponto de vista de Eros a respeito do seu feito de trazer o "povo" e sua "cultura popular" para a cena. Feito este que lhe rendeu muitos obstáculos, segundo a personagem. Mercedes contra argumenta acerca do silenciamento seletivo nestas narrativas hegemônicas. Pontua, além disso, que pode sim entender as dificuldades que, por ventura, Eros tenha enfrentado por ser mulher, mas, ressalta que seus obstáculos são ainda maiores visto ser ela uma mulher negra:

---

[231] Eros Volúsia, mulher branca, foi uma dançarina brasileira conhecida nacional e internacionalmente. À artista é comumente atribuída a criação de um "bailado nacional", no qual intercruza "o clássico ballet com as danças populares. A característica única de seus movimentos criou identidade própria para a dança brasileira. Expressou a diversidade cultural que pulsava e que percebia suas raízes no híbrido, na miscigenação, e que persiste até hoje, se tonando símbolo da cultura brasileira. [...] Foi a primeira bailarina a dançar samba de sapatilhas e a primeira a dançar descalça no Teatro Municipal. Usava trajes de baiana com a barriga de fora e também se apresentava em cassinos. Mesclando estilos, Eros criou uma nova estética, incorporando novas metodologias na dança; teve a inteligência e sensibilidade para incorporar manifestações do Brasil como o frevo, o maracatu, o caboclinho e, principalmente, danças de terreiros" (BRITTO; TARDOCK, 2015, p. 309).

> EROS Eu acho que devia. **Eu dei à dança brasileira um lugar de prestígio. Eu coloquei o povo na cena. Não era onde você gostaria de estar?** Qual é o problema?
>
> MERCEDES PÓSTUMA Problema nenhum, senhorita. Problema nenhum! **Sempre vejo a senhorita citar as suas escolas estrangeiras, os nomes dos professores com quem a senhorita dançou no exterior. Mas é engraçado que a senhorita nunca fala o nome de uma mulher com quem a senhorita tenha aprendido o remelexo dos quadris. Nunca vi a senhorita citar o nome do quintal que a senhorita espiou. Nunca vi a senhorita citar o nome de um terreiro onde a senhorita tenha baixado para copiar a dança dos Orixás.** E ainda vem me dizer que eu tenho que lhe agradecer. Tenha um pouco de decência, senhorita. Um pouco de decência e me agradeça!
>
> EROS Decência, Mercedes. **Você me pede para ter um pouco de decência é porque você não sabe o que é ser diminuída. Você não sabe o que é lutar sozinha contra uma sociedade machista. Você não sabe o que é assumir o que eu assumi, sendo mulher.** É por isso...
>
> MERCEDES PÓSTUMA **Eu sou uma mulher, senhorita Eros.** O que nos une é muito mais forte do que o que nos separa. **Mas eu sou mulher negra.** [...] (MIRANDA, 2018, p. 411, grifo nosso).

A passagem acima, pela fala de Mercedes Póstuma, ilustra a necessária pontuação da operação da interseccionalidade na vivência de mulheres negras, visto que, os impasses vividos por Eros Volúsia, mesmo sendo mulher como Mercedes, se desencontram devido suas vivências distintas decorrentes de suas categorias raciais. Um discurso simplista acerca de uma suposta universalidade entre todas as mulheres, é rejeitado por Mercedes. Sua advertência à Eros, reflete o que Grada Kilomba diz abaixo:

> Esse modelo de mundo divido entre homens poderosos e mulheres subordinadas tem sido criticado fortemente por feministas negras. Primeiro, porque ele ignora estruturas raciais de poder entre mulheres diferentes; segundo, porque não consegue explicar por que homens negros não lucram com o patriarcado; terceiro, porque não considera que, devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres negras difere das construções da feminilidade branca; e, por fim, porque esse modelo implica um universalismo entre mulheres, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e, desde de que "raça" e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres negras à invisibilidade (KILOMBA, 2019, p. 101).

Tendo Mercedes Baptista incorporado tanto os conhecimentos clássicos com o balé, quanto conhecimentos populares com os ensinamentos dos terreiros e as danças dos orixás, sua transição artística para o campo da dança que a tornaria reconhecida como a fundadora principal, a dança afro-brasileira, também é demonstrado poeticamente em cena.

> *Transição do balé clássico para a dança afro. Dança orientada por Exu, orixá responsável por abrir caminhos. Poeticamente, ele a convida a*

> *reinventar sua dança através dos movimentos ritualísticos do candomblé, ressignificando assim os movimentos da bailarina.* [...] (MIRANDA, 2018, p. 415).

O trecho acima é especialmente simbólico e pertinente de refletirmos um pouco mais a respeito, justamente por focalizar esteticamente Exu – senhor das encruzilhadas, das multiplicidades e das indeterminações –, sendo ele aqui um "operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos" (MARTINS, 1995, p. 56). Simas (2022, p. 105), ao recordar de um poema de criação de Exu, conta que foram oferecidas a Exu duas cabaças: uma com veneno, outra com remédio. Exu, sempre esperto, pegou uma terceira cabaça e misturou o conteúdo das outras duas, de modo que o veneno possa ser remédio (e vice-versa), sendo nela que reside o inesperado, as quebras de padrões, o sincopado etc. Com Simas e Martins, percebemos que, por intermédio de Exu, vemos uma passagem, uma entre-dança que cruza o balé clássico e a dança afro.

Outra passagem significativa ocorre ao final do espetáculo, na cena "O Encontro", em um diálogo acolhedor entre as duas versões de Mercedes. Se vínhamos, desde o início, acreditando que Mercedes Póstuma, por se inquietar com os andamentos do presente das cenas, seria a responsável por movimentar uma modificação de pensamento na peça e na Mercedes jovem, o que ocorre é o contrário. É justamente a "Mercedes das memórias" que tenta acalmar os ânimos de Mercedes Póstuma, a fazendo enxergar que seu legado já foi plantado e já está frutificado em muitas outras gerações.

> **MERCEDES O que você quer mudar?**
>
> **MERCEDES PÓSTUMA A história.**
>
> MERCEDES O que você quer de mim?
>
> MERCEDES PÓSTUMA Sentido.
>
> [...]
>
> **MERCEDES A minha dança tem sentido pra mim. Pra mim, ela existe. Este chão aqui em que eu piso. Este chão faz sentido pra mim. Eu durmo e acordo todos os dias para pisar este chão. Eu não fui a primeira. Você não foi a primeira e nós não seremos as últimas.** Você não entende? O que importa isso tudo? **Olha pra tudo o que você criou.** Olha.
>
> [...]
>
> **MERCEDES Você poderia ter tido mil atos heroicos, mas não seriam suficientes. Nunca são. Suas memórias são suas.**
>
> MERCEDES PÓSTUMA Só suas.

MERCEDES Eu faço parte de você.

MERCEDES PÓSTUMA Somos uma coisa só.

AS DUAS **Me escuta hoje: fica em paz.** Escolha hoje o seu melhor sorriso para se vestir. É hora de sorrir, Mercedes! É hora de sorrir! (MIRANDA, 2018, p. 423-424, grifo nosso).

3.4 E quanto aos eixos de controle?

Fazendo um diálogo desta peça com as peças do capítulo anterior, conseguimos fazer observações pertinentes a esta pesquisa. Tendo, como pano de fundo, os "eixos temáticos de controle"[232] que utilizamos para analisar as peças interpretadas por Léa Garcia, em *Mercedes*, podemos dizer que todos estão presentes. "Brasilidades", "religiosidade" e "morte" são os mais facilmente perceptíveis, e "isolamento" e "dominação" estão mais camuflados na narrativa. Um ponto já interessante de destacar em relação a este espetáculo, é que os eixos que poderiam soar terem intepretações negativas, como "morte", "dominação" e "isolamento", são subvertidos na narrativa, a ponto de valorizarem a presença negra nos palcos. Vejamos como cada um dos eixos estão expressos.




Fotografia 31 e 32: Mercedes. Foto de Daniel Barboza.

Começando por "brasilidades", este eixo é prontamente perceptível já que a peça retrata a vida e a trajetória profissional daquela que é considerada a criadora da dança afro-brasileira. Mas, além da própria dança de Mercedes, elementos que simbolizam certa brasilidade são expressos, como o Carnaval de 1963 – o qual a protagonista esteve

[232] São eles: isolamento geográfico, mito/místico/religiosidade, dominação/escravização/subalternidade, morte e brasilidades.

envolvida coreografando uma ala da Escola de Samba Salgueiro[233] –, e os cantos e movimentações que fazem referências aos orixás, divindades dos cultos religiosos afro-brasileiros.

> MERCEDES PÓSTUMA **Mercedes Baptista, a grande inovadora do carnaval.** Dois pra lá, dois pra cá. **Mercedes Baptista colocando passo marcado na avenida? Passo marcado não serve para a avenida. Mercedes Baptista, culpada!**
>
> *Os bailarinos descem e se posicionam. Mercedes está junto deles.*
>
> MERCEDES PÓSTUMA **Mercedes Baptista descaracterizando a festa do povo.**
>
> *Os bailarinos dançam junto com Mercedes.* ***A coreografia é um lundu, fazendo alusão à coreografia criada por Mercedes Baptista, que conferiu a ela o título de inovadora do carnaval.***
>
> MERCEDES PÓSTUMA **Mercedes Baptista, a grande campeã do carnaval de 1963** (MIRANDA, 2018, p. 420, grifo nosso).

Ademais, a presença da primeira professora de Mercedes, a artista Eros Volúsia, também faz referência a este eixo, tendo em vista sua apresentação enquanto a fundadora da "dança brasileira":

> EROS Mercedes, você sabe quem eu sou? Olha só... Eu já estava cansada de não ver a dança popular brasileira nas festas que eu ia. Cansada de não ver algo que me representasse, entende? Então, **eu me comprometi a pesquisar, a criar e a estilizar a dança brasileira.** E eu consegui! Percebe a importância disso? Percussão! *(O percussionista toca).* **A minha dança é assim... Um estado de alma. Uma dança que é emoção. Porque dança é movimento, e movimento é vida.** Você precisa sentir. Diga para você mesma, diga: *(dançando)* **dança brasileira! Dança mestiça, e sente!** [...] (MIRANDA, 2018, p. 400, grifo nosso).

O eixo "religiosidade" está presente pelas evocações, em cantos e danças, aos orixás (elementos que também citei como exemplos de referências de "brasilidade"), além de permear a construção de movimentação dos atores e atrizes em toda a peça. Mas há também menção às divindades católicas. Existe uma passagem na qual, explicitamente, uma prece à Yemanjá e à Nossa Senhora são feitas. Nesta cena, Mercedes, que chegava na Estudantina para compartilhar com seus alunos sua gravidez, encontra-se sozinha e sente forte dores que indicam a perda do bebê. Num pedido de

[233] Sobre isto, Melgaço nos diz (2007, p. 72, grifo nosso): "O ano de 1963 foi marcado por um carnaval polêmico. Os carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues levaram para a Avenida Presidente Vargas a história de "Xica da Silva", a negra que conquistou o português João Fernandes. **Coube à bailarina e coreógrafa a responsabilidade de criar uma ala com doze casais dançando um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da corte. O carnaval do Salgueiro se sagrou como o grande campeão da avenida.** Porém, gerou uma enorme polêmica. Uma das pessoas mais atacadas foi Mercedes Baptista, que com sua ala de passos marcados dividiu a opinião das pessoas. Algumas viam nesse ato a inovação do carnaval. Outras acreditavam que com isso ela estaria descaracterizando esta festa popular".

socorro, as preces à Yemanjá são enunciadas pela personagem. E a mãe de Mercedes, numa presença transfigurada, completa com uma oração de proteção à Nossa Senhora para a filha.



Fotografia 33: Mercedes. Foto de Daniel Barboza.

MERCEDES *(cantando "Woman")* **Yemanjá, Yemanjá**
Toma conta da minha cabeça, mãe
Não me deixe naufragar
De morrer na praia eu tenho medo
Yemanjá, Yemanjá
Me orienta, me acolhe, mãe
Tenho tanto a navegar
Meu temor não é nenhum segredo
Woman, Woman
MÃE *(orando)* Deus te guarde, Deus te guie
Que Nossa Senhora seja sua guia
De hoje, amanhã e todo dia
Cortando todo mal e toda perturbação
E levando pras ondas do mar sagrado
Onde não se escuta galo cantar
Nem filho de Deus chorar
(MIRANDA, 2018, p. 422, grifo nosso).

Já os excertos abaixo, que são falas de Mercedes Póstuma e Abdias, trazem a presença dos eixos "isolamento" e "dominação". Entretanto, diferentemente da

expressão destes eixos nas peças do capítulo anterior, neste espetáculo, para além de estarem expostos como denúncia (como em *Sortilégio*), eles são subvertidos na trajetória da bailarina demonstrada na peça. Mercedes se recusa à dominação e ao isolamento que lhe foram impostos. Ela enfrenta a dominação que, por ventura, Eros quis praticar sobre ela; fissura o bloqueio do Municipal e, por fim, cria sua própria linha de pesquisa e técnica de uma dança afro-brasileira.

No excerto abaixo, onde vemos explicitamente uma utilização potente do famoso monólogo de Hamlet, em que o personagem estabelece um campo de tensão entre dicotomias (ser/não ser; vida/morte; ação/reflexão), após a expulsão de Mercedes da sala de Eros, Mercedes Póstuma diz:

> MERCEDES PÓSTUMA **Eu não preciso que você me mande sair porque eu não preciso disso aqui! Eu não preciso! Ser ou não ser? "Ser ou não ser" não é mais a questão.** Como ser? É o fantasma diário que tende a me perturbar. Gritar, calar, aceitar, sorrir. Eis uma consumação ardentemente desejável: sorrir. **Sorrir diante de todas as mazelas banais a que a minha carne é sujeita. E sorrindo, dizem, você há de ser mais feliz! Sob a façanha da sentença me vi pestífera. Sou excluída e apequenada pelas máculas sociais. A voz da ordem instaurada é reafirmada. Eu assisto à ética do capitão me dilacerar. Sinto em mim meus rumores me corroerem como sarna. Profetizada pela boca de minha própria mestra que, munida de minha confiança, atira à ruína meu próprio ser. Sou ser perdido nesta mata** que de janeiro a janeiro, para mim, é um rio seco, que não permite me molhar. Sou dilacerada por olhos vermelhos, capazes de machucar até a mais imune alma. **Eu sou a própria peste, sem esconderijo e desprovida de galpão, abrigo-me sob as palhas secas** (MIRANDA, 2018, p. 404, grifo nosso).

Após o destrato de Eros, Mercedes recusa então aquele espaço de subordinação. Nesta mesma fala, ela expõe a hierarquia racial e de gênero instituída social e estruturalmente que a faz sentir-se "excluída e apequenada pelas máculas sociais". Mas que, por mais que fique impossibilitada de se proteger socialmente, numa denúncia carregada de poeticidade em suas falas, encontra nas divindades de matriz africana os caminhos para se fortalecer uma vez que, assim como Omolu, "abrigo-me sob as palhas secas".

O próximo trecho é uma fala de Abdias para Mercedes, quando ela se indaga se será para sempre lembrada como a "primeira bailarina de cor do Theatro Municipal" e do porquê não poder dançar com as outras bailarinas. Seu amigo a aconselha, com uma explicação que o aproxima de Mbembe (2020) no entendimento de "raça como ficção útil", diz:

> ABDIAS **Você não pode dançar como as outras porque há 400 anos existiram Mercedes e Abdias, que aqui foram identificados como negros. Pretos na cor e no tratamento.** [...] Porque gente como você não tem gênero. **Não existem mulher e homem negros. Não existem Mercedes e Abdias. Existe negro. E só o que importa é que negro não é branco. E se não é branco, não é gente.** Você não pode dançar como as outras, **porque a história diz** que você só deve frequentar a casa-grande para lavar, cozinhar e cuidar das crianças. [...] **Você não pode dançar como as outras porque séculos depois de servir sem pagamentos algum e sofrer os piores castigos imagináveis, você foi libertada por uma assinatura. Feita por uma princesa que já nascera sua dona e que, munida de um altruísmo que só existe nos livros de história, ficaria lembrada para sempre como a ilustre redentora do povo negro. Omitindo de todos a luta de negros os quais deveras enfrentaram o poder dos escravocratas.** [...] e por ser negra deveria se ajoelhar e agradecer, ao Deus deles, por não sentir mais os chicotes e o peso do trabalho forçado. Agradecer por ter ganhado o direito de não ser ninguém. De ser invisível. De não incomodar. Você não pode dançar como as outras porque, mesmo tendo construído esse país, você não é digna dele. [...] **Até hoje sua história é contada e pintada por outra cor.** Porque na escola a sua religião é coisa do diabo. Porque você tem a menor expectativa de vida e o menor tempo de estudo. [...] Porque a sua voz não apresenta jornal, não protagoniza história. [...] (MIRANDA, 2018, p. 414-415, grifo nosso).

Neste trecho-denúncia de Abdias, vemos ele destrinchando a operação dos eixos "dominação" e "isolamento" na vivência de pessoas negras. Entretanto, diferente de como eles eram expressos nas peças do capítulo anterior (controlando o desenrolar das tramas), neste espetáculo, eles aparecem expostos enquanto dispositivos pontuais de narrativa a serem subvertidos no enredo para dar lugar a um protagonismo mais valorizado dessa mulher negra.

Sendo assim, o espetáculo *Mercedes* cria sua contra narrativa e, nesta, Mercedes personagem não é absorvida pela dominação e pelo isolamento. Ela é transfigurada em uma personagem que (na peça, assim como na vida real), cria sua metodologia e técnica de dança que, através do seu legado, não só subverte os dois eixos citados, como a imortaliza (subvertendo também a morte). Como ancestrais, Mercedes Póstuma, na ficção, e Mercedes Baptista, no real, dobram a morte e, encantadas, seguem apontando caminhos possíveis de serem seguidos, onde nossas existências e saberes encontram espaços de validação:

> Assim, **para a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento** [...] A partir das noções de ancestralidade e de encantamento praticamos uma dobra nas limitações da razão intransigente cultuada pela normatividade ocidental. É a partir também dessas duas noções que se enveredam grande parte dos saberes assentes no complexo epistemológico das macumbas. **Dobrar a morte**, lida nesse caso como assombro, carrego e desencantamento fundamentado no colonialismo, **se faz necessário para praticarmos outros caminhos. Esta dobra política e epistemológica é crucial para um reposicionamento ético e estético das populações e das suas produções, que historicamente foram vistas, a partir de rigores**

> **totalitários, como formas subalternas, não credíveis** (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11, grifo nosso).

Seja no enredo da peça, seja na rememoração pelos artistas do Grupo Emú com a montagem do espetáculo, Mercedes Baptista segue viva e entrelaçada na temporalidade espiralada evocada pelos Teatros Negros. Sempre em movimento de renascimento, viva pelo seu legado que segue perpetuado.

> Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação (MARTINS, 2003, p. 75).

3.5 O corpo como texto, em incessante (re)criação, nos Teatros Negros

A escrita corpo-textual de Sol Miranda e seu processo de criação do espetáculo, alicerçado no corpo e na palavra oriunda deste, nos ressaltam a encruzilhada como conceito operador na autoria de nossa atriz-autora. Se, nos textos teatrais de outrora – daquele "Moderno" que nos esqueceu como autoras – a palavra grafada tinha maior importância, nos Teatros Negros e nas autorias de mulheres negras de nossa atualidade, o texto escrito pode, por vezes, nem ser requisitado. Mas, quando o é, costuma ser inserido numa relação dialógica com demais elementos, como o corpo, por exemplo. Sendo "a cultura negra o lugar das encruzilhadas" (MARTINS, 2003), a encruzilhada se mostra significativamente operante nestas autorias:

> [...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. **Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais.** Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação (MARTINS, 2003, p. 70, grifo nosso).

É como se, em encruzilhada, estas autorias negras nos revelassem esse "lugar terceiro" onde não só outras possibilidades de escrita são possíveis, mas também, em especial, a agência de mulheres negras na cena, negada no passado de uma historiografia convencional, encontrasse agora terrenos mais férteis.

Na autoria de Sol Miranda, seu corpo-atriz (corpo que escreve na cena), seu corpo-autora (corpo que escreve nas páginas) e seu corpo-político (de artivista cultural) se encontram – ou melhor, nunca se separam. Entrelaçados, a auxiliam num processo de reescrita não só de uma historiografia que se "esqueceu" de Mercedes Baptista e de demais artistas negras, como também na abertura de novos horizontes possíveis de reinscrição de outras narrativas cênicas, em que mulheres negras de ontem e de hoje encontram seus lugares de protagonismo.

Nesse "lugar terceiro" de Martins (2003), ou na terceira cabaça de Exu (SIMAS, 2022), possibilitado pelas encruzilhadas dos Teatros Negros, colocamos em roda o "corpo-documento" de Beatriz Nascimento (2006). Para esta historiadora, o corpo negro em travessia – fossem as forçadas pelo Atlântico ou em deslocamentos de outros contextos – é o principal documento desses atravessamentos (geográficos ou conceituais). "Não somente o corpo como aparência – cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto – pelas quais negras e negros são identificados e discriminados", mas também o "corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. [...] Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho" (RATTS, 2006, p. 68).

Um corpo-documento que, como um corpo em performance, instaura uma outra espacialidade. Nesta, ele consegue se colocar em um campo possível de expressar suas subjetividades – e, em relação aos Teatros Negros, suas metodologias, poéticas e estéticas negras em cena:

> O indivíduo negro, com o seu corpo em relações (con)sentidas, percorre em transmigração territórios negros fragmentados pela diáspora. Reconhece-se nesses espaços descontínuos e, por vezes, os correlaciona, se preenche e se eleva num alargamento de horizontes, em face de um sistema cujas forças o reduzem, o encapsulam e o puxam para baixo [...] (RATTS, 2006, p. 69).

Conceição Evaristo, citando uma escritora africana, versa sobre uma escrita de autoras da atualidade que encontram no passado, com suas antecessoras (mesmo as que não foram praticantes deste ofício), fonte de inspiração para esta escrita transgressora do presente. Ao fazê-lo, não só denunciam a historiografia que "esqueceu" de suas antecessoras, como instauram uma outra onde suas presenças são evocadas. Em suas palavras:

> Sobre volver o olhar para a tradição e daí construir uma escrita, recordo aqui a fala de Irène Assiba d'Almeida (1995, p. 138). A escritora da África Francófona Negra, junto às contemporâneas se dispuseram a buscar no passado a revivência de lugares e de modos de ocupação das mulheres anteriores às elas. **E da conduta de suas antecessoras, elas inventaram**

> **estratégias de afirmação no presente.** Valorizando o modo de enunciação daquelas, as escritoras africanas francófonas, **depois de terem sido reduzidas ao silêncio literário durante longo tempo, empreenderam**, segundo d'Assibá, uma veritable 'prise décriture' **inspiradas no papel em que suas predecessoras desempenharam na produção da "oralitura". E, hoje, como escritoras, recontam suas histórias pelo intermédio da escrita**, assevera a escritora (EVARISTO, 2005, p. 207-208, grifo nosso).

A meu ver, podemos fazer esta mesma leitura no nosso contexto brasileiro, colocando em discussão o que estou chamado aqui de "corpo-textual" destas novas gerações de autoras negras da cena. Não apenas o espetáculo e a escrita de Sol em relação à Mercedes, mas também esta pesquisa, ao afirmar o presente por meio de trajetórias que vem sendo firmadas há muito, como a de Léa Garcia.

O nosso melhor conhecimento a respeito de mulheres negras que escrevem na/para a cena (através de suas palavras e/ou corpos), nos parece revelar que existe certa inspiração no passado, com suas antecessoras – que, mesmo que por vezes, não tenham escrito para a cena em letras, já eram artistas da cena reescrevendo a cena com seus corpos (como Léa Garcia e Mercedes Baptista). Podemos inferir, com a Sol Miranda e demais artistas negras destas gerações mais recentes, que existe um movimento de *Sankofa*[234], que as fazem buscar no passado motivações para projetar outros futuros possíveis.

Sol Miranda dialoga com esta temporalidade espiralada suscitada pela imagem de *Sankofa* ao explicitar a decisão em abordar a trajetória da bailarina negra no primeiro espetáculo do grupo:

> Escolher Mercedes Baptista para representar o primeiro movimento constitutivo deste grupo é mesclar dramatúrgica, biográfica e esteticamente estórias de empreendedorismos negro, feminino e popular para **descortinar vozes e corpos com autonomia em seus discursos.** [...] **É unir ideais fortalecidos pelo tempo para a construção e reconstrução de uma linguagem calcada em elementos negros, desde o texto surgido das inquietações dos atores até as construções corpóreas resgatadas por impulsos ancestralizados.** Assim como, no espetáculo, Mercedes é acordada por suas memórias, **nós precisamos acordar a memória de nossos corpos**

[234] A Revista *Sankofa*, da USP, voltada para textos acadêmicos nas áreas referentes à "História da África, Diáspora, Cultura Política e Colonialidade", tem a seguinte explicação a respeito do nome da revista: "Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural". Disponível em: https://www.revistas.usp.br/sankofa/about. Acesso em: 19 nov. 2022.

