



Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



LickoTurle, Onisajé, Lucelia Sergio

**Estudo(s) em Teatro(s) Negro(s) -
As Formas Espetaculares da Diáspora Negro Africana**

Estudo(s) em Teatro(s) Negro(s)
As formas espetaculares da
diáspora negro-africana

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Licko Turle, Onisajé e Lucelia Sergio

Estudo(s) em Teatro(s) Negro(s)
As formas espetaculares da diáspora
negro-africana

Salvador
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Vice-Reitor: Penildon Silva Filho
Pró-Reitoria de Extensão Universitária
Pró-Reitora: Fabiana Dultra Britto
Escola de Teatro
Diretor: Cláudio Cajaíba

Superintendência de Educação a
Distância -SEAD

Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Jose Renato Gomes de Oliveira

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro
Coordenador: Mateus Schimith Batista

Produção de Material Didático
Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico e diagramação
Haenz Gutierrez Quintana
Foto de capa: Caio Lírio

Equipe de Revisão:
Flavia Goulart M. Garcia Rosa

Equipe Design
Supervisão:
Haenz Gutierrez Quintana
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:
Ana Carla Sousa; Anatriz Souza; Danilo
Itabira; Gabriela Cardoso; Matheus Moraes;
Mariana França

Design de Interfaces:
Danilo Barros

Equipe Audiovisual
Direção:
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Sofia Virolli
Câmera, teleprompter e edição:
Gleydson Públio

Edição:
Felipe Fernandes; Lucas Machado; Marília
Gabriela
Animação e videografismos:
David Vieira; Rodrigo Araújo
Edição de Áudio:
Igor Macedo; Leonardo Mateus; Lua Lemos



Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

T941 Turle, Licko.

Estudo(s) em teatro(s) negro(s): as formas espetaculares da diáspora negro-africana. / Licko Turle, Onisajé, Lucelia Sergio. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2025.

106 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-145-6

1. Teatro negro – Estudo e ensino (Superior). 2. Negros no teatro. 3. Diáspora africana na arte. I. Onisajé. II. Sergio, Lucelia. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. IV. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. V. Título.

CDU: 792

Sumário

Sobre os Autores.....	7
Apresentação da Disciplina	9
Unidade 1 - Estudos em Teatro Negro.....	10
1.1 - Por quê estudar Teatro Negro?.....	10
1.2 - O racismo no Teatro Brasileiro	12
1.3 -Pequeno panorama histórico do Teatro Negro no Brasil	14
1.4 - Particularidades do Teatro Negro	22
1.4.1 <i>Princípios e Fundamentos</i>	22
1.4.2 <i>Características</i>	23
1.4.3 <i>Particularidades</i>	23
1.4.4 <i>Estética</i>	23
1.5 - Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s).....	24
Unidade 2 - Poéticas dos Teatro(s) Negro(s)	31
2.1 - Teatro Negro? Que tal Teatros Negros?	31
2.2 - DEIXANDO A GIRA GIRAR – Elementos poéticos da cena teatral negra ..	32
2.2.1 <i>A roda do Candomblé</i>	34
2.2.2 <i>A roda no Samba de roda</i>	36
2.2.3 <i>A roda da Capoeira</i>	38
2.3 - SIM! TEATROS NEGROS	41
2.3.1 <i>Mitologia e ritualidade negra</i>	42
2.3.2 <i>Pautas sociais e históricas negras</i>	44
2.3.3 <i>Reinvenção da realidade negra</i>	47
Unidade 3 - Teatro Negro para Infância e Juventude	52
3.1 - As conquistas do Movimento Negro	52
3.1.1 <i>Os objetivos da luta antirracista</i>	53
3.2 - Racismo, infância e adolescência.	53

3.3 - Educação antirracista	58
3.4 - Construção da identidade negra e tabus sociais - reeducação, reconhecimento e identificação	66
3.5 - Teatro Infanto-juvenil no Brasil	73
3.6 - Teatro Negro Para Infância e Juventude	76
Referências	96



Imagem: Caio Lirio

Sobre os Autores

Licko Turle

Com Augusto Boal, em 1986, funda o Centro de Teatro do Oprimido no Brasil. Em 1998, com Amir Haddad cria o Instituto Tá Na Rua para Artes, Educação e Cidadania. Em 2019, em Salvador, com Fernanda Julia Onisaje codirige *Pele negra, máscaras brancas* e criam, com artistas e pesquisadores Pretos, a PELE NEGRA - Escola de Teatro(s) Preto(s). Pesquisador, ator, diretor e professor de teatro. Mestre e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) onde criou o Grupo de Estudos de Teatro do Oprimido (GESTO/CNPq). Foi Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é pesquisador visitante no Pró-Humanidades/CNPq e professor do curso de especialização em Teatro do Oprimido na Escola de Teatro e da Licenciatura em Teatro da Superintendência de Educação a Distância (SEAD/UFBA). Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Recebeu os prêmios Procena-RJ/2001, Artes Cênicas na Rua/2009, Interações Estéticas/2010, Arte Negra/2013 e Rumos Itaú Cultural/2014. Autor e organizador de sete livros sobre seus objetos de pesquisa: Teatros Negros, Teatro do Oprimido e Teatros de Rua. Como ator, diretor, professor, curador e produtor teatral, já trabalhou nos seguintes países: EUA, México, Guatemala, Nicarágua, Colômbia, Peru, Chile, Bolívia, África do Sul, Gana, Tunísia, Egito, Taiwan, Holanda, Alemanha, Portugal, República Tcheca e em todo o Brasil (exceção do estado de Tocantins).

Onisagé

Onisagé é diretora teatral, dramaturga, roteirista, curadora, preparadora e formadora de atuentes, mestra e doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan de Alagoinhas. É coautora e diretora de peças como *Siré Obá, a festa do Rei*; *Exu, a Boca do Universo* e *12 Anos ou a Memória da queda*; e dirigiu *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e *Pele negra, máscaras brancas*. Foi professora-substituta da Escola de Teatro da UFBA, integra o Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA/CNPq e publicou vários artigos sobre Teatro Negro em revistas especializadas.

Lucelia Sergio

Lucelia é atriz, diretora, dramaturga, crítica de arte e cofundadora da Cia de Teatro “Os Crespos”. É formada pela Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e compõe o conselho editorial da revista de Teatro Negro, *Legítima Defesa*. No teatro atuou em *Navalha na Carne Negra*, Direção José Fernando Peixoto Azevedo (2018) – indicada ao APCA de melhor atriz. É diretora do filme *Dois Garotos que se afastaram demais do sol*, ao lado de Cibele Appes. Ganhador do prêmio de Melhor Curta metragem (juri popular) no 29º Festival Mix Brasil.



Imagem: Caio Lirio

Apresentação da Disciplina

Bem-vinda, bem-vindo!

A disciplina Estudo(s) em Teatro(S) Negro(S) na Diáspora Africana é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade Educação a Distância (EAD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o(s) Teatro(s) Negro(s), desde sua história, modalidades, características e particularidades, diferentes possibilidades de expressão e realização tanto em espaços fechados, como em espaços abertos.

Assim como as vídeo-aulas e as atividades no Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA), o livro foi organizado como material instrucional de apoio aos seus estudos e está dividido em três unidades, cada uma desenvolvida por uma artista-docente negra e negro que possuem tanto práticas artísticas exitosas, quanto vasta produção de pesquisas publicadas neste campo

A primeira, traz alguns conceitos e reflexões teóricas que buscam definir esta modalidade teatral, um breve olhar histórico do Teatro Negro na diáspora africana a partir das realizações dos artistas, grupos e companhias e características desta modalidade (Licko Turle).

A segunda unidade trata das diferentes poéticas e elementos cênicos que podem ser utilizados tanto na encenação, quanto na preparação de atuentes nos espetáculos de Teatro Negro como a capoeira, o samba de roda e os ritos e rituais das religiões de matrizes africanas como o Candomblé (Onisajé).

A terceira e última aborda o Teatro Negro feito para a infância e adolescência e a obrigatoriedade do ensino das culturas afro-brasileiras nas escolas devido as Leis nº 10.639 e a nº 11.645 (Lucélia Sérgio).

Aproveite!

Licko Turle, Onisajé e Lucélia Sérgio.



Unidade 1 - Estudos em Teatro Negro

1.1 Por quê estudar Teatro Negro?

Para nós, compreender as questões históricas, teóricas e conceituais sobre o assunto, no ensino e na formação dos profissionais das artes cênicas que atuam ou venham a atuar com/nos Teatros(s) Negro(s), seja em espaços fechados, abertos e/ou nas comunidades; e, também, dar divulgação, difusão e embasamento científico a metodologias, técnicas, pedagogias e linguagens desenvolvidas tanto por grupos e companhias negras e seus experimentos cênicos, quanto por pesquisas acadêmicas é uma forma de engajamento na luta antirracista.

Os Teatro(s) Negro(s) são um campo de investigação cênico-político-social em construção e possui as suas formas próprias de criar, aprender, compartilhar; e constituem importantes objetos de pesquisa acadêmica na contemporaneidade. Investigar como se dá a inserção das epistemologias, poéticas, estéticas e filosofias africanas, negro-brasileiras e diaspóricas no ensino e na pesquisa, observando o alinhamento do currículo dos cursos de artes cênicas aos princípios da legislação educacional e das políticas afirmativas relacionadas ao tema da negritude é fundamental!

Partindo do pressuposto de que a universidade é lugar de confronto de ideias e pensamentos e, sobretudo, de construção de novos espaços do conhecimento neste momento histórico do Brasil e do mundo, torna-se imperativo que a mesma seja invadida e ocupada por novos saberes, outros autores e autoras, interlocutores e se permita enriquecer, diversificar, reinventar a si própria. A universidade e todas as Instituições de Ensino Superior e técnico-profissionalizantes devem buscar estratégias - operacionalmente viáveis e socialmente significativas - para a superação dos impactos negativos decorrentes de uma educação historicamente pautada em profundas desigualdades raciais, enraizadas no ensino do Brasil.

A implementação no ensino, pesquisa e extensão dos conteúdos dos Teatro(s) Negro(s) nas artes cênicas provoca fricções teóricas e metodológicas e demanda, à Escola, ajustes e adequações necessárias para sua consecução, trazendo, ainda, questões epistemológicas complexas.

Logo, cabe aos grupos, aos artistas e às e aos pesquisadores negros e negras promoverem e criarem espaços para tais investigações dentro e fora da academia.



Reflexão

Os Teatros Negros são uma modalidade teatral? Um novo campo de conhecimento? Um movimento artístico-político? Quais são as suas principais características? Qual é o seu lugar na historiografia do teatro brasileiro? Como ensinar o teatro da diáspora africana em um espaço tradicionalmente ocupado pelo teatro eurocêntrico?

A importância de investigar os Teatro(s) Negro(s) associa-se, hoje, a um caráter mesmo de urgência, porque representa uma ruptura ética e estética com a cultura hegemônica e o teatro que a identifica. Compreender a poética negra, na encruzilhada - na qual esta se apropria de certas convenções europeias modificando-as por meio de uma sintaxe africana -, é fundamental para o desenvolvimento dos Teatro(s) Negro(s). Justifica-se, ainda, devido ao seu crescimento, participação e ocupação dos espaços político-culturais e pela disputa legítima por financiamento e fomento às artes negras nas últimas décadas. Essa ocupação de espaços diversos irá se estender ao campo das novas epistemologias e das novas tecnologias sociais, à formação do ator e ao ensino do teatro nas escolas oficiais, interferindo, também, na dimensão ético-estética da produção de arte na contemporaneidade.

Com as políticas públicas das ações afirmativas e a obrigatoriedade da inclusão do estudo da história e das culturas afro-brasileira e indígena, em especial na área da educação artística, o estudo de Teatro Negro se tornou fundamental para as futuras professoras e professores que irão atuar na Educação Básica!

Para os realizadores do Fórum Nacional de Performance Negra (FNPN) o Teatro Negro:

(...) é parte de uma linha histórica que antecede o século XIX e passa pelas iniciativas dos anos 1940 e 1960, marcadas pela presença do Teatro Experimental do Negro/TEN, criado por Abdias Nascimento; do Teatro

Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade; do grupo Brasiliana, dirigido por Haroldo Costa; e, do Teatro Profissional do Negro/TEPRON, de Ubirajara Fidalgo. (...) Esses grupos e companhias têm se constituído como principal espaço de formação de atrizes, atores e técnicos negros, possibilitando-lhes o domínio do ofício, por meio do autoconhecimento e do aprimoramento técnico, necessários ao bom desempenho de qualquer profissional. (BANDO OLODUM e CIA dos COMUNS, 2005.8-9).

Para a pesquisadora Evani Tavares, uma das organizadoras do I Fórum Nacional de Artes Cênicas na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), as várias edições do FNPN se constituíram no “Novo Movimento do Teatro Negro no Brasil” (grifo do autor) do qual vêm resultando proposições, contribuições e construções inovadoras de estratégias de intervenção e atuação nas artes cênicas brasileiras que visam a definitiva incorporação do Teatro Negro como uma das expressões do teatro brasileiro.

Essa modalidade/movimento tem suas formas próprias de criar, aprender, e compartilhar epistemologias, poéticas, estéticas e filosofias africanas, negro-brasileiras e diaspóricas nas políticas afirmativas relacionadas ao tema da negritude.

A Lei nº 10.639/03 (alterada posteriormente pela Lei nº 11.645/08), que tornou obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas de Educação Básica, não exclui o compromisso da universidade com essa legislação e as políticas afirmativas em vigência. Ao contrário, estimula a inclusão de conteúdos sobre as culturas negras nas matrizes curriculares de Licenciaturas e Bacharelados, se interpretarmos os artigos 43º e 52º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 9394/96, em seu Capítulo IV - Educação Superior, sob este ângulo, concluímos que é necessário seu estudo nos cursos de graduação.

1.2 O Racismo no Teatro Brasileiro

Dentre as pesquisas pioneiras no campo do Teatro Negro destaca-se a da Prof. Dr^a Miriam Garcia Mendes (1993), que em seu livro *O Negro no Teatro Brasileiro (1889 – 1982)* demonstra como o racismo foi cultivado e reforçado por autores, atores e diretores teatrais. Rodrigo Moreira Pádova (2003), em seu trabalho intitulado *Pela porta de serviço da cultura: negro e performance na televisão brasileira*, nos mostra que modelos literário/dramáticos e seus estereótipos foram transferidos pela cultura de massa aos programas de televisão. Quando surgem personagens negras com destaque, são interpretadas por atores brancos

como Sérgio Cardoso em *A Cabana do Pai Tomás* em 1969 (utilizando *black face*), ou Sônia Braga no papel da mulata *Gabriela* em 1975 e Lucélia Santos como a *Escrava Isaura*, em 1976. A pesquisadora Leda Maria Martins afirma que o processo de *invisibilidade e a indizibilidade* da personagem negra, aos poucos, se consolida.

Invisível, porque percebida e elaborada pelo olhar do branco (dramaturgo, ator, diretor, produtor), através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a ala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995).

Ao analisar o Teatro Negro no Brasil e EUA na obra *A Cena em sombras*, a autora ressalta os elementos operacionais da cultura negra nas Américas e os modos do pensamento artístico e teórico africanos, entendendo que o Teatro Negro incorpora ao seu enunciado três elementos constantes: a lembrança da cultura africana; a história da escravidão e do racismo e; a desconstrução de imagens perversas do negro, não obstante, em meio a um componente lúdico que faz do espectador, coprodutor de um discurso comunitário.



Sabendo um pouco mais

Sobre encruzilhada

O conceito de “encruzilhada” desenvolvido pela pesquisadora, dramaturga e professora Leda Maria Martins, uma das mais importantes intelectuais brasileiras no estudo das culturas afro-brasileiras. Leda Martins está ligado à compreensão das práticas culturais afro-brasileiras e da diáspora africana, especialmente no campo das artes e da performance. Martins se apropria desse termo, que vem das tradições religiosas afro-brasileiras (como o Candomblé e a umbanda), onde a encruzilhada simboliza um espaço de interseção, transformação e comunicação.

Para Martins, a encruzilhada é um lugar simbólico de múltiplas possibilidades, em que diferentes culturas, saberes e temporalidades se encontram. Ela propõe esse conceito como uma chave interpretativa para pensar a criação artística e a performance negra no Brasil, apontando para a coexistência de diferentes histórias, estéticas e identidades, sempre em fluxo, híbridas e em diálogo. A encruzilhada, então, vai além de uma simples metáfora espacial; é um espaço dinâmico que revela a riqueza da experiência afro-diaspórica.

Esse conceito é, também, central para a análise de manifestações culturais como o teatro, a dança e a oralidade, destacando a potência criativa dessas práticas enquanto formas de resistência, memória e recriação de identidade.



Sabendo um pouco mais

Tempo Espiral

Leda Martins propõe que, nas tradições afrodescendentes, o tempo não é linear, mas espiralar. Essa visão se opõe à concepção ocidental de tempo como uma linha reta, dividida em passado, presente e futuro, e sugere que o tempo nas culturas afro-diaspóricas se move em círculos, onde eventos passados, presentes e futuros coexistem e se influenciam mutuamente.

O tempo espiralar é marcado pela repetição e pelo retorno de experiências, tradições e histórias, resgatando memórias ancestrais que estão sempre presentes no cotidiano. Essa perspectiva está ligada aos rituais, às performances e às celebrações das culturas negras, onde o passado é continuamente trazido ao presente, criando um sentido de continuidade entre as gerações e fortalecendo as identidades culturais e coletivas.

1.3 Pequeno Panorama histórico do Teatro Negro no Brasil

Esse movimento/modalidade começa na virada do século IX para o XX com Benjamin de Oliveira (1870-1954) o pioneiro do teatro e do circo no Brasil, reconhecido como o primeiro palhaço negro do país. Nascido em Pará de Minas, em uma família pobre e descendente de escravizados, fugiu de casa ainda jovem para se juntar a um circo, o que marcou o início de sua carreira artística.

No circo, começou como acrobata e, mais tarde, tornou-se palhaço, sendo conhecido por inovar o gênero ao introduzir elementos de dramaturgia em suas performances. Ele foi um dos precursores do teatro circense, uma mistura de espetáculo teatral e números de circo, que atraiu grande popularidade no início do século XX.



Sabendo um pouco mais

Benjamin de Oliveira também se destacou como ator, cantor, compositor e dramaturgo, escrevendo e encenando diversas peças teatrais. Suas obras abordavam questões sociais, como o preconceito racial e a vida das classes populares. Apesar das dificuldades enfrentadas por ser negro em uma sociedade profundamente racista, ele conseguiu romper barreiras e consolidar seu nome como um dos artistas mais importantes de sua época. Seu legado é fundamental para a história do circo e do teatro no Brasil, sendo até hoje uma referência no meio artístico pela sua capacidade de reinvenção e contribuição à cultura nacional.



Figura 01: Benjamin de Oliveira

Fonte: Wikipedia

A Companhia Negra de Revista foi um importante grupo teatral brasileiro criado na década de 1920, mais especificamente em 1926, no Rio de Janeiro. Formada por atores e atrizes negros, ela teve um papel fundamental na afirmação da cultura negra no teatro brasileiro, sendo pioneira em levar a temática afro-brasileira para os palcos em um período em que o racismo era institucionalizado e as oportunidades para artistas negros eram muito limitadas.

A companhia foi idealizada e liderada por figuras como D' Chocolat (ator e diretor) e Sebastião Cirino (compositor e músico). O grupo inovou ao trazer o ritmo do samba e elementos da cultura afro-brasileira para o teatro de revista, um gênero popular que mesclava música, humor e crítica social. O sucesso da Companhia Negra de Revista contribuiu para popularizar artistas negros e influenciar diretamente o surgimento de novas expressões culturais relacionadas à música e ao teatro. Entre as suas produções de destaque, o espetáculo *Tudo Preto* foi um marco, não apenas por valorizar o talento de artistas negros, mas também por confrontar os estereótipos e preconceitos raciais da época. Apesar do sucesso, a companhia teve vida curta, encerrando suas atividades em 1927 devido a dificuldades financeiras e pressões sociais. No entanto, seu legado é lembrado como um momento crucial para o reconhecimento da contribuição negra nas artes cênicas brasileiras.



Sabendo um pouco mais

D' Chocolat foi um importante artista brasileiro nascido como João Cândido Ferreira, em Salvador, em 1887. Ele se destacou como cantor, compositor, poeta e teatrólogo, e fez história no cenário cultural afro-brasileiro, especialmente nas primeiras décadas do século XX. Ele foi uma figura central no teatro de revista, na qual sua obra refletia questões sociais e políticas da época, sempre com um olhar crítico e cômico. Seu trabalho influenciou artistas como Grande Otelo e serviu de base para futuras gerações de atores afro-brasileiros. Ele faleceu, em 1956, no Rio de Janeiro.



Figura 02: Companhia Negra de Revistas
 Estreia: 31 de julho de 1926, Rio de Janeiro, Brasil. Última apresentação: 22 de novembro de 1927, São Paulo, Brasil.

Fonte: Biblioteca Nacional



Figura 03: Anúncio da estreia da peça “Tudo Preto” no Teatro Rialto

Fonte: Site Cabaré Incoerente

O movimento/modalidade ganhou força a partir dos anos 1940, com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento. Esse grupo foi pioneiro ao promover debates sobre a presença negra nas artes e na sociedade. O TEN foi uma das mais importantes iniciativas culturais e políticas do Brasil, criada em 1944, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento, com o objetivo de combater o racismo e promover a valorização da cultura negra. A proposta do TEN era promover a inclusão de atores negros nos palcos brasileiros, em uma época em que a maioria das produções teatrais utilizava atores brancos pintados de preto para interpretar personagens negros.

Durante sua existência, o TEN montou aproximadamente 15 peças teatrais, entre elas, *O Imperador Jones* (1945), de Eugene O'Neill, considerada a primeira peça montada pelo grupo, e *Sortilégio* (1957), escrita por Abdias do Nascimento. Além dessas, também foram montados textos de autores nacionais e internacionais que tratavam de questões raciais e sociais, sempre buscando a reflexão sobre a identidade e a cultura afro-brasileira.

Entre os principais integrantes do TEN destacam-se Abdias do Nascimento, que foi o fundador e uma das figuras centrais do grupo, Maria Nascimento professora e ativista; Solano Trindade, poeta e ativista que desenvolveu projetos de cultura popular, promovendo a valorização das tradições culturais afro-brasileiras; Guerreiro Ramos, sociólogo e intelectual, que foi responsável pela introdução do psicodrama no TEN, uma prática que tinha como objetivo utilizar o teatro para trabalhar questões psicológicas e sociais, ajudando os atores a explorarem suas identidades e a superarem as marcas do racismo e as atrizes Lea Garcia e Ruth de Souza.

Outro projeto importante do TEN foi o de alfabetização de adultos, especialmente de negros e negras, visando empoderar essa população e permitir sua plena participação na sociedade. Essa iniciativa estava alinhada com o objetivo maior do TEN de combater o racismo estrutural por meio da educação e da cultura. O TEN encerrou suas atividades em meados dos anos 1960, mas seu legado permanece até hoje como uma referência fundamental na luta pela igualdade racial e na valorização da cultura negra no Brasil. Em *Drama para Negros e Prólogo para Brancos*, seu diretor explica os seus objetivos:

No Brasil a bandeira da Negritude foi empunhada pelo teatro Experimental do Negro desde a sua fundação, em 1944. Quer no plano artístico, quer no campo social, o Teatro Experimental do Negro vem procurando restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira, desmascarando a ideologia da brancura que implantou entre nós uma situação tal que, na expressão sartriana, “desde que abre a boca, ele - o negro - se acusa”, a menos que se encarnice em derrubar a hierarquia, representada pelo colonizador europeu e seu processo civilizatório (Nascimento, 1961).



Figura 04: Teatro Experimental do Negro ensaiando *Sortilégio*, com Abdias do Nascimento, com Léa Garcia

Fonte: Arquivo Nacional



Figura 05: Cartaz do Teatro Experimental do Negro

Fonte: Site Augusto Boal

O Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1950 por Solano Trindade, misturava teatro, dança, música e folclore, com um forte enfoque nas tradições e nas manifestações culturais das comunidades negras e populares do Brasil. Solano Trindade acreditava que a arte deveria ser um meio de conscientização e resistência contra as opressões sociais e raciais. Suas obras exaltavam a cultura afro-brasileira, o samba, as festas populares e os dramas da vida cotidiana dos negros no país.

Com a mudança para Recife, na década de 1960, o TPB se consolidou como uma referência no teatro engajado, atraindo artistas e intelectuais de diversas áreas. Solano também se estabeleceu na cidade de Embu das Artes, São Paulo, onde continuou a desenvolver seu trabalho artístico e político.

O legado do grupo de Solano Trindade é de grande relevância para a história cultural e social do Brasil. Seu trabalho influenciou a formação de outros movimentos culturais e contribuiu para o fortalecimento da identidade negra no cenário artístico nacional.



Sabendo um pouco mais

Solano Trindade (1908-1974) foi um poeta, ator, pintor e ativista cultural brasileiro, um dos principais nomes do movimento negro no Brasil. Ele fundou o Teatro Popular Brasileiro (TPB), em 1950, no Rio de Janeiro, um grupo que visava a valorização da cultura afro-brasileira e popular, principalmente através das artes cênicas.

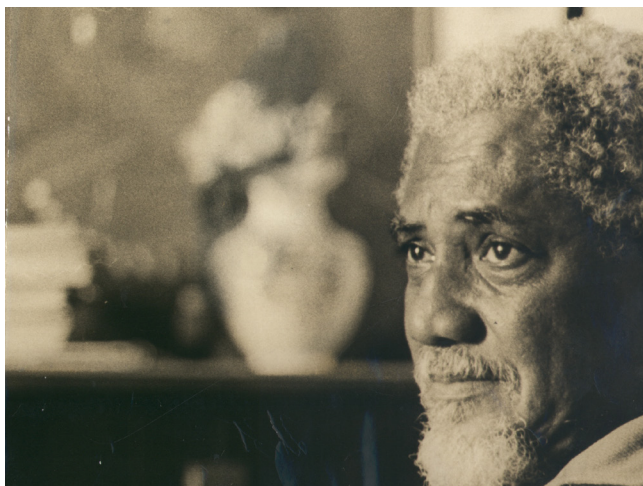


Figura 06: Solano Trindade

Fonte: Domínio Público

Nos anos de 1990 surgem novas experiências como a do Bando de Teatro Olodum, em Salvador, Bahia. O grupo desenvolveu uma trilogia sobre o bairro do Pelourinho: “*Essa é nossa praia*”, “*Ó Pai, Ó!*” e “*Bai, Bai, Pelô*”. Os três textos constroem uma dramaturgia singular, com características e temática da negritude baiana. O texto de abertura do programa da peça *Cabaré da Rrrrrraça* (1997) faz uma alusão ao bloco afro *Ilê Ayê* que saiu pela primeira vez em 1973 às ruas de Salvador; segundo o grupo, “mudando o Brasil”. Esse espetáculo ataca em linguagem direta, nua e crua, o racismo e a visão estereotipada acerca do negro brasileiro: como consumidor, objeto sexual, subalterno, dentre outras imagens negativas e discute o racismo estrutural. A peça “*Ó Paí, Ó*”, que foi adaptada para o cinema e televisão.

Quanto aos projetos de formação teatral, o Bando realiza oficinas e *workshops* voltados para a comunidade, especialmente para jovens negros, com o objetivo de fomentar o acesso à arte e incentivar o desenvolvimento de novos talentos, sempre destacando a importância da identidade negra e da representatividade no teatro. Essas iniciativas promovem a inclusão social e a capacitação artística, oferecendo formação em atuação, dramaturgia, direção e outras áreas ligadas às artes cênicas.



