



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Douxami, Christine  
Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono  
Afro-Ásia, núm. 26, 2001, pp. 313-363  
Universidade Federal da Bahia  
Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002609>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**TEATRO NEGRO:  
A REALIDADE DE UM SONHO SEM SONO**

*Christine Douxami\**

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

Neste artigo, buscamos revelar ao grande público a existência, dos anos 1940 até hoje, de numerosos grupos de teatro negro no Brasil. Através de um trabalho etnográfico nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, resgatamos as diferentes experiências desse ato artístico-militante. Limitamo-nos ao teatro profissional, por considerar que as experiências do teatro amador são geralmente mais dogmáticas e com menor repercussão no público. Nossa caminhar etnográfico recorreu, basicamente, às nossas entrevistas com os pioneiros e atuais realizadores do teatro negro. Nossa objetivo não é realizar uma análise antropológica ou sociológica, sendo essa uma outra etapa do trabalho de pesquisa do doutorado, mas revelar elementos inovadores descobertos no trabalho de campo.

---

\* Christine Douxami faz parte do laboratório do Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain (CRBC) da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris (EHESS), onde é doutoranda.

## A presença do negro no cenário teatral e dramatúrgico brasileiro

A carreira artística no Brasil parece ser um canal de ascensão social para a população afro-brasileira, como demonstram numerosas estrelas como Paulinho da Viola, Elza Soares, Chico César, Carlinhos Brown ou, mais recentemente, os cantores da axé *music*. Porém, nota-se rapidamente que a ascensão social pela via das artes parece limitar-se à música. Na dança, muitas vezes considerada domínio dos afro-brasileiros, o destaque individual quase não é alcançável. Na televisão, no teatro e no cinema nacional, destaca-se a participação escassa e pouco relevante do ator negro, excetuando-se nas superproduções de cunho histórico, folclórico ou policial, como *Sinhá moça*, de Tom Payne, com Ruth de Souza (1953); *Barravento*, de Glauber Rocha (1962), com Antônio Pitanga; *Xica da Silva*, com Zezé Motta (1976) e *Orfeu do Carnaval* (1999), de Cacá Diegues; *Chico Rei*, de Valter Lima Júnior (1982); ou *Negritude, drama urbano*, de Odorico Mendes (1998).

Programas televisivos nos quais o negro seja o tema central, como o *Axé*, da TV Bandeirantes (1996), já extinto, bem como novelas nas quais o ator negro represente um papel relevante enquanto cidadão, como, por exemplo, Erika Rosa, em *Fera ferida* (1994); Norton Nascimento, em *A Próxima vítima* (1995); ou ainda Zezé Motta, em *Corpo dourado* (1998), são raros.

Recentemente, o deputado Paulo Paim, do Rio Grande do Sul, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), apresentou um projeto de lei que visa regulamentar a participação de atores negros na mídia.<sup>1</sup> Considerando que a imagem de artistas negros é veiculada em proporção muito menor do que a dos afro-descendentes na população brasileira, o projeto estabelece a obrigatoriedade de uma proporção mínima de artistas negros nos programas de televisão em geral e nos anúncios publicitários em especial. Determina também que o poder público, ao contratar publicidade, exija a participação de artistas afro-descendentes em proporção

<sup>1</sup> O projeto de nº 4.370, elaborado em abril de 1998, pelo deputado gaúcho Paulo Paim, foi aprovado na Comissão de Ciência, Tecnologia, Comunicação e Informática e seguiu para a Comissão de Constituição, Justiça e Redação. Se aprovado, seguirá para o Senado Federal.

similar a que os censos revelam. Mesmo sendo difícil definir com precisão quem é negro, no Brasil, a necessidade de instaurar uma proposta de ação afirmativa revela a dificuldade que o ator negro enfrenta no país.