> **para irmos ao encontro de nossas verdades subjetivas.** É preciso deixar o corpo livre das amarras da lógica do sistema em que vivemos. A lógica é repressora, cartesiana e colonizadora. Aqui nós somos corpos livres e aqui somos e representamos nossa própria revolução. **Somos tomados por essa força catalisadora de resgate físico-ideológico-verborrágico-poético e, portanto, política, artística, social e cultural** (MIRANDA; GIORDANO, 2016, p. 11-12, grifo nosso).

Essa "força catalisadora de resgate físico-ideológico-verborrágico-poético", que são estimulados por esses "impulsos ancestralizados" presente nas memórias daqueles corpos em cena, ilustram bem o conceito de "corpo negro pulsante" de Alexandre (2017) e sua concepção de que este corpo pulsante é presença essencial para que os Teatros Negros se expressem. Tendo sido analisado aqui este espetáculo que conta com a autoria e atuação de Sol Miranda – esta mulher que esteve à frente de tantas iniciativas importantes no cenário artístico negro do Rio de Janeiro –, e em decorrência da possibilidade de nossa conversa, pude perguntar à nossa atriz-autora qual seria a leitura/interpretação que o Grupo Emú faz do que são os Teatros Negros. Na nossa generosa troca, ela me responde o seguinte:

> Não tem uma leitura do Teatro Negro pelo Grupo Emú, até porque nós somos um grupo feito por diversas pessoas. Então a gente vai muito a partir dessa perspectiva de "Teatros Negros". E aí cada um, dentro desse grupo, pesquisa a partir do seu desejo também, e do seu entendimento. Pra mim, Sol, eu entendo que Teatro Negro é um teatro construído, idealizado, pensado por pessoas negras. Onde a concepção cênica, a dramaturgia, a direção e até mesmo o formato de produção ele é pensado a partir de um corpo negro. E aí você pode ter um Teatro Negro feito todo a partir de texto. Você ter um Teatro Negro feito todo a partir do corpo. Você pode ter diversas possibilidades. Mas para mim, em suma, é ser pensado e criado a partir de pessoas negras.

Feitas essas ponderações a respeito destas trilhas abertas pelas autorias de mulheres negras no cenário artístico, é impossível não reiterar que, como expresso por Alexandre (2017, p. 32), "falar sobre [Teatros Negros] se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída e delineada a custas de muita[s] história[s], negociação, memória e ressignificação de identidades".

Com Sol Miranda nos relembrando Mercedes, uma artista tão importante que marcou nossos palcos, sendo, neste trabalho, nossa atriz-autora com Léa Garcia, constatamos não só que o passado nos constitui, como também que o mesmo nos impulsiona a projetar um presente mais justo e futuros plurais.

Podemos dizer que a Sol Miranda escuta, e vem escutando, os recados de Léa. E, com isso, tem se movimentado na elevação e ampliação de palcos que transmitam as nossas muitas histórias.

CONCLUSÃO

E nos aproximamos do final de nossa conversa-viagem. Por aqui, não só assopramos o pó que encobria as presenças negras que há muito estavam na cena nacional, como abrimos passagem para as nossas próprias histórias e os nossos próprios acordos. Aliás, em cena, nos Teatros Negros, não temos acordos limitantes. Temos múltiplas possibilidades de atuação, de escritas, de metodologias, de estéticas, de poéticas e tantas camadas mais. Nas encruzilhadas dos Teatros Negros, aprendemos com as nossas mais velhas a recusa dos lugares impostos e inventamos possibilidades. Como já dito por Simas e Rufino (2018, p. 13):

> somos praticantes da cisma, nos banhamos de folha para nos livrar do assombro do desencanto. Somos orientados por aqueles que na escassez, na ausência e na interdição inventaram possibilidades. Praticamos as encruzilhadas, lá acendemos as velas e velamos a vida, engolimos de um jeito para cuspir de outro; anuviados pelas gotas de marafo lançadas ao ar, buscamos outras miradas.

Destas outras miradas, nos voltamos para as mulheres negras. Recusamos os lugares periféricos de narrativas que ocultavam os nossos potenciais e colocamos em cena nossos corpos inscrevendo/escrevendo outras histórias. Com Léa Garcia, nos palcos desde os anos 1950, sendo atriz e, para nós, também autora da cena com seu "corpo negro pulsante" (ALEXANDRE, 2017), rasuramos uma história que mostrava silêncio e evidenciamos outras que têm mulheres negras como agentes da cena.

Podemos dizer que Léa realiza um movimento semelhante ao da intelectual Conceição Evaristo que, desde a adolescência, procurava a escrita como meio de modificar o que lia e vivia, a partir da sua inserção naquele meio: "Essa inserção para mim pedia a escrita. [...] aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra" (EVARISTO, 2007, p. 21).

Nossa atriz-autora egressa do TEN, envia seus recados em cena, tendo consciência de suas especificidades enquanto sujeita-mulher-negra numa cena teatral que, à época do surgimento do seu grupo, ainda se indagava do porquê seria necessário um "teatro negro". À par dos estereótipos insistentes que direcionavam para as imagens de mulheres negras, Léa não deixava de mostrar sua agência em cena, fissurando brechas para impor um gesto, uma expressão, uma postura ou uma movimentação que

friccionasse, em alguma medida, o lugar comum que, vez ou outra, viessem a apontar à sua imagem.

Léa Garcia, com sua presença em cena, escreve e inscreve nas páginas-palco a sua autoria. Assim como os Teatros Negros há muito vem sendo realizados por aqui, histórias com mulheres negras como sujeitas e donas de suas narrativas há muito são elaboradas. Na posse de nossas epistemologias feministas negras, de nossos saberes afro-diaspóricos, mostramos que nossas vozes-corpos sempre contaram e ecoaram outras histórias. O que talvez façamos hoje é reivindicar suas (re)existências.

Com isso, rasuramos o que nos foi imposto de antemão e ocupamos a cena com a convicção de que nossos passos não começaram há pouco. Com Sol Miranda, confirmamos que nossas histórias há muito vem sendo (e estão) inscritas em nossos corpos. Nossas mais velhas deixaram importantes legados que nos servem de fonte e inspiração para seguirmos recusando lugares pré-estabelecidos, e perpetuarmos as aberturas de caminhos já estimulados no passado. Se ontem, poucos espaços eram disponibilizados para elas, hoje, por meio de muitas reivindicações, e por vezes necessidades variadas, temos ocupado muitas frentes.

Pelas trajetórias de nossas atrizes-autoras da cena, e pelos impasses externos que elas e seus grupos foram encontrando pelos caminhos, observamos que temos tido certa ampliação de terrenos para circular nossas narrativas cênicas. As dificuldades com as quais o Teatro Experimental do Negro se deparou, não são as mesmas com as quais o Grupo Emú enfrentou. No entanto, os obstáculos ainda estão por aí. À espera da nossa esquiva. Pois, se nossas mais velhas abriram caminhos quando eles eram mais estreitos, nós seguiremos abrindo frestas para circular nossas vozes e seus legados. Como dito por Simas e Rufino (2018, p. 13), “por mais que o colonialismo tenha nos submetido ao desmantelo cognitivo, à desordem das memórias, à quebra das pertenças e ao trauma, hoje somos herdeiros daqueles que se reconstruíram a partir de seus cacos”. E, sendo assim, seguiremos reconstruindo nossas cenas-fortalezas.

É a insubordinação que nos leva a recusar o emudecimento imposto a nós. Nossas mais velhas se recusaram no passado, nós recusamos no presente e às que vierem seguirão recusando o silenciamento de nossas vozes-corpos. Como já dito por Lélia Gonzalez (2020, p. 77-78), exatamente porque temos sido faladas há muito, que

assumimos a nossa própria fala. E eu acrescento, que reassumimos nossas falas e nossos corpos.

Por aqui, nossa conversa-viagem precisa terminar, mas há muitos outros caminhos para serem trilhados com o desejo de negrorreferenciar o teatro brasileiro e (re)encontrar mais vozes negras que inscreveram e inscrevem suas autorias na cena. Findada esta nossa travessia por estas páginas, fica o convite de seguir suas andanças por aí. Seja na vasculhação de um passado, ou na atenção a feitos recentes, (re)escrevamos as histórias que nos cabem.

Se a Negritude é uma forma de revolta (CÉSAIRE, 2010, p. 110) e a imaginação é um ensinamento valorizado pela perspectiva feminista negra (HOOKS, 2020), nos é permitido – nós, negras e negros, herdeiros destes legados – imaginar as demais histórias que nos ficaram por contar. Sigamos o ensinamento daquela que hoje, é mais uma de nossas ancestrais, bell hooks, quando nos diz que "o que não podemos imaginar não pode vir a ser. Precisamos de imaginação para iluminar aqueles espaços que não são preenchidos por dados, fatos e informação comprovada" (HOOKS, 2020, p. 103). Imaginemos outros percursos a serem trilhados.

Que nos (re)encontremos por aí. Até breve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu” participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p.92-113, jan./jun. 2010.

_____. Cultura popular: um conceito e várias histórias. *In*: **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. (org). Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003. p. 83-102.

AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922–cem anos depois. **Revista USP**, v. 1, n. 132, p. 214-230, 2022.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p.123-147, jan./jun. 2012.

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

ALMADA, Sandra. **Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. **Tempo Social**. São Paulo, v. 24, n. 2, p. 101-122, nov. 2012.

ALVES, Castro. **O navio negreiro e outros poemas**. São Paulo: Saraiva, 2007.

ALVES, Vitor. Navios negreiros: Solano Trindade, Castro Alves e o jogo da representação. **Revista Inventário**. Salvador, n. 16, p. 1-14, jan-jul. 2015.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena. **Pitágoras 500**, v. 8, n. 1, p. 86-99, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 39, p. 297-309, 2009.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ARAÚJO, Nélson de. Alguns aspectos do Teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX. **Revista Latino-americana de Teatro**, v. 11, n.1, p. 17-24, set. 1977.

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. **Revista Ensaios Filosóficos**. Rio de Janeiro, v. XIV, p. 9-18, dez. 2016.

AUGUSTO, Sergio. O 'Anjo Negro' recupera a cor original. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/03/ilustrada/36.html. Acesso em: 28 set. 2022.

AZEVEDO, Elizabeth R. O Drama. *In*: História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/158-moema-parente-augel-a-fala-identitaria-teatro-afro-brasileiro-hoje> Acesso em: 20 jun 2021.

BACELAR, Jeferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). **Revista de Antropologia,** USP. São Paulo, v. 50, n. 1, p. 437-443, 2007.

BARBA, Eugenio. Dramaturgia: Ações em trabalho. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec, 1995. P. 68-73.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras. **Rascunhos**, Uberlândia (MG), v.7, n.1, p. 75-93, jan-jun, 2020.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. *In*: **Roger Bastide**: sociologia. QUEIROZ, M. I. P. (org.). São Paulo: Ática, 1983. p. 138-155.

BEBIANO, Lucas Antonio; DE SIQUEIRA, Elton Bruno Soares. Dramaturgia negra brasileira-panorama de textos publicados no século XXI. **Anais ABRACE**, v. 21, n. 1, 2021.

BELTING, Hans. O fim da história da arte e a cultura atual. *In*: O fim da história da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 33-50.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONATO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. Introdução: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 9-26.

Benjamin de Oliveira. Wikipédia, Brasil, 27 mai. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_de_Oliveira Acesso em: 06 jun. 2021.

Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves, os primeiros palhaços negros do Brasil (e talvez do mundo). Memórias cinematográficas, Brasil, 25 fev. 2020. Disponível em: https://www.memoriascinematograficas.com.br/2020/02/benjamin-de-oliveira-e-eduardo-das.html Acesso em: 06 jun. 2021.

BENTO, Mona Mares Lopes da Costa. Chiquinha Gonzaga e o teatro musical brasileiro do século XIX. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v. 7, n. 14, p. 120-137, jan./jun. 2018.

BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. *In*: História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

Bonfiglio de Oliveira, um dos instrumentistas de sopro que mais tiveram contato com Pixinguinha. Clube do choro de Belo Horizonte, 17 jul. 2020. Disponível em: http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/07/bonfiglio-de-oliveira-um-dos.html Acesso em: 13 set. 2021.

BORGES, Rosane. **Esboços de um tempo presente**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

BRANDÃO, Tania. As Companhias Teatrais Modernas. *In*: História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

BRITTO, Rossana; TARDOCK, Luciano. Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia. **Plura, revista de estudos de religião**, v. 6, n. 2, p. 307-319, 2015.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução Fernanda Siqueira Miguens. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. Tradução Carla de Queiroz. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1986.

CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia (Org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

CARDOSO, Lúcio. O Filho Pródigo. *In*: Dramas para negros e prólogo para brancos. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 29-72.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARÔSO, Luciano. Xisto Bahia: ilustre e desconhecido. In: XVI Congresso de Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2006, Brasília. p. 407-414.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

_____. **Discurso sobre a negritude**. Tradução de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

COELHO, Carlos Guimarães. **Nau à deriva**: o teatro em Uberlândia, de 1907 a 2011. Uberlândia (MG): Assis Editora, 2012.

COELHO, Fred. A semana de cem anos. **ARS (São Paulo)**, v. 19, p. 26-52, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. BERNARDINO-COSTA; MALDONATO-TORRES; GROSFOGUEL. (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 139-170.

COSTA, Erika Villeroy. **A dança negra de Mercedes Baptista Corporeidades Afro-Diaspóricas em diálogo**. História & Parcerias, 6º Seminário Fluminense de Pós-Graduandos em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista estudos feministas**, v. 10, p. 171-188, 2002.

DELFINO, Eliana Maria et al. Anjo negro: gozo da cor. **Estudos de Psicanálise**, n. 29, p. 89-93, 2006.

DINIZ, Clarissa. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do "produzir ou morrer". **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68-88, jan./jul. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. Os descendentes de africanos vão à luta em terra Brasilis: Frente Negra Brasileira (1931-37) e Teatro Experimental do Negro (1944-68). **Revista Projeto História**. São Paulo, n. 33, p. 131-158, dez. 2006.

_____. A cor na ribalta. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 63, n. 1, jan. 2011.

_____. Frentenegrinas: notas de um capítulo da participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil. **cadernos pagu**, n. 28, p. 345-374, 2007.

_____. **Protagonismo negro em São Paulo**: história e historiografia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

_____. Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil. **Luso-Brazilian Review**, v. 46, n. 2, p. 113-128, 2009.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**. Salvador, n. 25-26, p. 313-363, jan. 2001.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Peles negras de uma cena teatral: processo construtivo de uma peça negrorreferenciada. **Rascunhos**. Uberlândia (MG), v.7, n.1, p. 94-109, jan./jun. 2020.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**. Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: Representações Performáticas Brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces. ALEXRANDRE, Marcos (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora.** João Pessoa: Ideia, p. 201-212, 2005.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FABRINI, Pollyanna. A MARGINALIZAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NA HISTÓRIA. In: **X COPENE-Congresso Nacional de Pensadores Negros, Uberlândia**. 2018.

FARACO SANTOLIN, Rosane. Aracy Cortes, a estrela do espetáculo Zylda. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 41-49, 2018.

FAUSTINO, Oswaldo. A novela negra de Dirce Thomaz. Revista O Menelick 2º Ato, São Caetano do Sul (SP), jul. 2019. Disponível em: < http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/a-novela-negra-de-dirce-thomaz> Acesso em: 17 set. 2021.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, p. 197-210, nov. 2008.

FERRAZ, Fernando. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**. Brasília, n.2, v. 6, p. 115-124, 2017.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. *In*: História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIGUEIREDO, Angela. A Marcha das Mulheres Negras conclama por um novo pacto civilizatório: descolonização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade do poder. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FLORES, Moacyr. **O negro na dramaturgia brasileira**: 1838 – 1888. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FREITAS, Régia Mabel. A história do teatro negro na Bahia: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena. **Repertório**. Salvador, ano 20, n. 29, p. 86-104, 2017.2.

GARCIA, Silvana. A Dramaturgia dos Anos de 1980/1990. *In*: História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GASSNER, John. Vida e obra de Eugene O'Neill. *In*: Quatro peças. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

GIORDANO, Davi; MIRANDA, Sol. **Mercedes: A história de vida de Mercedes Baptista sob à ótica negra como poética cênica do Grupo Emú**. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2016.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos afro-asiáticos**, v. 23, p. 53-83, 2001.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: Por um feminismo afro-latino-americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

_____. Nanny: Pilar da amefricanidade. *In*: Por um feminismo afro-latino-americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 151-157.

_____. As amefricanas do Brasil e a sua militância. *In*: Por um feminismo afro-latino-americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 265-266.

_____. O Movimento Negro Unificado: Um novo estágio na mobilização política negra. *In*: Por um feminismo afro-latino-americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p.112-126.

_____. Por um feminismo afro-latino americano. *In*: Por um feminismo afro-latino americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 139-150.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: Por um feminismo afro-latino americano. LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93.

_____; HASENBALG, Carlos. Lugar de negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. BERNARDINO-COSTA; MALDONATO-TORRES; GROSFOGUEL. (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.55-77.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Modernidades negras**: a formação racial brasileira (1930-1970). São Paulo: Editora 34, 2021.

HALL, Stuart. Que "negro" é esse na cultura negra? *In*: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. SOVIK, Liv (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 372-388.

_____. Notas sobre a desconstrução do "popular". *In*: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. SOVIK, Liv (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 273-292.

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. SOVIK, Liv (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110-140.

_____. Estudos culturais: dois paradigmas. *In*: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. SOVIK, Liv (Org.). 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 143-175.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

_____. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n. 16, p. 193-210, abr. 2015.

_____. **E eu não sou uma mulher?**: mulheres negras e feminismo. Tradução de Bhuvi Libanio. 9.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HORA, Edmundo; LEEUWE, Alexandra Van. Joaquina Lapinha, atriz. Da sua participação na cena lírico-dramática luso-brasileira. Revista eletrônica de musicologia. Paraná, v. 12, mar. 2009. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv12/10/joaquina_lapina.htm Acesso em: 31 ago. 2021.

Jandira Aimoré, ex-cantora da Companhia Negra de Revista. O explorador, Brasil, 2014. Disponível em: http://www.oexplorador.com.br/jandira-aimore-ex-cantora-da-companhia-negra-de-revista/ Acesso em: 13 set. 2021.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, 2016.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. Solano Trindade e a poética da resistência: na ausência, a existência. **Comunicação & educação**. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 209-221, jul. 2021.

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

LEAL, Mara Lucia. Anjo Negro: Sexo e raça no teatro brasileiro. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 16, p. 67-75, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

_____. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**. Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.2.

_____. Fórum Nacional de Performance Negra: o novo movimento do teatro negro no Brasil. In: VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas 2010.

_____. Por uma história negra do teatro brasileiro. Urdimento. Santa Catarina, v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015.

MACEDO, Márcio. Resenhas: Jeferson Bacelar, Mário Gusmão: um príncipe negro nas terras dos dragões da maldade. Rio de Janeiro, Pallas, 2006, 295 pp. **Tempo Social**. São Paulo, v. 18, n. 2, p. 314-318, nov. 2006.

MALDONATO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. **Sala Preta**. São Paulo, v. 6, p. 55-63, nov. 2006.

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

_____. Identidade e ruptura no teatro negro. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, número 18-20, 1987.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Letras**. UFSM, n. 26, p. 63 – 81, jun. 2003.

_____. Performances do tempo espiralar. *In*: Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. ARBEX, M; RAVETTI, G. (Org). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas: UFMG: Poslit, 2002. p.69-91.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MEYER, Sandra. Modernidade e Nacionalismo nas danças solo: o bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu. **Fazendo Gênero**, v. 9, p. 1-7, 2010.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos**: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MIRANDA, Sol. Mercedes. *In*: Dramaturgia Negra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018. p. 389-426.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, M. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: A dívida impagável. São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 15-27.

MORAES, Vinícius. **Orfeu da Conceição**: tragédia carioca. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

MORAES, Viviane (Aza Njeri). Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca**, n. 36, p. 164-226, 2020.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. A brutal solidão negra no paraíso racial: a representação do negro no teatro brasileiro moderno a partir da leitura da peça Anjo negro, de Nelson Rodrigues. **Pitágoras 500**, v. 3, n. 3, p. 38-53, 2012.

_____. **O Teatro Experimental do Negro: Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. 2008. 183f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, SP, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. Sortilégio: mistério negro. *In*: Dramas para negros e prólogo para brancos. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 159-197.

_____. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. Estudos avançados. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004.

_____. **Teatro Experimental do Negro**: testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

_____. Abdias Nascimento. *In*: Memórias do exílio, Brasil 1964-19??. 1.ed. São Paulo: Editora Livramento, 1978. p. 23-52.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Sortilégio das Eras. *In*: Sortilégio. NASCIMENTO, Abdias. 3.ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, 2022. p. 13-22.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Entrevistas com Léa Garcia. *In*: Sortilégio. NASCIMENTO, Abdias. 3.ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, 2022. p. 129-140.

OLIVEIRA, Jessé. Sortilégio para o devir do Teatro Negro. *In*: Sortilégio. NASCIMENTO, Abdias. 3.ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, 2022. p. 107-126.

OLIVEIRA, Marina. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. **Navegações**, v. 5, n. 2, p. 143-148, 2012.

O'NEILL, Eugene. O Imperador Jones. *In*: Quatro peças. Tradução de Luiz Drummond Navarro. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

ONISAJÉ, Fernanda Júlia Barbosa. Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras. **Rascunhos**. Uberlândia (MG), v. 7, n. 1, p. 75-93, jan./jun. 2020.

Patápio Silva. Casa do Choro, Rio de Janeiro, 2013. Acerco: autores. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1148 Acesso em: 13 set 2021.

Patápio Silva. Wikipédia, Brasil, 29 jul. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pat%C3%A1pio_Silva Acesso em: 13 set 2021.

PAULA, Emerson de. **O texto do negro ou o negro no texto**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

PAULA, Franciane. Corpos de Arkhé negra. **Anais ABRACE**, v. 20, n. 1, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de GUINSBURG, J.; PEREIRA, M.P. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Plácida dos Santos. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Brasil. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/placida-dos-santos/dados-artisticos Acesso em: 13 set 2021.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Jesuítico. *In*: História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. Entreato Hispânico e Itálico. *In*: História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. A Herança Teatral Portuguesa. *In*: História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Martins Editora, 1964.

PEREIRA, Roberto Augusto A. Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliana: teatro negro e identidade nacional. **Revista Transversos**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 216-238, dez. 2020.

Perfis Femininos: Luiza Bairros. Portal Geledés, Brasil, 28 mar. 2020. Disponível em: < https://www.geledes.org.br/perfis-femininos-luiza-bairros/> Acesso em: 15 jun. 2021.

Personalidades: Abdias do Nascimento. IPEAFRO, Rio de Janeiro. Disponível: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/ Acesso em: 20 set. 2021.

Personalidades: Aguinaldo Camargo. IPEAFRO, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/aguinaldo-camargo/> Acesso em: 21 set. 2021.

Personalidades: Ironides Rodrigues. IPEAFRO, Rio de Janeiro. Disponível em: < https://ipeafro.org.br/personalidades/ironides-rodrigues/> Acesso em: 21 set. 2021.

Personalidades: Ruth de Souza. IPEAFRO, Rio de Janeiro. Disponível em: https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/ Acesso em: 22 set. 2021.

Pixinguinha. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/vida/ Acesso em: 13 set. 2021.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. *In*: Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. p. 187 – 211.

_____. Patologia social do “branco” brasileiro. *In*: Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. p. 215 – 240.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

ROCHA, Gabriel dos Santos. O drama histórico do negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950). **Sankofa**. São Paulo, v. 10, n. 20, p. 40-55, dez. 2017.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. *In*: Dramas para negros e prólogo para brancos. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 309-374.

Rosa Negra. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Brasil. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/rosa-negra/dados-artisticos Acesso em: 13 set. 2021.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Epiderme em cena: raça, nação e teatro negro no Brasil. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 427-434. jan–jun. 2007.

ROUSE, Josefa. Ifigênia: de prostituta à heroína. **Sankofa (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 51-83, 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Ruth de Souza e as mulheres negras no Teatro Experimental do Negro. IPEAFRO, Rio de Janeiro. Disponível em: https://ipeafro.org.br/mulheres-negras-no-teatro-experimental-do-negro/ Acesso em: 22 set. 2021.

SALES, Jonas. A negritude e a cena no Brasil. **Revista Eixo**. Brasília, v. 6, n. 2, p. 97-103, 2017.

SANCHEZ, Vera. Entre o popular e o erudito, “a civilização no Brasil começou pelos pés”. **Sociedade e Cultura**, v. 13, n. 2, p. 269-276, 2010.