Figura 07: Apresentação do espetáculo Áfricas do Bando de Teatro Olodum no teatro da Caixa Cultural de Brasília, DF

Fonte: Wikimedia Commons

O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), outro dos principais grupos teatrais da Bahia, concentra sua produção em questões ligadas à cultura afro-brasileira, ancestralidade e religiosidade de matriz africana. Entre suas principais obras, destacamos *Siré Obá – A Festa do Rei* (2009), a peça é uma celebração das tradições e mitos do Candomblé, retratando os orixás e suas histórias em uma narrativa que mistura teatro e ritual. É uma ode à espiritualidade e aos deuses africanos, exaltando o Candomblé e suas raízes na cultura afro-brasileira. E *Exu – A Boca do Universo* (2013), focado em Exu, a obra explora a dualidade desse orixá, frequentemente visto como o guardião dos caminhos, o mensageiro entre os deuses e os homens, e também uma figura de transgressão. A peça discute como Exu foi mal interpretado e demonizado pela cultura ocidental, revelando seu verdadeiro papel nas religiões afro-brasileiras. As encenações do núcleo misturam aspectos ritualísticos, mitológicos e históricos para criar um espaço de reflexão e resistência.

No Rio de Janeiro, a Cia Étnica de Dança e Teatro, dirigida por Carmem Luz, a Companhia Black’N Preto e a Companhia dos Comuns, coordenada por Hilton Cobra, procuraram em certa medida manter vivos os ideais do TEN e de Abdias do Nascimento. Esta última, nos anos 2005, 2006, 2009 e 2015, realizou, em parceria com o Bando de Teatro do Olodum, quatro edições do Fórum Nacional da Performance Negra.

A Cia dos Comuns é uma companhia de Teatro Negro fundada no Brasil em 2001 pelo ator e diretor Hilton Cobra, com o objetivo de promover a valorização da cultura afro-brasileira e questionar o racismo estrutural presente nas artes e na sociedade. A companhia se destaca por seu trabalho de militância artística, trazendo à cena questões raciais, históricas e sociais vividas pela população negra no Brasil.

Ao longo de sua trajetória, a Cia dos Comuns montou espetáculos que abordam de forma contundente a questão da negritude e a herança africana, destacando-se entre eles *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto*. A peça é uma homenagem ao escritor Lima Barreto, abordando seu legado e sua luta contra o racismo e a marginalização que sofreu como escritor negro. A obra faz uma conexão com o presente, explorando os desafios que os negros enfrentam na sociedade contemporânea, sobretudo no campo das artes e da literatura.

A Cia dos Comuns também se destaca por seu papel no ativismo cultural, lutando por políticas públicas que incentivem a participação negra nas artes, como a criação de editais específicos e ações afirmativas para o teatro e o cinema. Ao longo dos anos, tem sido uma voz ativa na busca por representatividade e equidade nas instituições culturais, questionando a falta de apoio e espaço para artistas negros.

Em São Paulo, o Teatro Negro começou a se fortalecer nos anos 2000, principalmente, através de coletivos culturais formados por artistas negros, que lutavam para

colocar em cena suas próprias narrativas. Essas produções eram (e são) uma forma de contestação social, buscando representação autêntica, o que contrapunha o silenciamento e a marginalização que os negros enfrentavam nas grandes produções teatrais.

Dentre esses grupos, podemos citar, pela contribuição e impacto do coletivo, Os Crespos, fundado em 2005, é um grupo formado por atores e pesquisadores negros que têm como foco discutir as questões étnico-raciais através das artes cênicas. O grupo aborda temas como o racismo, a identidade negra e as relações sociais no Brasil, sempre a partir de uma perspectiva crítica e antirracista. Entre suas produções, destaca-se a *Trilogia dos Ritos*, que engloba três peças: *Rito do Passá*, *Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas* e *Além do Ponto, Obá e Os Coloridos*. Esses trabalhos problematizam questões como as heranças coloniais e os desafios enfrentados por mulheres e homens negros na sociedade brasileira contemporânea.

A Capulanas Cia de Arte Negra, criada em 2006 e tem como principal objetivo usar o teatro para promover uma reflexão sobre a cultura afro-brasileira e as histórias de mulheres negras. O nome “Capulanas” faz referência aos tecidos africanos usados como vestimentas, simbolizando a ligação entre tradição e arte. Com um forte enfoque feminista e antirracista, o grupo aborda a resistência cultural e o empoderamento da mulher negra. Peças como *Solano Trindade* e *Nzinga* são exemplos de como a companhia utiliza a arte para celebrar figuras históricas negras e trazer à tona questões como ancestralidade, religiosidade e pertencimento.

E a Cia Os Inventivos, fundada em 2008, também está inserida no movimento do Teatro Negro em São Paulo e se destaca pela diversidade de abordagens em suas produções. Com uma atuação que mescla teatro, performance e intervenções urbanas, o grupo busca criar narrativas que desafiam as convenções sociais e questionam as desigualdades raciais e sociais. Entre os temas abordados pela companhia estão a violência policial contra jovens negros, a ocupação do espaço público e a memória da diáspora africana. Suas produções buscam, através de uma estética inovadora, provocar reflexões profundas sobre a condição do negro na sociedade brasileira.

Nas últimas duas décadas, o movimento de Teatro Negro avança na luta por políticas públicas de reparação como a extensão da lei de cotas raciais para os editais e programas de incentivo à cultura municipais, estaduais e federais e se espalha por todo o país com o surgimento de centenas, milhares de novos artistas negros e negros, grupos e companhias de Teatro Negro em todo o Brasil.

A qualidade estética, os temas e o protagonismo nos espetáculos teatrais negros vêm contribuindo na formação de um público consciente e crítico, que valoriza esta modalidade e reconhece sua relevância cultural e sua contribuição para as artes cênicas no Brasil.

1.4 Particularidades do Teatro Negro

Agora, vamos conhecer as principais características presentes em obras do Teatro Negro, entendendo que nem sempre aparecem juntas em todos os espetáculos.

1.4.1 Princípios e fundamentos

1. Resgate da identidade negra - O Teatro Negro busca resgatar e afirmar a identidade negra, confrontando estereótipos raciais e subvertendo as narrativas históricas que marginalizaram essa população.
2. Representatividade - Um dos pilares do Teatro Negro é dar voz e visibilidade ao povo preto criando espaços onde possam contar suas próprias histórias e expressar suas realidades.
3. Educação e Consciência Social - O movimento tem um forte componente educativo, promovendo a consciência sobre as questões raciais e sociais. Busca sensibilizar o público sobre as desigualdades, o racismo estrutural e a luta pela igualdade racial através da reivindicação de Direitos: as peças muitas vezes funcionam como um manifesto político, reivindicando os direitos civis, a igualdade racial e a inclusão social da população negra;
4. Política de Inclusão - Visa combater a exclusão dos artistas negros e a falta de papéis dignos para eles nas artes cênicas tradicionais. empoderando e promovendo o orgulho pela herança cultural e os incentivando a lutar por mudanças sociais.

1.4.2 Características

1. Temas de Resistência - As peças geralmente abordam temas relacionados à opressão racial, escravização, racismo, desigualdade social, empoderamento e ancestralidade; o Teatro Negro é uma ferramenta ativa no combate ao racismo, denunciando as diversas formas de opressão que a população negra enfrenta. Suas produções servem como um ato de resistência, amplificando vozes e histórias que foram historicamente silenciadas;
2. Narrativas Africanas e Afro-brasileiras - Valorização da herança africana e das culturas afro-brasileiras, incorporando mitos, lendas e tradições dos povos de origem africana;
3. Performance Coletiva - Forte ênfase na coletividade, com o trabalho de grupo sendo central. Isso reflete a importância das redes de apoio e das experiências compartilhadas na luta negra; muitas obras convocam o público a participar;
4. Oralidade - A tradição oral, muito importante nas culturas africanas, é frequentemente incorporada nas dramaturgias, com histórias sendo transmitidas por meio de cantos, danças e narrações.

1.4.3 Particularidades

1. Formação Política - O Teatro Negro não é apenas uma expressão artística, mas também uma ferramenta de formação política, conscientização e letramento racial. Questões como o conflito de classe, racismo religioso e exploração do trabalho fazem com que muitas produções atuem junto aos movimentos sociais e ao ativismo pelos direitos civis.

Todas as obras de Teatro Negro são, em essência, ações de ativismo social e político, porque denunciam as injustiças enfrentadas pela comunidade negra ou promovem o debate sobre o racismo e a desigualdade de classe e gênero enfrentadas pelas pessoas negras.

Muitos grupos de Teatro Negro estão ligados ou se associam a movimentos sociais que lutam contra o racismo, a violência policial, a marginalização e a falta de oportunidades educacionais e profissionais para a população negra.

2. Incorporação de Elementos da Cultura Negra - O uso de elementos da cultura negra como a música, os ritmos e as danças afro-brasileiras (por exemplo, o samba, o jongo, o maracatu) às vezes, são utilizados na preparação de atores para o Teatro Negro;

1.4.4 Estética

1. Afrocentricidade - A estética dos Teatro(s) Negro(s) busca valorizar a cultura negra em suas formas visuais e performáticas. Isso inclui figurinos, cenografia e linguagem corporal que remetem às tradições africanas e afrodescendentes;
2. Cores e Simbolismo - A paleta de cores, os adereços e os símbolos utilizados nas peças frequentemente fazem referência à cultura africana, como o uso de tecidos coloridos, estampas tribais, maquiagem e acessórios tradicionais.
3. Ritual e Espiritualidade - Muitos espetáculos integram elementos rituais e espirituais, homenageando as religiões de matriz africana (como o Candomblé e a Umbanda), o que confere um caráter sagrado a certas encenações;
4. Estética e Linguagem - Ao incorporar elementos da oralidade, da música, da dança e da religiosidade africana, cria uma estética e linguagem cênica única.

1.5 Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s)



Figura 08: Identidade Visual da Escola

Fonte: Linktree

Nesta unidade, vimos que tanto o Teatro Experimental do Negro (TEN) como o Bando de Teatro Olodum se preocuparam com a formação de profissionais negros das artes cênicas e criaram projetos neste sentido. Outros coletivos, também, se ocuparam nesta área, entre eles, destacamos o Coletivo Pele Negra e o seu curso virtual Estudos em Teatro Negro.

Vamos conhecer a experiência da Pele Negra: Escola de Teatros Pretos?
Clique no link abaixo:

<http://www.youtube.com/@EscolaPeleNegra>

O projeto nasceu na disciplina Teatro da Diáspora Afrodescendente ministrada pelos artistas-docentes Dr. Licko Turle e Dr^a Onisajé no primeiro semestre de 2018 na Escola de Teatro da UFBA, onde adotaram um procedimento pedagógico ao qual nomearam *entrevistas cênicas*. A cada semana, uma artista preta/preto que atuasse com um dos elementos da semiologia teatral era entrevistado pela turma de mais de 30 estudantes sobre sua carreira, formação e experiência sendo uma pessoa negra.

A ideia era proporcionar as alunas e aos alunos o contato direto com profissionais negros exitosos no seu ofício como Hilton Cobra, Nando Zambia, Aldri Anunciação, Érico José, Tiago Romero, Angelo Flávio entre outros...

Paralelamente, ocorria a disciplina Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da turma de doutorado que havia ingressado no segundo semestre de 2017 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA formada por 15 alunas e alunos. Destes, oito eram pessoas negras e que tinham como objeto de pesquisa encenação, dramaturgia, cenário, figurino, ensino do teatro, ritos e rituais, performance... Todos pela perspectiva afro-diaspórica.

O professor visitante, Licko Turle, sugeriu a Onisajé e Alexandra Dumas que fosse apresentada a proposta de uma montagem teatral para a Cia de Teatro da UFBA que reunisse na equipe de criação a investigações dos pós-graduandos com a atuação dos graduandos.

O material escolhido para a experiência cênica foi o livro *Pele Negras, Máscaras Brancas*, de Franz Fanon, O projeto de encenação foi aprovado pelo Departamento de Fundamentos e pelo Colegiado da Escola de Teatro e o programa Pró-Arte da Pró-Reitoria de Extensão financiou a montagem.

Após o seminário “Conversando com FANON”, a audição para seleção de elenco e três meses de ensaios diários, o texto adaptado para o teatro por Aldri Anunciação estreou na abertura do Fórum Negro de Artes Cênicas, em abril de 2019, no Teatro Martim Gonçalves, Salvador/BA.

Assista ao espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* clicando no link abaixo:

<https://youtu.be/2zNy-vKDDVA?feature=shared>

Devido ao êxito do trabalho, cresceu a demanda por uma Escola de Teatro Negro em Salvador, na qual pudéssemos compartilhar não só os procedimentos adotados em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, bem como pudéssemos integrar artistas que desenvolvem diferentes poéticas e pesquisas acadêmicas relacionadas com o Teatro Negro.

O colegiado e o corpo docente da nova escola foi composto por Dr^a Alexandra Dumas, Esp. Edileusa Santos, Dr^a Gustavo Melo Cerqueira, M^a Juliana Monique, Esp. Dani Souza, Dr^a. Denise Carrascosa, Dr^a Evani Tavares, Dr. Luiz Antônio Sena Júnior, Dr^a Monica Santana, Dr. Aldri Anunciação, Dr. Thiago Romero, Dr. Stenio Soares, Dr^a Tina Melo, Dr^a Onisajé e Dr. Licko Turle.

Em face à pandemia do novo corona vírus, covid 19, e decorrente isolamento social, as atividades da *Pele Negra - Escola de Teatro Preto* ocorre via internet, gratuitamente, com o primeiro curso teórico intitulado *Estudos em Teatro Negro*.

A escola foi inaugurada no dia 5 de maio de 2020, às 14 h no canal do Youtube ao vivo com mais de 2.500 pessoas inscritas no primeiro módulo e provocou a continuidade dos *Estudos em Teatro Negro* em novos módulos.

Foram utilizados outros recursos das novas Tecnologias de Dados da Informação e Comunicação (TDICs), os materiais didático-pedagógicos e as referências bibliográficas de cada encontro foram depositadas nas salas-de-aula virtuais, nas quais tanto estudantes quanto professores puderam acessar e dar continuidade aos seus estudos e pesquisas.

Atualmente, a escola se apresenta assim:

A *Pele Negra – Escola de Teatros Pretos* é um coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro e dança negras que realizaram o espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a segunda montagem da Companhia de Teatro da UFBA exclusivamente com elenco e técnica totalmente negra. A primeira, foi *Gusmão - o Anjo Negro e sua Legião*. A escola, também se inspirou nas discussões e proposições do I Fórum Negro de Artes Cênicas organizado por estudantes da Escola de Teatro na luta pela igualdade racial na universidade. Participam também professores, artistas e pesquisadores que se aproximaram pela afinidade com as ações propostas pelo coletivo.

Devido ao afastamento físico provocado pela pandemia da Covid-19 e às violências sofridas pelos corpos negros durante a mesma, a *Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s)* antecipou sua inauguração da sede física e realizou, nos meses de abril, maio e junho de 2020, o primeiro módulo do curso *Estudos em Teatro Negro* com o objetivo de contribuir na manutenção da saúde mental das pessoas negras em diálogo com as produções acadêmicas e o desenvolvimento científico sobre as artes do corpo nesta modalidade teatral. Em princípio os módulos foram realizados em parceria com a Escola de Teatro da UFBA, mas a partir do quarto curso estas parcerias foram ampliadas com Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, no quinto com Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG)- Campus Diamantina e em 2023, no sexto e sétimo módulos, com a Escola Superior de Artes Célia Helena e, o oitavo com a Universidade Federal do Amapá. Parcerias, estas, que demonstram o compromisso em dialogar e capilarizar os debates sobre artes negras no Brasil, entendendo a sua diversidade e colaborando com estas instituições na construção de uma educação antirracista e no combate ao racismo estrutural.

A seguir, a descrição da abordagem de cada módulo.

- Módulo I - Perspectivas e Abordagens do Teatro Negro - Apresentação de diferentes perspectivas e abordagens teóricas sobre o estudo e a prática do Teatro Negro. Foram 32 aulas/conferências *on-line* proferidas por artistas, pesquisadoras, docentes, técnicos e técnicas convidadas do Brasil e do exterior transmitidas para mais de 2.500 inscritos pelo canal do curso na plataforma do YouTube.

Você pode clicando no link abaixo, acessar o Módulo I.

<https://www.youtube.com/live/mOjG2V4ZLKM?si=avjjIp22AtCU7gM0>

Módulo II - O Espetáculo Negro, tendo como eixo temático o espetáculo e seus procedimentos artísticos como pedagogias do ensino do teatro. Entendermos que produção de um espetáculo teatral desde a elaboração do seu projeto, passando pela seleção de elenco, definição de texto ou tema, encenação, técnicas, apresentações públicas e desprodução pode ser sistematizada como um percurso de produção de conhecimentos tanto teórico quanto práticos, além de contribuir para a criação de novas tecnologias.

Foram dez encontros, de duas horas cada, em que artistas entrevistaram artistas sobre o processo de construção e desconstrução de seus espetáculos, dificuldades, desafios e apontamentos do Teatro Negro no Brasil.

Clique no link abaixo para assistir o Módulo II.

<https://www.youtube.com/live/k1qwzIG8bM0?si=jSMsrIjIIX0vX87G>

- Módulo III - Performance Negra - promoveu uma série de encontros com artistas, pesquisadores e performers sobre o tema. Este módulo teve como ponto de partida o levantamento de entendimentos sobre o que é Performance: Estudos da Presença, expressão negra, modos de fazer negros, estratégias de resistência e celebração críticas através do corpo, produção de acontecimentos que friccionam e instauram novas experiências, comportamentos restaurados.

Foram discutidos trabalhos de artistas do corpo e da presença, com obras que perpassam as artes visuais, a dança, o audiovisual e a cena.

Para assistir ao Módulo III, clique no link abaixo:

<https://youtu.be/24brKyG6BQA?si=OAhfzu8nWn4POduw>



Figura 09: Estudos em Teatro Negro

Fonte: Célia Helena Centro de Artes e Educação

- Módulo IV - Biografias Cênicas Negras focou nas personalidades negras que tiveram suas histórias representadas no teatro, tendo como eixo temático o espetáculo e seus procedimentos artísticos como a pesquisa histórica pautadas nas performances da experiência. Entendendo que o espetáculo teatral (desde a elaboração do seu projeto, passando pela seleção de elenco, definição de texto ou tema, encenação, técnicas, apresentações públicas e pós-produção) pode ser sistematizado como um meio de recuperação e restauração da memória histórica afro-brasileira, além de contribuir para a criação de novas tecnologias, em que artistas entrevistaram outros artistas sobre o processo de construção e desconstrução de seus personagens, dificuldades, desafios e apontamentos sobre o Teatro Negro no Brasil.

Para assistir ao Módulo IV clique no link abaixo:

<https://youtube.com/live/Uhl4y1sp8> U Módulo 4

- Módulo V - Ancestralidades Míticas Apresentações e Representações - realizada em parceria com o Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG)- *campus* Diamantina e tem como tema central espetáculos de performance, dança e teatro que tenham como mote as divindades (Inkisses, Voduns e Orixás) Encantados (caboclos e caboclas) e entidades ou ancestrais urbanos (pretas e pretos velhos, padilhas, pombagiras, Seu Zé Pelintra, Seu Tranca Rua) que configuram a nossa ancestralidade mítica negra, contou com a participação de atuentes, diretores e dramaturgos que encenaram este tema em suas montagens teatrais, este módulo contou com a parceria da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes - Brasília.

Para assistir ao módulo V , clique no link abaixo:

<https://www.youtube.com/live/J572rgCMSew?si=pm5W32pWUt26wi63>

- Módulo VI - Produção Cultural Preta teve como propósito dialogar sobre a produção cultural construída e executada por pessoas pretas, como forma de delimitar um modelo próprio de produção de artes cênicas que tem como escopo valores afro-centrados buscando reativar a humanidade coletiva através da ancestralidade, da comunidade e do trabalho, resultando em teatro(s) negro(s). Foram traçados diálogos que promoveram compreensões, estratégias e técnicas de produção a partir do nosso marco civilizatório, buscando a sustentabilidade e continuidade de nossas artes. Para o desenvolvimento deste módulo contamos com a parceria da Escola Superior de Arte Célia Helena e da Universidade Federal da Bahia.

Para assistir ao módulo VI, clique no link abaixo:

<https://www.youtube.com/live/z3D1DKedfzA?si=5CWcBEHQzKMFVG9Q>

- Módulo VII - Teatro para Erês e Ibejis foi realizado com a parceria da Escola Superior de Artes Célia Helena. Foi um grande “passeio” pelo universo da infância e juventude negra. Este módulo propôs jornadas inspiradoras a cada encontro semanal mergulhando na riqueza das expressões artísticas e narrativas cativantes

nas experiências de produções que estimulam a imaginação e atuar na educação antirracista das crianças e jovens negras.

Para assistir ao Módulo VII, clique no link abaixo:

https://www.youtube.com/live/g4D0MopBBjo?si=j_2cW2E4UmvG-95Q

- Módulo VIII - Ensinagens Afroindígenas em Cena em parceria com a Universidade Federal do Amapá e a Escola Superior de Artes Célia Helena. Este módulo focou na Pedagogia do Teatro, com ênfase no seu fazer referenciado nas pedagogias afro-indígenas. Destacou-se o pensar o Teatro/Educação a partir das epistemologias africanas, afro-brasileiras e indígenas como bases formativas para a prática pedagógica em Teatro Negro.

Para assistir ao Módulo VIII, clique no link abaixo:

https://www.youtube.com/live/Zu74U5q_1C0?si=OihxzzvbP3mfyKxG Módulo 8

A coordenação pedagógica da Pele Negra é quem define qual será o próximo tema dos Estudos em Teatro Negro a ser investigado sempre com a preocupação de prospectar em todas as áreas do país artistas, grupos, companhias negras.

Além da montagem de *Pele Negra*, *Máscaras Brancas*, o coletivo encenou em 2024, *O Pregador* – teatro-fórum antirracista utilizando o método do Teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal também com recursos da Companhia de Teatro da UFBA tendo como parceiros o Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO), Cia Estupor e Cooperativa Baiana de Teatro.

Para assistir ao espetáculo *O Pregador* – Teatro-forum Antirracista, clique no link abaixo:



Figura 10: Acervo Licko Turle

Fonte: <https://youtu.be/gsdB0O1Ysqw>

A Escola Superior de Artes Célia Helena publicou um número especial da revista *Olhares* intitulado Dossiê Pele Negra com artigos de vários artistas-docentes da Escola de Teatros Pretos. Você pode acessar e ler todo o conteúdo no link abaixo. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/olhares/issue/view/10/17>

Como vimos até aqui, o Teatro Negro é muito mais do que uma manifestação artística. Ele carrega em sua essência a luta por igualdade, justiça social e o reconhecimento da cultura e da história da população negra. Sua importância reside não apenas na forma como denuncia as opressões, mas também na maneira como constrói um imaginário positivo e autêntico sobre a experiência negra no Brasil e no mundo. E, ainda, que essa modalidade teatral é um movimento artístico, cultural e político que visa expressar a identidade, cultura e história da população negra, destacando suas lutas contra a opressão e as desigualdades sociais. Ela é um veículo de resistência e uma forma de promover a representatividade de atores, diretores, dramaturgos e temas negros, frequentemente marginalizados no teatro convencional.



Imagem: Caio Lirio

Unidade 2 - Poéticas dos Teatro(s) Negro(s)

2.1 Teatro Negro? Que tal Teatros Negros?

Sim! Teatros Negros. Somos muitos, diversos. Essa afirmação não é feita de maneira aleatória, ela é um fato. Para falar, pensar e fazer Teatro Negro é imprescindível compreender que se trata de Teatros Negros, pois não somos um compacto de seres, onde negras e negros são a mesma “coisa”, como violentamente procurou nos fazer acreditar o sistema colonial¹. Nós pessoas negras somos diversas, subjetivas e possuidoras de individuação, como confirma os estudos e obras do psiquiatra negro Frantz Fanon (2008) que é uma grande referência na luta antirracista e, em especial, contra os males da colonização europeia; sua vida e obra alimentam até hoje o discurso de emancipação e subjetivação de afrodescendentes pelo mundo e são marcos fundamentais que orientam a intelectualidade negra.

A diversidade do Teatro Negro se expressa nas diferentes instâncias da vida e é coerente pensar que se manifesta em nosso modo de conceber e fazer teatro. Mas antes de conhecermos essa diversidade, é muito importante que possamos compreender um pouco sobre um dos elementos que auxiliam na composição do processo de criação artística e dá a ela a possibilidade de ser plural. Chama-se Poética.

O que será que essa palavra tem a ver com a diversidade cênica negra? Para nos auxiliar a compreender essa questão fui buscar no pensamento de Luigi Pareyson (1977, p. 11) uma possível definição:

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.

¹ Vide o cotidiano de pessoas negras e os diversos documentos, livros, e pesquisas históricas que relatam a violência e o horror que foi e infelizmente ainda é o processo de escravização, como apontam as obras de Ana Maria Gonçalves (2006); Leda Maria Martins (1995); Cheikh Anta Diop (1974); Marco Aurélio Luz (2000); Renato da Silveira (2006).

Ao partirmos da definição de Pareyson se pode compreender poética também como o *modus operandis* do artista, o seu como e os seus porquês para criar, seu pensar e fazer artístico, ou seja, a sua identidade criativa, ou como se diz no cotidiano da arte, a sua assinatura. Dessa forma para compreender e conhecer a diversidade dos Teatros Negros é fundamental que analisemos alguns elementos que compõem a sua construção poética. Para tanto (devido a amplitude do tema) farei um recorte em três elementos poéticos: mitologia e ritualidade negra; pautas sociais e históricas negras; reinvenção da realidade negra, que tanto abrangem escolhas temáticas para a construção de espetáculos, quanto contribuem para decisões de encenação e atuação. Este breve estudo será mediado por três elementos culturais afro-brasileiros, as rodas sagradas: Candomblé, Samba de Roda e Capoeira.

2.2 DEIXANDO A GIRA GIRAR – Elementos poéticos da cena teatral negra

Para Licko Turle (2019)² “Toda ética gera uma estética, a estética é a materialização, a concreção da ética”. Com esta afirmação Turle nos diz que tudo que criamos na cena, na literatura, na pintura, enfim nas artes em geral, espelha o modo de compreensão de vida da sociedade em que estamos inseridos, seus valores, costumes, ou seja, sua cultura. Patrice Pavis em seu *Dicionário do Teatro* (2005, p. 143) nos apresenta uma definição de estética que nos auxiliará a compreender o pensamento de Turle.

Da ciência do belo, filosofia das belas-artes, é uma teoria geral que transcende as obras particulares e dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade. Ela é assim levada a demarcar a noção de experiência estética [...] A estética teatral formula as leis de composição, de funcionamento do texto e da cena. Ela integra o sistema teatral num conjunto mais amplo: gênero: teoria da literatura, sistema das belas-artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo, filosofia do conhecimento.

Trocando em miúdos, estética é a nossa capacidade de apreciação artística, o acesso as nossas sensibilidades provocadas pela exposição a obras de artes. É o modo como fruímos essas obras, lemos e apreendemos seus códigos de construção, as diversas matérias que possibilitaram seu processo de criação, como estes afetam a nossa capacidade de recepção e quais mensagens decodificamos dessa experiência.

2 Diretor, escritor, professor de teatro, pesquisador em Teatro Negro e Teatro do Oprimido.

O que Turle problematiza é como as éticas culturais influenciam na criação das obras artísticas e como tudo isso se expressa em nossas experiências estéticas.