Além de estarem quase ausentes das telenovelas, nelas, aos atores negros estão geralmente reservados os papéis de empregados, motoristas, ex-escravos ou marginais. Como demonstrou a antropóloga Solange Martins Couceiro de Lima, o modo como as novelas brasileiras tratam os personagens negros “reflete a forma com que a sociedade os trata com o ‘preconceito à brasileira’, sutil, disfarçado e com vergonha de ser preconceito”.<sup>2</sup>

Os dados recolhidos por uma pesquisa da Folha de S. Paulo vão ao encontro desse preconceito à brasileira, mostrando as dificuldades que a maioria dos afro-brasileiros tem no acesso à saúde, educação, moradia, ao lazer, leis, meios de comunicação e, claro, ao mercado de trabalho quantitativa e qualitativamente.<sup>3</sup> Outros estudos específicos sobre o mercado de trabalho confirmam a desigualdade racial diante das oportunidades de emprego, desfavorecendo os afro-brasileiros, sobretudo nos tipos de trabalho que exigem uma qualificação profissional maior e que permitem uma mobilidade social ascendente.<sup>4</sup>

No mercado de trabalho da área teatral, para o qual voltamos nosso interesse, há pouca probabilidade de ascensão social para o negro. Quando ele aparece, raramente tem o papel de protagonista. Como bem explica a atriz Ruth de Souza, o teatro com atores negros é marginalizado: “O ator negro quase não está no palco e, quando está, tem papel

<sup>2</sup> Entrevista da antropóloga Solange Martins Couceiro de Lima, professora da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo, na *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 28.08.1998, p.15.

<sup>3</sup> Cleusa Turra e Gustavo Venturi (org.), *Folha de S. Paulo, Pesquisa Datafolha: O racismo cordial*, São Paulo, Ática, 1995.

<sup>4</sup> Segundo Elisa Caillaux, a mobilidade social ascendente conheceu um aumento geral para toda a população nos anos 80, porém “a abertura de melhores oportunidades beneficia os grupos sociais segundo o critério cor, ou seja, são os homens e mulheres brancos os primeiros a usufruírem da ascensão ocupacional”. Elisa L. Caillaux, “Cor e mobilidade social no Brasil”, *Estudos Afro-Asiáticos*, 26 (1994), p. 55. Sobre as desigualdades no mercado de trabalho em geral, ler: Edward Telles, “Industrialização e desigualdade racial no emprego: o exemplo brasileiro”, *Estudos Afro-Asiáticos*, 26 (1994); Georges R. Andrews, “Desigualdade racial no Brasil e nos Estados Unidos: uma comparação estatística”, *Estudos Afro-Asiáticos*, 22 (1992); Nadya Araújo Castro (org.), *Trabalho e desigualdades raciais*, Grupo Cor da Bahia, São Paulo, Annablume, 1998.

subalterno. Ora, quem quer fazer um teatro com atores negros é logo classificado de alternativo. Eu sei, porque já tentei realizá-lo, e as pessoas me diziam que só patrocinavam o teatro convencional. E por quê? O negro é uma coisa alternativa? Sem produção, como montar um espetáculo?”<sup>5</sup>

O negro, sempre presente nos espetáculos teatrais durante o período colonial, foi excluído dos palcos brasileiros somente a partir da metade do século XIX. Quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro. Sem espaço nos palcos tradicionais e na sociedade pós-abolicionista, o negro teve que se organizar para poder aparecer tanto como ator de teatro quanto como ator social e político. A existência da *Companhia Negra de Revistas*, fundada em 1927, no Rio de Janeiro, pelo maestro Pixinguinha e por Osvaldo Viana, apesar de ter revelado Grande Otelo, não possibilitou o aparecimento de outros atores negros, já que a companhia não sobreviveu. Grande Otelo, além de ter sido sempre enquadrado em papéis cômicos, ficou como um caso isolado de ator negro no teatro e no cinema da época. Na própria dramaturgia brasileira, era difícil encontrar uma personagem negra que não fosse cômica ou ridícula. Há de se admitir que os excluídos de um modo geral não eram tema da dramaturgia brasileira do século XIX e do início do XX, o que se pode entender, pelo fato da mesma encontrar-se ainda num estágio incipiente àquela época. Porém, os atores negros estavam presentes como escravos ou empregados, no pano de fundo das peças, para conferir veracidade ao quadro geral das tramas. Contudo, dificilmente eram protagonistas e, quando o eram, assumiam papéis abjetos.