SANTOLIN, Rosane Faraco. Aracy Cortes, a estrela do espetáculo Zylda. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 41-49, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília: INCT: UnB, 2015.

SANTOS, Eliane Weinfurter dos. **A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias**. 2019. 176f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Isabel Silveira dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no "Mundo dos Brancos". In: X Encontro Estadual de História. 2010. Santa Maria (RS).

SANTOS, Taynara. Mulheres negras em cena: um estudo sobre as relações de gênero no Teatro Experimental do Negro. In: **XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, São Paulo. 2020.

SANTOS, Thereza. **Malunga Thereza Santos**: a história de vida de uma guerreira. São Carlos: EdUFSCar, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Tradução de Sílvia Fernandes. **Sala Preta**. São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, jun. 2013.

Sebastião Cirino. Pixinguinha, Brasil. Perfis: Sebastião Cirino. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/sebastiao-cirino/ Acesso em: 13 set. 2021.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **Performance studies**: na introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SILVA, Emerson de Paula. Dramaturgia e memória: breve histórico do negro no texto teatral. **Cadernos Letra e Ato**. Campinas, ano 3, v. 3, n. 3, p. 68-78, jul. 2013.

SILVA, Joana Maria Ferreira da. **Centro de Cultura e Arte Negra**: Cecan. São Paulo: Selo Negro, 2012.

SILVA, Joselina. O pensamento das mulheres negras expresso nos jornais do movimento negro dos anos oitenta. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, Florianópolis. 2017.

SILVA, Julio Claudio. Histórias do Teatro Experimental do Negro, nos diálogos entre palco e platéia: 1944-1946. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**, Natal. 2013.

_____. Léa Garcia: narrativas de si e narrativas sobre uma dama negra do teatro e cinema 1952-1957. **Revista Canoa do Tempo**, v. 11, n. 2, p. 6-27, 2019.

_____. Relações Raciais e de Gênero nas Telas do Cinema Brasileiro nas Narrativas Sobre a Atuação de Léa Garcia em Orfeu do Carnaval (1950-1960). **Revista Pluri**, v. 3, n. 1, p. 41-52, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantando das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

Solano Trindade. Museu Afro Brasil, São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade> Acesso em: 16 set. 2021.

SOUZA, Débora de; SANTOS, Rosa Borges dos. História e memória das resistências negras da Bahia a partir do acervo Nivalda Costa. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 208-228, mai/ago. 2020. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1564/1494>. Acesso em: 24 set 2021.

SOUZA, Julianna Rosa. Escrever com o corpo e a memória ancestral: a dramaturgia de autoria de mulheres negras na cena contemporânea. **O Mosaico**. Curitiba, n.21, p. 24-43.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. **Varia Historia**. Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul./dez. 2009.

TAVARES, Joana; MACHADO, Fernanda. A dança negra de Mercedes Baptista e o gesto cênico. **Pitágoras 500**, v. 10, n. 1, p. 38-53, 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISANO, João Silvério. Reminiscências da cena travestida. *In*: Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Tudo Preto, 1926. Olimpíada Nacional em História do Brasil. Disponível em: https://www2.olimpiadadehistoria.com.br/8-olimpiada/documentos/documento/43 Acesso em: 12 set. 2021.

Ubirajara e Alzira Fidalgo e a experiência política do Teatro Profissional do Negro. Portal Geledés, Brasil, 03 out. 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/ubirajara-e-alzira-fidalgo-e-a-experiencia-politica-do-teatro-profissional-do-negro/ Acesso em: 16 set. 2021.

UZEL, Marcos. **Guerreiras do Cabaré**: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum. Salvador: EDUFBA, 2012.

VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. *In*: História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. FARIA, João Roberto. (direção). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

Xisto Bahia. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa566805/xisto-bahia. Acesso em: 14 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia.

ANEXO I

AS OUTRAS HISTÓRIAS DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO:

AS FACES NEGRAS DO TEATRO NO BRASIL

Thaís Nascimento[235]

Inicio a escrita deste ensaio compartilhando que o que escrevo aqui é o que gostaria de ter lido nos meus primeiros estudos sobre a "História do Teatro Brasileiro". E explico agora mesmo, brevemente, o porquê. Quando iniciei minha caminhada acadêmica na área das artes cênicas, numa universidade renomada e elitizada localizada numa região nobre do Rio de Janeiro, apesar de me sentir completamente deslocada daquele espaço (em muitos sentidos), entrei ali querendo absorver e me nutrir dos muitos conhecimentos e oportunidades que me fossem disponibilizados.

E assim foi. Mas já no primeiro semestre, me inquietou o embranquecimento gritante, e também ensurdecer – assim mesmo, soando incoerente –, da historiografia e referências teatrais que me eram apresentadas. Sobretudo as que diziam respeito ao recorte nacional. Ouvindo a "História" que me contavam repetidamente, parecia que não havia lugar – pelo menos não muitos – para artistas negros e negras, como eu. A sensação que me acompanhava, traduzida em pergunta, era a seguinte: "Estou no lugar certo?". E, não, não estava. Então fui procurar.

Me levantei daquela sala monótona e fui atrás de outras salas. Outras vozes. Outros caminhos. Fui atrás dos outros sons que me levaram até ali. Sopros, até então bem baixinhos, no ouvido daquela jovem negra, moradora de um subúrbio no Rio de Janeiro, que intuiu como um dos caminhos possíveis de se seguir, o de ser artista. De onde vinham esses sons que ressoavam em mim? Quis procurar.

Posto isto – e terminando aqui esse breve modo de me apresentar a você, caro/a leitor/a – te sopro de volta, a partir de agora, alguns dos sons, vindo de grupos e personalidades artísticas, que fizeram minha compreensão do teatro brasileiro ser mais plural e negrorreferenciada. Compartilho aqui com você outras histórias.

---

[235] Thaís Nascimento é atriz e mestra pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. Este ensaio é fruto das investigações de sua pesquisa de dissertação intitulada "Expressividades negras em cena: mulheres negras na autoria cênica brasileira".

Nas rachaduras da historiografia convencional

Quando associamos "enegrecimento" e "teatro brasileiro", a primeira referência citada é o **Teatro Experimental do Negro (TEN)**. E, ao ser classificado por Petrônio Domingues e outros estudiosos como o "precursor do movimento da negritude no Brasil" (DOMINGUES, 2006, p. 138), nota-se facilmente a grande relevância que a existência deste movimento idealizado por Abdias Nascimento[236] teve no país.

O impulso inicial para a criação do TEN surgiu depois da passagem de Abdias Nascimento por Lima, em 1941, com seus colegas do grupo La Santa Hermandad (formado por poetas argentinos e brasileiros). Por lá, e após ter assistido à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill – onde um ator branco encenava o personagem principal, negro, praticando *black face* – Nascimento retornou ao Brasil com o desejo de montar um grupo de teatro apenas com atores e atrizes negros e negras[237]. E, de fato, em 1944 o Teatro Experimental do Negro é criado, apresentando iniciativas transformadoras que iriam muito além dos palcos.

Mas, antes de seguirmos falando sobre o TEN e demais grupos, a abertura de parênteses aqui nos é necessária. Apesar de, como disse há pouco, quando se fala em "teatro no Brasil" e "artistas negros", o nome deste grupo ser prontamente mencionado, ele não foi o primeiro grupo formado por atores e atrizes negros e negras.

Ao lado do TEN, outra referência de grupo negro relembrado por alguns, é a Companhia Negra de Revistas – falaremos melhor sobre ela mais adiante -, criada em 1926. E costumam parar por aí nas suas lembranças. Ou seja, 1944 e 1926 são os anos associados a criações de grupos negros e mencionados – quando não "esquecem" e

[236] Abdias Nascimento foi um intelectual negro, escritor, dramaturgo, ator, diretor, artista plástico, político, professor universitário e um militante das pautas da negritude. Nascimento começou suas movimentações pela militância na Frente Negra Brasileira e, a partir daí trilhou uma caminhada de luta pela valorização do povo negro brasileiro, suas culturas e por direitos. É uma referência que nos deixou um grande legado. Dentre seus muitos livros e publicações, um dos grandes feitos de Abdias Nascimento, e dos demais envolvidos, foi o Teatro Experimental do Negro.

[237] "Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade" (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

assim o fazem – pela historiografia teatral brasileira. No entanto, eles não foram os únicos. E é aí que muitas outras histórias precisam ser também (re)contadas.

Aliás, por meio de um olhar atento para os acontecimentos teatrais realizados nestas terras de cá, desde os Quinhentos, fica difícil negar que a história desse teatro feito aqui é, sobretudo, não-branca. E me atrevo a dizer que, principalmente, negra. Então, vamos soprar a poeira que encobre esses fatos "esquecidos" e colocar essas outras histórias em movimento novamente.

No século XVI, momento fatídico da invasão europeia por essas terras, vinha incluído entre seus planos a "domesticação" e a "doutrinação" dos povos apontados pelos europeus como selvagens. Com isso, foi imposto aos povos originários o teatro jesuítico como um dos recursos para incutir os valores morais e culturais euro-cristãos.

Assim, de acordo com a "História oficial" e a cronologia ocidental, o "mérito de ter introduzido e desenvolvido a arte dramática no Brasil cabe, incontestavelmente, aos jesuítas"[238](CACCIAGLIA, 1986, p. 7). O teatro era utilizado como plataforma de subjugação e doutrinação das alteridades não-europeias. No entanto, apesar do teatro jesuítico ser uma atividade imposta pelos europeus, ele era permeado de elementos culturais para além daqueles associados aos portugueses e espanhóis. Como um dos objetivos principais, num primeiro momento, era atrair o interesse dos povos indígenas, as expressividades cênicas eram constituídas pelos três idiomas em questão (português, castelhano/espanhol e tupi), assim como alguns instrumentos musicais e representações simbólicas das três culturas[239].

Gradativamente, com a cruel prática do tráfico negreiro, africanos e seus descendentes passaram a fazer parte dessas teatralidades jesuíticas. E, assim, nos deparamos com **as primeiras faces negras do teatro realizado no Brasil**. Segundo Lima (2010), com a presença negra, expressividades também negras foram acrescentadas a essas teatralidades. No entanto, de acordo com a autora, apenas negros e

[238] Chegando por aqui no século XVI, o teatro jesuítico segue sendo realizado "durante toda a sua permanência, até a expulsão exigida por Pombal em 1759, desenvolveram uma ininterrupta atividade teatral voltada para a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores" (CACCIAGLIA, 1986, p. 7).

[239] Outro fato curioso é que as cenas não eram ocupadas apenas pelos povos ditos "selvagens". Encontravam-se ali, por vezes, também os portugueses e espanhóis. Neste teatro jesuítico, além dos indígenas em cena, os jesuítas mobilizavam também outras apresentações nas quais os alunos dos seus colégios jesuítas faziam parte dos elencos. Ademais, até mesmo alguns padres se aventuravam nas atuações e danças cênicas. No entanto, estes últimos eram mais repreendidos do que aplaudidos pelas autoridades religiosas, como foi o caso do Manuel da Nóbrega quando o "primeiro bispo do Brasil, Pero Fernandes Sardinha, que, pelo menos numa oportunidade, chegou a censurar publicamente o padre Manuel da Nóbrega por certos supostos excessos na atividade teatral" (CACCIAGLIA, 1986, p. 15).

indígenas teriam feito parte das mesmas, ocupando a cena e a plateia[240] - perspectiva que difere, em parte, das de Prado (2012) e de Cacciaglia (1986).

> O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os "conquistados" em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica (LIMA, 2010, p. 23).

Divergências à parte, a presença negra no que se entende como primeiras manifestações de teatralidades no Brasil colonial é inegável. Um exemplo é a trajetória de destaque do ator negro, **Victoriano**, ex-escravizado, datando do século XVIII[241] - o conhecido período das Casas da Ópera[242]. Seu reconhecido destaque é tão significativo que inaugura um legado na historiografia teatral brasileira, uma vez que é o primeiro ator dramático reconhecido, um homem negro.

O ator Victoriano da Costa Viana[243] tendo interpretado o personagem Bajazet, na peça *Tarmelão na Pérsia*, foi considerado "a primeira vocação dramática brasileira reconhecida e nomeada como tal" (PRADO, 2012, p. 46). No entanto, não é difícil imaginar que a posição ocupada por ele neste cenário não humanizava sua existência, já que ele foi reconhecido como "'talvez inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo'". Logo, o estereótipo do negro violento está presente entre nós, nas representações cênicas, desde o século XVIII – e, acredito que até antes, porque a falta de registros é um fato, mas a subjugação das existências negras foi outro fato, que por sua vez ocasionou o tráfico de pessoas africanas na condição de escravizadas. E Prado

---

[240] Essas informações diferem um pouco das referências citadas de Décio de Almeida Prado (2012), o qual ressalta mais os simbolismos indígenas, inseridos ao lado dos referenciais europeus. Ele também menciona a presença, tanto na plateia como por vezes também em cena, dos estrangeiros europeus. Cacciaglia (1986) também pontua encenações e plateias heterogêneas, e este fato se comprova com a utilização, em diversas peças, dos três idiomas (espanhol/castelhano, português e tupi).

[241] Neste quesito, Evani Tavares Lima (2010), Mario Cacciaglia (1986) e Décio de Almeida Prado (2012), convergem em suas informações.

[242] O século XVIII é o momento em que ocorre as construções e ocupações das Casas da Ópera. Se, no século XVI, o teatro (jesuítico) tinha como uma de suas finalidades a doutrinação dos povos "selvagens", como já dito, o teatro no século XVIII, pelo olhar do governo e das autoridades, não difere muito de uma intenção persuasiva à população. De acordo com Sousa (1960, p. 109 apud PRADO, 2012, p. 42-43), a respeito de um alvará que dizia respeito à fundação de teatros públicos: "deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da finalidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários". E são estas instituições – as Casas da Ópera – os palcos de onde protagonizaram inúmeros intérpretes negros.

[243] Ao que parece, este seria o nome completo do ator, uma vez que, na listagem do elenco da peça, apresentada novamente meses depois, este nome consta nos registros, ao lado do nome de outros companheiros de cena que também se repetiram (PRADO, 2012).

(2012, p. 46), compartilha sua impressão (típica de um devoto da imagem sagrada da modernidade, via a sua suposta valorização "em arte" do que ele chama de "primitivismo") acerca da presença deste ator: "Um primitivo, sem dúvida – mas já aprendemos modernamente a não desprezar em arte o primitivismo."

Outro dado importante a respeito da presença negra em cena é que, aliada a uma perspectiva afro-pindorâmica[244] (SANTOS, 2015) conseguimos, inclusive, ampliar a noção de "teatro" e, encontrar um "teatro negro" já no século XVI:

> embora mal reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média. Mesmo o Bumba-meu-boi, cuja fonte é discutida, sofreu influência negra, visível nos personagens Mateus e Bastião, "negrinhos gozados", germe dos futuros negrinhos pitorescos das comédias de costume (MENDES, 1993, p. 48).

Passado o momento "inaugural" em que existia uma cultivada parceria[245] entre autos religiosos e expressividades populares, um outro momento na história do teatro no Brasil se manifesta. Neste, o mundo profano e o mundo sagrado cristão passam a se distanciar mais e mais. Nos novos ares que movimentam a cênica no Brasil, os integrantes da cena passam a vestir ainda mais a posição de artistas, no entanto, o teatro não é mais uma atividade vista com bons olhos. E, acrescenta Evani Tavares (2010) que, até meados do século XVII, o teatro era classificado como atividade abjeta.

Neste período no qual a atuação cênica era sinônimo de promiscuidade e de vulgaridade, os artistas eram, em sua maioria, negros. Como bem diz Lima (2010), por este motivo ou por algum outro que desconhecemos, o descrédito do teatro corresponde ao momento em que teatro era "coisa de preto". No entanto, me baseando em Mendes (1993), esta desvalorização do teatro não se restringe ao século XVII. Expande-se até o século XIX, onde o protagonismo negro nos elencos ainda se fazia presente:

---

[244] Termo utilizado por Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido também como Nego Bispo, para se referir aos indígenas e africanos numa postura de contestação aos termos colonizadores eurocêntricos. Ao versar sobre os indígenas, por exemplo, ele diz: "Como sabemos, esses possuem várias autodenominações. Os colonizadores, ao generalizarem apenas como 'índios', estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar. Mesmo compreendendo isso, vou utilizar também de forma generalizada o termo povos pindorâmicos com a intenção principal de contestar a denominação forjada pelos colonizadores (SANTOS, 2015, p. 27). Outra relevância de se aderir uma perspectiva afro-pindorâmica é que, como bem diz Gonzalez (2020, p. 130), "a chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa [...]".

[245] Refiro-me aqui às teatralidades jesuíticas que viemos comentando.

> No decorrer do século XVII não há referências sobre manifestações ou influências de negros escravos no que existia como teatro brasileiro de então. [...] Mas, da segunda metade do século XVIII, talvez mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (MENDES, 1993, p. 48).

Sendo assim, o que vimos até aqui foram relatos de um crescimento gradativo da presença negra na cena. Mas, no momento em que ela se consolida enquanto maioria nos palcos, é justamente o momento em que ocorre uma desvalorização do teatro. Este, só volta a ser enxergado com melhores olhos quando uma chave é virada em relação aos artistas que ocupam a cena. A mudança é a seguinte: saem os artistas negros e instalam-se artistas brancos estrangeiros, sobretudo portugueses. É o momento de procura e incentivo por companhias teatrais estrangeiras se apresentando nos palcos nacionais. Mas, paralelamente, companhias nacionais serão criadas e iniciarão uma luta pela ocupação do cenário nacional por artistas propriamente brasileiros[246].

De todo modo, mesmo com a chave virada e o "descarte" do enegrecimento do quadro de artistas, negros e negras sempre estiveram presentes na cena teatral. E é isso que vamos destacar no decorrer desta escrita. Fechando aqui nossos parênteses, voltemos a falar dos grupos teatrais e personalidades negros e negras.

Antes de retornarmos ao TEN, ainda na região Sudeste do país, mas não mais no eixo Rio-São Paulo, pelas minhas andanças bibliográficas, tive conhecimento de que, em Uberlândia, município no interior de Minas Gerais, nos anos 1930, um grupo de teatro composto apenas por artistas negros já estava preocupado em se aquilombar[247] em cena.

Francisco Bernardo da Costa Filho, também conhecido como Chico Pinto, foi o irmão mais novo de Sebastião Bernardes de Souza Prata, o famoso Grande Otelo[248] (que já estava no eixo São Paulo – Rio de Janeiro consolidando sua carreira). E é o uberlandense Chico que protagoniza a criação de um grupo de teatro formado essencialmente por atores negros. Um dos integrantes deste grupo, e também co-

[246] Esse movimento de ocupação dos palcos por artistas brasileiros, também se dá, predominantemente, com foco em artistas brancos, mas agora brasileiros.

[247] Uma referência às formações de quilombos, onde negros e negras constituíam suas comunidades, suas regras e valores, à parte das imposições e da violência dos colonizadores. Utilizo "aquilombar" como metáfora para me referir a prática de união dos artistas negros ao formarem um teatro somente entre os seus, uma vez que o teatro hegemônico inviabilizava suas presenças plenas e dignas.

[248] Um grande nome entre os artistas negros que conseguiram destaque já no período dos teatros de revista. Participou da Companhia Negra de Revistas aos seis anos de idade e foi nela que estreou sua carreira. Para mais informações sobre o artista, ver páginas 265 e 266.

idealizador, foi Ironides Rodrigues – também uberlandense e que, mais tarde, fará parte do TEN, no Rio de Janeiro, também como co-fundador.

Mesmo sendo uma iniciativa revolucionária na época e na cidade (uma vez que esta era marcada por regras segregacionistas, como separar a circulação nas calçadas entre negros e brancos), há limitadíssimas informações a respeito do **Centro Theatral Negro Uberlandense**, também conhecido como a **Trupe Chico Pinto**. Dessa forma, como sintoma das lacunas historiográficas brasileiras, findam aqui as referências que pude encontrar sobre este grupo (até o momento).

Vasculhando ainda mais no passado, precisamente por volta de 1880, outro grupo de negros brasileiros se uniam e ocupavam a cena. Conquistando prestígio e, até mesmo, atenção internacional. Um aquilombamento cênico anterior a estes grupos que mencionamos até aqui, e que está longe, infelizmente, de ter sua trajetória (re)conhecida como deveria é a companhia ***Brazilian Dramatic Company***. Fundada pelo brasileiro Z. P. Silva, este era um grupo composto por brasileiros ex-escravizados dedicados ao teatro e à música, e que se constituíram como o primeiro elenco regular que se apresentava em Lagos, na Nigéria.

De acordo com Araújo (1977, p. 19), a respeito deste grupo: “foram os próprios ex-escravos brasileiros os criadores do teatro à maneira europeia em certas regiões africanas, para onde retornaram já livres, no gradativo processo da abolição da escravatura no Brasil.” (ARAÚJO, 1977, p. 19).

Além desta companhia (de alcance internacional) de ex-escravizados que se dedicavam às encenações, até a primeira metade do século XIX a cena se mostrava um terreno fértil para as teatralidades com presenças negras. Mas lembremos que, segundo Miriam Garcia Mendes, a autora já aponta a existência de um teatro negro no século XVI. Portanto, para além de “Brazilian Dramatic Company” demais grupos tiveram importante atuação nos palcos. E volto a me referir, daqui em diante, aos que se destacaram no próprio cenário artístico nacional.

Um desses casos nos levam em direção à **Casa da Ópera de Padre Ventura**, no século XVIII. Diferente dos outros padres do século XVI de que temos conhecimento, este é um padre negro, do século XVIII, que possui um elenco de artistas também predominantemente negro. Mais um fato marcante desta personalidade artística em questão é que Ventura “seria, nesse caso, o primeiro diretor de uma companhia regular de teatro em território brasileiro – e como tal tem sido muitas vezes celebrado.”

(PRADO, 2012, p. 43) Mas o padre não se restringia à função de diretor. Era também regente da orquestra, além de, por vezes, entrar em cena para tocar violão ou dançar o fado ou o lundu (CACCIAGLIA, 1986).

As apresentações cênicas de seu grupo não passavam desapercebidas[249]. Eram investidas de grandes aparatos e cenários realistas. Entretanto, na noite de um de seus espetáculos, em 1769, devido a utilização ousada de fogo em cena, seu teatro é incendiado e a carreira de Ventura e seu grupo acabam não encontrando forças para seguir com seus trabalhos.

O padre consegue certo espaço na historiografia teatral e tem seu nome citado[250]. Algumas vezes, pontuam que ele foi negro, outras vezes se omite esta informação. Este mesmo hábito de, ora mencionar a negritude da personalidade artística, ora omitir, também acontece com o Manuel Luís Ferreira. Contudo, pelo mesmo ser português, não pretendo me deter tanto acerca de sua figura, mas sim do seu grupo teatral. Manuel teria incentivado, após o incêndio do teatro de Ventura, a construção de uma Casa da Ópera, por volta de 1770, que ficou conhecida como o Teatro de Manuel Luís.

O grupo teatral deste artista também foi uma das primeiras companhias permanentes do Brasil. Composta, em sua maioria, por artistas negros[251], entre eles estavam: **Joaquim da Lapa**, **José Inácio da Costa** (o Capacho), **Joaquina Maria da Conceição Lapa** (a Lapinha) – e esta é a primeira vez que encontro a menção ao nome de uma artista mulher negra em cena antes do século XIX.

---

[249] Infelizmente, não encontrei ainda fontes bibliográficas que informassem os nomes dos artistas deste grupo.

[250] "Pode ser considerado o precursor da ópera brasileira o grupo de atores-cantores mulatos, formado pelo zeloso padre Ventura, no século XVIII [...]" (CACCIAGLIA, 1986, p. 81).

[251] Lima (2010), ao mencionar artistas negros deste período, cita também Chica da Silva como atriz. No entanto, me parece que existem alguns dados imprecisos ou incorretos. Um deles é uma alternância na escrita de seu nome, às vezes "Chica da Silva" outras "Xica da Silva". E, com esta última grafia, Cacciaglia (1986) a cita como uma "ex-escrava" que foi casada com João Fernandes de Oliveira. E que dessa união, o marido mandou construir um teatro, entre outras arquiteturas, para atender aos desejos de sua esposa. Mas, em nenhum momento é mencionado nada a respeito de uma suposta vivência enquanto atriz. E, considerando o prestígio que Silva alcançou e o pouco apreço que rondava os artistas de teatro da época, acredito que as poucas menções que a citam como atriz são afirmações equivocadas. Sobre a informação que considerarei, cito Cacciaglia (1986, p. 28): "Por volta de meados do século [XVIII], em Diamantina (então chamada Arraial do Tijuco), a esplêndida capital dos diamantes, ainda hoje jóia barroca, autêntica e milagrosamente intacta, perdida no interior de Minas, o riquíssimo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, entre as muitas loucuras feitas para satisfazer os caprichos de sua voluptuosa amante (a lendária, belíssima ex-escrava Xica da Silva), mandou erguer, aos pés da serra de São Francisco, um castelo com elegantes salas, capela, jardim ornamentado com plantas trazidas da Europa e, finalmente, com um verdadeiro teatro completamente equipado".