Durante muito tempo e ainda hoje, nós, pessoas negras fomos doutrinadas a criar obras artísticas a partir da ética cultural do colonizador europeu. A ética cultural indígena e a ética cultural negra foram durante séculos invisibilizadas, silenciadas. Porém tanto o povo indígena quanto o povo negro sempre resistiram ao processo de dominação e se colocaram em espaço de contra dominação, de contra colonização³.

A partir do pensamento de Turle somos provocados a refletir como o povo indígena e o povo negro conseguiram quebrar as amarras coloniais e colocar em espaço de visibilidade as suas éticas culturais, gerando uma diversidade estética no país. É fundamental compreender que por meio das nossas criações artísticas podemos combater narrativas de hegemonia colonial ou concordar com discursos de dominação, por isso conhecer e compreender as diversas éticas culturais indígenas e negras que também orientam modus de pensar e criar artisticamente passa a ser basilar.

Adentrando aos elementos poéticos da cena teatral negra, tomei como parâmetro o elemento da roda para nos auxiliar na compreensão de quais alicerces se constituíram o fazer teatral negro, onde artistas negras e negros buscaram suas referências para escrever, atuar, encenar etc. Para a cultura africana a roda é um elemento sagrado, é considerado o formato geográfico democrático por natureza, pois coloca toda e qualquer pessoa em status de igualdade. Na dinâmica circular todas as pessoas se veem e são vistas, todas as pessoas se olham nos olhos, sem hierarquização, pois a relação de senioridade se dá pelo tempo de caminhada e não pelos bens materiais que ela pode possuir. O mais velho abre a roda e o mais novo fecha, o início e o fim encontram-se e complementam-se.

Outro elemento fundamental sobre a importância da roda na acepção negra é que o circular remete ao cíclico e ao espiralado, ambos elementos basilares da cultura africana, o primeiro remete-se as etapas da existência, a forma cíclica na qual a vida se desenvolve, já o segundo está relacionado a passagem do tempo na perspectiva negra de ciclos. A espiralaridade do tempo que rompe com a lógica cronológica e sucessiva do pensamento ocidental, para a compreensão de diálogo entre o passado, presente, futuro, onde os tempos contém e estão contidos um dentro do outro.

Dessa forma a roda será nossa metáfora para compreender como os diversos Teatros Negros foram constituindo suas poéticas e como elas dialogam com os artistas e, por conseguinte com o público.

3 Termos muito utilizados por Nego Bispo, grande ativista quilombola que lutou contra as opressões ao povo negro.



Figura 11: Roda de Candomblé

Fonte: Wikimedia Commons

2.2.1 A roda do Candomblé

O Candomblé é uma religião de matriz africana, mantenedora da tradição cultural de diversos povos de África no Brasil, um poderoso fenômeno civilizatório, grandioso instrumento de resistência, tanto do ponto de vista energético-espiritual, quanto prático, na luta do dia a dia de negras e negros contra a escravização, como destaca Marco Aurélio Luz (2000, p. 32):

O legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional. Desde África, a religião ocupa um lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social, abrangendo, portanto, relações do homem (leia-se humano) com o mundo natural.

A religião, o culto às divindades e aos antepassados permitiram a continuidade dos valores africanos na diáspora negra forçada. Sua constituição criou chão sólido para o fortalecimento da relação com o continente africano pelo viés da ancestralidade e da herança cultural legadas por nossos antepassados negros. Ao irradiar os valores, a filosofia, a cultura e o pensamento africano, o Candomblé comprova a capacidade do povo negro de resistir, suas estratégias de luta e conservação da memória e dos costumes. Ele é resultado da união de comunidades étnicas africanas diferentes e de seus descendentes nascidos no cativeiro. Africanos de diversas nações passaram por cima de suas diferenças

étnicas, religiosas, econômicas, filosóficas, intelectuais, políticas e se aliaram com negras e negros nascidos durante o regime escravista para encontrar formas de resistência.

O Candomblé se traduz em uma elaboração religiosa e cultural afro-brasileira que não reflete apenas um único ponto de vista, uma vez que no continente africano cada comunidade étnica era regida por uma ou mais divindades, mas, no entanto, elas não se encontravam organizadas num panteão e reunidas num mesmo espaço geográfico, no caso, o terreiro. Essa construção singular surge no Brasil, onde os africanos escravizados foram misturados para evitar a organização da resistência, mas isso não impediu que a ancestralidade e a religiosidade se tornassem um caminho de unidade que fez com que as comunidades étnicas rivais esquecessem as diferenças e se unissem. A escravidão era o inimigo e toda força era necessária para potencializar a luta.

O movimento circular realizado pelos iniciados nos mistérios do Candomblé em suas cerimônias públicas é um grande espaço de materialização mítica, litúrgica e comunitária. São nas festas abertas, no chamado siré (mesmo que festa) que as divindades negras (inkisses, voduns e orixás) são reverenciados e invocados a se fazerem presentes por meio do transe ritual para recontarem seus mitos, cantos, toques e danças sagradas, transformando cada terreiro de Candomblé em pedaços do continente africano. É em roda que as divindades recontam e revivem seus itans (mesmo que lendas) e celebram a ancestralidade negra africana no Brasil.

Da roda do Candomblé os Teatros Negros puderam adotar como elementos poéticos, ou seja, elementos de criação, a ritualidade negra, a mitologia, o uso de línguas africanas como o yorubá, o quimbundo, umbundo, quicongo, fon, preservados pelas comunidades de terreiro, os cantos, ritmos e danças sagradas que inspiram abordagens e criações técnicas de treinamentos para a voz e corpo e para a criação teatral como um todo. A oralidade que é um dos elementos fundantes da cultura africana e afro brasileira e se manifesta tanto no modo de aprender, quanto na forma de expressar os conhecimentos adquiridos, em que **narrar/contar**, é saber preservar e contar histórias, é uma qualidade que evidencia e enuncia a implicação do indivíduo negro com a tradição da sua cultura, pois aprendeu com os mais velhos na "relação da boca para o ouvido"⁴ e partilha esses conhecimentos com os mais jovens de sua comunidade e com as demais pessoas de outras sociedades.

4 Expressão utilizada por Juana Elbein Santos para definir o processo de aprendizado pela via da oralidade em seu livro *Os nagô e a morte* (1986).



Figura 12: Samba de Roda

Fonte: Wikimedia Commons

2.2.2 A roda no Samba de roda

O Samba de Roda é uma manifestação cultural ancestral negra que reúne diversas músicas, poemas e danças originadas no Recôncavo baiano⁵, trata-se da matriz fundamental do samba rural, especialmente do samba baiano. Descende do *semba* (palavra em quimbundo que quer dizer, agradar, encantar) manifestação cultural que foi trazida para o Brasil com a chegada de povos africanos de origem bantu. Caracteriza-se por ser dançado geralmente ao ar livre, com os instrumentistas e os participantes formando uma roda, onde o brincante dança e requebra sozinho no centro, enquanto os outros participantes da roda se encarregam do canto - alternando frases de solo e coro - e da execução dos instrumentos - prato e faca, pandeiro, ganzá, agogô, entre outros. Com o nome de Samba de roda e já dotado de muitas das características que o identificam ainda hoje, seus primeiros registros datam da década de 1860. Devido a sua importância cultural e artística, recebeu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2004 e patrimônio cultural imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2005. Sua importância, relevância e contribuição para a cultura brasileira foi documentada no texto de abertura do *Dossiê IPHAN*

5 O Recôncavo Baiano é a região geográfica localizada em torno da Baía de Todos-os-Santos, abrangendo não só o litoral mas também toda a região do interior circundante à Baía. Geograficamente, inclui a Região Metropolitana de Salvador, os municípios de Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro, Amargosa, Nazaré, Salinas da Margarida, Cachoeira, Jaguaripe, São Félix, Castro Alves, Maragojipe e Cruz das Almas. Entretanto, o termo Recôncavo é constantemente utilizado para referir-se às cidades próximas à Baía de Todos-os-Santos, limitando-se ao interior, ou seja, excetuando-se a capital do estado, Salvador, no limite norte.

2004⁶: “O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente [...] lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos.” De forma poética definiu o Samba de roda a sambadeira dona Dalva Damiana de Freitas da cidade de Cachoeira Bahia. E o definiu também Luiz Fernando de Almeida presidente do IPHAN na época do lançamento do citado Dossiê, afirmou que:

Reconhecido como uma das matrizes do notório símbolo nacional, o Samba, o Samba de roda do Recôncavo Baiano foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004. Contudo, como demonstra este exemplar da série Dossiês Iphan, o valor do Samba de roda transcende esse caráter de ancestralidade e sua importância permanece presente no cotidiano de homens e mulheres da Bahia. Manifestação musical, coreográfica e poética, o Samba de roda permeia atividades econômicas, religiosas e lúdicas, particularmente no contexto cultural do Recôncavo Baiano. A pesquisa publicada neste Dossiê também fundamentou a candidatura do Samba de roda à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título que foi outorgado pela Unesco em 2005. Desde então o Iphan tem acompanhado a elaboração e a implantação do Plano de Salvaguarda do Samba de roda, com o objetivo de apoiar e fomentar ações de valorização dos sambadores e sambadeiras da Bahia e a melhoria das condições que propiciam a continuidade deste valioso bem cultural.

Por meio dessas duas colocações e da presença do Samba de Roda na vida do povo brasileiro podemos compreender a grandeza desse bem cultural negro. Patrimônio de suma importância o samba de roda, um dos herdeiros das tradições africanas e afro-brasileiras, é uma manifestação que assim como o Candomblé e a Capoeira encontrou na circularidade um *modus* de configuração. Enquanto a roda do Candomblé invoca a manifestação das divindades negras por meio do transe ritual, o Samba de Roda invoca a humanidade da pessoa negra por meio da poesia, canto, música e dança. Nessa roda são contados, cantados e dançados as dores do amor, as venturas e desventuras dos trabalhadores, a labuta da criação dos filhos, os ensinamentos dos mais velhos, a luta contra a escravidão, o racismo, os encontros e festejos com os amigos, ou seja, a roda do samba pereniza a vida, a subjetividade, a individuação negra. Através do jogo, da celebração do outro, do confronto e da sedução, histórias negras são contadas/cantadas/dançadas.

6 Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf

Essa roda propiciou aos Teatros Negros elementos poéticos voltados a documentação cênica da vida cotidiana da pessoa negra, seus embates políticos, econômicos, filosóficos, culturais, artísticos e íntimos. Encontra-se na Roda do Samba fagulhas para acenderem-se as fogueiras da saudade, do amor, da revolta, da denúncia, do protesto, do dilema entre a busca da realização coletiva e pessoal num país que nega, invisibiliza a humanidade das pessoas negras. Na roda do Samba de Roda a pessoa negra brinca, chora, comemora, denuncia, enuncia e se anuncia.



Figura 13: Capoeira

Fonte: Wikimedia Commons

2.2.3 A roda da Capoeira

No *Dossiê Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como Patrimônio cultural do Brasil* de autoria do IPHAN de 2007⁷, a Capoeira é descrita como uma manifestação cultural que se caracteriza por sua multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais africanas, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes priorizem ora sua face cultural, seus aspectos musicais e rituais, ora sua face esportiva, a luta e a ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo.

⁷ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_capoeira.pdf

O dossiê afirma ainda que as origens da capoeira remetem a basicamente três mitos fundadores:

1. A Capoeira nasceu na África Central e foi trazida intacta por africanos escravizados.
2. A capoeira é criação de pessoas negras quilombolas no Brasil.
3. A capoeira é criação dos índios, daí a origem do vocábulo que nomeia o jogo.

As três hipóteses geram questões ainda não resolvidas. Embora estudos recentes tenham comprovado a existência de danças guerreiras similares à Capoeira, não apenas na África Central, mas em outros países que fizeram parte da diáspora negra (a ladjá da Martinica é uma delas), não se pode negar que as culturas são construídas a partir das influências que as cercam, o que gera tanto rupturas quanto continuidades. Portanto, além da comprovação da raiz africana, é preciso reconhecer as mudanças e contribuições que ocorreram em solo brasileiro.

Da mesma forma, afirmar que não existia prática corporal semelhante à Capoeira na África, restringindo seu surgimento ao contexto dos escravizados que a teriam criado nos quilombos como forma de resistência, esbarra em pressupostos históricos. Além da comprovada ligação com práticas ancestrais africanas, a Capoeira foi desenvolvida nos centros urbanos em formação, principalmente em cidades portuárias, como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, onde chegaram grandes levas de escravizados. Por fim, a patente indígena na criação da Capoeira é uma hipótese de difícil sustentação. Não há documentação ou mesmo relatos de indígenas que reivindicuem essa paternidade. O termo “Capoeira” faz parte da língua tupi e significa “mato ralo”, o que remete a uma das explicações sobre sua origem. Diz respeito ao mito do escravizado fugitivo que surpreenderia seus algozes na Capoeira, local da cilada. Além de ter uma lógica de difícil assimilação, a do perseguido que inverte a situação e submete o perseguidor, as raízes etimológicas também são controversas e apontam para outra possível origem da arte. Valdeloir Rego, em seu livro clássico, expõe hipóteses de Henrique de Beaurepaire Rohan e Brasil Gerson (Barbosa, 2016, p. 11-12) ele afirma:

Tendo como base capão, do qual Adolfo Coelho tirou o étimo de capoeira para o português, Beaurepaire Rohan faz o mesmo para o vocábulo capoeira na acepção brasileira, apresentando em defesa de sua opinião a seguinte explicação: Como o exercício da capoeira, entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, se parece um tanto com a briga de galos, não duvido que este vocábulo tenha sua origem em Capão, do mesmo modo que damos em português o nome da capoeira a qualquer espécie de cesto em que se metem galinhas. Brasil Gerson, o historiador das ruas do Rio de Janeiro, fazendo a história da Rua da Praia de D. Manoel, informa que lá ficava o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas.

A dificuldade em estabelecer as origens da Capoeira nos aspectos geográficos, culturais e etimológicos pode ser explicada devido a sua diversidade. Manifestação intimamente ligada às culturas locais, ganhou contornos específicos de acordo com os contextos em que se desenvolveu. A Capoeira, dessa forma, é reconhecida como fenômeno cultural urbano, cuja história permeia o passado e o presente. O mais antigo registro referente à Capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti. O documento data de 1789 e se refere à libertação de um escravizado chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro devido à prática da capoeiragem, o que mostra que a repressão acontecia antes mesmo da criminalização da Capoeira, em 1890, durante o governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca.

Para o mestre Iran Boaventura⁸ (Barbosa, 2016, p. 112) “a roda da Capoeira é um micromundo que espelha o macro mundo, aquele que consegue apreender os ensinamentos éticos, filosóficos, culturais e praticá-los na roda, conseguirá aplicar seus significados na vida fora dela”. Princípios ancestrais de senioridade, respeito ao outro, cuidados com o corpo e com a mente, preservação dos costumes ensinados pelos antepassados, além de coragem, astúcia e sagacidade são aprendizados adquiridos nesta roda. Um outro elemento muito relevante e que é difundido por Eduardo David Oliveira em seu importante livro *A filosofia da Ancestralidade* (Barbosa, 2016, p. 137) diz respeito ao significado dessa dança/luta no que tange a sua capacidade de auxiliar no processo de análise das narrativas oficiais da história e sua abordagem a partir do ponto de vista de pessoas negras. Oliveira faz a análise antropológica e sociológica dos movimentos da Capoeira a partir da cosmo percepção africana e nos faz compreender a complexidade dessa manifestação cultural. Citarei como exemplo a sua análise sobre o movimento de plantar bananeira, ele argumenta que esse movimento que consiste em colocar os pés para cima e a cabeça para baixo é a manifestação corporal da capacidade negra de ler o mundo por outros ângulos, pois desse modo os pés tomam o lugar da cabeça e a cabeça toma o lugar dos pés, assim na cultura negra não há soberania da cabeça e da racionalidade sobre o corpo, mas um diálogo, uma integralidade da existência onde mente e corpo cooperam. Mente é corpo e corpo também é intelecto.

Orientada por essa abordagem de Eduardo Oliveira, percebo que na roda da Capoeira os Teatros Negros puderam encontrar elementos poéticos que visam trabalhar contra narrativas, afirmar nossa cosmo percepção negra, nosso protagonismo histórico, as diversas contribuições epistemológicas de compreensão do mundo, além de ampliar nosso conhecimento sobre as complexidades da herança cultural negra. A Capoeira como espaço elevado de diálogos corporais, o jogador que pode assumir a personalidade e a personagem que melhor lhe convier para ganhar o jogo, deu possibilidades as pessoas negras de recontarem a história e as suas histórias a partir de outras bases, de outros ângulos, do protagonismo de outros personagens que não o protagonismo do colonizador. Dessa forma a roda da Capoeira

8 Mestre de Capoeira Angola na cidade de Alagoinhas é fundador da academia de Capoeira Angola AAFRICA, é mestre em educação e professor de Capoeira em diversas escolas públicas e privadas do município.

em seu espaço de micromundo, ensina, fortalece e empodera subjetividades negras a se emanciparem, e assim a identificarem e destruírem os estereótipos e estigmas impostos a toda pessoa negra pelo processo de dominação do opressor europeu.

Após esse breve passeio sobre essas três rodas sagradas negras e suas contribuições ético-culturais para os Teatros Negros, iremos adentrar ao assunto que nos trouxe até aqui: a diversidade do Teatro Negro e os três elementos poéticos advindo delas. Importante salientar que enquanto a roda do Candomblé contribuiu para a elaboração do elemento poético mitologia e ritualidade negra, a roda do Samba de Roda evidencia as potencialidades de espetáculos orientados pela investigação das pautas sociais e históricas negras, já a roda da Capoeira intensifica e estimula artistas negras e negros a criarem obras cênicas que partam da poética da reinvenção da realidade negra. Elementos que serão abordados no item a seguir.

2.3 SIM! TEATROS NEGROS

“Me diga qual a sensação de saber sua origem? Viver em um mundo onde você é o senhor. Não ser perseguido e nem ser perseguidor”⁹. Esses versos provocações são da música de abertura do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* de autoria de Aldri Anunciação, direção minha e codireção de Licko Turle. Essa música/provocação é uma pequena demonstração da diversidade do Teatro Negro, de suas possibilidades de abordagens e fabulações cênicas, para adensarmos essa conversa se faz necessário situar em que perspectiva abordo esse teatro, qual sua definição, pois a sua diversidade também se manifesta numa pluralidade de definições sobre ele. Para tanto apresento a definição de Teatro Negro que cunhei em minha tese de doutorado: *Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*,¹⁰ lá eu defino o Teatro Negro (Onisajé, 2021, p. 66) como:

Aquele que abrange o conjunto de expressões espetaculares negras, originadas no continente africano ancestral ou contemporâneo e nas diásporas africanas pelo mundo, que lança mão do repertório cultural, ético, poético e estético de matrizes africanas e afro-brasileiras, como meio de expressão dos desejos do criador e da criadora negra, além de ser veículo de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Em resumo, um teatro idealizado, concebido, dirigido, escrito, executado e produzido por pessoas pretas, e que coloca em protagonismo a história e as contribuições culturais, sociais, econômicas, intelectuais, artísticas, éticas e filosóficas desta comunidade.

9 Música composta pelos atuentes Thalia Anatólia, Akueran, Victor Edvani e pelo diretor musical Luciano Salvador Bahia.

10 Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36704>

Nessa definição de Teatro Negro encontra-se delineado a sua natureza diversa, como são diversas as manifestações culturais negras, as origens das inúmeras civilizações e idiomas africanos que contribuíram para a formação do povo brasileiro e, por conseguinte, do seu teatro. De modo que nos encaminharemos para a análise de três elementos poéticos dos inúmeros que constituem a cenicidade negra, os já citados: mitologia e ritualidade negra, pautas sociais e históricas negras, reinvenção da realidade negra.

2.3.1 Mitologia e ritualidade negra

O teatro é a comunhão de um público com um espetáculo vivo. Vale dizer que é por excelência uma arte em comunidade e de comunidade.

Quase unânime também é a admissão da sua origem dentro dos rituais religiosos. Mas cumpre entender religião, aí em sentido lato. É religiosa a origem do teatro tanto quanto é impregnada de religião a maior parte das expressões vitais dos grupos sociais. Pois a religião contamina as expressões vitais do cotidiano. O que se diz como conto pode ser o mito, a forma de contar pode ser o último traço de rito. (Araújo, 1991, p. 47).

O mito e o rito são fundamentos da cultura africana e afro-brasileira, neles estão contidas as origens culturais negras. É a partir do mito e por meio do rito que a existência dos diversos povos negros se manifesta, e é compreendida e transmitida. Como afirmei anteriormente a roda do Candomblé é uma das formas encontradas pelos afrodescendentes de acessar as histórias de gênese das civilizações negras no Brasil, ou seja, de acessarem os mitos e os reviverem por meio dos ritos. Mitologia e ritualidade negra são dois elementos poéticos que orientam a criação cênica de artistas que procuram no encontro entre eles a construção de um teatro da ancestralidade.

O ritual e a mitologia se constituem paradigmas para a cena na medida em que possibilitam o mergulho nas profundezas do ser, do sentir, do imaginar, de acessar o passado, das memórias atávicas, dos tempos insondáveis da constituição dos diversos planos da existência. O que se configura numa ponte entre os tempos, as memórias e as reflexões sobre a existência humana e os demais seres no universo. Ao se concentrar no estudo do teatro rito-mitológico na África e nas Américas, Leda Maria Martins (a partir de W. Soyinka), em seu livro *A cena em sombras*, mostra que o teatro ritual é um espaço para o fortalecimento identitário, e um espaço para a atualização mitológica devido ao seu poder de convocação e aglutinação comunitárias, e de invocação do mundo espiritual:

O Teatro ritual, na África e nas Américas, assenta-se em uma premissa básica: o poder de invocar. Segundo Olivier Jackson, esse teatro é mágico, porque “procura produzir modificações de comportamento, através do uso combinado do poder da palavra, do poder da dança, do poder da música.” E é também, sagrado, pois busca realizar e cumprir uma função espiritual. Seu projeto último é constituir-se como uma força que promulga o bem-estar e a saúde da comunidade. (Martins, 1995, p. 40).

Com poder de invocar, de ser mágico, sagrado e de procurar produzir modificações de comportamento, a ritualidade e a mitologia tornam-se um afluente no grande leito do rio da cena. Elas intensificam o imagético, o místico, o sensorial, e a experiência na criação teatral negra. Coletivos negros como Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA (BA), Caixa Preta (RS), o Poste Soluções Luminosas (PE), Capulanas Cia de Arte Negra (SP) o História Encena Coletivo de Teatro Afro – HECTA (SE), são exemplos de grupos que tem como elemento poético preponderante a mitologia e ritualidade negra, eles mergulham no universo ancestral religioso do Candomblé investigando sua cenicidade, tendo esta ética cultural como inspiração e disparadora para a criação de seus espetáculos, treinamentos e formação de seus atores.

Um excelente exemplo prático de criação por meio desta proposição pode ser encontrado em espetáculos como *Siré Obá – A festa do Rei, Exu – A Boca do Universo* do NATA; *Hamlet sincrético* do Caixa Preta, *Iroko – A pedra e o Sol* do Poste; *Sangoma e Yalodês* das Capulanas; *Conto Griô* do HECTA¹¹.

Essas montagens demonstram como esses coletivos teatrais negros se apossaram da ética cultural do Candomblé e por meio da mitologia e ritualidade presentes neles puderam construir montagens potentes, instigantes, provocadoras e de plasticidades inovadoras. Mas não é apenas no campo da encenação que rito e mito potencializam a cena negra, podemos identificar na dramaturgia o quanto mitologia e ritualidade oxigenizam e nutrem o processo criativo, dão margem a criação de uma dramaturgia lírico-narrativa, construída pelo princípio da narrativa mito-poética – trata-se do conjunto de elementos mitológicos fundantes de uma comunidade, que orientam sua forma de ser e estar no mundo, suas memórias, valores, éticas sociais.

Assim as narrativas míticas estabelecidas pelos itans (lendas, mitos dos orixás), orikis (poesia em exaltação aos orixás) adurás (preces aos orixás) e orins (cantos sagrados em louvor aos orixás) são alguns dos elementos que materializam parte

11 Esses espetáculos dispõem de fragmentos de vídeo disponíveis no youtube.

da cosmologia do povo yorubá. Chama-se narrativas mito-poéticas pois saem do espaço da liturgia religiosa e vão para a criação da cena, tendo a mitologia como fio condutor. Dessa maneira os itans dialogam com os orikis, os adurás, e os orins dando forma ao que nomeiei de dramaturgia afromíticas, ou seja, uma dramaturgia criada a partir dos elementos mitológicos negros e encenada a partir da ritualidade negra, tendo o Candomblé como um grande expoente epistemológico de encenação e atuação.

Em *Siré Obá – A festa do Rei* o texto construído pela reunião e adaptação de orikis, itans e orins transforma-se num espetáculo festa em reverência aos orixás e as comunidades de terreiro. Analisemos o fragmento abaixo:

(O ritmo tocado para Nanã, se acentua e vai aos poucos acelerando num crescente. No ápice da música os atabaques param abruptamente e os atuantes caem no chão e aos poucos sentam-se formando uma roda em torno de Nanã.)

NANÃ – *(emite uma sonoridade interna, como se viesse do centro da Terra)*
 Ibiti eniá kosi kosi imalé! *(repete três vezes)* Sem humano não há divindade!
 Assim diz um ditado africano. Contam os antigos que da mão de Nanã saiu o barro, matéria prima dada a Oxalá para fazer a humanidade. Nem de pedra, nem de madeira, nem de ferro, nem de água, nem de ar... mas de barro... O corpo sendo moldado, desenhado pela mão da divindade criadora, a espera do sopro da vida. O barro soprado por Olodumare virou carne pulsante. Exposta ao Sol da Criação, seca e assa. Está pronta para a existência (Barbosa, 2009).

Acessar a origem ritualística e mítica do Teatro Negro é abrir novas/antigas possibilidades da cena. Outras narrativas com gêneses e mitologias diferentes das narrativas consideradas oficiais, que em sua maioria são narrativas europeizadas, são possíveis, além de processos de criação orientados pela imersão na espiritualidade do indivíduo e por visões de mundo cujos paradigmas se somam e até se opõem à utilização apenas lógica, racional e mimética da inteligência humana para a criação teatral. Trata-se de um teatro que não abre mão da memória, da ancestralidade, de noções como identidade cultural, pertencimento e origem.

2.3.2 Pautas sociais e históricas negras

Patrão meu amo, que moça bonita é aquela?
 Eu falei com a mãe da moça, ela não me disse nada,
 eu falei com pai da moça me olhou atravessado,
 eu voltei, falei com a moça ela deu uma gargalhada.

Ah! Amor ingrato! Amor ingrato!
 Vou morrer apaixonado!
 Moça ingrata! Moça ingrata!
 Vou morrer apaixonado.
 (Samba de roda – Domínio público)

Numa entrevista com o ator, diretor e apresentador Lázaro Ramos para a tese *Teatro Preto de Candomblé* (já citada aqui), perguntei como ele definiria o Teatro Negro, Ramos afirmou dentre outras coisas, que para ele Teatro Negro se tratava de “algo intuitivo, que faz com que a negritude se faça presente no teatro, mesmo quando isso não vira um debate teórico. O Bando de Teatro Olodum nasceu um pouco desse lugar. A teoria não é o mais debatido, mas sim as temáticas negras, como: exclusão social e geográfica, racismo, ascensão social dentre outros temas”. Esses temas citados por Lázaro Ramos fazem parte do que se chama pautas sociais e históricas negras na cena teatral.