Há quem afirme a presença de personagens negros na dramaturgia brasileira citando autores do século XIX, como José de Alencar, Martins Pena, Pinheiro Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo. Porém, como explica Miriam Garcia Mendes no livro *A personagem negra no teatro brasileiro*, os personagens negros sempre se limitavam aos estereótipos do “neguinho”, da velha escrava, do doce pai João ou da “mulata gostosa”. Além disso, a cor negra era desvalorizada: “Rara-

<sup>5</sup> Entrevista com Ruth de Souza, em sua residência, no Rio de Janeiro, no dia 28.07.1998.

mente o negro puro foi personagem de drama. E, quando isso ocorria, não poucas vezes foi colocado em situação na qual admitia serem brancas as suas boas qualidades: eu sou negro, mas minhas intenções são brancas, falava Lourenço em *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1859). Ou então os atos que praticava eram típicos do comportamento dos negros, como dizia Pedro em *O demônio familiar*, de José de Alencar (1867): “Pedro fez história de negro, enganou o senhor”. Dentro das peças analisadas, só não são mulatos Lourenço, de *O escravo fiel*, e Luís, da peça *Gonzaga*, de Castro Alves (1867). Em *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo (1849), a cor negra de Daniel funcionava apenas como indicadora de sua condição social provável<sup>6</sup>. Quando o negro aparecia sem ser estereotipado, era, em geral, o instrumento utilizado pelo autor para realizar uma crítica à sociedade brasileira. Este era o caso dos autores abolicionistas que colocavam a personagem negra como símbolo dentro da questão política, sem se preocupar com suas dimensões psicológicas e emocionais.

Este cenário começou a mudar apenas com a criação do *Teatro Experimental do Negro*, no dia 13 de outubro de 1944, por Abdias do Nascimento, junto com outros intelectuais, como Aguinaldo de Oliveira de Camargo, o pintor Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel e Cláudiano Filho. Como colocava Abdias do Nascimento: “na realidade, não existia nenhuma peça onde o negro pudesse aparecer, a não ser como neguinho engraçado, numa peça de Martins Pena, por exemplo. No fundo, o TEN modificou realmente a cena brasileira, porque ele provocou os primeiros atores negros e incentivou a criação das primeiras peças de teatro negro”<sup>7</sup>.

## O Teatro Experimental do Negro (TEN)

Os membros do *Teatro Experimental do Negro* criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra. Podemos mencionar vários textos cuja criação foi influenciada pela existência do TEN, sendo *Anjo*

<sup>6</sup> Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro*, São Paulo, Ática, 1982, pp. 188-189.

<sup>7</sup> Entrevista com Abdias do Nascimento, em 31.07.98.

*negro*, de Nelson Rodrigues, a obra mais significativa, criada a partir da própria vida de Abdias do Nascimento.<sup>8</sup>

Com essa nova dramaturgia, surgiram atores negros, a exemplo de Ruth de Souza, Lea Garcia, Haroldo Costa, Aguinaldo Camargo, além de outros, que, sem o TEN, não poderiam atuar. Muitos atores do TEN tinham baixo nível de escolaridade e exerciam atividades pouco valorizadas no mercado de trabalho, tais como motoristas, empregadas, pedreiros. O TEN lhes ofereceu uma formação teatral e cursos de alfabetização. Graças a essa política, criou-se uma companhia com mais de 50 atores, que atuou, muitas vezes em formação reduzida, desde 1945 até o final dos anos 60. O TEN existiu oficialmente até 1968, quando Abdias do Nascimento exilou-se nos Estados Unidos. Pode-se dizer, na realidade, que o TEN atuou enquanto companhia de teatro até 1952. A companhia apresentou-se pela primeira vez em dezembro de 1944, participando da montagem de *Palmares*, de Stella Leonards, pelo *Teatro do Estudante*, no Rio de Janeiro. Apesar de atuar sempre no Rio de Janeiro, o TEN conseguiu uma repercussão nacional.