Até o momento não encontrei maiores informações acerca dos dois artistas citados, mas a respeito de Joaquina Lapinha sim. Joaquina Maria da Conceição Lapa[252] foi uma grande artista negra do final do século XVIII, da qual temos conhecimento. Quando citada na historiografia, é comumente mencionada como cantora, entretanto a artista tinha uma grande presença de palco que a destacava também como atriz.

Com uma carreira internacional, se apresentou por volta de 1791 e 1805 em Portugal (HORA; LEEUWE, 2009). Não raramente, nos elencos portugueses ou brasileiros dos quais fez parte, estava entre as personagens protagonistas, tendo em vista seu forte potencial dramático, como relatam[253]. Apesar do seu reconhecimento artístico na época, Lapinha é mais uma artista que não é mencionada à sua altura na historiografia teatral brasileira.

Ademais, não posso deixar de mencionar um comentário infeliz feito acerca de sua negritude, quando fez parte de um elenco português, e que reflete a prática já citada de branqueamento de muito artistas negros nos palcos: "A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porém remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático" (RUDERS, [1800] 2002, p. 93-4 *apud* HORA; LEEUWE, 2009).

Contemporâneos de Joaquina Lapinha, e do também citado Victoriano, avistamos outros artistas negros que receberam notabilidade. Indo além de Prado (2012), a Miriam Garcia Mendes cita mais dois artistas negros que conseguiram visibilidade neste período: **Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina**:

> Alguns desses negros chegariam a ser famosos atores, como Vitoriano, ex-escravo, que em 1790 maravilhou o público presente aos festejos promovidos por um Toledo Rendon, de Cuiabá, com seu desempenho na peça Tamerlão na Pérsia. Dois outros escravos, o par Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina, também se notabilizaram nos papéis de Rei e Rainha de Congada, espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 1811, com enorme sucesso (MENDES, 1993, p. 48).

Adentrando mais as frestas dos teatros brasileiros de meados do século XIX, encontramos um movimento fortemente significativo envolvendo abolicionistas e

[252] Embora tenho sido uma referência artística importante, nacional e internacionalmente, ainda não encontrei fontes que informassem os anos de seu nascimento e falecimento.

[253] A respeito de sua atuação no Teatro de Manuel Luís, que, de acordo com Leeuwe (2009) e Hora (2009), com a chegada da família real passou a se chamar Teatro Régio, há dados de que a artista Joaquina Lapinha foi considerada a "primeira atriz" deste teatro, no Rio de Janeiro em 1811 (ANDRADE, 1967, p. 185 *apud* HORA; LEEUWE, 2009). Além deste teatro, Lapinha foi "primeira atriz" de outras companhias.

artistas negros. É o período em que as artes e o teatro unem forças às mobilizações abolicionistas e se lançam como plataformas de propaganda desta luta antirracista. Aqui, artistas como Francisco Correia Vasques e Chiquinha Gonzaga, em destaque no cenário artístico da época, fizeram parte desse movimento abolicionista.

Dentro de diversos teatros[254] pelo Brasil, aconteciam eventos, organizados por abolicionistas[255], onde cartas de alforria eram concedidas e/ou leiloadas. E este ponto-máximo das cerimônias eram permeadas por apresentações cênicas e musicais realizadas pelos artistas negros em destaque no momento.

Francisco Correia Vasques (1839 – 1892), conhecido como Vasques, foi um reconhecido ator cômico que estreou sua trajetória nos palcos no Teatro São Pedro, em 1854. Mas, para além do brilhantismo e simpatia do ator, Vasques também foi dramaturgo (fato pouco citado na historiografia). Escreveu comédias, dramas, paródias e cenas cômicas, além de ter apostado na escrita de folhetins em jornais do Rio de Janeiro (Flores, 1995). De acordo com Souza (2009), ao longo dos 34 anos de sua carreira, Vasques escreveu mais de sessenta peças teatrais[256]. Entre seus escritos estão: *Orfeu na roça* (1868)[257], *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* (1862)[258], *Rocambole no Rio de Janeiro* (1868)[259], *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* (1860), *Aí! Cara Dura!*

[254] Como vimos neste trabalho, o século XVIII foi marcado pelas construções das Casas da Ópera. Estas eram os locais em que muitas encenações aconteciam na época. No entanto, é a partir da vinda da corte portuguesa para o Brasil que os primeiros teatros (enquanto instituições físicas) são construídos. Então, quando mencionam-se representações teatrais, a partir do início século XIX – por volta de 1808 – já estão se referindo também, possivelmente, aos teatros físicos que passaram a ser construídos no país desde então. A construção destes teatros era exigência das autoridades recém-chegadas: "Em 1810, o príncipe regente, o futuro D. João VI, revela através de um decreto o seu desejo de que 'nesta capital [...] se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela [...]'. Não se compreendia, obviamente, casa real sem o seu respectivo palco, traço de união – e às vezes desunião – entre poder e povo". (PRADO, 2012, p. 52)

[255] André Rebouças, Vicente Ferreira de Souza e José do Patrocínio, três abolicionistas negros, se uniram em 1879 para "mobilizar a opinião pública contra a escravidão" (ALONSO, 2012, p. 103). Através de uma espécie de "conferências-concertos", os três enxergaram nas artes e nos teatros a possibilidade de arrecadar fundos para a compra de cartas de alforrias, além de contribuírem com uma espécie de vitrine propagando os ideais abolicionistas.

[256] Uma informação importante é que muitos de seus escritos teatrais foram publicados durante o pleno exercício de sua carreira artística. Era prática comum durante a segunda metade do século XIX, a publicação impressa dos textos teatrais representados nos palcos da época. Existia uma aliada parceria entre os teatros e o mercado livreiro, naquele momento. E, a depender do sucesso do autor nos palcos, a impressão do texto teatral era mais que garantida. Com isso, Vasques foi um dos contemplados por esse interesse a respeito da publicação de textos dramatúrgicos (Souza, 2009).

[257] Uma segunda edição de *Orfeu na roça* é publicada em 1873 (SOUZA, 2009).

[258] Com mais duas edições, a última datando do ano de 1884 (SOUZA, 2009).

[259] Segunda edição em 1870 e terceira edição em 1884 (SOUZA, 2009).

(1884)[260], *Um bilhete! Um bilhete! Para o benefício do Graça!* (1863) e *O Ginásio de roupa nova* (1864).

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847 – 1935), a **Chiquinha Gonzaga**, foi uma grande artista conhecida pela sua carreira musical. Considerada a primeira mulher regente do Brasil, Gonzaga teve significativa atuação no teatro musical[261] do século XIX. Esta artista – uma mulher militante e defensora das pautas de gênero e raciais – encontrou no teatro musical (com as revistas e operetas) a possibilidade de ter visibilidade com seu trabalho, além de propagar elementos da cultura popular (a seu ver, característicos de nossa cultura nacional). Sem descartar suas críticas a respeito da conjuntura social, racial e de gênero daquele período.

Mesmo não tendo escrito textos teatrais e sim partituras para o teatro, esta artista contribuiu enormemente para a consolidação de um acervo dramatúrgico brasileiro, tendo em vista ter sido ela a fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no Rio de Janeiro.

Agora, um importante intelectual da literatura brasileira do século XIX, e "com toda a certeza o maior escritor sul-americano" (CACCIAGLIA, 1986, p. 72) deste período, que apostou em todos os gêneros literários, inclusive o dramatúrgico, mas que é recorrentemente esquecido da historiografia teatral é **Machado de Assis** (1839-1908).

O escritor que dedicou abordar em sua obra as peculiaridades da sociedade carioca do fim século XIX, quando citado nesta história, o é, geralmente, por conta das suas críticas teatrais a respeito das produções cênicas que ocorriam naquele momento. E, até mesmo este fato, parece ser consequência do seu, já conquistado, renome na literatura:

> Machado de Assis, que além do mais foi o maior crítico teatral da época, deve sua glória, como dissemos, à sua narrativa, que o coloca entre os grandes da literatura mundial. O teatro é um aspecto menor de sua obra. Sua única ambição artística frustrada foi a de tornar-se um grande dramaturgo. Despojado das atitudes declamatórias e gritadas, características de muito teatro contemporâneo, e portanto pouco apreciado pelas plateias, o teatro machadiano, mais intimista e incapaz de manter preso o espectador, recebeu os elogios da crítica, porém não teve os aplausos do público (CACCIAGLIA, 1986, p. 74).

[260] Diferente dos quatro textos anteriormente citados, os quais foram publicados por tipografias, este texto teatral de Vasques foi disponibilizado em folhetim na *Gazeta da Tarde* do dia 24 de janeiro de 1884 (SOUZA, 2009).

[261] Chiquinha Gonzaga produziu por volta de 70 partituras para peças teatrais e teve, com a maioria delas, grande sucesso de público e crítica. Após o positivo retorno, de ambos, com a sua estreia como maestrina na trilha da opereta *A corte na Roça*, de Palhares Ribeiro, em janeiro de 1885, o nome de Gonzaga nos libretos passa a exercer o poder de um verdadeiro chamariz de público (BENTO, 2018).

Apesar da pouca valorização destinada às peças escritas por Machado de Assis, ele, que iniciou sua incursão no terreno do texto teatral na juventude, retorna por volta dos quarenta anos de idade à escrita teatral. Entre as peças de sua autoria, estão: *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* (1862), *O protocolo* (1863), *Os deuses de casaca* (1866), *Antes da missa* (1878), *Tu, só tu, puro amor* (1881?), *Não consultes médico* (1896) e *Lição de botânica*[262] (1908).

Se a justificativa do silenciamento teatral de Machado se explicar pelo seu protagonismo nos romances e contos, em detrimento da escrita de suas peças, o que explica a omissão de outra personalidade, contemporânea do escritor, e que teceu uma história importante no teatro da época como **Arthur Rocha** (1859-1888)?

Arthur Rodrigues da Rocha foi um intelectual negro, dramaturgo, jornalista, ator, cronista e ativista político[263] de importante atuação no Sul do país[264]. Nasceu na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, e nos seus menos de 30 anos de vida, realizou um feito significativo para dramaturgos brancos, quiçá para negros: teve seus escritos teatrais publicados ainda em vida[265]. Entre as doze ou quatorze peças escritas pelo intelectual, dentre comédias e dramas, sete foram publicadas em três volumes intitulados "O Teatro de Arthur Rocha"[266] por volta de 1875 e 1884 (SANTOS, 2010).

Semelhante às estratégias de movimentos como a Frente Negra Brasileira[267] – com seu jornal *A Voz da Raça* – e o Teatro Experimental do Negro – com o jornal

---

[262] Esta comédia é, de acordo com Cacciaglia (1986, p. 74), a peça mais delicada do teatro de Machado de Assis e, com isso, a que mais reflete a grandiosidade de sua narrativa.

[263] O artista e intelectual se envolveu e contribuiu na luta abolicionista.

[264] Arthur Rocha participou de algumas sociedades em Porto Alegre, como a Sociedade Dramática Romeira do Progresso, a Sociedade Ginásio Dramático, a Luso-Brasileira, a União Militar, a Filhos de Talia entre outras. Existem fontes que o apontam como um dos fundadores da Revista Ensaios Literários e da Sociedade Ensaios Literários. Fez parte, como sócio, da Sociedade Partenon Literário divulgando suas peças, poesias e demais escritos na revista mensal do grupo. Além de ter atuado como ator, entre 1874 e 1878, como integrante da Sociedade Dramática Popular Luso-Brasileira. E, foi, também, diretor do jornal O Artista, entre 1881 e 1888. (Santos, 2010; Flores, 1995).

[265] Ressalto que Arthur Rocha, e também o já citado Vasques, tiveram seus escritos publicados antes da dita abolição da escravatura. Portanto, o clima não era o dos mais generosos para com sujeitos negros e negras. Apesar de o número de negros livres e libertos serem maiores do que os que ainda viviam sob a condição de escravizados, no contexto histórico de Rocha, e nas principais cidades do Império (Santos, 2010), não é difícil atestar que as oportunidades ainda eram (como ainda são) mais escassas para sujeitos negros quando comparados aos sujeitos brancos.

[266] As peças presentes no primeiro volume, de 1876, são: *O Filho Bastardo*, *O Anjo do Sacrifício* e *Por Causa de Uma Camélia*. No segundo volume, 1879, está a peça *José*. E no terceiro volume, 1884, as peças *A Filha da Escrava*, *Os Filhos da Viúva* e *Deus e a Natureza*.

[267] Referência importante na história dos movimentos negros o movimento político-social Frente Negra Brasileira (1931-1937) almejava transformações amplas na sociedade, a respeito da valorização do negro brasileiro e dos seus direitos de cidadania. Embora não tenha sido fundamentalmente um movimento artístico, como os outros grupos apresentados por aqui, trabalhou na defesa dos direitos dos sujeitos/sujeitas negros negras/ e, portanto, contribuiu para que trabalhos artísticos de pessoas negras

Quilombo –, Rocha, enquanto jornalista e redator, também fez uso e aproveitou os veículos de imprensa[268] – já no século XIX – para abordar as problemáticas da sociedade de seu tempo, como discussões a respeito da abolição e políticas públicas (SANTOS, 2010).

Além das publicações de alguns de seus trabalhos, mais uma constatação de que os textos teatrais de Arthur Rocha se destacaram no seu período é que a famosa atriz mirim Julieta dos Santos e sua companhia, ao encenarem os textos do dramaturgo, o fizeram conhecido para além do Rio Grande do Sul, sua terra natal:

> um dos agentes de promoção da sua obra em diversos pontos do país foi a menina-prodígio Julieta dos Santos que, como atriz principal da Companhia Dramática Moreira de Vasconcelos, fez com que as platéias do Sul e do Norte aplaudissem a peça abolicionista "A Filha da Escrava". De capital em capital, no norte do país, onde a campanha abolicionista era intensa, a Companhia Moreira Vasconcelos e Julieta dos Santos, a partir de 1884, tornaram Arthur Rocha e sua obra conhecida dos brasileiros (SANTOS, 2010).

Também contemporâneo a estes dois últimos citados, mas brilhando também nos palcos e não só na escrita (este último é um fato pouco lembrado sobre o artista em questão), estava Benjamim Chaves, mais conhecido como **Benjamim de Oliveira** (1870-1954). Considerado o primeiro palhaço negro do Brasil, ao Benjamim é creditado o fato de ser o idealizador do primeiro circo-teatro brasileiro. Além de palhaço, foi ator, cantor, autor teatral[269], diretor e ensaiador. Movimentou, assim, mais de cinquenta anos da sua carreira artística (MARQUES, 2006).

Nascido em Pará de Minas, este artista consegue brilhar em terras cariocas e arrancar aplausos com seus trabalhos. "No Rio de Janeiro, o palhaço Benjamim de Oliveira se afirma como um dos grandes de sua profissão, alcançando um enorme êxito não apenas junto ao público, mas também obtendo elogios de críticos e de outros artistas consagrados." (MARQUES, 2006, p. 57). Somado aos admiradores da classe artística, se encontrava, entre os apreciadores de Benjamim, o então presidente da República, Marechal Floriano Peixoto.

---

pudessem ter possibilidade de existência. Inclusive, entre as atividades empreendidas pela FNB existia a criação e manutenção de um grupo teatral.

[268] "Arthur Rocha foi redator dos jornais O Mosquito (1874), O Colibri (1877) e A Lente (1877) em Porto Alegre, e através de artigos políticos, contos, crônicas e peças teatrais fazia a 'crítica aos fatos sociais de seu tempo'. Em 1877, Arthur Rocha adquiriu a tipografia do Diário de Notícias de Porto Alegre, fundando a partir daí, O Correio da Tarde." (SANTOS, 2010)

[269] Entre seus trabalhos enquanto autor teatral, Benjamim de Oliveira escreveu também revistas que foram encenadas nos anos 1920, período de efervescência dos teatros de revistas (MARQUES, 2006).

Naquele momento, existia certa inferiorização do circo frente ao teatro. O desbravamento de Benjamin de Oliveira com o circo-teatro fez com que, pelo menos no tratamento para com ele, artistas de teatro o tratassem com o devido respeito e consideração. Podemos atestar isto pelas suas próprias palavras no seguinte relato: "Daí para diante o circo e o teatro foram-se entrelaçando cada vez mais... até acabar no que hoje está: Não há mais o antagonismo que existira no começo. Artista de circo e de pavilhão são irmãos e amigos..." (ABREU, 1963, p. 88 *apud* MARQUES, 2006, p. 59). Embora saibamos que existe uma parcela de otimismo e até mesmo de ingenuidade nas palavras do artista – tendo em vista que até hoje o circo não é valorizado à altura do teatro –, sua citação nos ajuda a perceber, ainda mais, o reconhecimento que este multiartista obteve no cenário artístico no decorrer dos seus cinquenta anos de carreira.

Fazendo história ao lado de Benjamim como um dos primeiros palhaços negros brasileiros, se encontrava Eduardo Sebastião das Neves, também conhecido como **Dudu das Neves** (1874-1919). Nascido no Rio de Janeiro, em São Cristóvão, e conhecido também como "crioulo Dudu", Neves viveu até os 45 anos. Apesar de ser sido reconhecido pela sua atuação como palhaço, sua carreira musical[270] foi a que mais o destacou.

Dudu foi cantor, compositor e publicou livros[271] com as letras de suas canções autorais, além de outras de domínio público. De acordo com Abreu (2010), foi protagonista da indústria fonográfica[272], que estava desabrochando naquele momento. Mas, atenho-me aqui à sua presença nos palcos circenses: ele se apresentou em diversos circos importantes pelo país como "crioulo Dudu" e chegou, inclusive, a ser empresário do Circo Brasil:

> Na sua carreira artística, apresentou-se em circos, casas de chopp, nos palcos dos cine-teatros, nos cafés-cantantes e nos palcos de teatros, como o Maison Moderne, de Paschoal Segreto, o Parque Rio Branco e o Apolo, onde se apresentava como "crioulo Dudu" e exibia, com elegância, segundo seus simpatizantes, um smoking azul e chapéu alto. [...] Destacou-se ainda como exímio tocador de pandeiro, chocalho, cuíca e cavaquinho. Uma de suas principais atividades, entretanto, era a de palhaço. Dudu trabalhou em reconhecidos circos da capital e do Brasil, como o Grande Circo François e o Circo Pavilhão Internacional. Há registros de que no Passeio Público, em uma espécie de café-concerto ao relento, costumava apresentar-se, na primeira década do século XX, com uma de suas mais famosas canções, em

[270] Eduardo das Neves foi um exímio propagador da música popular. Entre os gêneros musicais que faziam parte do seu repertório estavam os choros, lundus, modinhas, serestas e chulas (ABREU, 2010).
[271] Estes livros foram publicados pela popular editora Quaresma, do Rio de Janeiro: *O cantor das modinhas brasileiras*; *Trovador da malandragem*; *Mistérios do violão.* Além disso, foram publicados *O cancioneiro popular moderno* e *O trovador popular moderno*, pela editora C. Teixeira, de São Paulo.
[272] Dudu era contratado e gravava suas canções pela Casa Edison. Ele teria sido o grande responsável por movimentar as atividades da empresa, da qual fez parte do seu primeiro grupo de músicos profissionais.

> homenagem a Santos Dumont. Ao longo de sua carreira, Eduardo das Neves apresentou-se em várias cidades do Brasil. Chegou a ser empresário de um deles, tendo-lhe dado o sugestivo nome de Circo Brasil. Em meio a um negócio-diversão muito frequentado por estrangeiros e denominações internacionais, a escolha do nome revelava uma de suas grandes temáticas musicais – a Pátria. Em 1910, o Circo Brasil realizou uma grande apresentação na Rua de Santana, na Praça Onze, onde se reunia o seleto grupo musical dos amigos da Tia Ciata. Segundo o Correio da Manhã de 13 de outubro, o sucesso era certo: "a Cidade Nova iria se curvar perante a bilheteria". O "popular Eduardo das Neves", como caracterizou o jornal, "arrebatando as multidões com os seus choros ao violão", foi aplaudido no centro da capital republicana pelos seus próprios contemporâneos (ABREU, 2010, p. 94-95).

Além de viajar pelo Brasil com demais artistas circenses, Dudu também excursionou com companhias de teatro (ABREU, 2010). E um dado interessante sobre as composições de Dudu é que fazia parte de suas inspirações temáticas os fatos do momento, o que se assemelha às dinâmicas dos teatros de revistas – das quais, ao que tudo indica, ele fez parte[273]. O foco e o olhar atento às pautas do dia transformava "a produção musical de Eduardo das Neves em uma espécie de crônica da cidade e do país na época". Abreu (2010, p. 100) prossegue:

> Se essa característica talvez explique o desinteresse dos músicos de hoje pela sua obra, por outro lado confere a ela uma riqueza extraordinária sob o ponto de vista do historiador. Mais ainda, situa o artista trovador numa forma musical e artística muito difundida nos meios urbanos, desde o último quarto do século XIX, os teatros de revista e as revistas do ano, que discutiam os problemas da cidade, assim como os seus políticos e projetos de modernização.

Por ter a capacidade de abarcar tantos assuntos, a produção deste artista tem uma grande variedade temática. Entretanto, ressalto aqui que, entre os interesses de Eduardo das Neves, se encontravam os seguintes: patriotismo, relações raciais e a identidade do homem negro (ABREU, 2010). Portanto, Das Neves foi um artista comprometido com as problemáticas raciais de seu tempo.

Também companheiro de Dudu nas andanças artísticas, e parceiro em alguns trabalhos, estava **Xisto Bahia** (1841-1894). Famoso ator, cantor e compositor, Xisto de Paula Bahia também é um grande nome do teatro e da música popular deste período. Assim como tantas outras negrorreferências na historiografia, a biografia deste artista é permeada por divergências de informações nos poucos textos bibliográficos que se debruçam acerca da sua vida (CARÔSO, 2006). Não obstante, destaco aqui sua

[273] Das Neves construiu reconhecimento para além das fronteiras do Rio de Janeiro. Foi um reconhecido cantor, mas também ator dramático "em circos, teatros, cinemas e cabarés dos estados do Norte, de São Paulo e Rio Grande do Sul." (ABREU, 2010, p. 95) Sua inserção nos palcos teatrais teria sido estimulada e encaminhada pelo também ator e cantor Xisto Bahia, no final do século XIX.

popularidade no cenário artístico da época, além de suas versatilidades profissionais. Exemplo disso, está que, para além de sua forte atuação nos palcos e em destaques musicais, Xisto também escreveu para o teatro:

> Torquato ressalta a participação de Xisto como redator em *O Pharol*, periódico publicado no Pará. A comédia *Duas páginas de um livro*, escrita pelo ator e músico, é fartamente referenciada e há um exemplar conhecido que se encontra no Centro de Documentação e Informação Cultural da Fundação Clemente Mariani, em Salvador, segundo Jacob (2005: 6). Através destes temos notícias do Xisto autor de peças teatrais e ensaios (CARÔSO, 2006, p. 410).

Uma vez que trouxemos aqui nomes de personalidades artísticas que tangenciaram os palcos dos teatros musicados e de revistas, penso ser o momento oportuno de abordarmos a companhia negra que marcou a cena, no início do século passado, com este gênero teatral: a **Companhia Negra de Revistas**.

As primeiras décadas do século XX[274] foram marcadas por grandes movimentações nos palcos e nas plateias dos "teatros da praça" Tiradentes[275] do Rio de Janeiro. Os teatros de revistas eram o entretenimento mais requisitado de pessoas das mais variadas classes socias da época. As companhias brasileiras e estrangeiras tinham parada certa pelos teatros do centro do Rio, em um período marcado por iniciativas de modernização e de transformações na cidade carioca. O início deste século traz as reformas urbanas de Pereira Passos, por exemplo. E, aliado a estas mudanças, florescia nos artistas e empresários/revistógrafos o desejo por renovação ao encontro de uma identidade mais abrasileirada.[276]

Aos poucos esse movimento por certa nacionalização das revistas foi se manifestando e "foi exatamente durante os anos de 1920 que o teatro de revista encontrou e divulgou sua fórmula tipicamente *brasileira*" (VENEZIANO, 2012, p. 437,

[274] Existem referências que apontam que apresentações de teatros de revista se estenderam até por volta dos anos 1950, como por exemplo a companhia empresariada por Walter Pinto. Mas, geralmente, identifica-se maior efervescência das revistas nas três primeiras décadas do século XX. (VENEZIANO, 2012).

[275] A diversidade de público dos teatros de revistas da Praça Tiradentes foi aos poucos sendo ofuscada pela instauração da Cinelândia como o novo *point* dessas encenações. Para a Cinelândia, a partir de 1925 com o Teatro Glória do Rio de Janeiro, estariam reservados os espetáculos de teatro de revistas mais pomposos e para um público de classe social mais elevada (VENEZIANO, 2012).