Uma vez que os Teatros Negros além de abordarem temas como a história ancestral, mitologia e construção da identidade negra, são pelas pautas sociais e históricas que eles procuram dar conta das demandas antigas e atuais da comunidade negra no espaço da cena. Trata-se de temas que pensam, problematizam e poetizam a presença e contribuições da comunidade negra no decorrer da história, nas lutas sociais, no processo de subjetivação e individuação negras e principalmente na dinâmica emancipatória desta população por meio da criação de obras cênicas que denunciam, questionam, enfrentam e demonstram os horrores da colonização e da escravidão histórica de pessoas negras, mas também anunciam suas aspirações, suas vitórias, seus afetos e desafetos.

Desde a Cia de Teatro de Revista de D’Chocolat¹² e principalmente nas criações teatrais do TEN, que as demandas histórico-sociais da comunidade negra, sua luta por direitos civis, emancipação econômica, política, reconhecimento de personalidades históricas, fortalecimento das individualidades e afetividades são pautadas em cena.

Abdias Nascimento e diversas artistas negras e negros empreteceram o teatro nos idos de 1940 com vários objetivos, dentre eles estava o de colocar em cena os inúmeros enfrentamentos que a comunidade negra precisava fazer para existir e de denunciar a barbárie do racismo brasileiro. Dessa maneira a cena foi inundada pelas reivindicações, aspirações, conquistas históricas negras, suas estratégias de resistências e de luta por reparação racial.

12 A Companhia Negra de Revistas, empreendimento brasileiro destinado a apresentar espetáculos de teatro de revista, fundada em 1926 pelo artista baiano D’Chocolat, primeira no país formada por atores negros.

Coletivos cênicos como o Bando de Teatro Olodum (BA), Cia Abdias Nascimento – CAN (BA), Cia dos Comuns (RJ), Grupo os Crespos (SP), Teatro Negro e Atitude (MG) Coletivo Negro (SP), Cia Marginal (RJ), O bonde (SP) são alguns exemplos de grupos de teatro que partem das pautas sociais e históricas negras para construírem suas criações cênicas. Espetáculos como *Ó pai ó!, Cabaré da rrrraça, Relato de uma guerra que ainda não acabou* do Bando de Teatro Olodum; *O dia 14 e A casa dos Espectros* do CAN; *Bakulo – Os bem lembrados, Silêncio e Traga-me a cabeça de Lima Barreto* da Cia dos Comuns; *Farinha com açúcar, ou sobre a sustança de meninos e homens* do Coletivo Negro¹³

São brados de denúncias contra a violência racial brasileira, montagens que adensam as discussões acerca de igualdade racial e de direitos nas conformações políticas, econômicas, midiáticas, sociais e culturais no país. Encenações que carregam em suas elaborações cênicas a contundência, ironia, postura crítica e discursiva necessária para se fazer valer os enunciados de pessoas que são violentadas pela tecnologia de dominação mais voraz da colonização: o racismo. Da dramaturgia à encenação e da atuação às obras construídas a partir desse elemento poético tem na contundência sua maior e melhor expressão. Como podemos ver no fragmento da peça teatral *Farinha com açúcar* de autoria do ator e diretor Jé Oliveira (2018):

O homem faz partitura ajoelhado e com as mãos cruzadas na nuca em frente aos bonecos com a frase “Por que o senhor atirou em mim?”

Eles tinham do que se arrepender? Hein, Raposão?
Será que pediram ajuda? Será que sabiam que era uma despedida? Será que sabiam que iam para nunca mais voltar, irremediavelmente? Será? Será? Será? Será que falaram alguma vez *(no microfone)* “eu te amo”? *(fora do microfone)* Será que ouviram alguma vez *(no microfone todo o restante daqui em diante)* “eu te amo”? Será que falaram “eu te amo” alguma vez na vida? Será que ouviram “eu te amo” de alguém alguma vez? Será que viveram um grande amor? Será que deu tempo? Será? Será? Será? Será que mereciam cinco tiros na cabeça só porque é preto? Será? Será que mereciam 12 facadas na barriga só porque é preto? Ficar amarrado pelo pescoço no poste da rua como se fazia com a gente antigamente, só

13 A maioria desses espetáculos citados possuem registros disponíveis no youtube.

porque é preto. Será que mereciam? Será? Um carro branco, cinco moleques pretos e 111 tiros, só porque é preto. Será que mereciam? Podia ser a gente voltando de um ensaio, vindo para essa apresentação: 1, 2, 3, 4, 5, 6 homens pretos. Podia ser a gente. Só porque é preto. Cento e onze mortos do Carandiru, todos pretos. Só porque é preto. Será que mereciam? Um carro branco, cinco moleques pretos e 111 tiros, só porque é preto. Será que mereciam? Podia ser a gente voltando de um ensaio, vindo para essa apresentação: 1, 2, 3, 4, 5, 6 homens pretos. Podia ser a gente. Só porque é preto. E se todos fossem ladrão, igual o Kioio era, se todos fossem, ainda assim mereciam? Só porque é preto. Mereciam? Só porque é preto. Mereciam? Mereciam? Mereciam? Só porque é preto, preto, preto. Só preto.

No fragmento apresentado podemos identificar a denúncia, a crítica, o questionamento e a problematização acerca da realidade violenta a qual está submetida a comunidade negra. A personagem provoca o público a refletir sobre os impactos do genocídio contra a juventude negra e seus desdobramentos no dia a dia dos bairros periféricos do Brasil. A personagem desespera-se, grita contundentemente que a raça foi o motivo pelo qual os jovens negros foram executados. A cena é densa, intensa e atual. As pautas sociais e históricas negras auxiliam poderosamente a manter o Teatro Negro politizado, crítico, engajado e conectado com a realidade brasileira.

A roda do Samba de roda que inspirou a criação de diversas linguagens da música negra no país como o rap e o funk por exemplo, canta e poetiza os sonhos e dissabores da vida negra brasileira. E ao atualizar e potencializar na cena teatral as pautas sociais e histórias negras dentro e fora da roda do Samba de roda, seguiremos mantendo de pé o pacto firmado entre nós e liderado pela fundamental escritora Conceição Evaristo, “eles combinaram de nos matar e nós combinamos de não morrer”.

2.3.3 Reinvenção da realidade negra

Quando você me vê, eu sou sinônimo de que?
Quando você me olha, o que você enxerga?
Negro é sinônimo de que?
Fecha os olhos puxa pela memória,
sim temos uma história gloriosa,
não contada, não divulgada, ainda.

A Cleópatra não é a Elizabeth Taylor.
 O Egito fica na África e não na Inglaterra.
 Ramsés tem a cara do Lázaro Ramos
 e não do Leonardo Vieira.
 Agô! É isso aí, tô colocando pra você refletir!
 Negro é sinônimo de que?
 Você precisa saber!¹⁴
 (Onisajé, 2016)

O que é um estereótipo? Segundo os dicionários, trata-se de um conceito, ideia ou modelo de imagem atribuída a pessoas ou grupos sociais, muitas vezes de maneira preconceituosa e sem fundamentação. Em resumo, os estereótipos são impressões, pré-conceitos e “rótulos” criados de maneira generalizada e simplificada pelo senso comum. Esse termo e seus efeitos são uma luta que a comunidade negra vem travando a muito tempo. E é no campo do simbólico, do imagético, do narrativo que se encontram o maior campo de batalha, pois destruir e superar os estereótipos difundidos sobre nós e tudo que eles acarretam é meta a ser realizada.

Em sua célebre palestra *O perigo de uma história única*, a escritora e ativista feminista Chimamanda Ngozie Adichie explanou sobre o quão perigoso é a criação e a perenização de uma história única sobre alguém ou uma comunidade. Ela cria estereótipos, caricaturas, deprecia, perverte. Trata-se de uma violência simbólica das mais devastadoras, pois expropria e torna destrutiva as relações entre indivíduos e sociedades. “A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem um história tornar-se a única história”. (Adichie, 2012).

No campo da arte essa luta tem sido travada de várias formas e uma delas diz respeito ao processo de ampliação do imaginário simbólico sobre nós, da quebra dos estereótipos e dos estigmas alimentados por eles. Espetáculos teatrais, filmes, séries, novelas, pinturas, esculturas, romances, músicas, fotografias, poesias são espaços para a construção de narrativas sobre pessoas negras que não mais reproduzam o imaginário depreciativo construído em séculos de escravização e racismo.

A conhecida frase “A arte imita a vida” que foi atribuída ao filósofo grego Aristóteles (Estagira, 384 a.C. — Atenas, 322 a.C.) durante muito tempo foi a balizadora para construções poéticas no campo da arte. Ela justificou e ainda justifica que inúmeros artistas reproduzam estereótipos sobre diversos grupos sociais com o argumento de que

14 Fragmento da peça teatral *Macumba – Uma Gira sobre poder de autoria* de Onisajé, escrita e encenada com a Companhia Transitória de Teatro de Curitiba.

estão reproduzindo o que observam na “vida real”. Um famoso autor de novelas utilizou esse mesmo argumento quando foi questionado sobre a sua resistência em cumprir as determinações do projeto de Lei nº 4370/98, de autoria do deputado Paulo Paim (Partido dos Trabalhadores - PT/RS), que instituiu cotas para representação da etnia negra nos filmes, anúncios publicitários, peças e programas veiculados pelas emissoras de televisão ou apresentados em cinemas.

Na oportunidade o famoso autor estava indignado por ser obrigado a criar personagens negros em situação de não subalternidade em suas novelas, para ele sua teledramaturgia estava apenas colocando em cena a realidade da vida brasileira e nela as pessoas negras só ocupavam atividades subalternas. Essa afirmação traz à baila a reflexão sobre o que vem a ser efetivamente a “realidade da vida brasileira”. Mas afinal, o que essa discussão tem a ver com os Teatros Negros?

A primeira metade do século XX testemunhou o surgimento de grupos teatrais negros como, Teatro Experimental do Negro – TEN (1944 –1961), de Abdias do Nascimento; Teatro Profissional do Negro – TEPRON (1970–1985), de Ubirajara Fidalgo; Teatro Popular Brasileiro – TPB (1950–1975), de Solano Trindade; e o Teatro Folclórico Brasileiro (1949–1957) de Haroldo Costa, que ambicionavam colocar em cena a vida da pessoa negra brasileira e a realidade em que elas viviam no país. Desde lá e principalmente no século XXI as artes cênicas negras vem refutando a máxima de que a arte imita a vida, para defender que ela, a arte reinventa a vida.

E é nesse movimento poético de reinvenção da realidade negra que os Teatros Negros criam textos teatrais, espetáculos e técnicas de atuação e encenação que além de colocar em espaço de centralidade a experiência de ser negra e negro no Brasil, refutam estereótipos racistas ao construir e colocar personagens negras em espaços não subalternos e/ou evidenciar as mobilidades sociais que a comunidade negra tem protagonizado.

Por esse motivo que na virada do século XX para o século XXI se fortaleceu um movimento poético de criação cênica que visa reinventar a realidade da pessoa negra por meio da ficção, quebrando os estereótipos que desde sempre não foram condizentes com a história do povo negro e suas criações e contribuições na sociedade. Essa reinvenção nada mais é do que colocar em cena personagens em ascensão econômica, política, intelectual, empoderados de suas subjetividades e afetividades. Personagens que ampliem as discussões sobre negritude para além da violência do racismo.

Esse elemento poético é visto fortemente nas linguagens cinematográficas e televisivas, como por exemplo nas obras de cineastas negros como Ava Duvernay (*Colin em preto e branco*), Antoine Fuqua (*Bad boys para sempre*), Bille Woodruff (*A vida secreta de Zoe*), e das aclamadas Shonda Rymes (*Scandal* e *How to Get Away with Murder*) e Oprah Winfrey

(*A cor púrpura – uma abordagem ousada do amado clássico*). No Brasil um exemplo recente é o da diretora Viviane Ferreira (*Ó pai ó 2*). Nesses filmes e séries as personagens negras possuem poder econômico, social, político, intelectual, midiático e cultural, ocupam espaços de decisão e são protagonistas de suas vidas. Seus arcos dramáticos são complexos e não são tutelados pela ação das personagens brancas.

No teatro esse movimento ainda é tímido, mas vem se fortalecendo, encontramos vestígios desse processo em espetáculos como *Namíbia não!* de Aldri Anunciação, que de partida apresenta como personagens dois homens negros: Antonio um diplomata e André um advogado, confinados em seu apartamento. O já citado *Cabaré da rraça*, que perfila uma miríade de personagens que vão desde cantora, modelo, dona de rede de salões de beleza para pessoas negras a um pesquisador com doutorado acadêmico e por fim o espetáculo *Macumba – Uma Gira sobre Poder*, peça teatral de minha autoria que apresenta personagens dialogando sobre poder e mostra uma deputada negra que funda uma legenda partidária só para negros, como podemos ver no fragmento a seguir:

(*A Deputada toma o centro da cena, foco de luz, olha bem os espectadores e como se estivesse diante da tribuna na Câmara de Deputados faz um pronunciamento.*)

Deputada – Boa noite a todas e todos! Minhas saudações a esta casa. Saúdo cada parlamentar aqui nesta noite. Saúdo a mesa que hora se forma para esta importante sessão. Resistência trago aqui boas notícias, alardeio por meio do calor da minha voz que ao fim deste pronunciamento estará implantado e com vigor o nosso Partido Negro. A nossa legenda afro centrada, focada em eleger a representação negra nesta e nas demais casas de representação política. Sim! Sim! Hoje ao final desta sessão excelência, realizar-se-á o Sonho que sonhou Luter King, Abdias Nascimento, a Frente Negra Brasileira nossa tentativa ancestral de organização político-partidária. Pois a pergunta que não quer calar é porque o poder político ainda não está em nossas mãos? Pois Resistência não há mais razão e nem motivos que possam ser compreendidos para que nós maioria da população brasileira, responsáveis por eleger inúmeros candidatos a cargo de representação pública, nos furtemos do embate do voto e empreteçamos Brasília. O centro do poder político. Resistência só criando uma legenda própria, só partindo para o corpo a corpo da urna, conseguiremos retirar essa massa espúria, que saúda e comemora com torturadores, com os nossos torturadores. Quem foi que disse que não podemos ter o poder nas mãos? Onde foi que perdemos a mão com o poder? [...]

Ficcionalmente uma deputada negra funda um partido negro, ela discursa questionando os motivos pelos quais a comunidade negra, maioria de habitantes do país está fora do cenário da luta partidária. Essa ficção estimula a reflexão, problematiza nossa ausência em espaços de poder e apresenta outros possíveis personagens negros reinventando nossas presenças e contribuições.

Reinventar. Esse verbo é utilizado aqui com o sentido de visibilizar, evidenciar que a população negra possui uma história complexa, diversa e gloriosa. Nossas existências não surgiram a partir dos negreiros que traficaram tantos de nossos antepassados, mas de bem antes. Muito antes da opressão da colonização e sua mão cruel. Reinventar, torna-se o verbo para afirmar, ressignificar, re-semantizar nossas presenças e contribuições, para sonhar, aspirar por uma sociedade justa e verdadeiramente democrática. Mudando como bem faz a Capoeira os ângulos e posições das problematizações acerca da existência negra no Brasil e no mundo.



Imagem: Caio Lirio

Unidade 3 - Teatro Negro para Infância e Juventude

3.1 As conquistas do Movimento Negro

Você consegue imaginar o que o racismo pode causar em uma criança?

É impressionante, mas a maior parte das referências que temos sobre nós mesmos é moldada pelo racismo introjetado em nossa cultura diariamente, desde que somos bem pequenos. Por esse motivo ações afirmativas foram sendo exigidas pelos movimentos negros, e alguns dos resultados dessa luta são as leis federais nº 10639/03 e nº 11645/08 que instituem o ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena nas escolas. Essas leis visam diminuir gradativamente o impacto da escravidão nas futuras gerações, produzindo conhecimentos e ações que eliminem os preconceitos raciais de nossa sociedade. No entanto, elas ainda representam um horizonte distante de mudanças sociais, pois muitas dificuldades estruturais foram encontradas durante as tentativas de aplicar essas leis em nossas escolas.

Paralelamente a esse movimento, um crescente número de companhias de Teatro Negro tem se dedicado à infância e juventude, preocupadas em discutir questões como o racismo e ampliar o nosso repertório cultural. A busca é por valorizar a nossa diversidade étnica, respeitando as múltiplas experiências de nossos jovens. Para isso, o Teatro Negro voltado para o público infantojuvenil investiga particularidades culturais e sociais dessas faixas etárias, criando diferentes estéticas, apoiadas em acervos culturais negros do mundo todo. Quer saber como o Teatro Negro relaciona infância, juventude, gênero, raça e sociedade em suas criações artísticas? Você já ouviu falar sobre a produção histórica e contemporânea do Teatro Negro feito por ou para crianças e jovens? Como o teatro tem sido um aliado na educação antirracista?

3.1.1 Os objetivos da luta antirracista

Vamos começar por entender os impactos do racismo na vida de crianças e jovens negros, percebendo como é importante e urgente a adoção de ações de políticas afirmativas que possam diminuir as distâncias raciais e sociais em nosso país.

Depois, vamos entender as relações entre os movimentos de luta negra e os caminhos da educação no Brasil, além de dar uma olhada em exemplos inspiradores de como a Lei nº 10.639/03 pode ser aplicada em parceria com o Teatro Negro.

E então, é hora de explorar como o teatro pode ser uma ferramenta poderosa para representar e celebrar a diversidade étnica de nossa juventude, mostrando que cada história merece ser contada com respeito e sensibilidade, mas sem medo de enfrentar os tabus sociais, dando ao jovem e à criança o direito de refletir sobre a realidade em que estão inseridos.

Vamos mergulhar pela história da presença de crianças negras no palco e de peças voltadas para o público infantil, que foram pensadas ou executadas por pessoas negras. E então, teremos a oportunidade de investigar procedimentos cênicos e reflexões estéticas dos grupos de Teatro Negro voltados para cativar a imaginação dos pequenos espectadores.

E por último, mas não menos importante, vamos nos encantar ao conhecer exemplos incríveis de Teatro Negro voltado para crianças e jovens. Um teatro que luta contra o racismo e lança mão de histórias que entretêm, educam e inspiram, mostrando às crianças o valor e a beleza da sua herança cultural.

3.2 Racismo, infância e adolescência

Você com certeza já ouviu falar que existem assuntos de criança e assuntos de adulto, e que “certas coisas” não devem ser tratadas na presença dos menores. No entanto, várias crianças e jovens no Brasil são expostos a violências cotidianamente. Não discutir as violações de direitos que crianças e jovens sofrem, contribui para invisibilizar esses problemas na lógica do dia a dia.

Poucas pessoas sabem o tipo de consequência que o ódio e a intolerância podem trazer quando a vítima, direta ou indireta, é uma criança em processo de formação da sua identidade. Você sabia que ter de lidar constantemente com o racismo sistêmico e a discriminação cotidiana é um ativador potente da resposta de estresse?

Pesquisas científicas do centro de desenvolvimento infantil da Universidade de Harvard revelam que se os sistemas de estresse das crianças ficam ativados por longo período de tempo, há um desgaste significativo nos seus cérebros em desenvolvimento. Isso pode prejudicar o aprendizado e o rendimento escolar, causar transtornos no comportamento, na saúde física e mental das crianças e jovens¹⁵.

Inúmeras imagens depreciativas construídas na mídia e nos materiais escolares subjugam e ridicularizam pessoas negras, ao passo que o ideal de humanidade ligado às características físicas da brancura é valorizado e estimulado nos livros, programas de TV, brinquedos e filmes. Além disso, o racismo é cultivado através de ações cotidianas e de estruturas sociais de desvalorização da vida e cultura negras. É natural, portanto, que as crianças e jovens negras passem a tentar corresponder a uma ideia do Belo e do Bom que lhes é transmitida desde que são bem pequenas. Acontece que aos poucos muitas crianças e jovens negros vão percebendo que esse ideal de beleza e de sucesso não pode ser alcançado, causando feridas que condicionam seus comportamentos.

A baixa autoestima, a negação da própria imagem, os sentimentos de angústia e revolta e as dificuldades de relacionamentos são sequelas do racismo que impedem as crianças e jovens de atingir seu pleno potencial humano e capacidade produtiva. A psicóloga pós-graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Cristiane Ribeiro, que estuda como a população negra lida com o sofrimento físico e mental, diz:

Na infância é quando começamos a construir nossa capacidade de acreditar no próprio potencial para viver no mundo. No caso da população negra, essa construção é afetada negativamente pelos estereótipos racistas, sejam de características físicas ou sociais¹⁶.

As situações desmoralizantes que atingem os membros sociais com os quais nos identificamos racialmente também afetam a forma como as crianças e jovens negras

15 <https://www.geledes.org.br/impacto-do-racismo-na-saude-mental/#:~:text=Anos%20de%20estudos%20cient%C3%ADficos%20mostram,Infantil%20da%20universidade%20de%20Harvard.>

16 <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55239798#:~:text=Na%20inf%C3%A2ncia%2C%20diz%20a%20psic%C3%B3loga,potencial%20para%20viver%20no%20mundo.>

elaboram sua compreensão de mundo. Mesmo quando essas não são alvo direto de ofensas ou violência racista, podem ficar traumatizadas ao perceber eventos que tenham afetado pessoas próximas a elas. Além disso, as situações vexatórias causadas por brincadeiras sádicas contra pessoas negras, acontecem regularmente na rua e na escola.



Sabendo um pouco mais

Crianças muito pequenas já conhecem o racismo, apesar de ainda estarem construindo sua identidade. Você já ouviu falar do Doll Test?

O casal Kenneth e Mamie Clark publicou três artigos importantes entre 1939 e 1940 sobre a autopercepção das crianças em relação à raça, nos Estados Unidos. No experimento eram apresentadas duas bonecas para cada criança, sendo as duas bonecas completamente idênticas, exceto pela cor da pele e do cabelo, uma boneca era branca com cabelos loiros, enquanto a outra era negra com cabelos castanhos. As crianças eram questionadas sobre qual seria a boneca com a qual elas brincariam, qual das duas seria a boneca bonita, qual pareceria feia e qual seria a mais legal. A pesquisa desenvolvida por Mamie Clark comprova o impacto do racismo nas crianças pequenas e foi um estudo muito importante na luta pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos. Seu método é aplicado em diversos países por novos pesquisadores até hoje.

Clique nos links abaixo para assistir aos vídeos da pesquisa:

<https://www.youtube.com/watch?v=PZryE2bqwdk>

<https://www.youtube.com/watch?v=KLg1KS8jNxA>

Segundo o informativo desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil, divulgado em 2019 pelo Instituto Brasileiro de geografia e estatística (IBGE) as crianças negras são a maior parte em situação de rua ou em vulnerabilidade social e, entre os 10% de pessoas com menor renda no Brasil 75% delas são pretas ou pardas¹⁷. O informativo diz ainda que 42,6% dos pretos e pardos mais pobres do país não frequentam a escola e que no município de São Paulo, os negros totalizam mais que o dobro das pessoas que residem em aglomerados subnormais. A discriminação e a exclusão decorrem, também, em piores resultados de saúde, nutrição e aprendizado para as crianças e os adolescentes. Sendo a população negra quem

¹⁷ https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf

tem maior probabilidade de encarceramento, taxas mais altas de gravidez entre as adolescentes e taxas de emprego e rendimentos mais baixos na idade adulta.

Uma nova pesquisa do U-Report, que gerou mais de 407 mil respostas, descobriu que quase dois terços dos entrevistados sentem que a discriminação é comum em seus ambientes, enquanto quase metade sente que a discriminação afetou de maneira significativa sua vida ou a de alguém que conhecem. De acordo com o Ministério da Saúde (2018), a cada dez suicídios na faixa etária de 10 a 29 anos, aproximadamente seis ocorreram com negros. E o risco de suicídio entre jovens negros de 10 a 19 anos é 67% maior se comparado às pessoas brancas da mesma faixa etária.

Para a mestra em psicologia pela UFMG e integrante da Rede Estadual de Mulheres Negras e da Partida, Larissa Borges:

Uma sociedade estruturada no racismo como a brasileira inflige sofrimentos insuportáveis para a população negra e, equivocadamente, impõe o suicídio para essa população, na medida que faz acreditar que é a única alternativa para cessar as dores sociais e existenciais geradas pelo racismo. [...] Os adolescentes e jovens negros têm suicidado mais porque têm sido mais expostos a violências e violações de direitos que geram dores insuportáveis¹⁸.

O racismo influencia a perda de perspectivas da juventude negra, ao mesmo tempo que impõe condições de desigualdade, marginalidade, aprisionamento, violência e injustiças sociais. A consequência disso é a continuidade de altos índices de violência e mortes, que tem como uma das principais vítimas, a juventude negra. Segundo o *Atlas de Violência* (2020), entre jovens de 15 a 24 anos, 75,7% das vítimas de homicídio são negras.

As crianças e adolescentes pretas e pardas também estão mais vulneráveis à exploração relacionada aos trabalhos análogos à escravidão ou de exploração sexual. A pesquisa “Perfil dos Acidentes de Trabalho com Crianças e Adolescentes no Brasil, de 2011 a 2020” divulgadas pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), mostra que no período foram registrados 24.909 acidentes de trabalho envolvendo crianças e adolescentes no Brasil. O número de óbitos chegou a 466 nesse período, e mais de 56% dos óbitos registrados ocorreram com jovens pretos e pardos.

18 <https://www.nupad.medicina.ufmg.br/suicidio-e-maior-entre-adolescentes-e-jovens-negros/>

Em 16% dos casos, as vítimas tinham entre 5 e 14 anos, o que configura trabalho ilegal no país. Élide Hennington, professora da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca da Fiocruz, explica:

É o caso, por exemplo, de um adolescente que trabalha em canavial cortando cana e se corta com o facão, ou de uma criança que vende bala na rua e acaba sendo atropelada¹⁹.



Reflexão

Em um país com dimensões continentais é importante lembrar que há muita heterogeneidade entre as infâncias e adolescências no Brasil. Os números das estatísticas sobre os impactos do racismo vão variar de acordo com o território ocupado e as relações sociais que se estabelecem em cada local. É preciso considerar se a criança vive em um quilombo ou na cidade, se sofre violência doméstica, se tem água encanada, se frequenta a escola, se tem acesso à cultura e ao lazer, se faz parte de uma comunidade ribeirinha ou se enfrenta algum tipo de preconceito religioso. Cada pessoa vai sentir os impactos do racismo de acordo com a realidade que a cerca.

Apesar das consequências do racismo já serem estatisticamente contabilizadas pelos órgãos e institutos de pesquisas, as sequelas dessa prática continuam afetando a sobrevivência e a saúde física e mental das crianças e jovens negros e negras. Dentro da realidade em que estão inseridos, os jovens e crianças têm desejos e sonhos, formulam hipóteses e têm que lidar com suas dificuldades e fragilidades. A criança e o adolescente articulam pensamentos próprios, e desde muito cedo fazem leituras do mundo no qual estão inseridos. Portanto, além da denúncia e punição contra as violências raciais, é preciso que haja investimento na discussão dessas realidades e em representações positivas com referências culturais diversas nas áreas da educação e da cultura, para uma real luta contra as desigualdades e os preconceitos. Afinal, são as experiências pelas quais as crianças passam que vão orientar seus conceitos, formas de ver o mundo e a construção da sua própria identidade.

19 <https://www.epsjv.fiocruz.br/podcast/mortes-de-criancas-e-adolescentes-no-trabalho-escancaram-racismo-no-brasil>

3.3 Educação anti-racista

As violências raciais geram dores profundas e impactam de forma definitiva a vida de jovens negras e negros, desde a tenra idade. Nesse contexto, o ambiente escolar, sem dúvidas, é um dos espaços responsáveis pela reprodução de preconceitos e discriminações. Mas, em 2003 um decreto federal levou à criação da Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial no Brasil, prevendo ações afirmativas com base em raça e etnia. Neste ano é promulgada a lei 10639/03 tornando obrigatório o ensino de história, arte e cultura negra nas escolas, e então o país dá um importantíssimo passo em direção à construção de políticas afirmativas para a equidade racial na educação.

As Leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08, que estende a obrigatoriedade para o ensino da história e cultura do povo indígena, foram responsáveis por instaurar um debate sobre pedagogias antirracistas em diversas mídias, e impulsionaram várias mudanças no ambiente escolar. No entanto, já se passaram mais de 20 anos desde a promulgação da lei nº 10.639/03 e ainda encontramos muitas barreiras para sua real aplicação nas escolas brasileiras. A filósofa, escritora e ativista antirracismo, Sueli Carneiro vai dizer:

Como a educação sempre foi o principal ativo da mobilidade social do Brasil, ela foi restringida aos negros. Por isso, desde sempre, a educação tem sido uma árdua e persistente batalha para as pessoas negras²⁰.

Vamos entender um pouco como e porque a Lei nº 10.639/03 se tornou tão importante para a democracia de nosso país?



Atenção

Para compreender a aplicabilidade das leis 10.639/03 e 11.645/08 é importante conhecer os seguintes documentos que estabelecem as diretrizes para sua implementação.

- a) Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.888/2010) destinado a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica.
- b) Parecer CNE/CP/003/2004 e Resolução CNE/CP nº 1, de 17 de junho de 2004 - institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (DCNs EREER);
- c) Plano Nacional de Implementação das DCNs EREER e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana (BRASIL, 2009, 2013);
- d) Parecer CNE/CEB nº 14/2015, aprovado em 11 de novembro de 2015 – Estabelece diretrizes operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica, em decorrência da Lei nº 11.645/08.

20 Coleção antirracista episódio “Cota Não é esmola”.

Mesmo com a educação restrita somente aos brancos durante o período colonial, podemos identificar inúmeras formas de resistência da população negra para ter acesso à educação, apesar dos poucos registros que encontramos. Já no Brasil Império (1822 a 1889), são exemplos dessa luta Negro Cosme (1802-1842) líder da Guerra do Balaio (1838-1841), no Maranhão, que criou uma escola no Quilombo da Fazenda Lagoa-Amarela, em Chapadinha, para o ensino da leitura e escrita aos negros aquilombados. Podemos destacar também Maria Firmina dos Reis (1822-1917), autora do primeiro romance abolicionista brasileiro, *Úrsula* (1859). No início da década de 1880, Maria Firmina fundou em Maçaricó, a primeira escola mista do Maranhão, gratuita para os alunos cujos pais não tinham condição de pagar. Da mesma forma o professor Pretextato Passos e Silva que, em 1855, abriu uma escola no Rio de Janeiro para crianças pretas e pardas, que estavam excluídas do processo de escolarização²¹.

Neste período sai o Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854, que estabelecia que nas escolas públicas do país não seriam admitidos escravos e que a instrução pública para adultos negros dependia da disponibilidade de professores, mas era muito difícil encontrar professores dispostos a ajudar. Já a reforma do ensino primário e secundário, realizada por Leôncio de Carvalho em 1879, permitia que pessoas negras escravizadas pudessem estudar, mas como a vontade dos “senhores” é que controlava o destino da maior parte da população negra, estes eram proibidos ou encontravam sérias dificuldades em sua trajetória escolar. Os poucos negros que conseguiam a permissão para estudar, tinham que lidar com as diferenças de tratamento pelos professores e colegas de classe.

Durante muito tempo, a responsabilidade pela educação de pessoas negras ficou praticamente a cargo de associações racializadas. Um dos movimentos que obteve maior sucesso na criação de escolas para a população negra foi a Frente Negra Brasileira (FNB), criada em São Paulo, em 1931, que posteriormente estabeleceu-se em outros estados brasileiros. A FNB levantou no cenário nacional a importância do ensino da cultura afro-brasileira. Uma de suas escolas chegou a ter cerca de 4.000 mil alunos só na alfabetização, contando também com cursos profissionalizantes e estudos de idiomas.

Em 1937, Getúlio Vargas criou a ditadura do Estado Novo, que dissolveu os partidos políticos e as instituições negras, e então as ações educacionais foram centralizadas no Ministério da Educação e Saúde. Os valores ligados à família, religião, trabalho e à pátria moldaram fortemente a educação nesse período. Com o fim da ditadura Vargas em 1945, novas instituições negras reaparecem com o propósito de educar o povo negro e criar soluções para a consciência política desta população.

21 <https://observatoriodeeducacao.institutounibanco.org.br/em-debate/movimento-negro-educador>



Figura 14: Sala de Aula do TEN

Fonte: Site Brasil de Fato

Em 1944 nasce o Teatro Experimental do Negro (TEN), importante associação que se tornou referência para a educação das relações étnico-raciais, criado pelo multiartista paulista Abdias do Nascimento. O TEN se propunha a resgatar positivamente a herança da Cultura Afro-Brasileira e trabalhar pela valorização social do negro no Brasil por meio da Educação, da Cultura e da Arte. Além dos espetáculos de teatro, o TEN se preocupava com a formação do povo negro, sendo responsável por diversas iniciativas como aulas de alfabetização, palestras, congressos, concursos de artes plásticas e concursos de beleza, além de criar o jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950). No TEN também surgiram duas organizações de mulheres negras: a Associação de Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional das Mulheres Negras.

O professor Ironides Rodrigues esteve a frente do curso de alfabetização de adultos do TEN, e declarou:

Além de Português, História, Aritmética e Educação Moral e Cívica, ensinei também noções de História e Evolução do Teatro Universal, tudo entremeadado com lições sobre o folclore afro-brasileiro e as façanhas e lendas dos maiores vultos de nossa raça. Uma vez por semana um valor de nossas letras ali ia fazer conferência educativa e acessível àqueles alunos operários que, até altas horas da noite, vencendo um indisfarçável cansaço físico, ali iam aprendendo tudo num curso de cultura teórica e, ao mesmo, prática. [...] havia leitura, os ensaios e os debates de peças, com forte conteúdo racial²².

²² <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15259-por-que-o-teatro-experimental-do-negro-tornou-se-referencia-em-educacao-das-relacoes-etnico-raciais>

No ano do Centenário da Abolição (1988), quando a nova Constituição foi promulgada prevendo a educação como um direito de todos e dever do Estado, os movimentos negros viram uma oportunidade de garantir os direitos civis da população negra e passaram a cobrar “ações afirmativas” dos governos federais. Nesse contexto, a Marcha Zumbi dos Palmares, que ocorreu em 1995, em Brasília, foi um importante marco de mobilização social. Outro evento importante que, nos anos 2000, indicou importantes avanços na agenda de equidade racial foi a III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada em Durban, África do Sul, em 2001, quando o estado brasileiro assumiu compromissos para a promoção de políticas e ações antirracistas²³.

É então, que a Lei nº 10639 de 9 de janeiro de 2003 aparece no cenário da educação. Ela altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Essa Lei Federal estabelece a obrigatoriedade dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio. E para sua implementação seria necessária uma revisão dos conteúdos aplicados até então, uma revisão das referências e imagens utilizadas em ambiente escolar, assim como investimentos na formação dos profissionais da área e o incentivo à participação de toda comunidade escolar.

No Brasil, desde 2004, existem cotas em algumas universidades que possibilitam a população negra um maior acesso ao ensino superior e, em 2012, foi aprovada a Lei Federal nº 12.711/2012 que estabelece uma cota mínima de 50% de acesso de pessoas pobre às universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio, gerando polêmica na sociedade. Ampliando as análises e discussões sobre o pensamento negro em educação e o papel educador dos movimentos negros, em 2016, Nilma Lino Gomes lançou o livro *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, que pode nos ajudar a compreender os impactos desse movimento na sociedade brasileira.



Sabendo um pouco mais

Você conhece a Coleção antirracista (2022), com direção de Val Gomes e produzida por Toni Venturi, a série conta a história do Brasil sob uma perspectiva afro-brasileira, em 8 episódios permeados pelos testemunhos e pela consultoria de pessoas como Cida Bento, Sueli Carneiro, Salloma Salomão e Lia Vainer Schucman. Os capítulos duram de 11 a 15 minutos e são dinâmicos, super coloridos, com ótimas animações e imagens de arquivo. A proposta da série é explicar e discutir o racismo estrutural com humor, contundência e tom politizado. Uma ótima referência para conversar sobre racismo e decolonialidade com os jovens.

Clique no link a seguir:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLggyRMb5eNeKXHKhQT4xUQ5O3JlkkX7RS>

23 idem 6

Vários estudos levantaram dados que comprovam que as Leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08 promoveram um grande avanço na educação e é possível reconhecer alguns exemplos bem sucedidos de implementação dessas leis, em âmbito nacional. Mas, ainda se mostra desafiadora a proposta de construção de uma grade curricular renovada no Brasil. No entanto é possível reconhecer a importância da luta de alguns professores e gestores que buscam uma educação comprometida com a promoção da igualdade racial através de projetos interdisciplinares, oficinas temáticas e parcerias com instituições culturais locais como terreiros de religiões de matriz africana, escolas de samba, grupos e espaços de cultura popular e museus, proporcionando aos alunos vivências enriquecedoras e uma compreensão mais profunda da herança afrodescendente.

Um levantamento recente do Instituto Alana e do Instituto da Mulher Negra Geledés, analisa o quanto as Secretarias Municipais de Educação estão organizadas para inserir efetivamente no currículo escolar conteúdos e abordagens sobre história e cultura africana e afro-brasileira. O estudo aponta que foram encontrados bons casos de implementação em escolas de cidades como Belém (PA), Cabo Frio (RJ), Criciúma (SC), Diadema (SP), Ibitiara (BA) e Londrina (PR). O que você acha de pesquisar casos relevantes de boa implementação dessas leis em sua região?

A matéria intitulada “Educação antirracista: 20 anos da implementação da lei 10.639 nas escolas do DF” do site *Brasil de Fato*, traz o exemplo do projeto “Taguatinga Plural” que surgiu em 2021 e é coordenado pela professora Elna Dias. Quer saber como funciona o projeto organizado por professoras, da Coordenação Regional de Ensino de Taguatinga, que conseguiu uma emenda parlamentar para sua realização no Distrito Federal? Leia a matéria disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2023/05/17/educacao-antirracista-20-anos-da-implementacao-da-lei-10-639-nas-escolas-do-df>

De grande importância e uma das maiores referências antirracistas, o Projeto Político Pedagógico “Irê Ayó” existe desde 1988 e passa oficialmente a compor a Escola Eugênia Anna, no Ilê Axé Opo Afonjá em 1998. A criação do projeto é anterior à lei em questão e a existência dessa iniciativa está relacionada ao projeto de mestrado na UFBA da educadora Vanda Machado. A professora destaca que o currículo antirracista tem como missão considerar a possibilidade de formar sujeitos críticos, autônomos, solidários e coletivos. Ela narra que essas crianças recontam a história do continente africano trabalhando principalmente com a linguagem das artes, e em falas e cantigas na língua iorubá.

Como se trata de uma escola para comunidade, frequentada por crianças de todos os credos e uma quantidade significativa de crianças praticantes de religiões evangélicas, atentamos para a necessidade de um trabalho que não apresentasse uma conotação proselitista. [...] É emocionante ver crianças de classes e etnias diferentes, na grande maioria crianças brancas, que cheias de curiosidade e alegria, mergulham na mitologia afro-brasileira²⁴

24 <https://www.brasildefato.com.br/2023/05/17/educacao-antirracista-20-anos-da-implementacao-da-lei-10-639-nas-escolas-do-df>

Já na Cidade de São Paulo, entre 2013 e 2016, na Secretaria Municipal de Educação (SME), o Núcleo de Educação Étnico-Racial (NEER), foi o responsável por desencadear uma série de ações para a implementação das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008. A partir de um questionário sobre as relações étnico-raciais nas unidades escolares, respondido por professores e gestores, foi possível mapear as ações desenvolvidas até então, e compreender as demandas de professoras e professores para a implementação da lei. A principal demanda apresentada foi a necessidade de cursos formativos, além de materiais pedagógicos para subsidiar as ações.

Foram abertas aproximadamente 33 mil vagas em cursos de formação em história e cultura africana, afro-brasileira e indígena e em educação sobre migrações, além da realização de 752 encontros formativos para os(as) profissionais da educação. Também foi constituído um Grupo de Trabalho Permanente de Educação para as Relações Étnico-Raciais, formado por representantes das 13 Diretorias Regionais de Ensino e suas Divisões de Orientação Técnico-Pedagógica. Esse grupo de forma colegiada formulou, gestou e articulou a implementação de ações relacionadas às temáticas.

Foi a partir daí que houve a contratação de arte-educadores, por meio de edital público. Esses especialistas do campo artístico desenvolveram atividades formativas por meio de oficinas de hip-hop, arte afrobrasileira e indígena, jogos, audiovisual, Capoeira, danças afro-brasileira e indígena, contação de histórias, música, percussão, teatro e sobre os movimentos migratórios contemporâneos; a participação nas atividades contou com pontuação para a progressão funcional, como incentivo para a participação da equipe escolar. Nesse período houve a ampliação do acervo literário nas temáticas africanas, afro-brasileira, indígena e latino-americana; compra de jogos e bonecas(os), cursos, projetos de leitura e de jogos, mostras culturais, encontro com professores e os I e II Congresso Municipal de Educação para as Relações Étnico-Raciais, realizados nos anos de 2014 e 2016, respectivamente, que proporcionaram a visibilidade das práticas educacionais comprometidas com a construção de uma pedagogia de enfrentamento de situações de racismo, preconceitos, discriminações e xenofobia.

Entre os anos de 2015 e 2016 o projeto reuniu uma equipe de 67 agentes contratados, entre educadores sociais e artistas, para atuarem nas escolas da rede municipal, atendendo demandas relacionadas ao racismo e a aplicação das Leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08. Através de conversas e abordagens artísticas ou recreativas, as aulas eram aplicadas para professores, gestores e funcionários da rede pública municipal e em alguns casos também para alunos da rede. Infelizmente com a mudança da gestão pública municipal entre diferentes partidos políticos, o projeto foi enfraquecido e o departamento teve seu número de servidores muito reduzido, perdendo também toda a equipe contratada, finalizando a proposta, apesar dos bons números alcançados com a iniciativa.

Exemplos como esse, nos mostram uma das várias dificuldades na aplicabilidade da lei. Outras questões como intolerância religiosa, falta de apoio dos gestores escolares, falta de verba e incentivo para atividades voltadas para o tema, além de mudanças estruturais colaboram para

o cenário pouco animador. A pesquisa dos Institutos Alana e Geledés mostrou que a Lei nº 10.639 não é cumprida em 71% dos municípios brasileiros. O estudo realizado com 21% das redes municipais de ensino do Brasil, sugere que a cada dez escolas, somente três realizam ações consistentes para implementar o ensino de história e cultura afro-brasileira. Beatriz Benedito, analista de políticas públicas do Instituto Alana, aponta que

A lei tem sido importante para apoiar professores e profissionais da educação que já são comprometidos com práticas antirracistas. É na Lei 10.639/03 que esses profissionais se apoiam para fazer um enfrentamento direto nos seus territórios. Ela precisa, porém, estar incorporada nas estruturas administrativas da gestão pública, para que haja intencionalidade política de enfrentar o racismo de frente e garantir o direito de crianças e adolescentes negros e não negros de conhecerem e valorizarem suas histórias e culturas²⁵.

Neste atual cenário da educação, grupos de Teatro Negro contemporâneo tem traçado parcerias com as secretarias públicas, levando para as escolas e espaços culturais espetáculos que dialogam com a Lei nº 10639. É o caso do espetáculo *Karingana Ua Karingana - Histórias de Áfricas* (2015) Curitiba/ PR e do espetáculo *Os Coloridos* (2015) São Paulo/ SP, vamos conhecer um pouco sobre esses trabalhos?

Para que a história comece, sentado em roda o contador grita: “Karingana ua Karingana?” E quem ouve, responde: “Karingana!”. Assim fazem os ronga (povo banto que habita os arredores de Maputo), em Moçambique, quando vão contar sobre suas tradições. E é a partir dessa referência que o grupo Baquetá (2009) cria o mote do espetáculo “Karingana Ua Karingana”, que tem dramaturgia de Kamylla dos Santos, que também assina as composições ao lado de André Daniel. Na peça o grupo faz uso de técnicas de contação de histórias e utilizam diferentes danças populares, cantos e brincadeiras de matrizes africanas, numa encenação-show, que lança mão de diversos ritmos afro-brasileiros como o afoxé, maracatu, samba e rap para contar trechos da trajetória da diáspora africana e da contribuição negra para a formação do que chamamos de Brasil, passando por pontos da herança cultural negra e valorizando a noção de ancestralidade.

Depois do público responder “karingana!” os artistas-narradores falam de uma África vasta, com 55 países, berço da civilização, mãe de grandes saberes científicos e tecnológicos, e nos questionam “onde estará a semente do seu baobá?”. A peça narra histórias de diferentes países da África, aproveitando para dar informações sobre eles,

25 https://www.geledes.org.br/pesquisa-inedita-mostra-engajamento-das-secretarias-de-educacao-com-aplicacao-da-lei-10-639/?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwqtqmwBhBVEiwAL-WAYfBn-5zjs5iNM9W_eXRsjigH29QX8tDlapX3euEjo93gYunHN45FBoCzvoQAvD_BwE

contar curiosidades e ensinar brincadeiras. E depois de apresentar esse universo, os contadores se perguntam, “mas como viemos parar aqui tão longe da África?”, “Viemos escravizados, mas dentro de nós não esquecemos”. É aí que o espetáculo tenta elaborar uma infância negra cheia de autoestima, alegria e representatividade, apesar das cicatrizes ainda abertas pela escravidão colonial europeia. Os atores perguntam para o público: “Você sabe o que é quilombo?” e seguem contando histórias. Então, já no final do espetáculo, depois de apresentar vários aspectos culturais brasileiros, os artistas advertem: “Sabendo o que sabemos não dá pra ver racismo rolar”. A peça termina num caráter de conscientização, com uma música dançada em brake. “Eu falo, eu sou, eu visto histórias de Áfricas. Meu cabelo, meu tom, meu ritmo, histórias de Áfricas. Era uma vez uma história que há em mim, lá, e em vocês.”

A criança concebe a representação por meio da aquisição da função simbólica, que surge no ser humano por volta dos dois anos de idade. Logo nesse período inicial da vida, o simbólico nos permite fazer relações entre representação e pensamento, e é através da ludicidade que o Teatro Negro constrói realidades imaginadas, onde aprender se torna uma consequência na experiência teatral.

Um espetáculo pensado para essa faixa etária é “Os Coloridos” (2015), primeiro espetáculo da Cia Os Crespos destinado ao público infantil. O espetáculo, dirigido por Lucelia Sergio, uma das cocriadoras do grupo em 2005, conta com dramaturgia dos Crespos e texto de Cidinha da Silva e é voltado às crianças de 3 a 8 anos de idade. A peça aborda a complexa questão do preconceito racial e cultural de forma divertida e participativa, construindo lógicas de igualdade e empatia. Na história, duas araras, uma azul e outra amarela, contam uma à outra suas diferenças culturais e o valor de suas cores, numa disputa de superioridade. “Sai pra lá bicho esquisito, não quero ser seu amigo, eu sou muito mais bonito, sei mais do que você, sou mais forte que você, tenho mais do que você, qualquer bobo pode ver”. Então chega a arara vermelha, que vem do país da ginga e sabe contar boas histórias. Ela conta a todos a história da “arara de muitas cores”, e é assim que as araras briguentas e o público descobrem a beleza de serem coloridos. O espetáculo traz personagens baseadas em mitos e contos afro-brasileiros e indígenas, convidando o público a pensar que “Tem no mundo tanta gente e histórias diferentes” como diz o trecho de uma das canções da peça, composta por Belize Pinheiro. No final do espetáculo, o público é convidado a entrar numa brincadeira com tinta em pó colorida, para transformar o mundo em uma festa de cores.

“No mundo há vários povos, muito pra se conhecer,
São tantos conhecimentos diferentes, pode Crer!
Você aprende comigo e eu aprendo com você.
Todo ser tem algo bom pra ensinar e aprender.”

Trecho da música *Cores do mundo* de Belize Pinheiro.

As Cias de teatro citadas dizem que a demanda é bem menor entre as escolas privadas, o que reflete outra grande questão para o cumprimento da lei. Beatriz, do Instituto Alana, afirma que:

É importante ter no Plano Nacional de Educação, planos estaduais e municipais com diretrizes e metas específicas de educação para relações étnico-raciais, assim como na revisão da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), e orientar o planejamento das políticas municipais a partir destes instrumentos. Além disso, é imprescindível ter estrutura de governança em nível federal e nos municípios, para acompanhamento e avaliação da implementação da lei e, para isso, ter ferramentas institucionais de monitoramento e avaliação de sua implementação.



Vamos Experimentar?

Uma das coisas mais importantes para a construção de personagens atuais é o letramento étnico/racial e de luta de gênero, para a possibilidade de compreensão da própria história e análise do cotidiano que nos cerca. Experimente assistir aos episódios da série “Coleção Antirracista” com um grupo de jovens alunos ou até mesmo fora do ambiente escolar. Após assistirem a um ou mais episódios, abra espaço para que os jovens, em grupo, desenvolvam cenas a partir das provocações apresentadas pela série. Você pode pedir para que elas e eles criem uma cena a partir da história de Zacimba Gaba, contada no episódio 6 “Mulheres Negras”²⁶ quando ela liberta os escravizados ainda em alto mar, por exemplo. Pode também propor que os jovens criem cenas com diálogos sobre as dificuldades de acessar a educação, solicitando que os estudantes colem depoimentos dos pais e avós sobre o tema, apresentado no episódio 3 “Cota não é esmola”²⁷.

É importante ressaltar que você vai precisar de alguns dias para executar o trabalho e que ele pode ir sendo aprofundado com reflexões sobre o tema e muita criatividade ativa, no decorrer do seu curso ou experimento.

3.4 Construção da identidade negra e tabus sociais - reeducação, reconhecimento e identificação

As crianças não receberam a educação que nos leva a aceitar nossas práticas sociais rotineiras como “naturais”, e os jovens, uma vez que ainda não entendem nossas práticas sociais como inevitáveis, não veem porque não

26 <https://www.youtube.com/watch?v=psxh3VrMHAA>

27 <https://www.youtube.com/watch?v=SwrGivsCEN4>

poderíamos fazer as coisas de outra maneira. Os jovens estão ansiosos para derrubar os obstáculos e estão dispostos a se render ao maravilhamento de imaginar novas maneiras de ir contra a corrente.

Bell Hooks (2017).

Muitas pessoas questionam a discussão de certos assuntos com crianças e jovens, principalmente quando ela envolve tabus sociais como discriminação, morte, sexo e violência. Isso porque tudo aquilo que a pessoa adulta observa como um tema problemático, normalmente não é discutido com a criança. A visão do adulto julga a capacidade dos jovens, como se não fosse possível colocá-los para refletir diante das complexidades da vida cotidiana, e como se eles e elas não deversem ou não fossem capazes de lidar com os tabus presentes em alguns temas.

Se as crianças dão sentido ao mundo a partir de suas experiências, em um país como o Brasil, onde as vulnerabilidades sociais são tão latentes, crianças e jovens expostos com frequência ao racismo direto ou indireto são forçadas a dar algum sentido ao mundo, e se não forem apresentadas referências contra-hegemônicas, a sua identidade será forjada a partir de uma lógica sistêmica de opressão, desvalorização e marginalização. É urgente que questões sociais, políticas, culturais e estéticas sejam discutidas com jovens e crianças, cuidando da autoestima e incentivando uma possível intervenção na própria história, assim como o respeito e boa convivência entre as diferentes raças e culturas.

As ideias sobre infância foram mudando ao longo da história da humanidade, portanto a infância é uma construção histórica mutável e os tabus fazem parte de ideologias culturais, responsáveis pela forma como aprendemos as regras de comportamento de determinada sociedade. No Brasil geralmente os tabus expressam um pensamento colonialista que tem a função de manutenção do *status quo*. Por outro lado, crianças negras geralmente são forçadas a arcar com a construção da sua própria biografia e são responsabilizadas pelo sucesso ou fracasso dessa empreitada. Discutir determinados assuntos possibilita que ela se aproprie, questione e reinvente o mundo com sua dinâmica própria, interagindo cada vez mais com o mundo dos adultos. Trata-se de dar a elas o direito de tratar à sua maneira as questões de seu tempo e sua cultura, abrindo horizontes.

Algumas pesquisas estão preocupadas em investigar não somente o impacto das agressões racistas na vida de jovens negros, mas também em examinar as suas formas criativas de interpretar e lidar com as armadilhas opressivas. As crianças não apenas enfrentam as adversidades raciais, mas também encontram formas de resistir e se afirmar. Por exemplo, muitas crianças negras de capitais urbanas se envolvem em movimentos culturais através do Rap, da poesia cantada e das batalhas

de rima chamadas de Slam. Além da música e da literatura, o grafite, e diversos estilos de dança e teatro ajudam esses jovens a compreender outras camadas de sua identidade negra, valorizando quem são e de onde vêm. As letras, os versos e os gestos, trazem mensagens de orgulho e empoderamento, sem se esquecer do passado de lutas. Os eventos culturais dessas linguagens, desempenham um papel crucial no apoio às crianças negras, principalmente quando são capazes de criar espaços seguros para expressar identidades culturais e criativas que celebram a cultura afrodescendente, promovendo um senso de pertencimento e camaradagem entre os participantes, fortalecendo sua autoestima e resistência contra o racismo.

Nesse mesmo sentido, espaços de religiosidade de matriz africana, por exemplo, ou as comunidades de cultura popular, como o reinado ou o jongo, proporcionam oportunidades para as crianças se envolverem em expressões culturais e artísticas que afirmam suas raízes e valorizam sua herança. Nessas ocasiões, elas podem ajudar a manter viva sua própria história e estabelecer conexões significativas com suas comunidades, formando redes de apoio que são essenciais para enfrentar e superar experiências de discriminação racial, superando as condições adversas do cotidiano.

Espaços que conciliam cultura e educação, alguns equipamentos culturais públicos e privados destinados ao ensino de arte e cultura mantêm ativos cursos de teatro, dança e literatura, preservando a importância da formação artística de crianças e jovens. Cada vez mais o curso dessas instituições tem lidado com o desejo dos jovens negros de falar sobre a realidade que o cerca. Esses jovens ao participar de processos criativos vão sendo incorporados às discussões profundas sobre questões sociais no Brasil. É o caso de *Sarauzinho da Calu* (2019), espetáculo dirigido por Cássia Valle e Leno Sacramento, atores do Bando de teatro Olodum, na Bahia. O elenco do espetáculo mescla adultos com crianças e jovens, a partir de experiências iniciadas no local onde Cássia trabalha.

Cássia é coordenadora artística do Museu Moinho de Arte, onde ministra aulas para jovens de diferentes contextos sociais, em Salvador. Foi nesse projeto que Cássia começou a levantar a pesquisa que originou o espetáculo *Sarauzinho da Calu*. Para construir esse trabalho, Cássia alia sua experiência no Bando com sua passagem pela Cia de teatro Novos Novos, no qual trabalhou com teatro infantil, também na capital baiana.