Na ausência de textos brasileiros, o grupo estreou com a peça *O Imperador Jones*, do autor norte-americano O' Neill, em 8 de maio de 1945. A estréia ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço dedicado a um público de elite, no qual ao negro não era permitido entrar nem no palco, como ator, nem na platéia, como espectador. O TEN só conseguiu se apresentar no Teatro Municipal por ordem do próprio presidente Getúlio Vargas. Durante um encontro com a classe teatral, foi convencido pelo discurso de Abdias do Nascimento, que denunciara o Teatro Municipal como “fortaleza do racismo”. No ano seguinte (1946),

<sup>8</sup> Podemos ainda citar *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Pedro Mico*, de Antônio Callado; *Filho de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Além do Rio*, de Agostinho Olavo; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Cruzoé; *Sortilégio*, do próprio Abdias do Nascimento; *Três mulheres de Xangô*, de Zora Seljan; *Orfeu negro*, de Ironildes Rodrigues; *O processo do Cristo negro*, de Ariano Suassuna; *Um caso de kelé*, de Fernando Campos; *Caim e Abel*, de Eva Ban; *O cavalo e o santo*, *Laio se matou* e *O logro*, de Augusto Boal; *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes; *Os irmãos negros*, de Klynér P. Velloso; *Plantas rasteiras*, de José Renato; *Gimba*, de Gianfrancesco Guarneri; *Chico Rei*, de Walmir Ayala; *O porão*, de Alfredo Mesquita; *Zumbi, rei dos Palmares*, de Péricles Leal. Outros autores utilizaram o negro como personagem: Dias Gomes, José Paulo Moreira da Fonseca, Pedro Bloch, Santos Moraes, Joel Rufino, Dirce Tomaz, Nei Lopes, Muniz Sodré etc. Graças a essas criações, o ator negro pode apresentar-se como verdadeiro personagem nos dramas dos autores nacionais.

o TEN representou a sua segunda montagem, *Todos os filhos de deus têm asas*, também de O'Neill, e, ainda naquele ano, durante o festival comemorativo de seu segundo aniversário, encenou *O moleque sonhador*, do mesmo autor. Em 1947, por ocasião do Festival Castro Alves, o grupo apresentou pela primeira vez trechos de obras de um autor brasileiro: *O navio negreiro*; *Vozes d'África* e *Lúcia*.<sup>9</sup> No mesmo ano, encenava uma peça inteira de autor nacional, *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. Essa peça narrava a vida de um jovem negro no deserto do Saara, que nunca havia visto uma pessoa de cor branca. Inesperadamente, aparece uma “peregrina”, toda coberta, que, quando tira parte da roupa, revela a sua pele branca. O jovem se apaixona por ela. A peça conta o drama que gira em torno desse encontro.

Sobre o tema da religiosidade afro-brasileira, o TEN apresentou, em 1948, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro. A peça contava a história de Rosa Mulata, uma mulher que traía o marido com o “santo” que ele mesmo incorporava. Louco de ciúme, o marido acabou ferindo-a no rosto para que o orixá se afastasse dela. Encenou ainda, em 1949, *Filhos de santo*, de José de Moraes Pinho. A peça entrelaçava questões de misticismo dos seguidores de Xangô, com problemas dos trabalhadores grevistas perseguidos pela polícia em Pernambuco.<sup>10</sup>