[276] Os teatros de revista das companhias nacionais se espelhavam em companhias e grupos europeus. Eram à moda "clássica" francesa e portuguesa que se baseavam os teatros de revistas feitos no Brasil. Porém, tanto a proximidade do centenário do dito "descobrimento do Brasil" como as transformações urbanas da cidade do Rio, inflamaram os desejos por certas renovações no modo como se conduziam as revistas brasileiras. Alguns elementos europeus seguiram guiando as estruturas destas revistas. No entanto, foram somadas experimentações brasileiras que tiveram grande sucesso e aplausos dos públicos.

grifo da autora). Era a chamada "Revista Carnavalesca" que consolidava de vez a união dos teatros de revistas e a música popular.

Os teatros de revistas eram uma espécie de teatro musicado, em que um dos propósitos era a divulgação de músicas populares da época. Mas engana-se quem acha que a potência desse teatro terminava por aí. Ao lado do caráter festivo e alegre, havia espaço também para críticas sociais, para os alertas acerca de assuntos da atualidade e para os causos (e descasos) políticos – estes eram outros pontos fortes dos teatros de revista brasileiros. Mas a festa não era abandonada e o final feliz carnavalesco surgia para embalar a todos:

> O público certo e crescente deixou-se seduzir pelo novo teatro, que atingia a estrutura tipicamente brasileira, ao associar a charge política ao Carnaval, no mesmo espetáculo. O processo de *abrasileiramento* que instalou a "carnavalesca" foi relativamente rápido (VENEZIANO, 2012, p. 438, grifo da autora).

O assunto do momento virava pauta para as revistas. Logo, descobertas científicas, a invenção telefônica, o voto feminino, entre tantos outros, podiam fazer parte dos quadros deste teatro (VENEZIANO, 2012). Mas, e as pautas do povo negro? (faço de conta que você poderia me perguntar). Bom, não fossem grupos negros de teatro de revista trazendo estes assuntos, acredito que eles não seriam se quer mencionados.

Foi com a Companhia Negra de Revistas[277] que esse movimento começou. Criada em 1926 pelo artista baiano João Cândido Ferreira, mais conhecido como De Chocolat, esta companhia fica conhecida como a mais famosa dentre as negras. Ao retornar ao Rio de Janeiro, depois de uma temporada em Paris se apresentando em alguns espetáculos de variedades, De Chocolat volta com o desejo de montar um grupo com artistas negros:

> A sua estreia ocorreu no Rio de Janeiro em 31 de julho de 1926. **Seu advento assinalou o início do teatro negro no Brasil**, isto é, uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e burletas, procurou estilizá-los com números de danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira ou afro-americana. Outro aspecto inerente a essa manifestação foi a constante referência à epiderme, uma

[277] Fizeram parte do elenco de atores e músicos da Companhia Negra de Revistas: Bonfiglio de Oliveira, Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), Guilherme Flores, Jandira Aimoré, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Mingote e Osvaldo Viana. E nos últimos seis meses da trajetória do grupo, integrou ao elenco de artistas o ator que passou a ser a atração principal da companhia, Sebastião Bernardes de Souza Prata, o futuro Grande Otelo uma vez que, naquele momento, aos 11 anos, era apelidado de Pequeno Otelo (ROCHA, 2017).

> espécie de sublimação brasileira das diferenças raciais, tão assinaladas pelas "marcas de cor", conforme os títulos das revistas apresentadas: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Café torrado* (BACELAR, 2007, p. 439-440, grifo nosso).

Segundo Jeferson Bacelar, a empreitada de De Chocolat teria marcado a abertura de criações artísticas de um teatro negro brasileiro[278]. E, de fato, mais grupos negros de teatros de revista são criados após a Companhia Negra de Revistas. Dois, em particular, também recebem certa visibilidade, são eles: **Companhia Ba-Ta-Clan Preta**[279] (1927) e **Companhia Mulata Brasileira** (1930). Estas duas companhias sucessoras também são idealizadas por De Chocolat (NEPOMUCENO, 2006 *apud* LIMA 2015, p. 102).

O período da efervescência do teatro de revistas, do "teatro ligeiro", tem presença essencial de artistas negros/as em cena. Artistas negros/as conseguiram espaços nos palcos, fosse em companhias negras ou não. A nacionalização e a carnavalização das revistas não podiam abrir mão completamente da presença negra nos palcos, mesmo que restrita se comparada à dos brancos:

> havia coristas negras no teatro de revista durante a década de 1920. O próprio Teatro S. José apresentava dez coristas negras conhecidas como *the black girls* ao lado de outras 36 (brancas). No entanto, era muito comum a apresentação de atores brancos pintados de negro, ressaltando em grosseiras caricaturas o tipo tão popular à nossa história (VENEZIANO, 2012, p. 448, grifo da autora).

E, faço aqui uma recapitulação dos nossos parênteses abertos páginas atrás. Lembra da virada de chave no quadro de artistas que ocupavam os palcos que mencionei? Melhor dizendo, do planejado e forçado embranquecimento dos elencos de artistas em cena? Pois então, com o sucesso dos teatros de revistas e do modo à brasileira de realizá-las, símbolos da cultura popular estavam muito presentes e, para abordar melhor aquele Brasil, a presença negra em cena voltou a ser, vez ou outra, requisitada por companhias em geral.

Contudo, mesmo com a necessidade da presença de artistas negros/as nos palcos, a prática do *black face* não foi abandonada dos teatros nacionais. Ademais, Evani Tavares Lima, citando Gomes, aponta que esta presença recorrente de artistas negros parecia seguir um fenômeno que vinha acontecendo em Paris:

---

[278] O fato que é frequentemente endereçado ao Teatro Experimental do Negro teria então outro grupo como pioneiro nesta iniciativa, segundo alguns estudiosos.

[279] A Companhia Ba-Ta-Clan Preta aparece com uma pequena alteração de nome em algumas referências bibliográficas. Evani Tavares Lima menciona como Ba-Ta-Clan Negra em seu artigo. Contudo, optei por utilizar a nomenclatura utilizada por Orlando de Barros, historiador que pesquisou a trajetória da De Chocolat e da Companhia Negra de Revistas, mencionada por Jeferson Bacelar.

> De acordo com Gomes (2003), a popularização de personagens e artistas negros durante esse período era consequência de uma "moda", sucesso em França, de trazer em seus elencos integrantes negros. Até onde foi possível verificar, esse largo espaço ocupado pelos artistas negros não representou exatamente uma mudança de mentalidade na relação entre os detentores das regras de produção cultural e os artistas negros. Ao menos no ponto de vista de lhes render benefícios, ou mesmo diminuir a associação da imagem do negro a valores diminutivos. Ou seja, **atendia muito mais a uma estratégia comercial do que a qualquer avanço, no que diz respeito à reedificação do negro** e sua cultura nos palcos. A *mulata*, por exemplo, servia para alimentar a ideia da bem-sucedida mestiçagem brasileira, e, ao mesmo tempo, era apresentada como uma "produção" tipicamente brasileira, cujos atributos eram a sensualidade latente e a beleza animal (LIMA, 2015, p. 102, grifo nosso).

Mesmo que as presenças negras nos teatros de revistas tenham sido uma estratégia de cunho mercadológico, artistas e grupos negros[280], como a Companhia Negra de Revistas, conseguiram fazer dessa "onda" muito mais do que um simples entretenimento. Suas produções problematizavam as opressões sociais e raciais, e, talvez por isso, tenham sido alvo de críticas e comentários negativos durante sua trajetória – embora também tenham tido sucesso de bilheteria em muitas apresentações e comentários elogiosos.

> Na opinião de Nepomuceno, a Companhia Negra de Revistas, entre outras, ampliou o "espaço para a discussão de temas caros a [...] uma plateia diversificada racial, social e culturalmente" (Nepomuceno, 2006, p. 26). Ou seja, dentro de uma atmosfera lúdica e através da comicidade, o grupo consegue trazer ao palco a discussão e a reflexão sobre "relacionamentos étnico-culturais - e de partilhas de experiências negras do viver urbano" (Nepomuceno, 2006, p. 14). Por essa razão, a autora **considera que foram as revistas negras, e não o Teatro Experimental do Negro, as pioneiras a trazerem a questão negra para os palcos brasileiros** (LIMA, 2015, p. 102, grifo nosso).

Se, para o mercado dos teatros de revistas, algumas companhias negras, e em maior número os personagens negros[281], conseguiram legitimação mercadológica, mas não legitimação simbólica (BOURDIEU, 1974), os próprios grupos e sujeitos negros conseguiram ir além e fazer do limão algumas limonadas. Problematizações raciais e reflexões foram levantas por estas companhias, como já dito. E, a respeito dos personagens negros mobilizados por companhias brancas, Stuart Hall nos convida a perceber certo "essencialismo estratégico" como um movimento ao nosso favor (pessoas negras) neste cenário.

---

[280] Ao que tudo indica, as três companhias citadas não foram casos tão isolados. Foram experiências artísticas de grande visibilidade (sobretudo a Companhia Negra de Revistas), mas não foram as únicas.
[281] Como o típico estereótipo da "mulata" ou "mulato".

Em primeiro lugar, Hall (2003) se recusa a decretar, nos casos em que a "diferença" alcança certa espetacularização, os diagnósticos de cooptação total ou vitória frente a hegemonia cultural. Esses extremos binários não constituem a política cultural, uma vez que esta "sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura" (HALL, 2003, p. 339). Portanto, este novo cenário – onde personagens negros são convocados a compor os enredos dos teatros de revista como nunca antes – não pode ser facilmente explicado por nenhuma dessas duas justificativas. E, onde facilmente poderíamos perceber certo pessimismo, Hall nos convida a enxergar possibilidades de caminhar:

> Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003, p. 342).

Afinal, é a partir da agitação dos teatros de revistas e a indispensabilidade de personagens negras nos espetáculos que se volta a falar da presença negra em cena. Companhias e grupos negros voltam a proliferar e se (re)inscrever na historiografia teatral. Sendo assim, por mais que a construção desses personagens negros tão requisitados nesse momento, por vezes, não figurasse a caracterização mais transgressora acerca da imagem negra, foram tais presenças negras que, de certa forma, pavimentaram caminhos para que artistas negros se recolocassem nos palcos.

A Companhia Negra de Revistas se manteve em ativa atuação durante um ano (de julho de 1926 a julho de 1927). Já a Ba-ta-clan Preta e a Mulata Brasileira duraram apenas poucos meses – a Ba-ta-clan, por exemplo, durou pouco mais de um mês. Quando comparamos com a vida útil das companhias brancas, esse tempo é ínfimo[282]. Não podemos deixar passar despercebido que foram, sobretudo, três décadas movimentadas em torno dos teatros de revistas. Entretanto, como pudemos perceber,

[282] Dois nomes e suas respectivas companhias são característicos da história do teatro de revistas, sobretudo o teatro empresarial, de acordo com Neyde Veneziano. São eles: Jardel Jércolis e Walter Pinto. O primeiro ficou ativo com a Companhia Tro-ló-ló de 1925 a 1932; depois trabalhou com a Companhia de Grandes Espetáculos Modernos por dois anos e, por fim, fundou e seguiu trabalhando com a Companhia Jardel Jércolis por quase dez anos, até 1944. Já Walter Pinto, "reinou com sua milionária companhia durante vinte anos (1940-1960)". (Ver Veneziano, 2012).

independente do tempo, a relevância de suas atuações não deve ser, em hipótese alguma, descartada: "A Companhia Negra de Revistas mostrou-se como um excelente ponto de partida para se repensar a questão do negro e, principalmente, a questão do ator negro no teatro" (VENEZIANO, 2012, p. 448).

Dos artistas que foram iluminados pelos holofotes dos teatros de revista, encontramos os seguintes nomes de personalidades negras que tiveram expressiva atuação neste período: **Grande Otelo**, **Aracy Cortes**, **Ascendina dos Santos**, **Rosa Negra**, **Jaci Aymoré**, **Bonfiglio de Oliveira**, **Sebastião Quirino**, **Pixinguinha**, **Patápio Silva**, **Plácida dos Santos**, e provavelmente muitos outros mas dos quais ainda não tive conhecimento[283].

Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915 – 1993), o aclamado Grande Otelo, foi um conhecido ator de teatro e cinema. Dentre os artistas negros que citamos até este momento, este é o mais conhecido e o mais citado. Iniciou sua trajetória artística já na infância, em sua cidade natal Uberabinha (atual Uberlândia), participando de circos. Mas sua experiência em sua cidade foi curta porque, rapidamente, encontrou oportunidade de viajar para São Paulo e, a partir dali, deu início a sua carreira profissional.

Além de ator, foi compositor e cantor, tendo sido um dos principais nomes dos teatros de revistas e da comédia nacional. Dentre os elencos das revistas das quais fez parte, esteve no da Companhia Negra de Revistas, ao lado de Pixinguinha, e da Companhia Tro-lo-ló de Jardel Jércolis, ao lado de Aracy Cortes. Ao compor a companhia do De Chocolat, foi a principal atração. E ao descrever a atuação do artista, Veneziano (2012, p. 448-449) diz:

> Em 1926, a grande atração da companhia era Grande Othelo, que fugiu de Uberlândia (sua cidade natal) com um grupo de teatro mambembe, fazendo sua estreia profissional na Companhia Negra (durante a temporada paulista)

[283] Sobre Jaci Aymoré e Sebastião Quirino encontrei, até o momento, pouquíssimas referências acerca de suas carreiras, além de esparsas citações de seus nomes como artistas em exercício nos teatros de revista. Mas também me pergunto se não ocorre, no caso destes dois artistas, erro de grafia de seus nomes e, com isso, também desvio de informações a seus respeitos. Nas referências acerca dos teatros de revistas, particularmente de revistas negras, com frequência encontrei os nomes Jandira Aimoré e Sebastião Cirino. A cantora e vedete de nome artístico Jandira Aimoré (1899-1972), batizada como Albertina Nunes Pereira, participou da Companhia Negra de Revistas e foi casada com Pixinguinha. E, parece que após seu casamento, optou por abandonar a carreira de cantora. Já Sebastião Cirino (1902-1968) foi compositor, maestro, violinista e trompetista. Em 1923, fez parte do grupo formado por Donga, o Oito Cotubas. E, em 1926, ao lado de Pixinguinha, fez parte da Companhia Negra de Revista. Através da sua atuação com o grupo Carlito's Jazz-band, entrou em turnê internacional com a companhia francesa Ba-ta-clan, de Madame Rassimi. Com isso, tendo em vista estas pequenas diferenças nos nomes e a similaridade de habilidades profissionais, além do recorte temporal de suas atuações, acredito que Jaci Aymoré seja Jandira Aimoré, e Sebastião Quirino seja Sebastião Cirino.

> aos seis anos de idade. A crítica o classificou como um verdadeiro assombro. Grande Othelo foi para o Rio e ficou na companhia durante cinco meses. Durante esses meses, foi a principal atração, mudando para sempre o tipo característico do neguinho travesso na revista brasileira.

Grande Otelo foi excessivamente convocado, em sua trajetória, para interpretar papéis estereotipados e cômicos então não sei, exatamente, a respeito de qual mudança é essa a que Veneziano se refere. Mas, veja bem, não responsabilizo esse "lugar-comum" ao ator (e muito menos desconsidero seu grande potencial artístico profissional), e sim aos grandes produtores da época.

Zilda de Carvalho Espíndola (1904 – 1985), de nome artística Aracy Cortes, atriz e cantora, também fez grande sucesso nas revistas do início do século XX. Fez parte da Companhia Tro-lo-ló[284] e parece ter sido a grande responsável pelo sucesso desta revista:

> A mulata Aracy Cortes, que vinha em ascensão desde o início da década de 1920, era figura importante na companhia. Aracy sintetizou o ideal dessa revista tro-lo-ló direcionada às variedades e ao *music hall*. Ela cantava, dançava, tinha um tipo brasileiro e sensual, era cômica, caricata e ótima atriz. Seus números de plateia entusiasmavam, graças a sua espontaneidade e ao jeito brejeiro de dizer o texto (VENEZIANO, 2012, p. 450).

Um fato longe de ser irrelevante a seu respeito, e que reforça o sucesso de seu trabalho, é que Cortes "foi uma das atrizes de Teatro de Revista que por mais tempo trabalhou, desde a década de 1920 até o início de 1960. Isso totalizaram quarenta anos de trabalho revisteiro, com 138 revistas inéditas e reprisadas!" (FARACO SANTOLIN, 2018, p. 42). Além de ter sido uma requisitada atriz, é considerada a primeira cantora popular brasileira[285]. E, ainda, segundo Azevedo (2012), a artista teria criado a sua própria companhia, mas, infelizmente, não informa seu nome[286].

Ascendina dos Santos[287], embora seja considerada, por alguns, como a primeira atriz negra a alcançar destaque no teatro brasileiro, encontrei limitadíssimas informações sobre sua biografia e trajetória profissional. Além da informação de ter feito parte da Companhia Negra de Revistas, ela ganhou notoriedade na companhia que fez parte anteriormente a esta, a Companhia Carioca de Burletas.

---

[284] Importante ressaltar que a Companhia Tro-lo-ló não era uma companhia de elenco negro. Grande Otelo e Aracy Cortes, até onde sei, foram os únicos artistas negros que fizeram parte dela.
[285] Entre os gêneros musicais de Aracy Cortes, estavam o samba, o maxixe e as marchinhas.
[286] "Era um vaivém dos atores entre teatros e companhias. Aracy Cortes, Dercy Gonçalves, Beatriz Costa e Oscarito, entre tantos, montaram e desmontaram suas próprias companhias" (AZEVEDO, 2012, p. 454).
[287] Não encontrei, ainda, informações sobre seus anos de nascimento e falecimento. O mesmo aconteceu com a artista Rosa Negra.

Rosa Negra, assim como Aracy Cortes, também foi atriz e cantora. Também fez parte da Companhia Negra de Revista, mas, antes desta, liderou um grupo de *black girls* que apresentava revistas no Teatro São José. Foi comparada a famosa vedete francesa, Mistinguett, e chamada, pelos críticos, de "Mistinguette brasileira". Em 1930 atuou em revistas pela Companhia Brasileira de Revistas e, em 1931, na Companhia Mulata Índia do Brasil. Fez parte de uma trupe de variedades do Morro Vermelho, além de ter gravado sambas e foxtrote de compositores como Sinhô e Heckel Tavares.

Bonfiglio de Oliveira (1894 – 1940), foi compositor, trompetista e contrabaixista. Também teve forte ligação pessoal e profissional com Pixinguinha. Participou de orquestras como, por exemplo, a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, e, a partir daí, passou a atuar em teatros e cinemas cariocas.

Já Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897 – 1973), popularmente conhecido como Pixinguinha[288], foi maestro, compositor, flautista e saxofonista. Considerado um dos maiores compositores brasileiros e um grande nome para a história do choro no Brasil, teve influente atuação no campo musical brasileiro. Fez parte do grupo Oito Batutas, compôs arranjos musicais para gravadora, além de ter contribuído para as revistas negras da época, como a Companhia Negra de Revista. Pixinguinha foi regente da companhia de De Chocolat desde sua fundação, mas permaneceu nela por alguns meses.

Patápio Silva (1880 – 1907), também foi compositor, músico e flautista. Assim como tantos outros artistas citados aqui, Patápio também foi considerado um dos maiores em sua função – como é citado no site *Casa do Choro*: "Um dos maiores virtuoses do nosso país nesse instrumento [a flauta]". Apesar de ser mencionado entre os nomes de músicos que marcaram presença nos palcos das revistas nacionais, não tive informações sobre as companhias das quais teria feito parte.

Plácida dos Santos (1853 – 1935) também foi uma artista versátil. Cantava, dançava e proclamava monólogos. Cantou em cabarés, cafés-cantantes e teatros no Rio de Janeiro e em Paris. Decidiu encerrar sua carreira em 1910, com frequentes elogiosos comentários em jornais a respeito de suas performances.

Se como pudemos perceber até aqui, o período das revistas funcionou como um catalisador em dar visibilidades para profissionais negros e negras, o Teatro Experimental do Negro foi também um importante nascedouro de atrizes e atores

[288] O Instituto Moreira Salles disponibilizou um site com informações sobre vida e obra do artista Pixinguinha. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/, acessado em 21 de setembro de 2021.

negros. E assim, voltemos a falar a respeito deste grupo fundamental para tantas conquistas posteriores para o povo negro, dentro e fora dos palcos.

Passado todos esses anos de inegável histórico significativo de presenças negras nos palcos nacionais, engana-se quem pensa que o anúncio da criação do TEN teve acolhida imediata. A amnésia historiográfica a respeito dessas presenças, mesclada ao racismo impregnado no imaginário social, engendraram reações como esta publicada no jornal *O Globo*, em outubro de 1944, intitulada "Teatro de negros":

> Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a ideia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cenas de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura (NASCIMENTO, 1966, p. 11).

Os comentários não cessaram por aí. Quando Abdias Nascimento montou seu time questionador da branquidade hegemônica do teatro nacional, fizeram parte como seus aliados o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, o pintor Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. E, logo depois, também o militante Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e muitos outros[289] (Nascimento, 2004). Assim que foi elegido o texto de estreia do grupo – o mesmo *O Imperador Jones*[290] visto por Nascimento em 1941 – e o local da apresentação – o Teatro Municipal do Rio de Janeiro[291] - mais burburinhos negativos circularam. Como este, também veiculado pelo jornal *O Globo* em outubro de 1944:

---

[289] Aliado ao chamamento de pessoas interessadas em ingressar ao Teatro Experimental do Negro, fossem como professores, ajudantes na contrarregragem, atores e atrizes, e tantas outras funções, existia espaços dedicados à alfabetização e à conscientização racial e cultural negra. Muitos dos primeiros participantes do TEN eram empregadas domésticas, pessoas desempregadas, operários, funcionários públicos, etc. – ilustrando assim, mais uma vez, a característica e o desejo de/por transformação social do grupo.

[290] Uma das preocupações do TEN foi a procura de uma dramaturgia nacional que respeitasse a dignidade dos atores e personagens negros. E, na ausência de tal texto, Abdias Nascimento recorreu ao texto da peça que o instigou a criar o próprio grupo: *O Imperador Jones*. Ao entrar em contato com o autor do texto, Eugene O'Neill, por meio de uma carta, e explicar o intento do TEN e a defasagem da dramaturgia brasileira neste sentido, de prontidão, e no leito de enfermidade, Eugene O'Neill concedeu os direitos autorais da peça. E, posteriormente, de demais textos seus.

[291] A disponibilidade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro veio de outra movimentação incitada por Abdias Nascimento, mas oriunda de um cenário preparado por Paschoal Carlos Magno. Este último organiza um encontro entre pessoas do teatro e o então presidente da época, Getúlio Vargas. E, num diálogo de Abdias Nascimento e Vargas, ele teria chamado o Teatro Municipal de "fortaleza do racismo". Após isso, mobilizado pela advertência de Nascimento, Vargas concede o local para a estreia do TEN. Cabe lembrar que, até então, nenhum negro havia entrado neste local, fosse como ator ou público. Pelas

> Está em organização no Rio uma companhia negra de teatro dramático cujo primeiro ambicioso objetivo é representar em brasileiro a faladíssima peça de Eugene O'Neill chamada "Emperor Jones". Para quem se lembre das tentativas teatrais levadas a efeito pelos nossos elencos de côr – aquelas revistazinhas primárias pobres de tudo, até de material humano decorativo – a notícia causa um certo malestar. Entre De Chocolat e Eugene O'Neill não há no Brasil uma ponte: há uma grade eletrificada. De tudo quanto o negro fez no palco nesses últimos anos pouco se poderia dizer, mesmo forçando a memória. [...] Desse teatro que surge agora na outra margem, imprevistamente, sem qualquer rastro visível de evolução; sem qualquer indício anterior de amadurecimento (PONGETTI, 1966, p. 13).

Neste trecho acima, não só a competência do TEN é questionada como todo o legado de grupos negros que pisaram nos palcos nacionais, incluindo-se aí a Companhia Negra de Revistas de De Chocolat. Essas reações só confirmam as forças desanimadoras que procuraram frear as iniciativas artísticas comprometidas em questionar um imaginário político, cultural e social racista camuflado de habitat da "harmonia racial". Poxa, logo no país da democracia racial? Pois é, essa fachada se desmancha quando as companhias negras se colocam no espaço e perturbam o sono e o cenário da branquitude hegemônica.

Entretanto, no mesmo texto citado, o autor parece enxergar certa possibilidade de uma apresentação capacitada/apropriada quando descobre que o grupo é formado por uma elite intelectual negra. A validação surge com conotações também racistas, associadas ao classismo atado à formação acadêmica e institucional:

> São espíritos graves e esclarecidos que não se gloriam da baixa musicalidade das favelas, nem da fácil poetização das suas misérias e tristezas. São homens cultos, alguns armados até de um "canudo" como os melhores brancos, e de quem as nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável (PONGETTI, 1966, p. 14).