As cenas da peça falam de valorização da beleza e cultura negra, em trechos como “não sou só uma menina bonitinha, sou pequeninha da cor da noite, que vê além do espelho” e “meu cabelo é força não é só estética, é cultura étnica”. O espetáculo conta com a presença de Ayana Dantas, uma menina de 6 anos que estreia neste espetáculo como a protagonista, contando histórias que rabisca em

seu caderninho ao lado de suas bonecas e bonecos, interpretados por atores bem jovens, alguns deles egressos do curso ministrado no Museu Moinho de Arte. Em determinado ponto da peça, a personagem precisa lidar com monstros que fazem caretas e xingam e é aí que o dragão da maldade é afastado com muita coragem, numa proposta super colorida e dançante, que eleva a autoestima de qualquer garota sentada na plateia.

Outra experiência de destaque é o espetáculo *Quando Quebra Queima* (2017) da ColetivA Ocupação (SP), grupo formado por estudantes secundaristas que fizeram parte do movimento de ocupação das escolas em 2015. Esse movimento foi responsável por impedir o fechamento de quase cem escolas em São Paulo, e mais tarde o movimento se espalhou por todo o Brasil, defendendo uma nova escola e denunciando o sucateamento da educação e um projeto político/pedagógico conservador e ineficiente. Foram várias ocupações de escolas, protestos de rua e muitas polêmicas que mobilizaram a sociedade brasileira a partir de setembro de 2015, quando foi anunciada pelo governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB), a reestruturação da rede escolar, que fecharia muitas escolas no Estado, sem consultar os estudantes ou a comunidade escolar.

O grupo se reuniu em 2016 e realizou algumas intervenções artísticas sobre as ocupações estudantis, assim como o encontro "O que aconteceu desde que pulamos os muros", até que em 2018 estreou *Quando Quebra Queima*, um espetáculo performático no qual 15 corpos insurgentes recriam o universo do movimento que protagonizaram. Definido por seus criadores como uma "dança-luta", a peça tem direção de Martha Kiss Perrone, que foi professora de teatro de alguns dos atores e atrizes. No palco, o grupo interpreta sua própria história, investigando as memórias de um dos maiores acontecimentos políticos dos últimos anos no país.

A ColetivA Ocupação é constituída por diferentes corpos, pessoas negras e não negras, pessoas trans e cis e essas identidades explodem e se irmanam na cena. No espetáculo esses corpos se juntam para formar e pular um muro, empilham as cadeiras do público reconstruindo uma cena comum nas ocupações escolares, fazem depoimentos coreografados e usam imagens e fotos feitas pelos estudantes na época. São vestígios de histórias em corpos políticos de jovens, que convidam o público a refletir sobre o acontecimento e sobre seus desejos e sonhos.

Em 2019 a peça fez a sua primeira apresentação internacional no "Festival Transform e Teatro Contact" na Inglaterra, circulando depois por outros festivais nacionais e internacionais.

Veja trechos do espetáculo em vídeo: <https://vimeo.com/271536496>



Sabendo um pouco mais

Você já ouviu falar em Thereza Santos (1938 - 2012)? Thereza Santos foi atriz, escritora, professora e ativista. Nascida no Rio de Janeiro, ela é a mulher que pela primeira vez compôs e dirigiu uma ala formada apenas por crianças, na Estação Primeira de Mangueira, organizando a performance infantil para os desfiles de 1964 a 1968. Essa iniciativa vai culminar depois na escola mirim Mangueira do Amanhã, fundada em 1987.

A história de Thereza nos ajuda a compreender as articulações entre cultura e política na formação de militantes negros no Brasil. Ela dirigiu duas das mais importantes montagens de Teatro Negro em São Paulo, *E Agora falamos nós* (1971), escrita por Thereza e pelo sociólogo Eduardo Oliveira Oliveira, e a peça *Ongira, grito africano* (1980) de Estevão Maia Maia e Antônio Padinha.

Thereza integrou o Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro e depois integrou o núcleo do TEN em São Paulo. No final da década de 1960 participou como cofundadora do Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan). Thereza também participava, no Brasil, do Movimento pela Libertação dos Povos Africanos de Expressão Portuguesa e por sua relação com o Partido Comunista Brasileiro PCB, foi presa nos anos 1970. Ao ganhar liberdade, Thereza partiu para o continente africano e durante aproximadamente cinco anos trabalhou como educadora, contribuindo para a reconstrução cultural de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau. Thereza também foi assessora de Cultura Afro-Brasileira da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo entre 1986-2002.

Em 2008, sua autobiografia foi publicada intitulada *Malunga Thereza Santos: a história de vida de uma guerreira* na qual ela narra suas experiências.



Figura 15: Thereza Santos

Fonte: Arquivo Helena Teodoro em congressoemfoco.uol.com.br

Seguindo os passos históricos do Teatro Negro brasileiro, alguns espetáculos em São Paulo e outros lugares do Brasil tem abordado questões espinhosas e urgentes relacionadas à infância e à juventude negra. Um espetáculo paulista de destaque nesse sentido é *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus*, do jovem coletivo O Bonde, fundado em 2017 em São Paulo. O trabalho teve grande repercussão e, apesar dos temas considerados por muitos inadequados para crianças, a aceitação do público ao trabalho demonstra a importância de discutir com profundidade e primor estético assuntos fundamentais para compreender questões da condição negra no mundo. A peça trabalha questões como resiliência, autoestima e empatia, através de temas como vulnerabilidade social, distribuição de renda e direitos imigratórios, pontos fortes relacionados a história real de Abu, um menino marfinense encontrado escondido dentro de uma mala, pelo raio X da imigração espanhola, na cidade de Ceuta na Espanha, fronteira com o Marrocos, no ano de 2015.

Na peça teatral, Abu é um menino que queria ter um cachorro para ser seu melhor amigo, mas não tinha comida para dar a um cachorro, no lugar ele ganha de presente uma mala, a Ilê. “Retirantes não tem com o que brincar, comer ou podem ter um cachorro, mas eu tenho uma mala de estimação” (trecho do espetáculo). Dentro de sua cachorra Ilê, o menino vai viver jogos de preparação para enfrentar um grande desafio, é nela que o garoto vai atravessar a fronteira em busca de sobrevivência digna. Ele vê constantemente as pessoas fugindo de sua terra, inclusive sua mãe, sente a fome e a insegurança, e é assim que o espetáculo vai mostrando as questões que cercam a personagem. Acompanhamos a dura viagem de Abu e outros refugiados, e durante todo o espetáculo o menino descreve seu mundo e suas situações, imaginando histórias.

Abu inventa um mundo mágico, inspirado pelas histórias de sua baba(pai), para lidar com a realidade que o oprime, convidando o público a refletir sobre quantos de nós utilizam do mesmo recurso para sobreviver. Então Abu é encontrado pelo raio X da imigração espanhola e vai parar em um abrigo, enquanto seu pai está preso por não ter autorização para entrar no país. “O mundo é grande, mas me trancam em um pedaço de mundo chamado abrigo.” Ali o menino, sozinho, sofre com a agressão dos maiores, mas reage: “Macaco não, eu sou uma árvore sagrada e quem faz mal a um baobá é perseguido pelo resto da vida. Grito meu nome alto, várias vezes, pra não esquecer quem eu sou.” Felizmente a história de Abu ganha notoriedade e sua família é aceita na Europa. A peça termina com o aniversário do menino, comendo um pedaço de pudim que ele desejava tanto, assoprando a vela e fazendo um pedido, acendendo a esperança e acreditando na empatia. “Adeus planeta lágrima. Nem uma manada de elefantes vai destruir um baobá.”

Outro tabu social é falar sobre “macumba”. O termo popular, muitas vezes usado de forma pejorativa, é empregado para designar as religiões de matriz africana e é cercado de preconceitos e silenciamentos entranhados em nosso pensamento. Muitas peças de

Teatro Negro voltados para a infância e a juventude têm investigado formas de falar sobre diferentes cosmovisões, trazendo para a cena divindades e figuras históricas da cultura afro-brasileira. É o caso, por exemplo, do espetáculo *Eleguá, Menino e Malandro* (2016) do Clã do Jabuti, de São Paulo/SP. A diretora do espetáculo, Antonia Mattos, contou sobre os impactos da peça, em entrevista para a revista *Legítima Defesa*.

Muitos professores e gestores escolares discordam sobre a escola ser um local para falar sobre a cultura presente em religiões de matriz africana, numa suposta defesa do estado laico. No entanto, é importante saber que o Candomblé é reconhecido como patrimônio imaterial em diversos lugares do país. Os terreiros de Candomblé guardam memórias culturais e tradicionais que devem ser conhecidas pelas crianças e jovens em formação escolar, não em seu caráter religioso, mas em seu potencial histórico e cultural na formação dos territórios brasileiros.

Em *Eleguá, Menino e Malandro*, o Clã do Jabuti (2011) parte da mitologia afro-cubana para a construção da encenação que traz, na cenografia, portas manipuláveis nas cores vermelha, preta e branca e detalhes com os símbolos do Orixá, senhor dos caminhos, da alegria e da comunicação. Na peça, Eleguá é um príncipe tihoso, manhoso e arteiro que se comportava mal, mas era muito sabido em suas molecagens. Aprontava, tirava vantagem e por isso a mãe o amarrou no portão. Foi aí que a fome de Eleguá ficou tão grande que ele comeu todos os bichos, as frutas e quanto mais comia mais fome tinha, comeu tudo até quase devorar o mar. Castigado, vai morar na rua por onde vagabundeia e conhece os segredos e todos os caminhos, que sempre levam a uma encruzilhada. Na peça, o público vê o príncipe virar pedinte, sucateiro, menino de recados, figuras da rua que cativam o público através da musicalidade criada na encenação, que conta com a direção musical de Jonathan Silva.

A peça é construída por esquetes, nos quais os atores se revezam para representar Eleguá (divindade cubana similitude de Exú) e as outras personagens que ele encontra no caminho. Assim o espetáculo dá vida aos Itans (contos sagrados) como quando Eleguá colocou à prova a amizade de dois homens cheios de razão, que brigaram por não verem a verdade um do outro, descobrimos porque o galo é o símbolo de Eleguá e como ele foi apaixonado por Oxum e ganhou dela os 16 caminhos da humanidade. Até que Eleguá decide voltar à casa dos pais, mas ninguém se lembra dele e o presente que ele trouxe no retorno é esquecido em um canto. É aí que Eleguá vira um Orixá, que não deve nunca ser esquecido, ao contrário, é o primeiro a comer.

Através do espetáculo o público vai se aproximando de diferentes óticas e filosofias para ver o mundo, compreendendo melhor características culturais e se envolvendo em histórias cheias de ritmo e signos que revelam sabedorias ancestrais. Através da diversão, alguns tabus que demonizam a figura de Exú são quebrados, possibilitando uma aproximação respeitosa com essa cultura.

3.5 Teatro Infantojuvenil no Brasil

Para compreender melhor o contexto teatral em que as produções de Teatro Negro para infância e juventude estão inseridas, o que você acha de fazer um breve passeio pela história do teatro para crianças no Brasil?

Entre as primeiras manifestações teatrais voltadas para o público infantil destaca-se a parceria entre Coelho Netto e Olavo Bilac na obra intitulada de *Theatro Infantil* (1905). Com cunho sumariamente didático, o foco do trabalho era produzir uma literatura teatral que passasse noções de educação fundamentais para a criança. É possível destacar ainda *Teatro da Criança*, de Joracy Camargo e Henrique Pongetti, publicada em 1938. O trabalho reunia 18 textos teatrais dedicados à encenação dentro do ambiente escolar e em clubes. Nessa obra, os autores se preocuparam em deixar uma vasta quantidade de instruções para a espacialidade, figurinos e até iluminação.

Em 1948, *O Casaco Encantado*, escrito por Lúcia Benedetti, estreia com direção de Graça Mello, no Rio de Janeiro, e é considerado o marco do teatro para crianças no Brasil. Todas as atividades desenvolvidas até aquele momento tinham um foco fundamentalmente escolar e encenadas por crianças e adolescentes, *O Casaco Encantado* seria o primeiro espetáculo profissional encenado por adultos para crianças no Brasil. O espetáculo foi um sucesso e ficou mais de um ano em cartaz. Com uma dramaturgia mais fantasiosa e menos pedagógica, a montagem fez várias apresentações circulando pelo território nacional. *O Casaco Encantado* vai influenciar o trabalho de vários artistas de renome e grupos jovens que começaram a fazer teatro infantil. Então, o Serviço Nacional de Teatro resolve subvencionar novas peças voltadas para esse público e, dessa forma, o teatro infantil consegue alcançar destaque de obra artística.

Também em 1948, o grupo Teatro Escola de São Paulo (TESP) estreava *Peter Pan*, no Teatro Municipal de São Paulo, sob o comando de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia. O TESP realizou diversos trabalhos para o público infantil (até 1964), além de ter sido o responsável pela incursão da representação para crianças na televisão brasileira, em 1951.

Já no Rio de Janeiro, Maria Clara montava sua primeira peça direcionada ao público infantil, *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, em 1953. Foi um sucesso enorme e logo em seguida a autora ganhou dois prêmios de dramaturgia da prefeitura do Rio de Janeiro pelas peças *O Rapto das Cebolinhas* e *A Bruxinha que era Boa*. Em 1955, escreveu *Pluft, o Fantasminha*, considerada até hoje sua principal obra. Maria Clara Machado publicou todas as suas peças e além das montagens nacionais também teve suas obras montadas no exterior. Em 1951 ela fundou a conhecida escola de teatro O Tablado, que fazia apresentações para todos os públicos, mas sua especialidade eram as peças infantis, a maioria de autoria de sua criadora, que desenvolvia, segundo os críticos, montagens de altíssima qualidade.



Figura 16: Lenços e Ventos de Ilo Krugli

Fonte: Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude

Outro destaque é o diretor e dramaturgo Ilo Krugli. Sua montagem *História de Lenços e Ventos* (1974) com o grupo “Vento Forte” mostrou outras maneiras de pensar e apresentar um teatro para criança. Com estética inovadora o espetáculo usava de forma inusitada diversos materiais, dando vida a panos e latas como fazem as crianças. A fábula fala sobre o desejo de voar, crescer e explorar novos horizontes. Azulzinha é um lenço azul aventureira que aproveita o Vento da Madrugada para aprender a voar, mas acaba raptada pelo Rei Metal Mau. É então que seu amigo Papel sai enfrentando grandes obstáculos para resgatá-la. Na peça a valorização do jogo e das imagens construídas era o elemento central da encenação, desbancando o valor dado até então ao texto dramático falado. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis nesse novo tipo de encenação, e a narrativa com “princípio, meio e fim”, começa a dar lugar à uma dramaturgia construída por fragmentos.

O grupo Vento Forte, dirigido por Ilo Krugli, nasceu em 1974 e a maioria de seus integrantes também eram educadores que queriam desenvolver um trabalho coletivo na linguagem teatral para crianças. Segundo a crítica teatral Maria da Glória Lopes, a década de 1970 traz propostas cênicas diversificadas, como o teatro de bonecos, personagens do folclore e inclusão das artes circenses, uma das marcas do Vento Forte é a abertura do espaço cênico e a comunhão com o público através da festa e da brincadeira. Em 1980 o grupo se muda para São Paulo onde segue em atividade até os dias de hoje.

É então que em 1988 uma das empresas multinacionais da Coca-cola começa a fazer investimentos no teatro infantil brasileiro, através de uma premiação, o que provocou um boom nas produções para o público infantil e jovem. Nesse período, trabalhos de novos nomes foram apresentados com grande qualidade. Novos prêmios para a categoria surgiram, mas com bastante instabilidade, até que em 2019, houve o encerramento do prêmio Femsa Coca-cola, um dos últimos a contemplar o teatro infantil e jovem. No Brasil, até hoje, além da escassez de prêmios, também existem poucos festivais de teatro para infância e juventude. Desde o início dos anos 2000, momento difícil para o setor, alguns empresários e produtores, interessados apenas em “comercializar produtos”, dominaram, de certa forma, o ambiente. É nesse momento que cresce o número de adaptações de contos “clássicos” como *Branca de Neve* ou *Os três porquinhos*, montagens que utilizam abordagens mais amadoras, geralmente com atores iniciantes. Momento também de espetáculos com produções mais caras, que reproduzem animações cinematográficas importadas dos Estados Unidos ou alguma personagem de televisão. Outra forma muito comum de teatro comercial voltado para os pequenos são os chamados Cabeções, utilizados em parques temáticos e shoppings muito comuns em espetáculos como os da Turma da Mônica. Muitos desses espetáculos fazem sessões em casas gigantes e esgotam ingressos para todas as apresentações.

Por outro lado, grupos como o Sobreventode São Paulo se destacam por sua pesquisa cuidadosa e delicada. Com quase 40 anos de estrada, o Grupo Sobrevento criado em 1986, tem um repertório de 30 espetáculos, quase todos voltados para o público infantil e é reconhecido internacionalmente como um dos maiores expoentes brasileiros do teatro de animação. Trabalha com diferentes técnicas como teatro de sombras, teatro de ou com objetos, teatro com bonecos de variados formatos e vindos de diversas culturas. A companhia costuma fazer intercâmbios internacionais com artistas populares e grupos de artistas que utilizam a linguagem de objetos e bonecos para desenvolver seus trabalhos. Além das apresentações de espetáculos, o grupo realiza curadoria de festivais incluindo mostras de teatro infantil. Cada espetáculo do repertório é diferente entre si, na estética e na forma, e já renderam ao grupo prêmios de estímulo pelo conjunto de seu trabalho e contribuição às artes.

Para conhecer mais sobre o teatro para crianças e jovens do Brasil, acesse o site do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e juventude (CBTIJ): <https://cbtij.org.br/>.



Sabendo um pouco mais

Você conhece o trabalho de Lizette Negreiros? Lizete Negreiros foi uma mulher negra, atriz e curadora de teatro. Lizete era conhecida por ter dado espaço para muita gente começar na carreira. Ativista pela permanência e por dignidade para o teatro infantil em São Paulo, era entusiasta e defensora do teatro feito para infância e juventude. Lizette atuou em 28 espetáculos infantojuvenis, fazendo o papel da protagonista em várias montagens, sendo agraciada como melhor atriz diversas vezes. Foi ganhadora do Troféu Mambembe de teatro por *Vamos jogar o Jogo*, em 1978. O Prêmio Governador do Estado e também o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) com o espetáculo *Quem conta um conto aumenta um ponto*, em 1980. O Prêmio da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP), por *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, em 1984. Também foi vencedora do Prêmio Molière e, novamente, do Apetesp por sua atuação em *Antes de Ir ao Baile* (1986), e *Com Guaiú a Ópera das Formigas* ganhou novamente o APCA em 1990. Com o espetáculo *A Centopeia e o Cavaleiro* do grupo Vento Forte, dirigido por Ilo Krugli viajou por 11 países.

Ao longo de 30 anos, Lizette foi curadora de teatro infantil do Centro Cultural São Paulo, comprando brigas, como a reserva do teatro nas noites de terça para peças voltadas para adolescentes. Lizette teve uma carreira longínqua como atriz, integrava os grupos Vento Forte e a Cia do Tijolo, em São Paulo, e celebrou mais de 50 anos de carreira. Duas outras montagens muito bem lembradas são *A cigarra e a formiga* e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* no qual interpretava ao lado de Cleide Queiroz, grande amiga de Lizette, com quem migrou de Santos para São Paulo onde seguiram carreira.

3.6 Teatro Negro para infância e juventude

A história do Teatro Negro e sua relação com a juventude, caminha lado a lado com as maiores conquistas do movimento negro na luta por educação. Artistas do Teatro Negro como Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Thereza Santos e tantos outros foram figuras importantes para os movimentos negros lutando pelos direitos da educação e da arte. Hoje algumas produções teatrais para infância e juventude, com protagonismo negro, começam a circular com mais força em um mercado educacional e cultural que foi forçado a se abrir para a discussão da cultura negra e do racismo. Mas, afinal, será que podemos falar de um Teatro Negro para infância e juventude? Quais seriam suas formas e seus modos de criação? Como foi a presença de crianças e jovens negros na história do teatro brasileiro? De que maneira os processos artísticos de autoria negra pensam o público de crianças e jovens?

Vamos conhecer alguns exemplos, desde manifestações teatrais da cultura popular negra, nas quais crianças estão inserida na plateia e/ou na brincadeira teatral; as relações com o circo e o teatro profissional; até chegarmos na criação de obras com leitura racial pensadas pelo Teatro Negro contemporâneo. Há poucos estudos e materiais organizados sobre o tema, mas já é possível analisar alguns fatos históricos e produções voltadas para a infância e juventude, tentando identificar como grupos e artistas negros articulam a realidade vivida com a realidade imaginada para criar suas obras.

Começando pelas referências mais antigas de Teatro Negro criadas aqui no Brasil, podemos analisar as encenações contidas nos espetáculos e festas de algumas manifestações da cultura popular. Os reinados e festas de boi, por exemplo, encenam relações de poder e liberdade partindo da experiência negra na diáspora e as relações com os sincretismos religiosos e os cruzamentos culturais. Esses espetáculos populares reúnem teatro, canto, dança e música, e a presença das crianças é indispensável para a festa.

Vamos falar um pouco sobre as festas de boi. O bumba meu boi é uma manifestação de cultura popular brasileira, comum na região Nordeste, surge provavelmente no século XVIII, época em que o gado era muito importante para a economia da região. É reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e como Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Somente na cidade de São Luís, capital do Maranhão, existem mais de cem grupos de Bumba-meu-boi. Cada um deles tem o seu sotaque, ou seja, uma forma própria de se expressar através das vestimentas, da coreografia, dos instrumentos escolhidos e da cadência da música. Geralmente apresentada no período de São João, as festas também podem acontecer em outros períodos do ano, a depender da região.

As festas de boi contam com autos teatrais, gênero que mistura o profano e o religioso. Esses autos narram o nascimento, o batismo, a morte e a ressurreição do boi. Em muitos lugares do Brasil há festas de boi com diferentes nomes, como Boi-Bumbá ou Boi de Parintins, no Amazonas; Bumba Meu Boi, no Nordeste; Boi de Mamão, em Santa Catarina; Boizinho, no Rio Grande do Sul, e outros. O enredo central, inspira-se em um conto popular passado de geração a geração que diz que um casal de escravizados Catirina e Pai Francisco (ou Mateus) vivem em uma fazenda. Catirina está grávida e sente o desejo de comer a língua do boi de estimação do dono da fazenda. Pai Francisco, então, mata o boi para satisfazer o desejo de sua esposa e retira a língua para ela comer. O dono das terras parte atrás do casal para vingar-se. O final pode variar em cada região, mas geralmente pajés e curandeiras conseguem ressuscitar o boi (ou o patrão ganha outro boi) e agradecido, o dono da fazenda promove uma festa.

Ao lado do público “Brincante” que acompanha a festa, a encenação do auto do boi tem tradicionalmente os seguintes personagens:

- **Boi:** consiste numa armação de madeira em forma de touro, coberta de veludo bordado e uma saia de tecido colorido. A pessoa que conduz o boneco fica escondida em seu interior para a manipulação e é chamada de miolo.
- **Pai Francisco ou Mateus e Catirina:** representam os escravizados. É comum que Catirina seja representada por um homem vestido de mulher. São atores cômicos que cantam e dançam, às vezes com a cara pintada, às vezes com máscaras.
- **Amo:** Patrão, dono da fazenda. Representa a lei. Comanda a encenação com um apito. Puxa as principais toadas. O ator tem que saber cantar, compor e tocar o maracá, que dá o ritmo das toadas. Geralmente é uma liderança comunitária.
- **Vaqueiros, Caboclos e índios:** São responsáveis pela procura ao boi e a perseguição ao casal.
- **Pajés, curandeiras:** Eles ressuscitam o boi a pedido do patrão.
- **Cazumbá:** Mesma função dos pajés. Personagem divertido, às vezes assustador, que usa máscaras de formatos e temática variada. Não são todos os grupos que têm cazumbás.
- **Músicos:** os personagens são acompanhados por bandas de diferentes ritmos.
- **Burrinha:** aparece em alguns grupos de bumba meu boi. Trata-se de um cavaleiro ou burrinho, com um furo no centro por onde entra o ator manipulador. A burrinha fica pendurada nos ombros do ator por tiras como um suspensório.



Figura 17: Bumba Meu Boi

Fonte: Flickr

Muitas variações e mais personagens podem compor a encenação, de acordo com a região, Bastião, Arlequim, Pastorinha, o engenheiro, o padre, o médico, o diabo etc., todos quase sempre interpretados por homens, que também fazem as personagens femininas. As cenas são representadas através de diálogos e a ação dramática corresponde aos quadros dessa história, como a conversa entre Catirina e Pai Francisco sobre o desejo da grávida, o roubo do boi, o aviso da morte do boi dada pelo vaqueiro ao patrão, a perseguição ao casal e a ressurreição do boi pelos cazumbás, por exemplo. Vestindo figurinos brilhantes e coloridos, ricos em bordados, fitas, missangas e canutilhos, os artistas interpretam as cenas e cantam toadas de pergunta e resposta ao som de tambores de mão, alfaias, maracás e matracas, sendo que alguns instrumentos também podem variar um pouco. Os atores vão colocando improvisos com comentários contemporâneos nas cenas, arrancando risos da plateia ao atualizar os diálogos.

Os primeiros registros oficiais do bumba meu boi, no Maranhão, mostram que a festividade era predominante entre os negros, o que gerou, em 1861, a proibição da manifestação, que não pôde sair às ruas por sete anos. No auto do boi é comum a participação de crianças e jovens nos coros de índias e vaqueiros, assim como na banda dos músicos. Em alguns grupos, crianças saem com boizinhos menores e jovens também podem representar a burrinha. A representação é assistida por todas as pessoas e muitas crianças se divertem com as personagens.

As crianças são incorporadas à brincadeira desde muito cedo. As crianças aprendem os papéis vendo como os mais velhos fazem e aos poucos vão desenvolvendo participativamente o papel que escolhe ou herda. Os mestres contam que é comum as crianças, antes da brincadeira começar ou quando ela acaba, mexerem nos instrumentos tocando e fazendo a brincadeira entre elas. A experiência é a coisa mais importante e é através da experiência que as crianças e jovens vão tomando conta dos conteúdos inseridos no processo. Um ensinamento ancestral. Outro fato que chama a atenção é a relação que a criança tem que ter com a morte do boi, depois de enfeitar e cuidar por meses do boi de brinquedo, que é oferecido ao santo, as crianças têm que lidar com sua morte, vista dentro de uma ciclicidade da vida. Depois da morte é o momento de festejar a vida e a renovação do ciclo para a brincadeira do próximo ano.

Assista alguns vídeos sobre o bumba meu boi do Maranhão:

<https://www.youtube.com/watch?v=SwjN1egEeQk>

<https://www.youtube.com/watch?v=paaQgIRN3w8>

<https://www.youtube.com/watch?v=yLo-3yKasIA>

Outra forma teatral muito antiga e difundida no Nordeste é o mamulengo, um teatro de bonecos, apresentado nas ruas. A origem da palavra mamulengo pode ser uma derivação da palavra quibunda “ualenga” que significa “mole”, daí mão molenga, flexibilidade necessária para manipulação dos bonecos. Quimbundo é a língua falada por um povo da África Ocidental falada por muitos dos negros escravizados e trazidos à força para o Brasil.

Pernambuco é o estado em que a tradição do mamulengo é mais difundida. As histórias dos mamulengos são apresentadas para adultos e crianças, sempre com temas atuais, a partir de histórias escritas há muito tempo atrás. Antigos bonequeiros de Pernambuco e de outros Estados dizem que o Teatro de Bonecos Popular teria nascido dentro de uma senzala, pelos negros escravizados, que reproduziam seus opressores em forma de bonecos para satirizá-los. O bonequeiro Tenente Lucena que nasceu em Pernambuco e faleceu na década de 1980, após ser questionado sobre a origem do Teatro de Bonecos no Brasil, expõe:

Hoje, o teatro vem da Europa, da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época [...]. Negro trabalhava à força, e no meio desses negros havia brancos também [...] Eles começaram a fazer uma espécie de reação, criavam aqueles teatrosinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar lição nos senhores [...] e no fim o negro sempre vencia (Braga, 1978).