O interesse da Companhia pelos autores brasileiros não excluía o universo teatral internacional da época. Em 1949, rendeu uma homenagem à presença do autor francês Albert Camus no Brasil, representando a peça *Calígula*. A presença do TEN, no meio intelectual e teatral carioca, foi reforçada por esse encontro com o escritor francês. Isso significou o auge da Companhia, sendo que, depois, sua atividade foi decrescente. Somente em 1952, Abdiás do Nascimento criou, na antiga tradição do Teatro de Revista, *Rapsódia negra*. Após cinco anos, em 1957, de volta ao Teatro Municipal, Abdiás do Nascimento encenou uma peça de sua autoria intitulada *Sortilégio*, na qual representou o papel de um advogado negro que se apaixonava por uma mulher branca que ele acabava por matar.

<sup>9</sup> Nessa linha de valorização dos clássicos do teatro brasileiro, foi apresentada, em 1948, a peça *A família e a festa na roça*, no *Primeiro Centenário da Morte de Martins Pena*.

<sup>10</sup> Xangô é o nome dado ao candomblé no Recife.

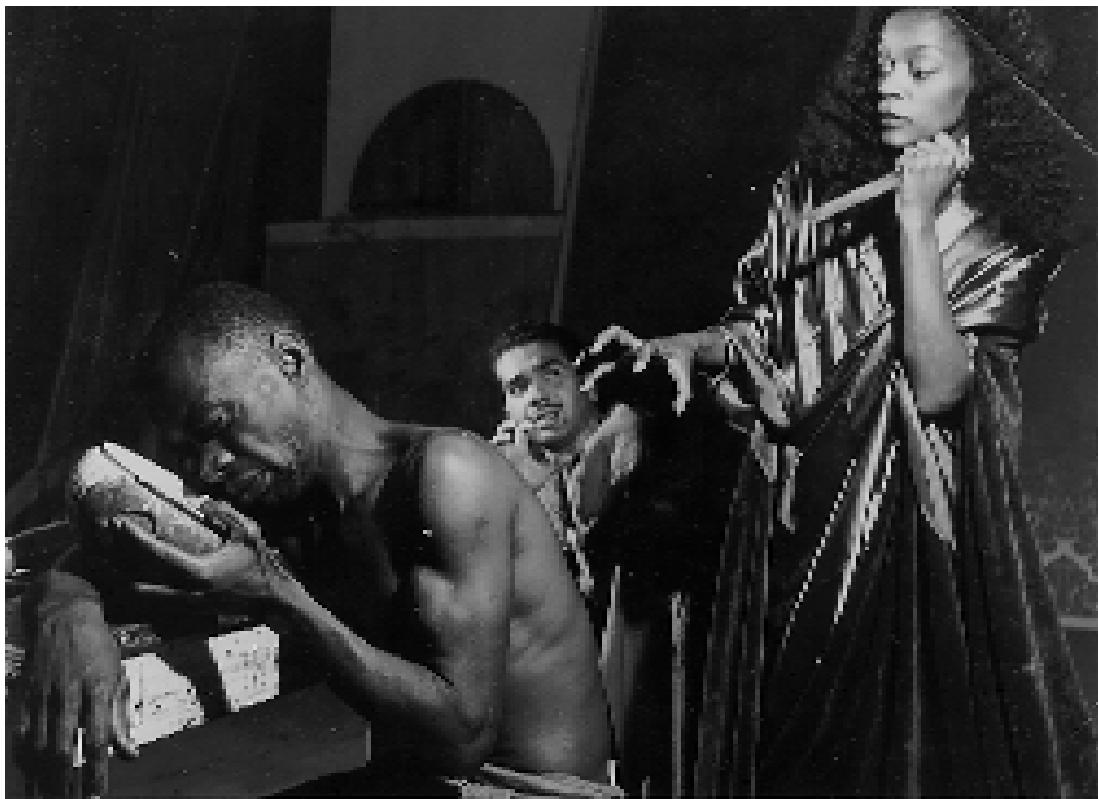


Foto 1 *TEN – O Filho Pródigo* (1947), com Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza.  
Acervo Ruth de Souza.