À parte os comentários desanimadores lançados contra o TEN, o grupo encontrou significativos apoios e mais aliados – tanto de personalidades negras como brancas – e construiu uma estreia aclamada pela plateia e pela imprensa (que teve que se

---

suas palavras: "Ora, o Municipal constituía o supra-sumo da reação – o grã-finismo glorificado! Negro lá não entrava nem como ator, nem como plateia. Preto lá era só para a limpeza depois de acabado o espetáculo. [...] Houve muita intriga e fofoca de grã-fina para impedir nosso espetáculo de estreia. Alegavam a necessidade do teatro para um show comemorativo da vitória aliada na Segunda Guerra. Mas nós fincamos o pé: 'É ordem do presidente...'. E conseguimos [...] Uma noite histórica no teatro brasileiro e no processo de libertação do negro". (NASCIMENTO, 1978, p. 37)

redimir de sua descrença inicial). Dando início, assim, a uma trajetória artística[292] e política de grande impacto e alcance nacional.

Para além dos palcos, o Teatro Experimental do Negro criou projetos como: o Jornal Quilombo, em 1948; O Instituto Nacional do Negro, departamento de pesquisas do grupo e coordenado por Guerreiros Ramos, em 1949; o Seminário de Grupoterapia; a Convenção Nacional do Negro, em 1945 em São Paulo e, em 1946, no Rio de Janeiro; a Conferência Nacional do Negro, em 1949; o 1º Congresso do Negro, em 1950; a Semana do Negro, em 1955; Concursos de beleza – "Rainha das Mulatas" e "Boneca de Pixe"; e um concurso de artes plásticas, em 1955, com o tema Cristo negro.

Ao refletir sobre o que seria o Teatro Experimental do Negro e o que ele objetivava, Abdias do Nascimento diz que o TEN

> se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Fazendo jus ao seu potencial transgressor, a respeito do lugar comum e inferiorizado destinado aos artistas negros, e consequentemente, à criação de personagens negros no teatro brasileiro até então, em 1961, o TEN publica uma antologia com nove peças[293] escritas por autores nacionais, *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*. Com isso, o TEN foi o primeiro movimento organizado que se propôs a elaborar e a incentivar a criação de uma dramaturgia brasileira que se dedicasse em ressaltar a dignidade e humanidade do sujeito negro (MENDES, 1993; DOMINGUES, 2006).

Ao que parece, a atuação das mulheres negras nos projetos do TEN foi sempre expressiva e incentivada. Segundo Petrônio Domingues, havia uma coluna no Jornal Quilombo que se destinava a dar voz às demandas das mulheres negras, articulada por

---

[292] O TEN também encenou as seguintes peças: *Todos os Filhos De Deus Tem Asas*, de Eugene O'Neill; *Otelo*, de William Shakespeare; *O Moleque sonhador*, de Eugene O'Neill; *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado e adaptação de Graça Mello; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *A Família e a Festa na Roça*, de Martins Pena; *Filhos de Santo*, de José Morais de Pinheiro; *Calígula*, de Albert Camus (conseguiram encenar para o autor apenas o 1º ato); *Rapsódia Negra*, de Abdias Nascimento; *Onde Está Marcada a Cruz*, de Eugene O'Neill; *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes; *Perdoa-me por Me Traíres*, de Nelson Rodrigues; *Sortilégio – Mistério Negro*, de Abdias Nascimento.

[293] Dentre estas, todas são da autoria de escritores homens e apenas três são de homens negros. São eles: Abdias Nascimento (Sortilégio – Mistério Negro), Rosário Fusco (Auto da noiva) e Romeu Crusoé (O castigo de Oxalá).

Maria Nascimento. E mais duas organizações realizadas pelo TEN tiveram como foco as mulheres negras, foram elas: Associação das Empregadas Domésticas e Conselho Nacional das Mulheres Negras (DOMINGUES, 2006). O Conselho focalizava em cursos educacionais e serviços assistencialistas a estas mulheres.

No entanto, por vezes, me parece que há certa distinção de espaço aberto para as mulheres negras nas atividades do grupo quando comparado ao dos homens. Para elas, foram realizados concursos de beleza; cursos educacionais, mas também de corte e costura, tricô, bordado, datilografia, cursos infantis de dança, música, canto, teatro de bonecos, entre outros (DOMINGUES, 2006). E, dentro do jornal, de acordo com Petrônio Domingues, apenas uma coluna lhes era reservada. De forma alguma deslegitimo aqui a importância e a relevância do Teatro Experimental do Negro, tanto naquela época quanto os seus ecos na atualidade. Contudo, sob a perspectiva feminista negra interseccional, estes fatos reiteram certa divisão social do trabalho a partir do gênero, conforme se pode ver na lista acima de cursos voltados às mulheres.

Tal reclamação, acerca de certa separação por gênero nas atuações dentro de movimentos negros, não foi algo exclusivo ao TEN. Podemos constatar, pelas palavras de Gonzalez (2020, p. 163) no excerto abaixo, mencionando organizações posteriores ao grupo de Abdias. Mas não poderia, de forma alguma, deixar de sublinhar tal inquietação a respeito deste grupo.

> [...] as mulheres negras voltaram à sua condição de ativistas negras que, em várias organizações – tais como o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), o Movimento Negro Unificado (MNU), O Grupo de Estudos André Rebouças, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba) etc. –, buscaram denunciar as práticas machistas de nossos irmãos, que muitas vezes nos excluíam dos processos de tomada de decisão ao nos designarem tarefas mais "femininas"[294].

Como semente, o TEN promoveu e colaborou com valiosas transformações sociais, políticas e culturais[295]. Entretanto, me questiono sobre o que poderia ter gerado

[294] A respeito desta citação, Lélia Gonzalez refere-se, mais especificamente, aos anos 1970 e a um processo de reorganização de movimentos negros no Brasil, estimulado por mulheres negras (a exemplo de Beatriz Nascimento). Mas a autora atenta para o fato de que, embora mulheres negras tenham se juntado para criar associações que abordassem as suas particularidades frente ao racismo e machismo, elas foram, gradativamente, retornando ao movimento negro como um todo. E por lá, seguiram tentando denunciar o machismo por vezes existente dentro do grupo. Embora Gonzalez situe sua crítica, neste texto, aos anos 1970 em diante, a ponderação pode ser facilmente direcionada ao TEN quando olhamos para seus cargos de autoridade e às designações entendidas como do "universo feminino".

[295] O TEN criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro para atuar politicamente reivindicando ações de melhoria da vida dos cidadãos negros, mas que foi desarticulado por oponentes ideológicos que se infiltraram na organização. Entretanto, com a criação da Convenção Nacional do Negro, e através de um documento, encaminharam à Constituinte de 1946 a proposta de criminalização da discriminação racial

a ausência de mulheres negras em alguns campos do grupo. Por exemplo, a presença delas é inegável e forte nos palcos, nas encenações. Ruth de Souza, Léa Garcia, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Mercedes Batista[296], Thereza Santos[297], Antonieta, Ilena Teixeira e Guiomar Ferreira de Mattos foram as mulheres, das quais tive conhecimento, que passaram pelo TEN. Mas, porque não existem informações de direções, dramaturgias, e outros feitos que tenham tido a liderança de mulheres negras? Estas situações, de fato, não ocorreram ou são mais ausências de dados dessa história? São algumas perguntas que recorrentemente me faço ao pensar sobre as aberturas de caminho feitas pelo TEN.

Diferente da pouca informação que obtive com Domingues (2006) a respeito da agência e da reverberação das mulheres no jornal Quilombo, me debruçando nos escritos de Lélia Gonzalez (2020), constatei que a intelectual pontua a merecida importância a estas, e demais, mulheres negras, amefricanas[298], ativas nestes (e outros) movimentos negros e feministas. Como bem explicitado por ela, no recorte brasileiro, "vamos encontrá-las como ativas participantes de **todos** os movimentos de resistência e de libertação de que se tem notícia." (GONZALEZ, 2020, p. 265, grifo nosso).

A intelectual cita Maria Nascimento entre as amefricanas de grande influência nas frentes antirracista e feminista no Brasil. Inclusive, um de seus feitos reverbera anos depois com a criação de outra entidade política que visa a defesa dos direitos de negros e negras:

---

como lesa-pátria. Esse feito do TEN se enquadra como antecedente da lei Afonso Arinos. E também foi realização do TEN uma exposição no Museu da Imagem e do Som de coleções de objetos artísticos que fariam parte, posteriormente, da desejosa fundação do Museu de Arte Negra (Nascimento, 2004). Este último projeto, que foi paralisado pela perseguição política do regime militar, e ficou anos sem poder ser concretizado, encontrou, recentemente, possibilidades de reverter a estagnação forçada. O Instituto Inhotim, em parceria com o IPEAFRO, realizou entre 2021 e 2022, uma exposição em quatro atos intitulada "Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra".

[296] Mercedes Batista, bailarina e coreógrafa, foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É a criadora da dança afro-brasileira. E fundou, em 1953, o **Ballet Folclórico Mercedes Batista**.

[297] A artista Thereza Santos, por exemplo, alguns anos mais tarde, por volta de 1970, escreve um texto teatral em parceria com Eduardo de Oliveira e Oliveira. Em 1982, o texto volta a ser reescrito, mas, dessa vez, somente com a revisão de Thereza Santos. O que teria sido da história do TEN se o florescimento de Thereza Santos enquanto dramaturga tivesse acontecido durante as atividades do grupo? Para mais informações sobre a artista, ver página 289.

[298] Lélia Gonzalez cunhou o termo "amefricanidade" por perceber as particularidades/similaridades das vivências negro-diaspóricas na América como um todo (Sul, Central, Norte e Insular), às quais nos une e ressalta nossa irmandade na, agora, Améfrica (não mais América). Portanto, "o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada" (GONZALEZ, 2020, p. 135).

> nos recordamos de Maria de Lurdes Vale Nascimento e de Elza de Souza, nos anos 1950: a primeira, responsável pela coluna "Fala Mulher" do jornal Quilombo (órgão do Teatro Experimental do Negro), fundou o Conselho Nacional de Mulheres Negras (em 18 de maio de 1950), e a segunda tratou da criação da Associação das Empregadas Domésticas (em 10 de maio de 1950). É interessante observar que, dadas as diferenças no tempo, a Casa Dandara, criada em Belo Horizonte (em 9 de maio de 1987) pelo empenho e dedicação dessa amefricana ao mesmo tempo doce e forte, a companheira Diva Moreira, retoma e amplia a proposta do Conselho Nacional de Mulheres Negras: estabelecer um espaço que propicie às amefricanas e aos amefricanos de todas as idades o resgate de sua cidadania (GONZALEZ, 2020, p. 265).

Ainda a respeito de Maria Nascimento, tomei conhecimento, ao assistir a mesa "A modernidade negra e o Modernismo reacionário brasileiro para além de 1822"[299], conduzida pelo dramaturgo, educador, ator e compositor Salloma Salomão, de outra contribuição dela. O pesquisador menciona que, por meio do jornal *Quilombo*, Maria Nascimento e Abdias Nascimento compartilharam escritos teatrais do escritor Lima Barreto[300]. Assim, ele frisa melhor a importância da plataforma de comunicação que Maria também articulava:

> foi publicada pelos jornais negros na década de 1930 e depois na década de 1950 pelo jornal Quilombo, do grupo de Maria Nascimento e Abdias do Nascimento. Quer dizer, essa produção teatral do Lima chegou até nós porque os jornais negros produziram os seus registros (SALOMÃO, 2020).

A partir da assertiva de Lélia Gonzalez ao que se refere a atuação assídua de amefricanas nos movimentos de resistência brasileiros, e à qual esta pesquisa faz coro, penso que (mesmo nos projetos do TEN) podemos estar mais inclinadas a ter omissões

---

[299] A mesa citada ocorreu, ao vivo, em 31 de maio de 2021 e faz parte de um projeto de palestras virtuais fruto da parceria e realização entre o Instituto Moreira Salles, Pinacoteca de São Paulo e MAC USP. As instituições se juntaram para promover, virtualmente, dez mesas, compostas por diversos intelectuais e pesquisadores, onde são discutidas e refletidas questões em torno da temática principal: "1922: modernismos em debate" – que completará em 2022, cem anos.

[300] Salloma Salomão, no decorrer de sua crítica ao Modernismo de 22, pontua que aceita 1922 não como marco do evento intelectual ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, e nem como aniversário de 1822. E sim como ano da morte do escritor Lima Barreto, "criador da crítica à modernidade racializada branca brasileira". **Ainda, segundo Salomão, Lima Barreto escreveu duas peças teatrais e, em uma delas, Salloma enxerga o "nascedouro daquilo que nós temos chamado de dramaturgia negra no Brasil**". A seguir, transcrevo a continuidade do discurso de Salloma a esse respeito: "No seu diário, ele anuncia que quer escrever um épico, um épico negro, que seja capaz de render uma homenagem aos seus ancestrais. Em tese, o texto chamado Os negros é uma dramaturgia inacabada. E eu vou pedir licença pra vocês pra fazer um resumo terrível, uma síntese, que não tem fundura. Mas depois vocês mesmos podem pegar essa síntese porque ela foi publicada pelos jornais negros na década de 30 e depois na década de 50 pelo jornal Quilombo, do grupo de Maria Nascimento e Abdias do Nascimento. Quer dizer, essa produção teatral do Lima chegou até nós porque os jornais negros produziram os seus registros. [Começa o resumo] Um grupo de escravizados foge de uma fazenda de café. Se aventuram pela mata. Descem um despenhadeiro, chegam a uma praia. Eles olham o mar enquanto ouvem os barulhos do mar e o tropel dos cavalos dos seus captores. Eles tem que tomar um decisão. Eles ouvem tiros, eles olham pro mar, mas nenhum barco vem em sua salvação. Eles olham pro despenhadeiro e não é possível atravessá-lo, suplantá-lo. E os seus captores estão no encalço. [...]" (SALOMÃO, 2020, grifo nosso). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YRqYwSOvzKQ&t=11048s. Acesso em: 28 jun. 2021.

e "esquecimentos" acerca das realizações dessas mulheres negras (as quais podem, sim, ter protagonizado autorias e posições de comando/liderança), do que a simples e suposta hipótese de que elas não as tenham feito. Mas, sigamos em nossos movimentos, pois o que se mostra vazio, por ora, pode nos revelar novos caminhos-leituras mais à frente.

A eclosão artística, cultural e político-social que foi o Teatro Experimental do Negro[301] reverberou em muitas encruzilhadas pelo país. Muitos grupos surgiram após o sucesso do grupo, alguns até mesmo quase que imediatamente – a exemplo de formações oriundas de dissidências entre alguns integrantes do TEN.

Lembra-se do elogio direcionado ao TEN como um grupo culto que não se limitava à "facilidade" do "popular" (para dizer de modo menos arrogante como o proferido)? Bom, essa característica da adesão aos moldes de um teatro hegemônico e de dramaturgia "moderna" foi criticada por alguns integrantes do próprio grupo. Tais dissidências deram origem a outros grupos e companhias negras. O **Grupo dos Novos**, criado por Haroldo Costa[302] (ex-integrante do TEN) em 1949 é um destes exemplos.

A insatisfação teria surgido a partir da orientação artística seguida pelo grupo de Abdias Nascimento (DOMINGUES, 2006). Os descontentes desejavam investigar, em suas encenações, músicas e danças afro-brasileiras. Segundo Douxami, eles "queriam explorar a importância da presença do negro na cultura popular brasileira, encenando e recriando manifestações cênicas características dessa cultura, como o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho ou as danças do candomblé" (DOUXAMI, 2001, p. 326). No entanto, de acordo com Roberto Augusto Pereira, este novo grupo que surgia não almejava levantar uma bandeira restrita à negritude. Embora fosse composto por artistas negros e, mesmo que a maioria dos gêneros musicais fossem de influência negra, a temática folclórica parecia ser a causa principal do grupo na busca de um "teatro genuinamente brasileiro"[303].

---

[301] Importante mencionar que existiu o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, criado por Geraldo Campos em 1951 e que teve o Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento como inspiração e influência. Existem fontes que indicam que este grupo se manteve ativo por mais de 15 anos. Porém, infelizmente, existem poucos dados a seu respeito. Um reflexo disso são as informações dissonantes a seu respeito. De acordo com Douxami (2001), por exemplo, este TEN de São Paulo teria surgido em 1946, e teve suas atividades finalizadas nos anos 1960, por ocasião de repressões militares, além de dificuldades financeiras e de recepção dos seus trabalhos.

[302] Haroldo Costa se aproximou do TEN, inicialmente, para lecionar nos cursos que o grupo oferecia, uma vez que era estudante de filosofia na época. Posteriormente, acabou enveredando pela atuação e estreou como ator em "O filho pródigo", de Lúcio Cardoso, montado pelo TEN em 1947. Além da formação em filosofia, Haroldo se tornou compositor, bailarino, diretor, jornalista, escritor e produtor cultural. Ao seu lado, na criação do Grupo dos Novos, estavam Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista.

[303] Palavras do próprio Haroldo Costa em entrevista para o jornal *A Noite* em outubro de 1955: "Tinha dentro de mim, mesmo nos tempos em que frequentava o Colégio Pedro II e a faculdade de Filosofia, a

> a identidade requerida por eles era, não a de um teatro segmentado, representante nos palcos ou porta voz dos anseios, desejos, símbolos de uma parcela da população, a negra, como pretendia Nascimento; abraçar a bandeira folclórica representava abarcar um conjunto muito mais amplo, indo **além da reivindicação de uma identidade étnica**. Significava reivindicar uma identidade de **caráter nacional**, o que incluía os negros, e não excluía a contribuição dos outros povos formadores do Brasil (PEREIRA, 2020, p. 222, grifo nosso).

A companhia surgiu num momento em que discussões a respeito da identidade nacional estavam em voga e estudos voltados para o folclore se encontravam em seu apogeu[304]. Logo, focalizar as manifestações folclóricas características do Brasil parece ter impulsionado algumas aberturas de portas favoráveis ao grupo (PEREIRA, 2020), que passou também por algumas modificações de nome. De Grupo dos Novos passaram a se chamar **Teatro Folclórico Brasileiro** e, depois, em 1953, adotaram o nome **Brasiliana**. Segundo Haroldo Costa (2010),

> A nossa ideia era transportar para o palco as cerimônias religiosas e as festas populares, resguardando tanto quanto possível a espontaneidade das manifestações de massa. Dessa maneira, nós queríamos levar para o palco o próprio povo brasileiro e fazê-lo personagem principal. Ao mesmo tempo autor e ator. A nossa meta era mostrar a pluralidade das contribuições culturais que dão o perfil brasileiro (DOUXAMI, 2001, p. 326).

A história do Teatro Folclórico Brasileiro é admirável e digna de muita respeitabilidade, embora a historiografia teatral praticamente desconsidere sua existência. O grupo experimentou o sucesso desde sua estreia e ainda realizou uma turnê internacional por alguns anos[305]. De acordo com Roberto Pereira, durante toda sua atuação no Brasil antes da viagem para a turnê internacional (de janeiro de 1950 até o segundo semestre de 1951), a companhia se manteve em temporada por volta de um ano e meio – em cartaz em teatros importantes e se apresentando para autoridades do país (PEREIRA, 2020). Terminada sua primeira turnê de quatro anos,

---

certeza que poderíamos apresentar ao mundo um tipo de teatro genuinamente brasileiro, sem procurar mostrar que o negro é também capaz de feitos artísticos pois, isto é um fato mais do que provado. Ingressei então, quando terminei meu curso, no Teatro Experimental do Negro. Algo ali, porém não combinava com a ideia latente em mim. Resolvi abandonar o experimental, o que fiz cônscio de estar tomando uma atitude acertada" (PEREIRA, 2020, p. 222).

[304] "Com este propósito, em 1947 foi criada a Comissão Nacional do Folclore (CNF), organização vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e com ramificações em todo o país. Dez anos depois, como desdobramento da atuação deste que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro, foi lançada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) abrangendo todo o país (VILHENA, 1997). Segundo Ângela de Castro Gomes, "esse teria sido o período de apogeu de tais estudos, o que se expressou pela realização de quatro semanas nacionais do folclore (1948, 1949, 1950 e 1952), cinco congressos brasileiros (1951,1953, dois em 1959 e 1963) e um congresso internacional (1954)" (GOMES, A. 1996: p. 172)" (PEREIRA, 2020, p. 226).

[305] De acordo com Abdias Nascimento, o grupo percorreu quase toda a Europa por quase dez anos consecutivos (NASCIMENTO, 2004).

> segundo diversos periódicos o TFB havia percorrido três continentes, 25 países, 350 cidades e realizado um total de 2000 espetáculos. O jornal A Noite, por exemplo, em sua edição de 25 de outubro de 1955, se referia a este feito como a "(...) maior "tournée" já realizada por um grupo de artistas fora de sua pátria", e caracterizou o TFB como "A maior embaixada artística que já deixou o Brasil" (PEREIRA, 2020, p. 234).

Pergunto: como pode um grupo de tamanha notoriedade e tendo reconhecido destaque em sua época, ser tão esquecido na história do teatro brasileiro? Contrastando com as matérias jornalísticas que saíram a respeito da estreia do Teatro Experimental do Negro estão as matérias destinadas ao grupo em questão, como podemos verificar na menção ao grupo no jornal Correio da Manhã do dia 19 de janeiro de 1950:

> Está em organização nessa cidade o Teatro Folclórico Brasileiro. É uma iniciativa que se deve a um grupo de entusiastas das coisas brasileiras e que entende ser urgente salvar do esquecimento o nosso patrimônio popular de festas, músicas e danças.
> A congada, o maracatu, o bumba-meu-boi, os reisados e tantas outras danças populares – tão intensamente belas e fascinantes – realizam-se apenas episodicamente, com repercussão cada vez menor e mais restrita. (...) Entenderam por isso os organizadores do Teatro Folclórico Brasileiro, que era preciso apresentar ao grande público, em espetáculos teatrais as danças e lendas brasileiras. Para tal fim, com auxílio de especialistas e baseados nos estudos realizados por Artur Ramos, Nina Rodrigues, Roger Bastide, Gilberto Freire, Pedroso Júnior, Mario de Andrade, Edison Carneiro – para citar apenas alguns de nossos grandes folcloristas, os organizadores estão fazendo um levantamento que abrange os mais diversos temas, já tendo sido programado o primeiro espetáculo que se compõe dos seguintes números: frevo, maracatu, macumba, congada, coco, brejeiro, samba, navio negreiro, funeral do rei nagô e baião (PEREIRA, 2020, p. 224).

É bastante evidente a diferenciação da celebração da estreia do TFB quando comparada à estreia do TEN. Parece que existe uma permissibilidade à atuação de um protagonismo negro quando se trata de assuntos "populares"/"folclóricos", mas, quando se trata dos lugares de poder do "moderno"/"erudito"/"clássico" o espaço afunila para estas presenças negras. Em torno destas hipóteses, pode estar a resposta para a nossa pergunta sobre o ocultamento/silenciamento da companhia de Haroldo Costa das narrativas do teatro brasileiro.

Existe uma significativa importância dada à construção dramatúrgica de peças teatrais, aliada a uma predileção por uma ideia de "teatro sério" (pelas palavras de Sábado Magaldi, como bem lembra Roberto Pereira[306]), que excluiria, portanto, teatralidades como as do teatro de revistas (onde prevalecem quadros cênicos com um leve ou nenhum fio condutor na narrativa) e, assim, as mais musicadas e dançadas,

[306] "A ideia do 'teatro sério' vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se elas, na transparência das intenções, não pudessem guardar outras e importantes virtudes" (MAGALDI, 2004, p. 157 *apud* PEREIRA, 2020, p. 234).

como é o caso do TFB[307]. Logo, mesmo que o TEN seja um grupo negro e o epistemicídio seja inegável, por seguir os ditames de uma dramaturgia de moldes "convencionais e modernos", conseguiu fissurar um espaço, embora ainda pequeno, na historiografia teatral brasileira.

Ambos os grupos surgem no momento das criações teatrais modernas no cenário nacional. Contudo, justamente o que se debruça nas temáticas populares é apagado da historiografia oficial – mesmo tendo reconhecimento internacional, enquanto o outro, embora sempre brevemente, é citado na história como excepcionalidade da presença negra na cena.

Outra grande referência, também para a poesia afro-brasileira, é Solano Trindade[308]. Nascido no Recife, o poeta[309], ator e militante teve sua trajetória perpassada pelos dois grupos: TEN e TFB. Ao lado de Abdias Nascimento, criou o Comitê Democrático Afro-brasileiro, além de demais atividades dentro do Teatro Experimental do Negro. Algumas fontes, inclusive, afirmam que Trindade teria atuado em peças do TEN[310]. E, segundo informação no site "Museu Afro Brasil", esteve ao lado de Haroldo Costa na criação do Teatro Folclórico Brasileiro.