Figura 18: Mamulengo

Fonte: Wikimedia Commons

Até hoje muitos mamulengos mencionam em suas peças os negros escravizados e fazendeiros malvados. Com irreverência e sátira social, as brincadeiras de Mamulengo percorrem o tempo, falando sobre situações cotidianas de superação. Temas como amor, fé e liberdade são frequentes nas histórias que derivam de roteiros antigos que foram transmitidos de geração a geração, através das encenações. As histórias, contadas por personagens mais ou menos constantes, são adaptadas livremente por cada mamulengueiro, acompanhando a realidade de cada tempo. De vez em quando, um mamulengueiro renova a tradição, inventando uma cena ou um personagem novo.

Em sua forma aparentemente simples, o mamulengo revela soluções cênicas originais e engenhosas, centrada na capacidade de improvisação e no espírito cômico do mamulengueiro, e cada “brincadeira” é única. O mamulengueiro é geralmente um homem com grande capacidade para inventar histórias e improvisar situações com os bonecos, brincando com o público e fazendo críticas aos costumes sociais.

Os bonecos, verdadeiros ‘tesouros da arbitrariedade caprichosa’ são feitos, geralmente de madeira e tecido, de feições caricaturais sempre lembram algum tipo social bem conhecido; um político, um religioso, um aventureiro, um patrão, um doutor, uma senhora, uma moça solteira, um trabalhador rural, alguns bichos naturais, e até criações do outro mundo como almas penadas e diabos. (Simões, 2016).

O palco dos bonecos é a empanada, uma estrutura que esconde o bonequeiro, revestida por chita e que pode ser levada para qualquer lugar. Mas também encontramos barracas de madeira com boca de cena e cortinas de correr como nos palcos italiano. Alguns mestres, sobretudo na Zona da Mata Pernambucana brincavam sentados em baús, fazendo percussão com os pés. A música pode ser ao vivo tocada por um grupo também chamado de “terno” ou “banco”, ou pode ser mecânica e varia entre forró, baiano, coco ou frevo.

Segundo Fernando Limoeiro:

os ‘mestres mamulengos’ costumam ser trabalhadores, como lavradores e pedreiros. “O mamulengo é um microcosmos, onde tudo acontece ao inverso: o padre peca, o soldado apanha, o bêbado é ardiloso, o negro vence todas as paradas”. Há uma inversão para satisfazer a catarse do povo (Simões, 2016).



Vamos Experimentar?

Já pensou em estudar um desses teatros de manifestações populares com crianças? Você pode apresentar vídeos, pedir pesquisas ou pedir para que as crianças montem uma encenação baseada nessas tradições teatrais. Dessa forma, além de contribuir como estudo da história e cultura afro-brasileira, você pode experimentar uma tradição teatral secular e genuinamente brasileira. Assista em:

<https://www.facebook.com/fabricasdecultura/videos/teatro-de-mamulengo-com-valdeck-de-garanhus/3300729699946261/>

Convido você, agora, a pensar sobre a participação de meninos e meninas negras nos palcos brasileiros da virada do período colonial para a república, e nos primeiros anos do século 20. Muito populares no Sudeste, tudo indica que os circos, as companhias mambembes e as cias de teatro de revista, que sofriam uma influência muito forte do teatro trazido da Europa nesta época, foram espaços que por vezes contaram com a participação de crianças e jovens negros no elenco.

Casos como do palhaço Benjamin de Oliveira (1870 a 1954) nos falam sobre a participação natural de crianças e jovens nesses espetáculos que itineravam pelo país. Benjamin de Oliveira é o primeiro palhaço negro de grande notoriedade do Brasil um dos nove filhos de um capitão do mato e de uma escravizada doméstica ele e todos os irmãos foram alforriados ao nascer, no entanto sofriam com os maus tratos na infância. Então, aos 12 anos de idade Benjamin foge com o circo Sotero, uma pequena caravana de artistas que circulava pelo interior de Minas gerais em carroças e carros de boi. O que nos comprova a probabilidade de que muitas crianças negras compuseram espetáculos nos circos por todo o país.

Benjamin fazia números de trapézio e acrobacia, mas três anos depois foge porque apanhava muito do dono do circo. Eram comuns às agressões aos meninos e meninas negras que faziam além de seus papéis artísticos as funções de limpeza e cuidado das companhias. É no circo frutuoso, onde ficou até os 18 anos de idade que ele se consagra como palhaço tocador de violão e dançador de chulas, que fazia piruetas. Construiu uma teatralidade circense genuína e se firmou como um grande artista popular brasileiro. Além de grande ator, consagrou-se como diretor de prestígio e ainda gravou seis discos como intérprete.

Outro exemplo interessante é a trajetória de um dos maiores atores brasileiros. Grande Otelo (1917 - 1993) sai de Uberabinha/Uberlândia adotado por artistas, após a mãe ter sido forçada a abrir mão de sua guarda, atendendo a ameaça do garoto que dizia que iria se jogar no córrego se ela não permitisse que ele fosse embora. Otelo já se apresentava nas ruas de sua cidade cantando em troca de moedas e no “circo de bebês”, um circo só de crianças no fundo de um hotel, onde Otelo cantava e era palhaço. Chega em São Paulo em 1924 e apesar da idade, declamava poemas e cantava coisas indicadas para adultos. Em 1926, aos 9 anos de idade, é convidado para compor a Cia Negra de revista de De Chocolat. Grande Otelo estreou no espetáculo *Tudo Preto*, mas também fez os outros espetáculos do repertório: “preto no Branco” “carvão nacional” e “café torrado”, todos fazendo referência a cor da pele dos artistas. Essa Cia, atendendo aos pedidos de Otelo, promoveu uma sessão dedicada somente às crianças, sob a organização do pequeno Otelo, na cidade de Santos, São Paulo. Com a Cia negra de revistas, Otelo circulou por vários Estados brasileiros.

Os críticos elogiavam o pequeno ator a cada cidade que a Cia passava. Saiu no jornal *A Tribuna de Santos*, São Paulo, a seguinte crítica:

[...] Deixamos para o fim uma referência especial ao pequeno Otelo, artistazinho de 6 anos de idade, vivo, esperto como um azougue. É o melhor ator da companhia, malgrado pareça paradoxal a afirmativa. Envergando traje a rigor - casaca, sapatos de verniz, flor a botoeira, peitinho duro - diz com naturalidade admirável poesias e monólogos em espanhol, italiano, português, etc. [...] Em suma, a novidade que a companhia negra de revista representa no Teatro nacional deve ser encorajada como uma louvável iniciativa para o levantamento moral da raça. (Cabral, 2007, p. 36).

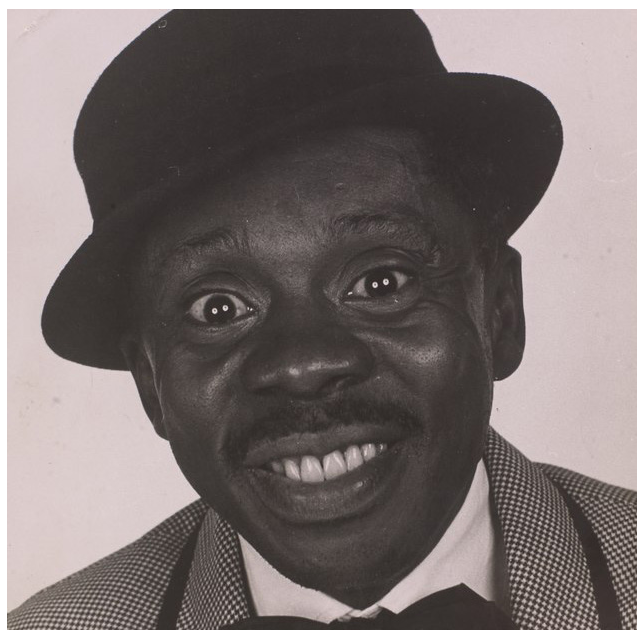


Figura 19: Othelo

Fonte: Wikimedia Commons

Muitos anos depois ele viria a fazer diversas peças, e mais de 100 filmes e séries, fora os programas de televisão. Em 1976, aos 59 anos, Otelo fez o papel do jumento no espetáculo “Os Saltimbancos” de Chico Buarque de Holanda, sua primeira interpretação em uma peça para público infantil. Em 1978 atuou no espetáculo infantil “A revolução dos Patos” ao lado da atriz Ruth de Souza, quando os dois já eram artistas de grande renome nacional e internacional.

Agora vamos conhecer Maria Nascimento, assistente social e uma das fundadoras do Teatro Experimental do Negro (TEN), que em 1950 criou o “Conselho Nacional das Mulheres Negras”, um organismo surgido no interior grupo e que cuidava dos assuntos relativos à mulher e à infância”. No final da década de 40, o artista cênico Ody Fraga (1927-1987) havia escrito e encenado uma adaptação, de Pinóquio, em Santa Catarina, e por esse motivo foi convidado para ser o professor responsável pelas aulas voltadas ao público infantil. Ody estava escrevendo sobre o conto popular do “Negrinho do Pastoreio” que seria encenado com as crianças do TEN a pedido de Maria Nascimento, mas não foi possível dar continuidade ao projeto. O grupo, como várias entidades negras, sofria com as instabilidades financeiras e dificuldades em manter uma sede fixa.

Guilherme Diniz em seu artigo “A cena dos muriquinhas para pensarmos os caminhos dos teatros negros para as infâncias e juventudes” cita a pesquisa de Lucia Regina Brito Pereira sobre o Teatro feito para crianças negras a partir dos anos 1950 no Rio Grande do Sul:

Luiz Alberto Oliveira Gonçalves e Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva nos lembram que, sobretudo a partir da década de 50 até meados dos anos 80, a Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora, de Porto Alegre, organizou cursos, encenações, entre outros eventos endereçados às crianças e aos jovens negros, almejando contribuir tanto para a sua formação estética, quanto para o fortalecimento sadio de sua autoestima. Esta importante entidade negra, fundada em 1872, não fora um voo solitário no sul do país (a agremiação chegou a ter uma trupe autônoma, o Teatro Novo Floresta Aurora). O Grêmio José do Patrocínio, o Grupo Razão Negra, o Grupo de Teatro Marciliense e o Grupo Tição realizaram, segundo nos sugerem a pesquisa de Lúcia Regina Brito Pereira, atividades cênicas e educativas com e para os públicos infantojuvenis²⁸.

28 <https://www.horizontedacena.com/a-cena-dos-muriquinhas-para-pensarmos-os-caminhos-dos-teatros-negros-para-as-infancias-e-juventudes/>

Já no princípio dos anos 70, o casal Ubirajara e Alzira Fidalgo fundaram, no Rio de Janeiro, o Teatro Profissional do Negro (TEPRON) uma companhia que colaborou muito para a inserção de artistas e técnicoas negros e negras nos circuitos profissionais e sindicais.

Ubirajara Fidalgo (1949-1986) formou-se em artes cênicas na Unirio e participou do corpo de baile de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de estudar a dança clássica na mesma instituição. Foi um dos principais articuladores da fundação do Instituto de Pesquisa e Cultura Negra (PCN) e da Associação Cultural de Apoio às Artes. Ele era responsável pela dramaturgia, direção e também atuava nos espetáculos da cia e Alzira Fidalgo era figurinista e produtora no grupo.

O recrutamento dos integrantes se deu de forma similar ao ocorrido com o TEN, selecionando pessoas de comunidades carentes do Rio de Janeiro, através de oficinas de interpretação. Em 1980 o Tepron começou a promover discussões com a plateia e convidados, após as apresentações do espetáculo. Logo isso chama a atenção de ativistas, estudantes e grupos do movimento negro que traziam temas sobre a opressão, a desigualdade social e misoginia. O Tepron foi um celeiro de importante contribuição para a consciência política social de muitas pessoas.

Entre suas montagens, destacamos a obra infantil “Os Gazeteiros”, texto de Ubirajara Fidalgo, que foi encenada pelo TEPRON em 1982 e 1983. Sabrina Fidalgo, filha do autor, e Asfilóbio de Oliveira, o Dom Filó, participaram de algumas montagens da peça. “Os Gazeteiros” era uma peça infantil na qual Sabrina atuava ao lado de outras crianças negras. Em entrevista à Revista Legítima defesa²⁹, ela conta que atuou em diversas peças do TEPRON e que seu pai era um homem negro que escrevia peça sobre as questões dos negros, o que ainda era pouco comum.

Mesmo fora de cias negras de teatro, muitos atores negros participaram de produções de teatro voltado para os menores, nessa época. O ator Eduardo Silva nos fala um pouco sobre a participação de atores negros nessas produções do teatro para infância e juventude nos anos de 1980 e 1990 em São Paulo. Ele revela que nessa época as produções voltadas para esse público não tinham o direito de usar o palco inteiro, só a boca de cena do palco. Conta também que Lizette Negreiros foi muito importante para essa luta por espaço e reconhecimento do teatro infanto-juvenil. Outro ator negro citado é João Acaiabe, que produzia, dirigia e atuava no

29 <https://sites.google.com/view/ciaoscrespos>

espetáculo chamado “Feche os olhos e entre na história” para o qual chamou vários atores negros que compuseram o espetáculo em diferentes momentos, pois a peça circulou por muitos anos.



Sabendo um pouco mais

Eduardo Silva

Você sabia que Eduardo Silva é o ator negro com mais prêmios no teatro infantil da história de São Paulo? Ele recebeu 15 prêmios: ganhou o Troféu Mambembe em 1980, 87, 88, 89 e 93, ganhou o prêmio APCA em 1985, 89, 93 e 99, o prêmio APETESP em 1986, 89 e 93, o prêmio Governador do Estado em 1986 e 87 e o Prêmio Qualidade Brasil em 2001, nas categorias de melhor ator, ator coadjuvante e ator revelação.

<https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2024/03/06/eduardo-silva-o-bongo-de-castelo-ra-tim-bum-dara-aula-inaugural-em-teatro-de-santos-sp.ghtml>

Nessa época os elencos contavam com elencos grandes e desses alguns atores e atrizes eram negros e negras. Eduardo relembra algumas montagens nas quais contracenou com pessoas negras em elencos majoritariamente brancos. Em 1980 Eduardo atuou no espetáculo “Bem me quer” ao lado das atrizes negras Áurea Campos e Tereza Convá. Eduardo conta que nessa peça a história era sobre uma Erê que fora criada pela avó Nanã e procura por sua mãe Oxum. As outras personagens são orixás da floresta, que ajudam essa Erê a cumprir sua missão. Eduardo Silva também atuou, em 1983, ao lado de Zenaide Zen no espetáculo “Maria quebrada”, que segundo Eduardo era uma peça sobre questionamentos de autoridade, que tinha vários bonecos que representavam diferentes países, o Brasil era representado pela baiana e pelo carioca feitos por Eduardo e Zenaide.

Em 1989, Eduardo contracenou com as atrizes negras Cleide Queiroz e Lizette Negreiros no espetáculo “Guaiú, a Ópera das Formigas” que teve grande aceitabilidade da crítica, rendendo prêmios e indicações aos atores. Eduardo lembra que Cleide e Lizette fizeram parte juntas de uma montagem da peça “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá” de Jorge Amado em 1983.



Atenção

A Pele Negra - Escola de Teatro(s) Preto(s) de Salvador-BA, em parceria com a Escola Superior de Artes Célia Helena de São Paulo, realizou em 2023, o sétimo módulo dos ESTUDOS EM TEATRO NEGRO com o tema Teatro para Erês e Ibejis. A iniciativa propunha inclusive, um mapeamento para visualizar mais amplamente as criações em teatro negro para infância e juventude.

O curso livre *on-line* aconteceu nos meses de agosto, setembro e outubro de 2023, com entrevistas cênicas semanais convidando artistas negros de produções voltadas para a infância e juventude. As produções escolhidas contribuem diretamente para uma educação antirracista, utilizando a dança, o teatro, o circo, contação de histórias e outras modalidades tanto em espaços culturais como em escolas formais ou em comunidades e espaços abertos. As aulas foram transmitidas simultaneamente no canal PELE NEGRA e da Célia Helena Escola de Artes.

A PELE NEGRA - ESCOLA DE TEATRO(S) PRETO(S) é um coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro e dança negras. A ESCOLA que ainda não tem sede fixa, realiza desde abril de 2020, o curso ESTUDOS EM TEATRO NEGRO e já contou com parcerias como a Escola de Teatro da UFBA, a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, o Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG) e a Célia Helena Centro de Artes e Educação.

Saiba mais em: <https://linktr.ee/escolapelenegra>.

Entrando na história recente do Teatro Negro, nos anos 2000, é que vemos a construção de um Teatro Negro para infância e juventude, que vai trazendo mais propositivamente o protagonismo negro e a discussão sobre as questões raciais em cena. Em um cenário bastante diversificado, obras voltadas para o público infantojuvenil vem ganhando espaço significativo no conjunto das produções teatrais negras contemporâneas. Companhias de Teatro Negro têm se tornado laboratórios de pesquisas e indagações reflexivas que se debruçam cada vez mais sobre formas lúdicas, no intuito de discutir com crianças e jovens, questões relacionadas à raça e sociedade.

O Teatro Negro para infância e juventude tem se preocupado em ampliar o repertório cultural e tem buscado não reduzir a juventude a uma coisa só, respeitando nossa diversidade étnica e buscando fortalecer um pensamento estético afrorreferenciado. Esse tipo de teatro expõe conflitos, buscando questionar nossa vida social junto com crianças e jovens, ao mesmo tempo que valoriza a história, as tradições e as culturas negras, incentivando a reflexão.

Guilherme Diniz (2023) vai analisar o cenário da seguinte forma:

O robustecimento desta negra constelação de teatros direcionados às infâncias e juventudes não é, pois, um fato isolado. A esmagadora maioria das peças negras infantojuvenis são concebidas por grupos que se dedicam regularmente ao teatro negro para adultos. A existência de iniciativas inteiramente dedicadas às crianças e jovens, como a Cia. Bando (BH) ou a Cia. Colhendo Contos (SP) é ainda minoritária, mas já indica o próprio crescimento deste campo. [...] Estas obras vêm construindo um campo criativo, propondo debates, temas e poéticas em um processo que, potencialmente, expande (e tensiona) toda a cultura teatral brasileira. [...] É perceptível que estas cenas pretas para infâncias e juventudes, ao matizarem suas poéticas com as simbologias, narrativas, sonoridades, personalidades e princípios africanos e afrodiaspóricos, contribuem direta e indiretamente para um gradual letramento racial de pais/responsáveis, crianças e adolescentes. também oferecem insumos artístico-culturais para uma reeducação das relações étnico-raciais desde a infância. A cena é, pois, um convite estimulante e desafiador para que os pequenos (e os maiores) redimensionem e diversifiquem seus imaginários.

Vale lembrar que esses espetáculos estão inseridos em um cenário maior de desvalorização do teatro infantil, há muito tempo considerado de menor valor, portanto os espetáculos contemporâneos ainda lutam contra a precariedade. Muitas vezes, os artistas ganham cachês bem inferiores e têm que dividir espaço, dando prioridade para a peça voltada para os adultos. Geralmente são os espetáculos adultos que fazem temporadas maiores e que determinam o que o espetáculo infantil poderá ou não utilizar de luz e som do teatro nas apresentações. São bem poucos os espaços em mostras teatrais para esses espetáculos, e quase não há prêmios de qualidade e políticas de incentivo.

À revelia disso tudo, o Teatro Negro para crianças e jovens vem crescendo, fazendo pesquisas artísticas e produzido obras que auxiliam o processo de letramento racial de nossa sociedade desde tenra idade e tem contribuído para a difusão da história e cultura afrobrasileira. Vamos conhecer uma breve leitura de espetáculos de Teatro Negro contemporâneos voltados para a infância e a juventude?

Nos anos de 1990 o Bando de Teatro Olodum deu vida a uma vertente juvenil do seu elenco para a encenação de *O Monstro e o Mar*, mas, infelizmente, esta iniciativa não perdurou.

Mas é em 2006 que o Bando estreia seu único espetáculo infantojuvenil. *Áfricas* (2006) é consequência de um trabalho de muitos anos da cia teatral negra mais popular no país,

que completou 30 anos em 17 de outubro de 2020. O espetáculo mostra a maturidade estética do grupo, para o qual a música e a dança são indispensáveis na construção de sua poética tão particular, e cujas sátira subversiva e contestação são características marcantes.

Nasce, assim, um espetáculo deslumbrante, bem amarrado, cheio de movimento, cores, dança e música, criado a partir de contos e lendas tanto africanas quanto afro-brasileiras e do universo das grandes feiras livres, muito comum ao continente africano e à Bahia, como a feira de São Joaquim.

A peça nos apresenta uma criança inquieta com uma tarefa escolar que tenta entender o que é afrodescendência. Ambientada na feira de São Joaquim, espaço de trocas e de manutenção cultural, a montagem traz à cena costumes e comportamentos afetivos, religiosos, relacionais e socioculturais muito característicos da região. Levado pela insatisfação com a ideia de ser “descendente de escravos” o menino insiste com um comerciante angolano para saber mais sobre a África, e é através de “tambores falantes” que as fronteiras temporais e geográficas se dissolvem e, então, a criança viaja para um universo mágico de contos e lendas que vão lhe mostrar, a partir de lá, outras Áfricas, conectando os mundos. Chica Careli em entrevista à revista Legítima Defesa vai dizer.

Áfricas vai costurando contos africanos com muitas músicas sob a direção de Jarbas Bittencourt e as coreografias de Zebrinha são parte importantíssima para a beleza do espetáculo. Balafon, tambores e xequerês são tocados pelos músicos e pelo elenco formado por 15 atrizes e atores. Os figurinos são deslumbrantes, e usam o colorido das contas e missangas como base da criação. um espetáculo harmônico dignos da trajetória da Cia.

Outro grupo baiano que merece destaque é o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) que em 2012, encenou *Poesia Papa Criança* com direção de Onisajé e Zebrinha e Texto de Daniel Arcades. O espetáculo contava a história de Gullarim, que foi nomeado monstro assim que o império de Branquetério se instaurou na terra da ficção. Inconformado com a sua posição, decide dar um novo significado à nomeação do seu grupo: o de poetas. Então, ele se junta com dois monstros para criarem o livro de poesias que trará uma nova história ao mundo dos humanos.

Vamos conhecer agora Júnior Dantas, ator que estrelou em *O Pequeno Príncipe Preto* (2018) e depois produziu *O Pequeno Herói Preto* (2021) e *Erê* (2023). Júnior Dantas, nascido no sertão do Rio grande do Norte quando era criança queria ser príncipe numa montagem teatral da escola, mas a professora disse que ele não teria características físicas parecidas com as de um príncipe. Ele então leva essa questão para a vida e ao lado de Douglas Rezende concebe o projeto o pequeno Príncipe preto, que vira espetáculo em 2018, sobre a direção de Rodrigo França. Sucesso de público, o ator conta que as pessoas

vinham de van do interior e da zona Metropolitana do Rio de Janeiro para assistir ao espetáculo no Teatro Glauche Rocha na capital do Estado.

Numa sociedade em que apenas 3% das bonecas São pretas e nos livros os príncipes geralmente têm a pele clara e os cabelos loiros os criadores da peça decidiram reconstruir um clássico a partir do protagonismo negro. No monólogo, o príncipe vai comparando os traços dele com a cor da terra e do chocolate, o nariz de batata e ele adora batata. Ele diz “eu gosto da minha cor, eu gosto dos meus traços”. No livro de Saint-Exupéry por exemplo, o Baobá é uma erva daninha que deve ser arrancada, mas em “O Pequeno Príncipe Preto” o Baobá é uma árvore sagrada e suas sementes devem ser espalhadas pelo mundo.

Na história original de Saint-Exupéry o narrador é o aviador que vai encontrar com o príncipe em uma de suas viagens, mas a escolha da montagem é que o próprio príncipe conte a sua história. A ideia da montagem é fazer as pessoas refletirem sobre a ausência de personagens negras nas histórias. A personagem viaja e passa a propagar a empatia com a sementinha que ele vai plantar em cada planeta. Diz o diretor Rodrigo França. O espetáculo excursionou por diversos lugares do país, apresentando inclusive em grandes teatros como o Theatro Municipal de São Paulo.

Dando um pulo em Belo Horizonte/MG, vamos conhecer o espetáculo *Xabisa* (2018) de Michelle Sá e Alexandre De Sena. *Xabisa* é uma palavra da língua xhosa, dialeto de origem sul africana, que em língua portuguesa significa valorize. Essa ideia de reconhecer o valor de algo ou alguém é a mola propulsora do espetáculo *Xabisa* que apresenta um encontro entre o humor dos jogos de palhaço e elementos da cultura negra, propondo a recriação de caminhos formais, inspirados no trabalho de comédicos brasileiros. Geralmente a referência de palhaço que temos é aquele bem colorido, com nariz vermelho, mas em *Xabisa* as roupas brancas e as guias (adereços do Candomblé), se somam a narizes pretos, botas pretas de borracha e manchas douradas no corpo, que remetem à exploração do ouro em Minas Gerais. O som dos berimbaus da Capoeira, dos tambores, as palavras da língua xhosa e a dança Gumboot são algumas das referências afro-brasileiras e africanas trazidas para a cena em *Xabisa*. A língua xhosa é um dos idiomas da África do Sul, cuja característica marcante é o uso de cliques vocais, essa referência influenciou os atores na criação de uma língua própria falada no espetáculo.

Já a dança Gumboot, também nasceu na África do Sul, mas está relacionada à exploração de riquezas no país, no final do século XIX, pelos colonizadores britânicos que enriqueciam através da mão de obra escrava. Os trabalhadores das minas sofriam diversas violências e eram impedidos de conversar entre si. A movimentação do corpo, os gritos, as palmas e o som das botas de borracha encostando umas nas outras, se transformaram

em ferramentas de diálogo e estratégia de sobrevivência, que ressignificado se transformou em dança e diversão. No espetáculo, a língua portuguesa quase não é falada e os atores, através de mímica, pantomima e a dança, usam uma espécie de gramelô (língua inventada) para lançar um desafio ao espectador: crie a sua história. Sem fazer uso de objetos, a encenação traz como cenário apenas uma enorme parede preta, que se move criando ambientes que ganham vida nos números dos artistas.

Depois de desistirem de se comunicar na língua do colonizador português, os cômicos nos convidam a embarcar numa grande viagem até chegar à uma mina, onde, separados, buscam por riquezas. Eles trabalham e nos divertem, em disputas nas quais escondem nas roupas e cabelos as pepitas que encontram, sempre valorizando a própria identidade e o próprio corpo. A busca do ouro no espetáculo amplia perspectivas sobre o que é precioso, o que é esse ouro e onde ele está. E ao procurar por preciosidades, entre diversos obstáculos, os personagens acabam encontrando a si mesmos. “Quando a gente percebe que não existe uma só história sobre um povo, um tempo, um lugar a gente reconquista aí um tipo de liberdade/paraíso” (trecho do espetáculo). Através da dança gumboot as personagens descobrem uma parceria que abala as estruturas da dominação, provocando um terremoto e o desabamento da mina, de onde eles fogem com as preciosidades que encontraram.

Um espetáculo voltado para o público jovem que merece destaque é *De Mãos Dadas com Minha Irmã* (2023) da Cia Os Crespos de São Paulo. Nesse espetáculo a interação com o áudio visual e a tecnologia garante um diálogo muito atual que chama a atenção dos adolescentes. Segundo seus criadores, *De Mão Dadas Com Minha Irmã* é uma “Peça-RPG”, onde a atriz contracena com personagens e cenários em quadros animados, como um “Game” ao vivo que une tecnologia, magia e heroísmo. Em cena, uma atriz interage com as animações projetadas em telas no palco, estabelecendo relações que causam a impressão de que a atriz está dentro de um filme.