O último trabalho da Companhia deveria ser a apresentação da peça *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, no Primeiro Festival de Arte Negra, no Senegal, em 1966. Porém, a companhia não pôde se apresentar devido à proibição do Ministério das Relações Exteriores, já no período da ditadura militar, que considerou o trabalho do TEN como não representativo da cultura brasileira.<sup>11</sup>

Como pode ser visto na temática das peças acima descritas, o TEN caracterizou-se pela mistura do cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte. Para o artista

<sup>11</sup> Abdias Nascimento comentou essa decisão numa carta que enviou aos participantes do festival, publicada posteriormente: Abdias Nascimento, “Lettre ouverte au Premier Festival Mondial des Arts Nègres”, *Présence Africaine*, nº 58, 2 eme trimestre 1966, p. 218-228.

Tomás Santa Rosa, que realizou cenários para peças montadas pelo TEN: “O Teatro Experimental do Negro coloca acima da sua característica principal a questão da arte. Isso significa que, para eles, uma produção deve possuir valor artístico real; mesmo que o seu tema gire em torno do problema do negro. (...) É uma nova contribuição ao teatro pela forma e pelo que sugere nas sutis interpretações do mundo do negro”.<sup>12</sup>

O TEN, usando formas do teatro convencional europeu, procura-va características estéticas próprias que, sob influência da cultura africana, juntava dança, teatro, música e poesia. Eles podem ser considerados os primeiros *performers* do palco nacional, visto que juntaram as artes cênicas em geral. Roger Bastide analisou o teatro negro como sendo uma simples repetição do teatro dos brancos, e o estudava somente em função do seu aspecto militante e não artístico.<sup>13</sup> Porém, os jornais da época reconheceram a “ousadia artística” do TEN, e isso confere um outro valor ao trabalho da Companhia. Nessa estética, eram utilizados recursos novos e pouco correntes no teatro brasileiro, como as técnicas de iluminação no palco, que Zibgniew Ziembinski iniciou com o seu Teatro dos Comediantes.<sup>14</sup> O desaparecimento do “ponto” (pessoa escondida do público, que ajuda o ator a lembrar o texto) também contribuiu para dar a esse teatro uma nova vida, sem a expressão mecânica característica dos atores da época. O cenário também teve inovações com a colaboração de Enrico Bianco e Tomás Santa Rosa, que, como pioneiros da cenografia teatral no Brasil, começaram a criar cenários em três dimensões e vários níveis, com materiais diferentes etc.

Ora, para Tomás Santa Rosa, o teatro liderado por Abdias do Nascimento, por ter uma proposta estética e ideológica, teria criado um “verdadeiro teatro brasileiro”: “E bem poderá o TEN dar-nos um teatro characteristicamente brasileiro, dentro da universalidade de seus propósitos: um teatro que, saído das profundezas da alma negra, faça surgir o rico conteúdo nacional, através do mais legítimo espírito popular”.<sup>15</sup> A

<sup>12</sup> Tomás Santa Rosa (*A Manhã*, 27/4/1947) citado por Cássio Emanuel Barsante, *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*, Rio de Janeiro, Fundação Banco do Brasil, Bookmakers, 1993, p.79.

<sup>13</sup> Roger Bastide, “Sociologia do teatro negro brasileiro”, *Ciência e Cultura*, 26 (1974), p. 556.

<sup>14</sup> Entrevista com Ruth de Souza, em 28.07.1998.

<sup>15</sup> Tomás Santa Rosa , *A Manhã*, 27.04.1947.

interpretação do artista nos revela o quanto essa época era globalmente marcada pela busca da definição de uma identidade nacional. As reivindicações do movimento negro da época colocavam-se numa perspectiva de integração nacional, tentando inverter a visão do “embranquecimento” divulgada pelas elites do país.