Mesmo tendo vínculo com estes dois grupos, em 1950, Solano Trindade funda o seu próprio, o **Teatro Popular Brasileiro[311]**, juntamente com Margarida Trindade, sua esposa, e Édson Carneiro. O grupo tinha sede na UNE e, segundo Douxami (2001), o nome desejado por Trindade era Teatro Negro Popular, mas foi instruído, pelo partido[312] do qual fazia parte, a retirar a palavra "negro" porque "prejudicava o comunismo" (DOUXAMI, 2001, p. 328). O grupo de teatro de Trindade, assim como o TFB, também tinha o interesse em ressaltar as manifestações culturais populares.

---

[307] Importante ressaltar que, embora o foco do Teatro Folclórico Brasileiro fosse as manifestações folclóricas com suas musicalidades e danças, ele não era um grupo de dança. O TFB explorava dramatizações em suas apresentações.

[308] Recentemente, reflexo de uma tentativa de valorização tardia desta personalidade artística de grande importância para os Teatros Negros, para os movimentos negros e para a poesia brasileira, Solano Trindade foi homenageando pela FLUP, *Festa Literária das Periferias*, em 2019. Além disso, foi artista referência de dois espetáculos teatrais de companhias negras contemporâneas: *Solano, Vento Forte Africano* (2019) e *Negra Palavra* (2019).

[309] Em vida, Trindade publicou três livros com suas poesias: *Poemas negros* (1936*), Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961).

[310] A este respeito, acredito ser importante confirmar tal informação.

[311] A filha de Solano Trindade, Raquel Trindade, criou em 1975 o Teatro Popular Solano Trindade, localizado em Embu das Artes, em São Paulo, que funciona como uma espécie de ONG e acervo dos trabalhos do seu pai. Completou em 2015, 40 anos de atividades.

[312] Como militante, Solano Trindade teve grande atuação no campo político. Defendia pautas sociais e raciais, com foco na classe operária e negra. Foi filiado ao Partido Comunista, mas teve alguns desentendimentos dentro do mesmo, como o citado acima, por exemplo. Em 1934, fundou a Frente Negra Pernambucana (FNP), inspirado na Frente Negra Brasileira (FNB) e atuando como uma vertente desta.

Influenciado pelo Bumba-meu-boi, coco, caboclinho, capoeira, entre outros, o grupo ampliava os recursos temáticos e formativos de suas apresentações teatrais. Assim como a primeira turma do TEN, faziam parte dos seus elencos, operários, domésticas e estudantes. De acordo com Rebechi Junior (2021, p. 211), "as exibições percorriam o território brasileiro e também chegaram a lugares distantes, como a Europa". Portanto, o grupo de Trindade teve um alcance significativo, embora seja grande o silenciamento.

Outro grande nome e importante articulador dos nossos Teatros Negros no Brasil foi Ubirajara Fidalgo. Assim como Trindade[313], Fidalgo também fundou o **Teatro Profissional do Negro** (**TEPRON**), juntamente com sua companheira Alzira Fidalgo (figurinista e cenógrafa), no Rio de Janeiro, no início da década de 1970. O primeiro trabalho do grupo é a encenação de *Otelo*, de Shakespeare, no Teatro Tereza Rachel, com Ubirajara Fidalgo na direção e atuação. No entanto, os pilares do grupo se formam posteriormente a esta encenação, com Fidalgo se lançando na escrita dramatúrgica e levando aos palcos seus textos com elencos negros, dentre os quais destaco: *Os Gazeteiros*, encenada em 1973, *Gazeta*, *A Boneca da Lapa*, *Desfuga*, *Fala pra eles Elisabete*, *Tuti*.

Tal como Abdias Nascimento, com sua primeira turma, e Solano Trindade, o teatro de Ubirajara também propunha a capacitação social na formação dos seus elencos. Através de oficinas com aulas de formação de atores e escrita dramatúrgica, Ubirajara incentivava produções teatrais sempre com protagonismo nacional e negro em todas as vertentes de suas montagens.

O ator, diretor e dramaturgo também foi um dos colaboradores na fundação do **Instituto de Pesquisas das Culturas Negras** (**IPCN**), criado em 1975 por um grupo que se reunia no Teatro Opinião e, do qual entre os integrantes também estavam Léa Garcia, Jorge Coutinho e Milton Gonçalves.

Gonçalves, inclusive, teria liderado, em 1966, o **Grupo Ação**, só com artistas negros. Dentre os participantes, estavam: Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho, Antônio Pitanga, Joel Rufino e Procópio Mariano. Segundo Douxami (2001), o grupo seguia a mesma linha do CPC da UNE, apresentavam peças nas ruas e no palco, e alguns dos integrantes do grupo haviam sido também integrantes deste.

[313] Curioso observar que nesses dois casos de criação de grupos de teatros negros, concebidos por um casal, sabe-se mais sobre a trajetória dos homens, Ubirajara Fildalgo e Solano Trindade. Não tenho maiores informações sobre a carreira de Alzira Fidalgo e Margarida Trindade.

Na estrada do IPCN, de institutos, sedes e/ou entidades criadas para o fortalecimento de atividades e reuniões acerca de pautas da comunidade negra, temos também[314]: **Clube Negro de Cultura Social** (1932), **Associação Cultural do Negro** (1954), **Centro de Cultura e Arte Negra** (1971), **Grupo de Pesquisa da Cultura Negra** (1978), **Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra** (1992).

Alguns encontros e desencontros se mostram por trás destas organizações. Por exemplo, o Clube Negro de Cultura Social se forma a partir de dissidências da Frente Negra Brasileira. E, tanto o Clube como a Associação Cultural do Negro tiveram alguns integrantes da FNB. Além deles, a ACN contou também com a presença de Geraldo Campos de Oliveira (fundador do Teatro Experimental do Negro de São Paulo).

Já o Centro de Cultura e Arte Negra, é fundado por uma personalidade muito importante para quem almeja um enegrecimento da historiografia teatral, sobretudo com foco em mulheres negras: é a Thereza Santos. A atriz, diretora, dramaturga, professora, militante, carnavalesca e publicitária, fundou a importante instituição de fomento às pautas culturais e políticas negras, em São Paulo: o CECAN. Fundado em 1971, o Centro de Cultura e Arte Negra passou por duas fases durante sua existência. A primeira, de 1971 a 1974, corresponde a fase que mais desenvolveu o teatro como mobilização política. Foi no encontro de Thereza Santos com Eduardo de Oliveira e Oliveira que surgiu o estímulo que faltava para a concretização e formação de um grupo de teatro. Sobre isso, Thereza diz (SANTOS *apud* SILVA, 2012, p. 23):

> a coisa que mais dominava era o teatro, e Eduardo tinha uma sensibilidade muito grande. Queríamos pôr para fora as coisas que sentíamos em relação à realidade do negro neste país, mas se fôssemos escrever um livro, como iríamos publicá-lo? Por outro lado, tínhamos um grupo já ampliado para 36 pessoas, então concluímos que o teatro seria o veículo, o instrumento ideal para nossas pretensões. Assim, decidimos escrever uma peça teatral [...] No processo de criação e preparação da peça, sentimos um forte desejo de ampliar as atividades e levar a consciência para um contingente maior de negros. Assim, veio a ideia do Centro de Cultura e Arte Negra.

Em parceria com Eduardo de Oliveira e Oliveira[315], os dois escrevem e encenam a primeira peça do grupo, *E agora... falamos nós*[316], tendo Thereza Santos também assumido a direção. O grupo permaneceu junto e ativo até 1974, quando, em maio deste

[314] Posterior à criação do IPCN, Fidalgo se aliou a Joel Rufino dos Santos na fundação da Associação Cultural de Apoio as Artes Negras (ACAAN), que tenho pouca informação a respeito.
[315] Eduardo de Oliveira e Oliveira (1923 – 1980), apesar da co-autoria em *E agora falamos... nós*, não era dramaturgo. Foi sociólogo, militante do Movimento Negro e professor universitário pela Universidade Federal de São Carlos – onde existe o acervo "Coleção Eduardo Oliveira e Oliveira" com documentos, registros e fontes diversas acerca de sua vida pessoal e profissional.
[316] A primeira apresentação do grupo ocorreu no dia 26 de novembro de 1971.

ano, Thereza Santos foi perseguida "por seu passado como militante do Partido Comunista". Ela então exila-se em Angola, e não tendo ninguém que pudesse substituí-la na coordenação do grupo teatral e da instituição, este de desfaz.

A segunda fase do CECAN se dá de 1976 a 1981, com reorganização de atividades e equipe (Thereza Santos não faz mais parte). O teatro deixa de ser o pilar da instituição e novos comprometimentos surgem. Assume-se, de fato, a postura de um centro no qual ocorrem reuniões, oficinas, cursos de formação, havendo uma biblioteca e também como auxiliador para a formação de outros grupos negros, como o Movimento Negro Unificado (MNU)[317].

Outros grupos organizados por mulheres negras foram o Grupo de Pesquisa da Cultura Negra e o Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra. O primeiro, criado pela atriz Zenaide Silva em 1978, em São Paulo, permaneceu ativo até 1985[318]. Tinha como objetivo "desenvolver tanto o lado histórico-social quanto o aspecto estético ligado à cultura negra no teatro e na dança" (DOUXAMI, 2001, p. 341). Já o segundo, também em São Paulo, foi articulado pela atriz[319], dramaturga[320] e diretora Dirce Thomaz. Por meio de pesquisas voltadas para as religiões de matriz africana, a realidade social e a diáspora negra, Thomaz acreditava ser o caminho para se chegar à uma "verdadeira dramaturgia brasileira, porque o Brasil é simplesmente negro!" (DOUXAMI, 2001, p. 343).

A criação do Centro de Dramaturgia buscou estimular mais montagens teatrais que se dedicassem à criação de personagens negros. Em 2000, Dirce Thomaz altera o

---

[317] Sobre essa nova fase do CECAN: "continuou com uma das propostas iniciativas – conscientização do negro para seus valores culturais e históricos, no intuito de fazer brotar uma identidade étnica e racial –, ampliou seus instrumentos de ação e incorporou atividades educacionais (cursos de inglês, madureza, alfabetização etc.) e eventos diversos. Além disso, participou da fundação do *Jornegro*, assumindo posteriormente a direção deste veículo e da Federação de Entidades Afro-Brasileiros do Estado de São Paulo (Feabesp), promoveu várias atividades culturais – como simpósios, palestras, debates, exposições de arte –, organizou uma biblioteca, e propiciou condições para a criação de outros grupos negros" (SILVA, 2012, p. 14-15).

[318] O grupo foi desarticulado pela ida de Zenaide Silva aos EUA mas, quando retornou, criou outro grupo com protagonismo negro feminino, o grupo *Ori-Gen Ilê de Criação*. Formado em 1991, o grupo era composto por 16 mulheres negras. Defendia-se a valorização da cultura negra, mesmo nos casos de montagens de "clássicos", como Shakespeare. O grupo montou *A tempestade*, deste autor, mas com a valorização da cultura negra pela personagem Caliban. Viajaram pelo Brasil e Londres, com este espetáculo. Mas, logo após, por dissidências, o grupo se desintegra e surge outro, a *Companhia Étnica*, no Rio de Janeiro.

[319] Entre seus trabalhos como atriz, Thomaz foi Xica na montagem de *Xica da Silva*, de Antunes Filho e o grupo Macunaíma, em 1988. E fez parte do elenco de *Os negros*, de Jean Genet, com direção de Maurício Abud, ao lado de atores/atrizes como Lizete Negreiros, João Acaiabe, Gésio Amadeu, Eduardo Silva, Luiz Pilar e Cida Moreno.

[320] Entre suas dramaturgias estão: *Os Sinos Dobram por elas*, *Iabas*, *O drama de Amélia*, *Pedaços de mim*, *Uma Horta Encantada*.

nome do projeto para **Centro de Cultura Maria Tomázia de Jesus** (em homenagem à sua mãe) e, no mesmo ano, funda a trupe **Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro**, na qual trabalha até hoje.

Observando a trajetória dos grupos teatrais negros que temos conhecimento, o mais longevo e em atividade ininterrupta é o grupo de Salvador, **Bando de Teatro Olodum**, em existência desde 1990 e em pleno exercício artístico e de formação até então. O grupo foi criado por Márcio Meirelles e conta com a direção dele e de Chica Carelli. Com elenco sempre de atores e atrizes negros e negras, o grupo encena espetáculos que se encaixam bem à definição, "teatro engajado negro", de Lima (2010). Eles, portanto, assumem um teatro de militância com postura inegavelmente política.

É comum seus espetáculos terem como autoria a assinatura do grupo, sendo alguns deles: *Essa é a nossa praia*, *Ó pai ó*, *Zumbi* e *Cabaré da rrrrraça*. Ainda sobre o viés militante das peças, Freitas (2017, p. 98) diz: "o grupo encena temáticas político-sociais sobre questões da negritude, buscando desmitificar o viés folclorizante de imagens preconceituosas do ator negro".

Uma companhia irmã do Bando, de acordo com Lima (2010), é a **Companhia dos Comuns**, fundada pelo ator, diretor e produtor Hilton Cobra, no Rio de Janeiro. Desde sua fundação, em 2001, vem movimentando a cena carioca e nacional, até hoje. Entre os espetáculos da companhia estão: *A Roda do Mundo*, *Candaces: a reconstrução do fogo*, *Bakulo: os bem lembrados*, *Silêncio*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, entre outros, além de oficinas.

A Cia dos Comuns, semelhante ao TEN, é comprometida com projetos e engajamentos políticos para além do fazer artístico nos palcos. Um exemplo disso é o Fórum Nacional de Performance Negra[321]. No entanto, ao ver de Lima, a proposta do Fórum é pioneira e inaugural na história do teatro brasileiro. Uma vez que tem como um de seus anseios principais, a aliança entre grupos, companhias, artistas e militantes

[321] O Fórum Nacional de Performance Negra surge, primeiramente, como uma concepção de Hilton Cobra e a Companhia dos Comuns que, aliado à Márcio Meirelles, diretor do Bando de Teatro Olodum, e esta companhia, engajam-se na elaboração do Fórum Nacional. Contudo, em palestra ministrada por Cobra na FUNARTE, em 2013, ele acrescenta nomes como Luiza Bairros, Leda Martins e Chica Carelli na elaboração/concepção deste Fórum (Ver revista Legítima Defesa, edição 1). Sobre o encontro nacional de grupos neste, Lima (2010) diz: "Por todo o Brasil surgem companhias que, por conta dos reclames semelhantes, passam a se articular e a pensar num projeto comum para o teatro negro no país, o que acaba por inaugurar um novo momento do teatro negro brasileiro. Reunidas, expressões da performance artística negra, lançam uma ação coletiva, artística e política, que pretende discutir e encaminhar questões como: políticas públicas, sustentabilidade, inserção, troca de experiências e arregimentação do discurso político-artístico negro: o Fórum Nacional Performance Negra."

negros/as, de todo o país, unidos na formulação de propostas entregue às instâncias governamentais para fomento às artes negras.

Se nesta nossa viagem-pesquisa por um enegrecimento da historiografia, atestamos que a(s) história(s) contada(s), acerca de um passado, pode(m) ser reescrita(s), a(s) história(s) do presente se mostram ainda mais como uma infinitude de possibilidades. Já que das histórias que estão "por fazer" muitos caminhos podem ser escolhidos, o trajeto que trilhamos nestas páginas foi só um dentre tantos possíveis. Com isso, nos aproximando, ainda mais, de grupos contemporâneos nossos, e pela impossibilidade de versar detalhadamente sobre suas trajetórias, apenas citarei seus nomes. A respeito destes, me colocarei, neste momento, como rastro, para que outros/as continuem esboçando essas nossas histórias dos Teatros Negros.

Em comparação com o quantitativo de grupos negros que tiveram atuação no passado (os que temos conhecimento), hoje temos mais facilidade em citar grupos de Teatros Negros. Em São Paulo temos **Os Crespos**[322], fundado em 2005; o **Coletivo Preto**[323], fundado em 2016, com atuação em São Paulo e no Rio de Janeiro; o **Grupo Emú**[324], do Rio de Janeiro, surgido em meados de 2015; o **Núcleo Afro-brasileiro de**

---

[322] Entre os grandes feitos do grupo Os Crespos, temos a existência de sua revista, a Legítima Defesa, que se debruça em abordar pesquisas sobre Teatros Negros e personalidades negras (da área artística ou não), do passado e da atualidade. Sobre a historiografia do grupo: "Os Crespos é um coletivo teatral, composto por pessoas negras, que realiza pesquisa cênica e audiovisual, além de promover espetáculos, debates e intervenções públicas. Formado na Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP, está em atividade desde 2005. Sua poética reflete sobre a sociabilidade e a identidade de pessoas negras, nas suas inter-relações de gênero, afetividade, ancestralidade e diáspora. A Cia tem em seu repertorio 7 espetáculos teatrais, 11 intervenções urbanas, a Mostra Cinematográfica 'Faz lá o Café', os curtas 'D.O.R', 'Nego Tudo' e 'Imagem Autoimagem', a elaboração e publicação da revista de teatro negro 'Legítima Defesa' e os encontros entre artistas negros 'Segundas Crespas'. Circulou com espetáculos, intervenções e palestras por diversas cidades e estados do país, além de apresentações na Alemanha e Espanha." Disponível em: https://ciaoscrespos.com.br/nossa-historia/

[323] Na divulgação da apresentação online de uma de suas peças, assim se descrevem: "O Coletivo Preto surgiu em 2016 com o objetivo de produzir, fomentar, divulgar e criar trabalhos que coloquem a mulher e o homem negro em espaços de protagonismo. É formado por quatro artistas realizadores negros (atores, escritores, diretores, circenses e produtores) e possui quatro espetáculos em seu repertório. O Coletivo também atua na esfera de formação e capacitação de atores com oficinas e workshops, e desenvolve projetos de fomento às artes negras e intercâmbio entre artistas. Em 2016 estreou o espetáculo 'Boquinha... e assim surgiu o mundo' no SESC Copacabana (RJ), com texto de Lázaro Ramos e direção de Suzana Nascimento e Lázaro Ramos. Em maio de 2017 estreou o espetáculo 'Lívia' no Teatro Eva Hertz - RJ (Livraria Cultura) com texto de Sol Menezzes e do autor angolano Licínio Januário e com direção de Drayson Menezzes e Orlando Caldeira. Em 2018, o espetáculo 'Será que vai chover?' com direção de Orlando Caldeira e texto de Licínio Januário. Em 2019, o espetáculo 'Negra Palavra - Solano Trindade', com poesias do poeta Solano Trindade, em parceria com a Cia Teatro Íntimo."

[324] O grupo nasce com o espetáculo "Mercedes", trabalho que homenageia e aborda a história da primeira bailarina negra a se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Batista. Sobre a descrição do grupo, disponível em seu canal no *youtube*, temos: "Grupo formado para investigação teatral, conciliando um diálogo da questão racial com a contemporaneidade. Assim, A Cia Emú de Teatro surge da convergência de anseios pautados na formulação de uma zona material poética, que possibilite

Teatro de Alagoinhas[325] (**NATA**), grupo teatral do interior da Bahia, fundado pela dramaturga e encenadora Onisajé; a **Companhia Teatral Abdias Nascimento**[326], uma companhia de teatro criada no espaço acadêmico da UFBA, em 2002; **Cia de Arte Negra Cabeça Feita**, de Brasília, criado pela artista Cristiane Sobral em 1998; **Confraria do Impossível**, do Rio de Janeiro, criado em 2018; o **Complexo Negra Palavra**[327], do Rio de Janeiro, criado em 2019. Em Belo Horizonte, temos os coletivos **Companhia Espaço Preto**[328], criado em 2014; **Coletivo Negras Autoras**, criado em 2015; o **Teatro Espanca**[329], criado em 2004, entre tantos outros[330] pelo país que seguem (re)escrevendo nossas histórias.

---

ao ser negro e artista o agenciamento e autoria de sua própria história. A Cia tem a negritude como uma construção constante e se utiliza do palco como um instrumento para a potencialização do autoconhecimento e para a formulação de personagens não aprisionadas pelas paisagens responsáveis pela limitação das potencialidades do artista e indivíduo negro". Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCVGg_j5wrTwhmlFcRceFn5Q/about

[325] A Companhia NATA é criada em 1998, mas sua linguagem e pesquisa ética, poética e estética a respeito do "teatro" e do "candomblé", aflora-se mais à frente. E é com o estudo do que Onisajé chama de "ativação do movimento ancestral" que nasce o primeiro espetáculo fruto desta pesquisa, *Sire Obá: A Festa do Rei*, em 2009. E que, desde então, orienta os espetáculos do grupo. Por isso cito o NATA juntamente com os grupos criados recentemente. O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas identifica-se com o que Onisajé cunhou como "Teatro Preto de Candomblé" (Ver Onisajé, 2020).

[326] Fundada por Ângelo Flávio Zuhalê, esta é a primeira companhia de teatro negro fundada no meio acadêmico. Sobre seu fundador, Ângelo Flávio é ator, diretor, produtor, iluminador, dramaturgo, roteirista, preparador de elenco e repórter. Em paralelo com sua carreira artística, é ativista e luta pela defesa das causas sociais e raciais.

[327] *Negra Palavra: Solano Trindade*, surgiu, inicialmente, como um espetáculo teatral que coloca em cena textos do poeta Solano Trindade. Mas, recentemente, o elenco se juntou e atuam também como um grupo de Teatro Negro, o *Complexo Negra Palavra*.

[328] O grupo se descreve da seguinte maneira nas suas redes sociais: "O grupo se dedica a pesquisa nos campos da Cultura Negra e da Arte Marginal. Em março de 2014 a Cia. Espaço Preto deu início ao processo de construção de seu primeiro espetáculo. Com um elenco constituído por doze integrantes, todos negros, a Cia. iniciou o processo de construção da dramaturgia de forma coletiva. Trabalhando a relação do negro na atual sociedade o grupo busca incentivar que todos os integrantes compartilhem experiências e também contribuam exercendo o papel de dramaturgos. A arte marginal surge como tema para o trabalho a partir do momento em que a Cia. consegue perceber que a cultura popular (rap, funk, grafite, hip-hop, etc.) presente nas favelas e guetos brasileiros, são suportes artísticos utilizados por essas comunidades, mas que permanecem ainda alheios às vias clássicas de produção artística. Na história brasileira, onde o negro foi, e ainda é, por vezes, colocado à margem da sociedade o grupo percebeu então uma forma de contribuir para que esse tema seja discutido. Uma relação entre a Arte Marginal e a Escrita de Negros nasce também para contribuir na discussão acerca do mito da democracia racial brasileira".

[329] Um pouco sobre o grupo: "No dia 17 de setembro de 2004 uma pequena cena pariu o grupo Espanca!. Nos últimos 14 anos, a companhia criou 8 peças de teatro, um conjunto de obras que revela sua pesquisa sobre a encenação de dramaturgias contemporâneas, propondo discussões sobre os códigos do fenômeno teatral e a escrita do que chamamos de *'poética da violência'*. Há 8 anos, o grupo ainda mantém um espaço cultural no hipercentro de Belo Horizonte, aberto a propostas artísticas de diversas linguagens. Estima-se que os projetos da companhia já alcançaram cerca de 130.000 pessoas." Para saber mais em: http://espanca.com/c/quem-somos/

[330] Entre uma das ações realizadas pelo Fórum Nacional de Performance Negra estava o mapeamento de grupos negros brasileiros de teatro, dança e manifestações populares em atividade no cenário artístico. O Fórum Nacional teve quatro edições (2005, 2006, 2009 e 2015), todas realizadas em Salvador. De acordo com Onisajé, considerando apenas as duas primeiras edições: "O Fórum Nacional de Performance Negra realizado em duas edições no Teatro Vila Velha em Salvador pela Cia dos Comuns e o Bando de Teatro

Para além dos grupos

Como grandes mobilizadores de aberturas de caminhos para que estas novas gerações de artistas negros/as encontrassem terrenos mais amplos para ocupar, no passado, alguns artistas fissuram brechas e se tornaram, para nós, grandes negrorreferências, para além de seus grupos. Nos voltando para as movimentações realizadas nos anos 1940/1950, encontramos nomes como: **Abdias Nascimento, Mário Gusmão**, **Aguinaldo Camargo**, **Ironides Rodrigues, Léa Garcia**, **Ruth de Souza, Haroldo Costa, Arinda Serafim, Chica Xavier, Zezé Motta, Solano Trindade, Ubirajara Fidalgo, Milton Gonçalves**, entre outros.

Em se tratando do terreno dos Teatros Negros, Abdias Nascimento[331] (1914 – 2011), já tão citado por aqui, praticamente dispensa apresentações. No entanto, falemos mais um pouco dessa grande negrorreferência. Além de ator, dramaturgo, diretor, intelectual e militante, Nascimento foi também poeta, artista plástico, político e professor do ensino superior no exterior. Foi professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, professor visitante na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Yale, entre outras universidades nos EUA e na Nigéria. Além disso foi deputado federal, senador da República e secretário do governo do Estado do Rio de Janeiro. E, do primeiro grande movimento[332] político, pós-abolição, dedicado às pautas negras de São Paulo, a Frente Negra Brasileira, também fez parte.