A Cia Os Crespos parte de contos e ritmos afro-brasileiros, principalmente de conceitos da cultura iorubá, dos povos nagô para criar o espetáculo juvenil. Para a cultura nagô as águas representam a feminina, e é a partir desta filosofia que a peça traça um paralelo entre um mundo devastado pela seca e a desvalorização das mulheres hoje. A peça narra uma fábula inspirada na Orixá Obá, que dá nome à heroína da história. Na peça, Obá é uma guerreira destemida, representante de Eléékò, uma sociedade de mulheres caçadoras e sabe usar todas as armas que existem, portanto é uma mulher invencível. Ela sai de sua terra com a missão de salvar seu povo da seca, mas longe da sua gente ela perde a memória. A seca cresce a cada dia e Obá está perdida há muito tempo, precisando de ajuda para cumprir sua missão. Ela vive em uma realidade dominada pelos “Discords”, Inteligência Artificial que ataca com gangues armadas e odeia as mulheres que agem de

forma “diferente”. Mas a cada fase do seu desafio um novo cenário e novas personagens aparecem, estabelecendo relações de irmandade que trazem enigmas capazes de reconectar Obá à sua cultura africana, para que ela consiga salvar seu povo.

No encontro com Ifá, outro orixá da cultura Yorubá, ela descobre que terá de entrar no fundo da floresta das feiticeiras ancestrais para encontrar água e reencontrar sua identidade. No encontro com Euá, Oxum e outras orixás femininas ela vai escutando as águas do universo, até se transformar no orixá das águas revoltas que reúne uma infantaria para reidratar o mundo. Na dramaturgia de Lucelia Sergio, que também é atriz do espetáculo, a trajetória da personagem vai dialogando com os contos sagrados da orixá Obá e as sabedorias de terreiro. O grupo mistura diferentes técnicas e linguagens, com referências afrofuturistas, étnicas e surrealistas. As ilustrações foram criadas de forma autoral para o espetáculo, assim como a dramaturgia e a música. Com direção de Aysha Nascimento, a produção conta com a narração em off da atriz L éa Garcia (1933 - 2023), que faleceu no ano da estreia do espetáculo. E ainda, sob a direção musical de Beth Beli, algumas apresentações do espetáculo contaram com a participação do bloco afro Ilú Obá de Min ao vivo.



Vamos Experimentar?

Você gostou de conhecer um pouco sobre o trabalho dos grupos de Teatro Negro voltados para a infância e juventude? O que você acha de criar com um grupo de colegas um texto coletivo, escolhendo como referência algum dos espetáculos negros citados neste capítulo? Investigue os temas propostos pelo artista escolhido, buscando referências em depoimentos, livros e filmes e imagine soluções cênicas que envolvam os pequenos com ludicidade e protagonismo negro.

Depois de criar o texto, vocês podem fazer protótipos para o cenário e figurinos, além de uma leitura dramática para apresentar para outros colegas.

Concluindo...

Teatro Negro: Denúncias e Anúncios de um mundo inacabado

O Teatro Negro é comprometido com a sobrevivência e a existência do povo preto. O Teatro Negro é educador porque ao encenar os conflitos e os desejos das pessoas pretas, permite à comunidade a análise das dinâmicas do racismo estrutural e o ensaio de estratégias de luta e a prática da liberdade, mesmo que em ficção!

O Teatro Negro é, simultaneamente, denúncia e anúncio! Explico. Quando um corpo preto adentra em qualquer espaço cênico e é observado pelo público, obrigatoriamente, a denúncia da escravização, da discriminação racial, da desumanização e do genocídio do povo preto sofridas, diariamente, há séculos, se faz - uma vez que está inscrita e escrita na pele negra! Não é possível, dela, desviar o olhar. E, quando esse mesmo corpo, nesse mesmo tempo-espaço estético, começa a performar... o anúncio acontece! Anúncio da potência, da possibilidade, da re-humanização. É o futuro se materializando à frente da espectadora, do espectador!

Em uma sociedade em que marcadores sociais de raça, classe e gênero ainda definem a condição social de um ser humano, a cosmovisão masculina-branca-europeia-heteronormativa que-exclui-as culturas-populares (Júnia Santos) irá predominar, produzindo, também, um teatro de dramaturgia-branca-masculina-heteronormativa-europeia-que-exclui-as-culturas-populares cuja dinâmica estrutural conduz à dominação de consciências. A dramaturgia dominante é a dramaturgia das classes dominantes.

Augusto Boal (1975, p 193.), diz que o teatro, tal qual nós conhecemos, “se habituou a impor visões acabadas do mundo “...mas qual mundo? O mundo pronto e acabado das pessoas ligadas à classe dominante! Imagens estéticas da sua ética. Para Shakespeare, o teatro é o espelho que reflete a sociedade, reflexo este no qual o corpo negro é somente a moldura que fica no entorno periférico do centro do poder. Nas imagens desse mundo acabado da classe dominante, o corpo negro tem a mesma função cênica de um cenário, adereço ou uma engrenagem repetitiva de movimentos que mantém a máquina de um sistema colonial que teve, como base econômica, a escravização.

Sabemos que o meio de produção do teatro é o corpo humano que, uma vez escravizado, fica a serviço da classe dominante. Lutar para se reapropriar do corpo preto, e produzir sua dramaturgia como autor e protagonista da própria história é fundamental. Mas como fazer isso, se os corpos do homem e da mulher negra não são ainda livres? Não mais... mas, ainda não! foi a expressão utilizada por Gustavo Melo (2009) em sua palestra nos Estudos em Teatro Negro via internet para definir este corpo em suspensão... Ou seja, não somos mais escravos..., mas ainda não estamos livres! Não queremos mais ser corpos-espectadores... mas, ainda não somos corpos-protagonistas! Daí, a necessidade de que os espetáculos de TNs tenham como principal objetivo libertar este corpo/espectador e transformá-lo em corpo/ator/protagonista da sua cena/vida em um mundo negro.

Mas, como é o mundo negro? Quais são suas leis, regras, contrato social, ética? O que quer o homem preto? O que quer a mulher preta? *That's the question!*

O teatro ortodoxo burguês sempre irá refletir (e reproduzir) uma sociedade branca (e os seus dramas) que ajudou a construir. Por isso, apresentar imagens consolidadas de um mundo completo, terminado, criado por ele. Já os TNs, ao contrário, não sabem

ainda qual mundo espelhar, porque o mundo preto nunca existiu. Consequentemente, o seu teatro será ensaio-de-um-possível-mundo-preto. Os espetáculos são inacabados porque o mundo negro não está pronto! E isto é fundamental porque permitirá que se complete na cabeça do espectador nas dimensões da memória e da imaginação. Os TNs contemporâneos apresentam imagens de trânsito do Real para o Ideal. E, refletindo estas imagens de transição! É teatro-trânsito! ! Ensaio para seu mundo que virá!

Não são obras mal-acabadas esteticamente, mas sim, novas poéticas que constroem suas estéticas, a partir da sua ética. Daí, os(as) realizadores(as) dos TNs experimentam, experienciam, ensaiam e mostram um mundo preto que, por nunca ter existido, inevitavelmente, estará imaginado, principalmente quando apresentado em espaços teatrais convencionais à italiana, elisabetano etc. edificadas para a cena branca.

Podemos concluir que o Teatro Negro, no contexto brasileiro e mundial, é um movimento que busca a valorização da cultura e da identidade afro-diaspórica negra, trazendo para os palcos narrativas, vivências e tradições do povo negro que historicamente foram marginalizadas ou invisibilizadas.

Como vimos, esse movimento teatral possui características próprias que nos permite concluir que o Teatro Negro:

- contribui para a afirmação da identidade cultural afro-brasileira, resgatando e promovendo a memória ancestral social e política, as tradições de matrizes africanas;
- dá voz a população negra;
- questiona estereótipos e promove uma identidade positiva ao representar a cultura afro-brasileira;
- apresenta uma relação entre teatro e ritual que é fundamental, destacando como as performances podem resgatar e celebrar práticas culturais africanas;
- é uma forma de resistência cultural, abordando questões sociais e políticas que afetam a população negra;
- enfatiza a troca entre diferentes culturas e enriquece o teatro, promovendo diálogos entre tradições;
- tem uma linguagem marcada por elementos próprios, como música, dança e oralidade, que refletem a cultura afro-brasileira;
- reconhece a importância da Comunidade e da Coletividade na criação e na experiência teatral, onde o público também é parte ativa da performance;

- é marcado pela presença de atores, diretores e dramaturgos negros, que promovem a visibilidade da população negra, suas histórias e heranças culturais;
- aborda temas como racismo, discriminação, opressão, resistência e celebração da cultura africana e afro-brasileira;
- discute as questões históricas e sociais relacionadas à diáspora africana e às lutas do povo negro;
- inclui, em muitas produções, elementos culturais como a Capoeira, o samba, o Candomblé, as tradições orais africanas e outras manifestações culturais que fazem parte da identidade afrodescendente, reforçando a importância da preservação e da transmissão desses conhecimentos.
- reivindica o protagonismo negro em narrativas que expressam suas experiências e sua humanidade;
- tem um caráter fortemente político, utilizando o palco como uma ferramenta de resistência e de crítica à estrutura racista da sociedade;
- busca sensibilizar e conscientizar o público sobre as desigualdades e injustiças vividas pela população negra.
- desenvolve uma estética própria, onde a corporeidade, a musicalidade e a oralidade são muito valorizadas;
- explora de forma intensa a relação entre o corpo do e s e da atuante e sua ancestralidade utilizando ritmos, danças e gestos que remetem à cultura africana e afro-brasileira;
- fortalece a luta por equidade e dignidade.

Essas características e conceitos reunidos nos ajudam a entender como o Teatro Negro não apenas entretém, mas também educa e conscientiza sobre a rica herança cultural afro-diaspórica e vem atraindo, cada vez mais, as pessoas pretas para os teatros porque, neles, se reconhecem, se veem representados; identificam os códigos negros contidos na linguagem teatral e com isso, conseguem decodificar os discursos inseridos estabelecendo, rapidamente, a empatia crítica e consciente para refletir sobre sua realidade, seu passado, seu presente ... e seu possível futuro!

Referências e Sugestões

A lista a seguir é um levantamento de textos teatrais, críticas, trabalhos acadêmicos, artigos, livros, revistas e outros tipos de publicações sobre o tema ora tratado. Elas poderão ser utilizadas na elaboração das ementas das disciplinas ou para dar início a investigações sobre TN. As obras e os textos citados, ao longo do *e-book*, estão incluídos nessa lista.

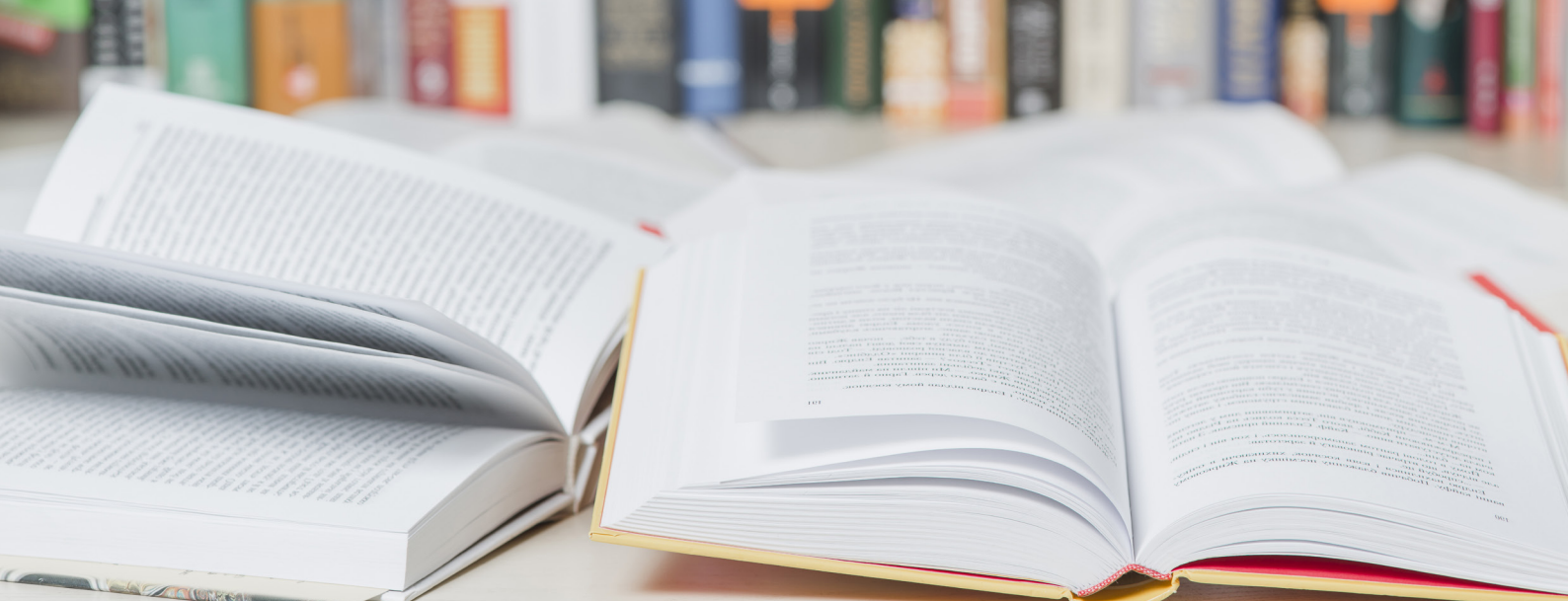


Ilustração: Freepik

Referências

ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento** (Retratos do Brasil Negro). São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

ALMEIDA, Paulo Newton de. **Umbanda – A caminho da luz**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Namíbia, Não!** Salvador: Edufba, 2012.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac/SP, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na TV pública**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2010.

ARAÚJO, Joel Zito. Identidade racial, estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: GUIMARÃES, A.S.A.; HUNTLEY, L (org.). **Ensaio sobre o racismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites — Século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Thales. **As elites de cor numa cidade brasileira**. Um estudo de ascensão social e classes sociais e grupos de prestígio. Salvador: Edufba, 1996.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Siré Obá – A festa do Rei**. Coautoria: Thiago Romero. (Peça teatral, fragmento) Alagoinhas, 2009.

Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na Formação de uma Encenadora/ Salvador – UFBA, 2016, 239 folhas, Dissertação de Mestrado.

BARBOSA, Márcio (org.). **Frente negra brasileira**: Depoimentos e textos. São Paulo: Quilombo Hoje, 1998.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A História da Companhia Negra de Revista (1926/27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTIDE, Roger. **Estereótipos de negros através da literatura brasileira**. Estudos Afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**: ensaio sociológico sobre aspectos de formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do Teatro Negro Brasileiro**. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (org.). Roger Bastide: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BEATTIE, John. **Antropologia Social**: objetivos, métodos e realizações da antropologia social. Tradução Heloísa Rodrigues Fernandes. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1971.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray. **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda**. São Paulo: abril Cultural: Brasiliense, 1985.

BRAGA, Humberto. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. **Mamulengo** – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 4, 1978.

BUENAVENTURA, Enrique de. **A tragédia do Rei Christophe**. Coimbra: Centelha, 1973.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: SEEC, 1977.

CALLADO, Antonio. A revolta da cachaça. In: Pedro Mico. O Tesouro de Chica da Silva. Uma Rede para Iemanjá. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas:** feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (Doutorado em Estudos de Gênero, Mulher e Feminismo) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 46-76, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/rea.v18i1.1279>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CAROSO, Carlos; BARCELAR, Jeferson (org.) **Faces da Tradição Afro-Brasileira.** Religiosidade, Sincretismo, Anti-sincretismo, Rafricanização, Práticas terapêuticas, Etnobotânica e Comida. Rio de Janeiro: Poallas; Salvador, BA: CEAO, 1999.

CÉSAIRE, Aimée. **La Tragédie Du Roi Christophe.** Théâtre. Paris: Présence Africaine, 1970.

CÉSAIRE, Aimée. **Une Tempête-d'après "La Tempête" de Shakespeare** – Adaptation pour um Théâtre Nègre. Paris: Éditions Du Seuil, 1980.

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. **O negro em cena:** A proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968). 2006. Dissertação (Mestre em Educação) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CLARO, Regina. **Olhar a África:** fontes visuais para sala de aula. São Paulo: Hedra Educação, 2012.

CONCEIÇÃO, Alessandro. Uma estética negra para o combate ao racismo! **Metaxis**, Rio de Janeiro, n. 8, 2016.

CONCEIÇÃO, Osvanilton de Jesus. **Gingas de corpos em festa:** o jongo e o mergulhão do cavalo marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no teatro de rua – Salvador. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18840>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CUTI. **Quem tem medo da palavra negro?** Revista Matriz (Grupo Caixa Preta), Porto Alegre/RS, 2010. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf.

DINIZ, Guilherme. A cena dos muriquinhos: para pensarmos os caminhos dos teatros negros para as infâncias e juventudes. **Horizonte da Cena**, Belo Horizonte, 5 set. 2023. Disponível em: <https://www.horizontedacena>.

[com/a-cena-dos-muriquinhos-para-pensarmos-os-caminhos-dos-teatros-negros-para-as-infancias-e-juventudes/](https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016). Acesso em: 7 abr. 2025.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: 10.9771/aa.v0i25-26.21016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 7 abr. 2025.

DURAN, J. R. **Cadernos Etiópes**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

FANON, Frantz. **Peau Noir, Masques Blancs**. Pris, Éditions du Seuil, 1975.

FELINTO, Renata. **Culturas Africanas e afro-Brasileiras em Sala de Aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. Tradução Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999. (FORD, 1999, 208, 209, 210).

FRANCHINI e SEGANFREDO, A. S. e Carmen. **As Melhores Histórias da Mitologia Africana**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2008.

FREITAS, Regia Mabel da Silva. **Bando de Teatro Olodum: Uma política social in cena**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

FRIGÉRIO, Alejandro. **Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica**. Rio de Janeiro: In Estudos Afro-Asiáticos (23) Centro de Estudos Afro-Asiáticos – Universidade Cândido Mendes 175-190, 1992

GIROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONÇALVES, Virgínia Maria. **O Negro no Teatro de Antonio Callado**, Londrina: Universidade Estadual de Londrina.

HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

IBASE. **Cotas Raciais: Por que sim?**. Uma publicação do Ibase. Rio de Janeiro, 2008.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de Samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo** - Estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise. **Performance afro-ameríndia**. Rio de Janeiro: NEPAA, 2007.

LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise.. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad-X, 2012.

LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise. **Malandro Divino**: A vida e a lenda de Zé Pilintra personagem mítico da Lapa Carioca. Rio de Janeiro: Record, Nova Era. 2004.

LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise. **Iniciação ao candomblé**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, Nova Era. 2002.

LIGIÉRO, Zeca; ZENÍCOLA, Denise. Dandara. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era. 2000.

LOPES, Antonio Herculano (Org.) **Religião e performance ou as performances das religiões brasileiras**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas. 2006.

LOPES, Nei. **Partido alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

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

MATTOS, Cachalote. “Posso mais do que podia, cheguei além do que pensava”. **Revista Metaxis**, Rio de Janeiro, n. 8, 2016. (Publicação do Centro de Teatro do Oprimido).

MATTOS, Cachalote. **A estética do oprimido de Augusto Boal no processo de criação de Imagem do espetáculo de Teatro-Fórum “Cor do Brasil”**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MEIRELLES, Márcio; BANDO de Teatro do Olodum. **Trilogia do Pelô**, Salvador: Edições Olodum, 1995.

MELLO, Gustavo; BAIRROS, Luiza (org.). **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Cia. dos Comuns: Bando de Teatro Olodum: Teatro Vila Velha, 2009.

MELLO, Gustavo; BAIRROS, Luiza (org.). **II Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Cia. dos Comuns: Bando de Teatro Olodum: Teatro Vila Velha, 2009.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MORRISON, Toni. Toni Morrison, In Her New Novel, Defends Women. Entrevista para o Jornal The New York Times, Nova York, edição de 26/08/1987.

MOSTAÇO, Edécio. O legado de Set. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). **Revista Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: Ministério de Cultura: Fundacen, 1988.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. **Dionysos, Teatro Experimental do Negro**. Rio de Janeiro: Ministério de Cultura: Fundacen, 1988. n. 28.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude usos e sentidos**. Belo Horizonte: São Paulo: Autêntica, 2012.

MUNANGA, Kabenguele. Mestiçagem e experiências Interculturais no Brasil. In SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão**. São Paulo: EDUSP, 1996.

NASCIMENTO, Abdias. **A energia do inconformismo**. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). *Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, 1988. (Especial: Teatro Experimental do Negro).

NASCIMENTO, Abdias. **Drama para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Editora Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.18, n. 50, jan./abr. 2004.

NASCIMENTO, Abdias. SEMOG, Éle. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. Escriba dos Deuses Pensamento dos Povos Africanos e Afrodescendentes. **Revista Thoth**, Brasília, DF, n. 3, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. Escriba dos deuses pensamento dos povos africanos e afrodescendentes. **Revista Thoth**, Brasília, DF, n. 4, 1998.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Abdias. **Revista Afrodiáspora**, ano 2, nº 3. Rio de Janeiro. IPEAFRO. 1984.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A África na escola brasileira**. Brasília, DF: Senado Federal: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, 1991.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**. Rio de Janeiro: Selo negro, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Pan-Africanism and South América: Emergence of a Black Rebellion**. New York: Afrodiáspora, 1980.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Dois negros libertários: Luís Gama e Abdias do Nascimento**. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 1985.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NEPOMUCEMO, N. **Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 1927)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Érico José Souza. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de ouro (Condado- Pernambuco)**. Recife: SESC Piedade, 2007.

OLIVEIRA, Gleydson de Castro. O negro no Teatro de Bonecos: das tradições africanas ao Teatro Popular de Bonecos do Brasil. **Kwanissa** – Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros, São Luís, n. 4, p. 4-25, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/kwanissa/article/view/11087/7571>. Acesso em: 7 abr. 2025.

OLIVEIRA, Jé. Farinha com açúcar. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, p.43-59, 2018.

PÁDOVA, Rodrigo Moreira. **Pela porta de serviço da cultura**. Negro e performance na televisão Brasileira. Rio de Janeiro: Pontifícia Universitária Católica, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.

RODRIGUES, Patrícia. **Corpos em movimento, educação em questão: a trajetória escolas das travestis negras**. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico Raciais) – Centro Federal de Tecnologia Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014.

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUFFATO, Luiz. **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

RUY, Affonso. **História do teatro na Bahia século VI-XX**. Salvador: Livraria Progresso Editora: UFBA, 1959.

SANTANA Jr, Humberto Manoel. **Formação da família negra: entre reexistências e a formação educacional**. In: CLOUX, Raphael Fontes (org.). Teorias e conceitos, estado e políticas públicas, resistências e educação. Salvador: Kawo-Kabiyesele, 2015.

SANTANA Jr, Humberto Manoel. **O lúdico dá o prazer: Família negra, os valores civilizatórios e a festa como aprendizado**. 2017. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico Raciais) - Centro Federal de Tecnologia Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo:Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A História do Negro no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: editora Novas Direções, 2014.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Narrativas na rua: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió**. Salvador: 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18840>. Acesso em: 4 abr. 2025.

SCHECHNER, Richard. **El teatro ambientalista**. Colección Santa Cruz Atoyac. México: Árbol Editorial, 1988.

SCHERCHINER, Richard. **Performance e Antropologia**. Organização Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mahuad, 2013.

SCHWARCZ, Lílían Moritz. **Questão racial no Brasil**, in Negras Imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão, São Paulo: EDUSP, 1996

SERZEDELLO, Aline. **“Diz!!! Jazz é Dança”**: estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico Raciais)-Centro Federal de Tecnologia Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha. **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. v. 1.

SOUZA, Edileuza Penha. **Negritude, Cinema e Educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. v. 2.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; SOUSA, Ana Inês (org.) **Comunidades Populares e Universidade**: olhares para o Outro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Pró-Reitoria de Extensão, 2006.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; SOUSA, Ana Inês (org.) **Desigualdade e Diferença na Universidade**: gênero, etnia e grupos sociais populares. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Pró-Reitoria de Extensão, 2006.

SILVA, Marília T. Barboza da. **Pixinguinha**: Filho de Ogun bexinguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SILVA, Marília T. Barboza da. **Cartola**: Os Tempos Idos . Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIMÕES, Chico. História e Estrutura do Mamulengo, **Mamulengo Presepada**, Olhos D'Água – Alexânia, 26 abr. 2016. Disponível em: <http://www.mamulengopresepada.com.br/2016/04/26/historia-e-estrutura-do-mamulengo/> Acesso em 6 abr. 2025.

SLENES, Robert. W. **Na senzala, uma flor**. Esperanças e recordações na formação da família escrava. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus, 2003.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

SOYINKA, Wole. **Myth, literature and the African world**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

THOMPSON, Farris Robert. **Flash of the Spirit** (Arte e filosofia Africana e Afro-Amerincana). [São Paulo]: Afro Brasil, 2011.

TURLE, Licko. **Teatro do Oprimido e Negritude** - A utilização do Teatro-Fórum na questão racial. Rio de Janeiro: E-pappers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

VIEIRA, Cesar. **João Cândido do Brasil** - A Revolta da Chibata. Teatro Popular União e Olho Vivo. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2003.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FANON, Frantz. **Peau Noir, Masques Blancs**. Pris, Éditions du Seuil, 1975.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**. Estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MEIRELLES, Márcio, OLODUM, Bando de Teatro do. **Trilogia do Pelô**, Salvador: Edições Olodum, 1995

MELLO, Gustavo; BAIRROS, Luiza (org.). I Fórum Nacional de Performance Negra. Salvador/BA: Publicação/Catálogo da Cia. dos Comuns, Bando de Teatro Olodum e Teatro Vila Velha, 2009.

MELLO, Gustavo; BAIRROS, Luiza (org.). II Fórum Nacional de Performance Negra. Salvador/BA: Publicação/ Cia. dos Comuns, Bando de Teatro Olodum e Teatro Vila Velha, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. **O perigo de uma única história**. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Ted Talk. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=40s> Acesso: 8 out. 2021.

ARAÚJO, Nelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, Salvador, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisagé). **Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: Edufba, 2000.

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

- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: padê, asê e o culto egun na Bahia. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1986.
- SODRÉ, Muniz, **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Salvador: Imago: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SILVEIRA, Renato. **O Candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Maianga, 2006.
- TURLE, Noeli. (Licko Turle), **Noeli Turle**: depoimento. Salvador, 2019. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A presença negra no teatro de revista dos anos 1920**. Curitiba: Editora CRV, 2018.
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança, arte, educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- BENEVENUTO, Assis, ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius. **Teatro negro**. Belo Horizonte: Javali, 2018. (Coleção Teatro Contemporâneo).
- CRESPOS, Os - Revista Legítima Defesa Ano 1- Número 1 – 2º semestre de 2014.
- LUDEMIR, Julio; LIMA, Eugênio. **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018.
- ONISAJÉ, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. Salvador: Giostri, 2024.



Universidade Federal da Bahia

Estudo(s) em Teatro(s) Negro(s) - As Formas Espetaculares da Diáspora Negro Africana

A disciplina Estudos Teatrais Negros na Diáspora Africana é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EAD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela é muito importante para você ter uma compreensão ampla sobre o(s) Teatro(s) Negro(s), desde sua história, modalidades, características e particularidades, diferentes possibilidades de expressão e realização tanto em espaços fechados, como em espaços abertos.



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