O TEN pode ser considerado parte do movimento negro em formação no Brasil, pois foi um continuador da ação jornalística militante dos anos 20, como *O Jornal da Raça*, em São Paulo, *O Getulino* e *O Clarim d'Alvorada*, que procuravam lutar pelos direitos do negro brasileiro através de uma imprensa independente e liderada pelos próprios negros. O TEN se situa também na mesma linha de ação da Frente Negra Brasileira (1931-1937), criada por José Correia Leite, em São Paulo. Um movimento de massa com repercussão nacional, que protestava contra a discriminação racial que alijava o negro da economia industrializada e da vida pública em geral. A Frente Negra procurava um novo lugar para o negro na sociedade brasileira, e seu caráter era integrationista, como a maioria das manifestações afro-brasileiras da época. O TEN, da mesma forma que a *Frente Negra*, não defendia o retorno à África, nem o separatismo étnico divulgado nos Estados Unidos: seguia mais a linha da negritude dos poetas franceses que celebravam a volta à Mãe África.<sup>16</sup> O conceito de negritude, recriado e repensado no Brasil por Abdiás do Nascimento e Guerreiro Ramos, procurava as origens africanas do negro dentro da sociedade brasileira, e não propriamente na África. A idéia de negritude adaptou-se ao contexto brasileiro e tornou-se integrationista. Uma ilustração desta visão é a encenação pelo TEN da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, em dezembro de 1948, que buscava no candomblé da Bahia as raízes do negro brasileiro, fazendo da Bahia uma nova África mítica. Na opinião de Roger Bastide, isso fazia dessa negritude uma continuação do “mulatismo” de

<sup>16</sup> Abdiás do Nascimento estava em contato, pelo correio, com um negro militante da negritude, que morava em Paris, Alioune Diop. Abdiás do Nascimento explicou-me esse fato na entrevista de 31.07.98. “Nossas correspondências com Alioune Diop, desde os anos 30, ele que criou também um teatro negro em Paris e fundou a revista *Présence Africaine*, eram, antes de tudo, informativas. A influência dele não vinha transformar o que eu estivesse fazendo. Mas ele me considerava como um dos diretores importantes do teatro e estimava importante o nosso contato, e eu também, porque achávamos que era uma maneira de divulgar o fato de que o negro, apesar das diferenças de línguas, e das dificuldades que isso criava, sabia o que se passava no mundo”. Ele conhecia, quase desde o seu início, nos anos 30, a literatura dos poetas da negritude de língua francesa (Aimée Cesaire, Senghor) e estava ligado ao crescente movimento negro norte-americano.

Gilberto Freyre, “um mulatismo como negrificação e não como arianização”, que ia favorecer a mestiçagem como um meio de transformar o Brasil em um país negro, invertendo a ideologia de “embranquecimento da raça”.<sup>17</sup> Roger Bastide afirma que “Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, usando a noção de negritude, se encarregaram do nacionalismo brasileiro, colocando-o como responsabilidade dos descendentes de africanos”.<sup>18</sup> Essa visão de Bastide pode parecer, hoje em dia, um tanto quanto simplista. Porém, é importante notar que a ideologia do embranquecimento, desenvolvida na época, provocou uma reação dos militantes negros, que procuraram reverter o processo geral de desvalorização da participação do afro-brasileiro como parte integrante da identidade nacional. Utilizaram os quadros de pensamento da democracia racial, questionando a sua compreensão, mas não a sua essência: a da igualdade.

Essa atuação do TEN utilizou, sobretudo, o teatro como meio, mas realizou também eventos específicos, como concursos de beleza da mulher negra (*Concurso Boneca de Piche e Rainha das Mulatas*), além de incentivar a presença do negro nas artes em geral, como no *Concurso do Cristo de Cor* (Rio 1955). Segundo Abdias do Nascimento, o objetivo era “questionar a alienação estética da sociedade convencional”.<sup>19</sup> Mas o TEN promoveu eventos estritamente políticos, como a *Convenção Nacional do Negro* (em 1945 e 1946), e o *I Congresso do Negro Brasileiro*, em 1950; criou o *Instituto Nacional do Negro* e os *Seminários de Grupoterapia*. Em geral, como explica Abdias do Nascimento, teatro e política formavam um objeto só: “Ao criar o Teatro Experimental do Negro, queríamos afirmar e transformar valores que vinham da África através de representações cênicas, de ordem política. Para mim, a política é totalmente implicada em qualquer atividade cultural. E as atividades políticas, também, não são independentes da cultura e da arte, não se pode separar um do outro”.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Na realidade, isso que pode ser visto como uma inversão desse mesmo conceito de “mulatismo”: nada mais é do que a sua continuação.