Mário Gusmão (1928 – 1996) foi um importante ator baiano, requisitado nas produções artísticas soteropolitanas[333] e nacionais[334], mas, infelizmente, pouco

---

Olodum cadastrou mais de 200 grupos de teatro negro em atividade no país [...]" (ALEXANDRE, 2017, p. 321).

[331] Em vida, Nascimento recebeu muitas homenagens e títulos importantes a respeito da sua luta antirracista, na política e no âmbito cultural, no exterior mas também no Brasil (apesar de neste, somente em idade já avançada). Mas se, de acordo com Gonzalez (2020, p. 133), sua rica produção não foi reconhecida por alguns de seus irmãos e "absolutamente ignorada pela intelectualidade 'branca' do país", depois de seu falecimento, instituições culturais, por motivos variados, tem procurado comemorar o legado deixado por Abdias do Nascimento. É o caso do Itaú Cultural e sua 32ª ocupação dedicada a ele ocorrida entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, em São Paulo. Ver em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/

[332] Abdias do Nascimento também esteve presente nas primeiras reuniões de formação do então MNUCDR, posteriormente apenas MNU (Movimento Negro Unificado).

[333] Entre 1961 e 1974, Gusmão integrou um importante grupo de teatro em Salvador, o Teatro dos Novos, e foi ator em mais de vinte peças (Macedo, 2006). Este grupo, criado em 1959, é responsável pela fundação, em 1964, do Teatro Vila Velha (do qual o Bando de Teatro Olodum é grupo-residente desde 1994, além de ter sido o local de edições do Fórum Nacional de Performance Negra).

[334] Foi ator também em produções televisivas e cinematográficas, como o filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha em 1969.

lembrado na historiografia teatral brasileira. Gusmão inicia sua vivência artística no teatro amador mas, no final dos anos 1950, ingressa na recém fundada Escola de Teatro da UFBA, integrando a segunda turma e representando o "primeiro ator negro a ganhar um papel de destaque" (FREITAS, 2017, p. 90) nesta escola. Desde os anos 1970 é reconhecido como uma grande negrorreferência artística em Salvador.

Segundo Bacelar, "foram a sua luta e o seu talento, nos primeiros momentos do teatro baiano, que permitiram o florescimento da presença negra nos palcos baianos" (BACELAR, 2006, p. 262 *apud* FREITAS, 2017, p. 94). No entanto, no caso do silenciamento acerca do legado de Gusmão na historiografia teatral, acredito que seja um fato contribuidor a pouca atenção dada às movimentações teatrais fora do eixo Rio - São Paulo.

Já Aguinaldo Camargo (1918 – 1952) era advogado, com forte atuação política ao lado de figuras como Abdias Nascimento, Geraldo Campos e Sebastião Rodrigues. Mas foi com o TEN, que floresceu seu encantamento, que vinha desde os tempos colegiais, pelo teatro. Camargo estreou com o grupo, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como o protagonista de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Ele foi considerado um dos maiores atores brasileiros, já nessa estreia[335]. Entre seus feitos no TEN, além da atuação, dirigiu alguns espetáculos, participou da organização da Convenção Nacional do Negro Brasileiro e também ministrou aulas nos cursos oferecidos pelo grupo.

Também já esbarramos com Rodrigues aqui em nossas andanças. Primeiramente, lá pelos anos 1930, com a Trupe Chico Pinto. Ironides Rodrigues (1923 – 1987), nasceu em Uberlândia, e por lá iniciou suas aspirações teatrais. Foi co-idealizador da trupe, ao lado de Francisco Bernardo da Costa Filho, e juntos fundaram também o jornal "A Raça". Graduou-se em Direito pela Faculdade Nacional do Rio de Janeiro, mas foi também dramaturgo, crítico de cinema, professor, tradutor, militante e também seguiu publicando em jornais, como o *Quilombo* do TEN.

Geralmente, Ironides Rodrigues surge citado entre um dos mobilizadores das atividades do Teatro Experimental do Negro. Ele ministrou cursos de alfabetização dentro do grupo e também fez parte da organização de convenções e congressos.

[335] Logo após o espetáculo de estreia do TEN, declarou Henrique Pongetti no *O Globo*, de 10/05/1945: "Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande ator dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator" (PONGETTI, 1966, p. 16). O comentário que começa elogioso termina repleto de estereótipos, deslegitimando o empenho profissional de um ator negro com as palavras "anti-escolar", "rústico" e "instintivo".

Entretanto, me pergunto acerca da pouca visibilidade dada aos seus escritos teatrais. Sendo ele dramaturgo[336], portanto habituado à escrita teatral, e estando Abdias Nascimento, nos anos 1940/1950, à procura de dramaturgos brasileiros para fomentar uma dramaturgia com personagens negros, por que Rodrigues não teve ao menos um texto seu na antologia publicada pelo TEN? Pelo que sei, o grupo também nunca montou suas peças.

Se uma hipótese a se considerar fosse a possibilidade de Rodrigues não ter escrito sobre as questões da comunidade negra no Brasil, já poderíamos descarta-la porque este não era o caso. Enfim... uma triste lacuna que poderia ter sido evitada.

A atriz Léa Garcia, nascida no Rio de Janeiro em 1933, está entre as artistas que marcaram presença nos modernos palcos brasileiros. Iniciou sua caminhada artística no teatro com o TEN, como atriz, mas logo passou a atuar também no cinema e na televisão, tendo também participado do elenco de outras companhias. Com sua trajetória profissional, imediata e gradativamente reconhecida, foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes, em 1957, pelo seu papel no filme *Orfeu Negro*[337]. Para seguirmos relembrando de nossas negrorreferências, farei de uma lembrança de Léa nossa próxima encruzilhada. Em entrevista à Almada[338], ao ser questionada sobre o que teria mudado no teatro brasileiro quando começou (nos anos 1950), em comparação à época da entrevista (anos 1990), ela cita os nomes de outras atrizes negras que teriam enfrentado uma luta árdua no dito período do Teatro Moderno. São elas: **Pérola Negra**, **Jacira Silva**, **Zeny Pereira**, **Cléa Simões** e **Jacira Sampaio**.

Das atrizes citadas por Léa Garcia a que menos se tem informações a respeito é Perola Negra. À Perola é reservado um silenciamento profundo. De todos os registros bibliográficos que tive acesso até o momento, os únicos mais direto acerca de alguma informação de sua trajetória artística é a lista de atores escalados para a encenação[339] de *Anjo Negro*, em 1948, disponibilizado na versão que consta na antologia de peças do TEN, e que informa que Pérola Negra teve como personagem a "criada".

E mais, Léa aponta que, já em meados dos anos 1990, a figura desta atriz era praticamente esquecida, mas que foi Pérola a "primeira negra a entrar no Municipal,

[336] Ainda não encontrei informações sobre quantas peças Rodrigues chegou a escrever, e quais seus títulos. Entretanto, sua primeira peça montada teria sido *Agonia do Sol*, produzida por Washington Guilherme.

[337] Para além desta indicação, a atriz recebeu muitos outros prêmios e homenagens. Ver em: https://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/

[338] Ver Almada, 1995.

[339] A peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, estreou em 1948, no Teatro Fenix, e Pérola Negra fazia parte do elenco.

onde fez ‘Juju Balangandãs’” (ALMADA, 1995, p. 97). De todas as artistas citadas dos anos 1940 em diante, esta é que menos obtive mais referências a respeito. Se Pérola Negra chegou a interessar pela escrita teatral e apostou neste ramo (mesmo que amadoramente), sobre isso, nós, infelizmente, nada sabemos. Nem sequer encontrei registros fotográficos desta atriz.

Já sobre Jacira Silva (1940 – 1995), Zeny Pereira (1924 – 2002), Cléa Simões (1927 – 2006) e Jacira Sampaio (1922 – 1998), é um pouco mais fácil encontrar referências. Jacira Silva, Zeny Pereira, Cléa Simões foram mais reconhecidas pelos seus trabalhos na televisão, mas também tiveram forte presença em filmes. Jacira Sampaio, assim como as três primeiras, também trabalhou em produções cinematográficas e televisivas, e ficou mais conhecida pelos seus trabalhos nestas últimas. Ela também esteve envolvida em produções teatrais, a exemplo de peças dirigidas por Antunes Filho e Flavio Rangel.

Outra atriz de grandiosa importância para os nossos teatros, cinematografia e produções televisivas é Ruth de Souza (1921 – 2019). Estreando nos palcos com o Teatro Experimental do Negro, Ruth de Souza rapidamente se destacou, aos olhos do público e dos críticos, por seu profissionalismo e sua atuação. Diferentemente de Léa Garcia, que entrou alguns anos depois[340], Ruth de Souza esteve envolvida nas criações do TEN desde o início, tendo tido, também, uma carreira consagrada com prêmios e homenagens. Recebeu, inclusive, já no início de sua carreira, indicações internacionais, como no Festival de Veneza, de 1954, na categoria de “melhor atriz”.

Arinda Serafim[341] foi uma das primeiras atrizes do TEN. Era empregada doméstica antes de entrar no meio artístico, tendo atuado não só no teatro, mas também no cinema, em filmes de Nelson Pereira dos Santos. Segundo o IPEAFRO, Serafim liderou algumas organizações de mulheres negras em projetos do Teatro Experimental do Negro, sendo um exemplo o grupo em defesa dos direitos trabalhistas de empregadas domésticas. Apesar de ter sido uma liderança feminina negra dentro do grupo, pouco se sabe a seu respeito. Léa Garcia também a cita, ao lado de Pérola Negra, com uma das atrizes negras “de quem ninguém fala” (ALMADA, 1995, p. 97).

Francisca Xavier Queiroz de Jesus (1932 – 2020), a conhecida atriz Chica Xavier, trabalhou com produções televisivas, cinematográficas e teatrais. Ficou mais

[340] Léa Garcia entrou para o TEN em 1951 e Ruth de Souza já tinha se afastado do grupo por conta de outras oportunidades.
[341] Não encontrei ainda os anos de nascimento e falecimento de Arinda Serafim.

conhecida pelo seu trabalho nas novelas, mas construiu uma carreira extensa no teatro, contabilizando 60 anos de atuação nos palcos. Nascida em Salvador, veio para o Rio de Janeiro em 1953, onde estudou e trabalhou com Paschoal Carlos Magno. Em 1956, realizou sua estreia nos palcos, mais exatamente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a peça *Orfeu da Conceição*[342], com direção de Leo Jusi. Chica Xavier escreveu e publicou o livro *Chica Xavier canta sua prosa: cantigas, louvações e rezas para os orixás*, em 1999, mas, até onde sei, não escreveu dramaturgias.

Maria José Motta de Oliveira (1944), a atriz e cantora Zezé Motta, iniciou sua experiência artística na juventude. Por indicação do diretor do colégio em que estudava, ganhou uma bolsa para estudar teatro no Tablado e, em 1969, já estava trabalhando com Augusto Boal e o Teatro de Arena, com o qual excursionou pelos Estados Unidos em apresentação[343]. Também atuou em *Roda Viva*, de José Celso Martinez Correa. Sobre a biografia desta tão conhecida artista, felizmente, também temos um acesso maior. Assim como ocorre com Chica Xavier, é que, embora tenham se tornado figuras importantes e famosas no cenário nacional (e Zezé Motta até internacionalmente), suas presenças notáveis nos palcos – sempre em meio a diretores bastante citados na historiografia que aqui questionamos – são citadas brevemente (quando o são), à semelhança de notas de rodapé.

Outra negrorreferência importante e que estava atuante no cenário da época é Milton Gonçalves (1933), ator, dramaturgo, diretor, dublador e produtor brasileiro. O artista tem um longo currículo com diversas produções teatrais e audiovisuais. Sua menção, na historiografia teatral, surge (timidamente) aglutinada, primeiramente, às experiências do grupo Teatro de Arena, de São Paulo, por volta dos anos 1950. Mas, também surge relacionado ao Teatro Experimental do Negro de São Paulo, tendo em vista que a peça *Sucata*[344], escrita pelo artista, foi encenada pelo grupo de Geraldo Campos (DOUXAMI, 2001).

Na eclosão dos teatros de engajamento político, em exercício no contexto de forte regime autoritário político, encontramos negrorreferências como: **Thereza Santos**, **Zózimo Bulbul** e **Nivalda Costa**.

---

[342] Escrito e produzido por Vinícius de Moraes, Chica Xavier esteve no elenco ao lado de Haroldo Costa, Léa Garcia, Abdias do Nascimento, Zeny Pereira, Pérola Negra, Adalberto Silva, Daisy Paiva, Ciro Monteiro, Waldir Maia e Antonio Novais.

[343] Ao que parece, esta excursão durou três meses e fez parte das apresentações as peças *Arena canta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*.

[344] Até o momento, tive conhecimento de que Milton Gonçalves escreveu quatro peças teatrais. Ainda não tenho informações a respeito de seus títulos, exceto *Sucata* (que foi encenada pelo TEN de SP).

Jaci do Santos (1938 - 2012), mais conhecida como Thereza Santos[345], foi o meu primeiro (re)encontro festejado dessa viagem-busca que compartilho aqui, mas que começou bem antes. Ela foi atriz, dramaturga, professora, diretora, publicitária e sempre militante durante toda sua trajetória profissional. Inicia seu contato com o teatro na adolescência, quando surgiu o convite para participar de *Orfeu da Conceição*. Ensaiou o espetáculo com o restante do elenco, mas, antes da estreia, sua mãe descobre das suas escapadas para "fazer teatro" e a impede de continuar. Afinal "moça de família negra não podia ser artista" (SANTOS, 2008, p. 21).

Felizmente, Thereza Santos não desistiu e, mais à frente, voltou a ouvir seus anseios pelo fazer teatral. Ao entrar para a Faculdade Nacional de Filosofia, descobriu a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Centro Popular de Cultura (CPC), dos quais fez parte. E, assim, Thereza Santos inicia uma fase em sua vida que parece influenciar seus projetos futuros:

> Comecei a fazer teatro de rua, teatro engajado, político e o processo era dinâmico, às vezes o ensaio era à noite ou na hora de ir para a rua. // Os palcos eram os terminais de ônibus ou a Central do Brasil na hora do rush. Os cenários eram caixotes de frutas e legumes que carregávamos. Muitas vezes a polícia xingava e baixava o pau, armava um corredor polonês e não tinha como escapar sem algumas cacetadas. Tudo pela revolução tão sonhada! (SANTOS, 2008, p. 25).

Thereza Santos tinha uma forte veia política e militante, tendo sido integrante do Partido Comunista, do Núcleo do CPC, mas logo os desentendimentos com o grupo a fizeram deixá-lo. Frequentemente, Thereza procurava abordar as pautas da comunidade negra nas discussões do partido, mas, era sempre interrompida com justificativas de que o problema era de classe, e não de raça. Com o tempo, e cansada da invisibilidade que o grupo destinava às pautas negras, foi atrás de meios de "lutar pela minha causa, cada dia mais clara na minha cabeça" (SANTOS, 2008, p. 27).

Anos depois, com alguns amigos, apresentaram peças de teatro em escolas. Era desejo de Santos (2008, p. 39) "fazer um teatro despretensioso, voltado para a periferia que não tinha acesso aos teatros e aos chamados grandes atores". Mas, acredito que foi no seu encontro com Eduardo de Oliveira e Oliveira que seu desejo-primeiro, de focalizar nas pautas negras, foi se materializando. Juntos escreveram a peça *E agora falamos... nós!* e encenaram com um grupo de 35 artistas negros. O espetáculo estreou no auditório do Museu de Arte de São Paulo com lotação máxima e público

[345] Thereza Santos é de grande importância para nós, em nossa viagem-busca. Foi a primeira dramaturga negra que encontrei (fora do campo das contemporâneas), quando tateava essa busca, ainda na graduação.

predominantemente negro. Segundo Thereza, um "acontecimento ímpar na história do teatro e do negro em São Paulo" (SANTOS, 2008, p. 42). O sucesso dessa experiência reflete na criação do CECAN.

Jorge da Silva (1937 – 2013), o ator, diretor e roteirista Zózimo Bulbul é mais uma grande negrorreferência dessas nossas histórias. Começou sua atuação artística e profissional nos teatros, foi integrante do CPC da UNE, assim como Thereza Santos, mas sua presença foi mais constante nas produções audiovisuais[346]. Por ser contrário a forma como pessoas negras eram retratadas nestas produções, se engajou na escrita e direção de seus próprios filmes. Fundador do Centro Afro Carioca de Cinema[347], em 2007, produziu e valorizou a produção cinematográfica negra e brasileira.

Mas, voltemos a falar de Zózimo nos teatros[348]. Ele também fez parte do Grupo Ação, liderado por Milton Gonçalves, ao lado de artistas como Jorge Coutinho, Antonio Pitanga, Joel Rufino e Procópio Mariano. No entanto, fazendo jus a sua postura propositiva e criadora, funda, em 1980, um grupo teatral liderado por ele: Grupo Bruzundanga. De acordo com Lima (2010, p. 64), o grupo se caracterizava pelo "aspecto religioso da cultura negra". De vida útil curta, pouco se sabe do grupo. Ao que se sabe, teriam montado uma peça de Aimé Césaire, *A tragédia do Rei Christophe*, e Zózimo Bulbul teria dirigido *Canção do negro amor*, de Rubens Confeti, em 1967. Apesar de, como sabemos, ter se tornado roteirista de cinema, não sei de apostas de Zózimo na escrita de textos para o teatro.

Nivalda Silva Costa[349] (1952 – 2016) foi também um feliz (re)encontro que tive nessa pesquisa-viagem. Dramaturga e diretora baiana, de atuação artística e militante intensa nos anos 1970, montou em 1975 o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa). Fazia parte dos anseios do grupo "denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade" (COSTA, 1999 *apud*

[346] Bulbul foi um ator bastante requisitado nos tempos do "Cinema Novo", participou de filmes de diretores como Glauber Rocha, Caca Diegues e outros.

[347] No espaço, são realizados eventos de formação e capacitação como oficinas, debates, seminários, debates e mostra de filmes. Além de, anualmente, serem realizados edições do "Encontro de Cinema Negro Brasil/África", o qual fortalece o intercâmbio entre cineastas negros brasileiros e africanas. O Centro já trouxe diversos cineastas africanos ao Brasil, assim como levou brasileiros para alguns países de África. Para saber mais sobre o centro e biografia profissional de Bulbul, ver em: http://afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul/ , acessado em 21 de setembro de 2021.

[348] Como ator no teatro, Zózimo Bulbul esteve também em *Orfeu Negro*, em 1974 (DOUXAMI, 2001).

[349] Nivalda Costa teve um extenso currículo e muitas vertentes profissionais. Focalizei aqui às que faziam parte do universo teatral, mas, para saber mais sobre a carreira profissional de Costa, basta acessar seu acervo online em: http://acervonivaldacosta.com/#oacervo , acessado em 21 de setembro de 2021.

DOUXAMI, 2001, p. 349). A peça, *Anatomia das feras*[350], escrita por Nivalda Costa e seu texto de maior repercussão, foi encenada em 1978, em um evento cultural organizado pelo MNU (Movimento Negro Unificado), em Salvador.

Assim como tantos outros artistas que (re)encontramos, Nivalda Costa se envolveu com o meio da militância, tendo feito parte do Movimento Negro Unificado. E, apesar de ter sido integrante do movimento, não concordava com todos os ideais do mesmo. Um deles, inclusive, dizia respeito a sua produção dramatúrgica. Sobre isso, Costa (2011) disse:

> havia uns setores muito radicais dentro do movimento negro que achavam, por exemplo, que eu deveria concentrar todos os meus trabalhos, especificamente, com personagens negros, causas negras, enfim, criar uma suprarrealidade [...]. As minhas crenças enquanto antropóloga [...] vão de constatações, [...] antes de sermos negros, pertencemos [...] a uma raça pressupostamente humana. [...] O homem é quem cria os preconceitos [...], as invasões, as escravizações. [...] Eu parto do homem em seu estado de liberdade, [...] antes de ser negra e mulher, eu sou um ser humano. [...] Discutimos muito isso com o movimento negro [...]. Todas as questões ligadas à conscientização racial eu acho que parte [...] por uma célula chamada educação, isso aí é essencial (SOUZA; SANTOS, 2020, p. 216).

A fala de Nivalda Costa, uma dramaturga negra, confunde as concepções de quem, porventura, acreditasse que uma "dramaturgia negra", assim como o(s) "Teatro(s) Negro(s)", tivesse um limitado campo de definição. Caberia à ela escrever apenas sobre personagens negros para dizermos que ela foi uma escritora de "dramaturgia negra"? O que é uma "dramaturgia negra"? Reitero que defendo, aqui, um sem-fim de possibilidades de formulações para essas perguntas. E aviso que pretendo (re)encontrar mais e mais dramaturgas que borrem as apressadas definições/afirmações do que julgam que concerne, ou que deveria concernir, as escritas de dramaturgas negras – sejam as do "passado" ou do "presente".

Com os olhos na virada do século XX para o XXI, e com isso nos aproximando dos dias atuais, o acesso aos nomes de personalidades negras (assim como ocorre com os grupos negros) aumentam significativamente, ao ponto de ser uma tarefa difícil finalizar esta menção de personalidades artísticas negras. Menciono, então, aquelas que tiveram reconhecimento e popularidade na área teatral. E ressalto que faço isto na intenção propositiva de pontuar que esta(s) história(s) possuem movimento(s), e muitos nomes podem, e vão, ser (re)inscritos nelas.

---

[350] A peça abordava a Revolta dos Malês e, segundo Douxami (2001), almejava despertar o desejo de aliança coletiva e política contra a ditadura, em vigor no contexto da apresentação do espetáculo.

Assim, um artista que reverberou, potencialmente, nesta nova virada de século, as demandas que Abdias Nascimento clamava nos anos 1940 é José Hilton Santos Almeida (1956), conhecido como **Hilton Cobra**. Cobra foi presidente da Fundação Cultural Palmares em 2013 e dirigiu o Centro Cultural José Bonifácio entre 1993 e 2000. Responsável pela fundação da Cia dos Comuns, Hilton Cobra, natural de Feira de Santana, é um grande fomentador da cena negra no Rio de Janeiro, como também em todo o Brasil – seja por meio de seus espetáculos, que apresenta pelo país, ou de projetos interestaduais como o, já citado, Fórum Nacional de Performance Negra.

Pelos mais de quarenta anos de carreira artística, pelo caráter inaugural e inédito do Fórum na história do teatro brasileiro (concebido, inicialmente por Cobra), pela dedicação em fomentar alianças entre as companhias negras de dança e teatro, além de ter como um de seus princípios básicos a formação de plateias negras nos espetáculos, por tudo isso, digo, sem dúvidas, que Hilton Cobra é uma das nossas grandes negrorreferências no cenário artístico, político e cultural brasileiro nos dias de hoje.

Como já dito, seguindo em caminhada pela atualidade, vamos encontrando uma listagem sem-fim de nomes de artistas negras e negros que vem marcando os palcos e as páginas do que chamamos de Teatros Negros. Seria uma tarefa inviável citá-las/os todas/os aqui. Mas, para deixarmos ressoando alguns nomes que estão agitando a cena nacional, para além de alguns já mencionados por aqui, temos: Grace Passô, Elísio Lopes Jr, Elisa Lucinda, Aldri Anunciação, Onisajé, Cristiane Sobral, Dione Carlos, Jé Oliveira, Jhonny Salaberg, Jô Bilac, José Fernando Peixoto de Azevedo, Leda Maria Martins, Licínio Januário, Luh Maza, Maria Shu, Rodrigo França, Rudinei Borges dos Santos, Sol Miranda, Viviane Juguero, Allan da Rosa, Cidinha da Silva e, felizmente, muitos mais.

Das muitas histórias por vir

O que trilhamos nestas páginas, foi uma tentativa de resgate de um passado muitas vezes omisso da historiografia teatral nacional. Foi uma possibilidade de retorno, dentre tantas outras conformações que essa viagem-de-volta pode apresentar. Por isso, e/ou somado a isso, é uma escrita em aberto. Apesar de precisar forçar aqui um fechamento, esta escrita se quer sempre em movimento. Movimento de reescritura, de vasculhar o que passou "despercebido", de incluir o que "escapou"; movimento de acrescentar as histórias que já florescem nas esquinas e estão por vir. Resumindo, não se

trata de “Uma História”, o que desejamos aqui é a pluralidade e a possibilidade de muitas histórias.

O anseio por novos personagens e protagonistas numa narrativa unitária e monolítica, me movimentou até aqui. E espero que este trabalho contribua e estimule outros e outras a seguirem ampliando e reescrevendo as histórias de negrorreferências do teatro no Brasil.