<sup>18</sup> Roger Bastide, “Variation sur la négritude”, *Présence Africaine*, 36 (janeiro-março, 1961), p. 9 e 14.

<sup>19</sup> A vencedora do concurso *Cristo de Cor* foi Djanira, com a tela *Cristo Negro*. A citação é de Abdias do Nascimento, “Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro”, in Emanoel Araújo (org.), *A mão afro-brasileira* (São Paulo, Fundação Emílio Odebrecht, 1988), pp. 356-361.

<sup>20</sup> Entrevista com Abdias do Nascimento em 31.07.1998.

O Teatro Experimental do Negro, por ter essa visão integrada da política e da arte, marcou e inspirou toda uma geração de jovens negros. É interessante averiguar as várias propostas de continuação do TEN no Brasil para situar sua importância no desenvolvimento do movimento negro e seu estímulo aos atores negros.

### **A herança do Teatro Experimental do Negro**

O TEN, com a grande imprensa a seu favor, conseguiu repercutir suas idéias no Brasil inteiro, mesmo sem nunca ter saído do Rio de Janeiro.<sup>21</sup> Desde então, os atores negros começaram a se organizar de acordo com a ideologia e a estética do TEN, juntando dança, música e teatro. Criaram-se companhias de teatro negro em diferentes épocas e lugares: São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Campo Grande, Salvador, Aracaju, João Pessoa, São Luís do Maranhão e no próprio Rio de Janeiro. Como verdadeiras herdeiras do TEN, essas companhias pretenderam fornecer noções de cidadania para o afro-brasileiro, servindo-se do teatro para militar contra a discriminação racial.

Existiram dois momentos de afirmação do teatro negro no Brasil: o primeiro surgiu logo após a criação do *Teatro Experimental do Negro*, o segundo no final dos anos 70. Esse segundo período corresponde à reafirmação do movimento negro, influenciado pelo *black power* norte-americano, pelas libertações dos países africanos e pelo movimento da negritude dos poetas de língua francesa. A criação do Movimento Negro Unificado Contra o Racismo (MNUCR, que virou MNU), em 1978, ilustra esse contexto.

Não houve continuidade entre esses dois momentos do teatro negro, pois a ditadura militar brasileira cerceou qualquer movimento social na época. O AI-5 (1968) reforçou a censura e colocou a militância negra, dentre outras, como atentatória à Lei de Segurança Nacional. Porém, as poucas entidades de luta contra o racismo que subsistiram conseguiram driblar a censura justamente com montagens de peças de

<sup>21</sup> Este estudo não pretende apresentar todas as tentativas de criação de um teatro negro no Brasil, mas mostrar um panorama, mesmo que parcial, da luta dos artistas negros para se imporem nos palcos brasileiros.

teatro, pois as outras manifestações explicitamente políticas eram proibidas pela ditadura. Os espetáculos contavam a história do negro, e, na linguagem utilizada, predominava o tom de palestra sem desenvolver uma linguagem teatral que possibilitasse a criação cênica do palco. Hoje, muitas entidades militantes seguem essa linha do teatro como meio para as reivindicações raciais e não como fim, o que, muitas vezes, desvaloriza o lado artístico das peças. Este tipo de teatro, que existiu no momento da ditadura e que permanece ainda hoje, não será considerado aqui como herdeiro do TEN, visto que dele só conserva a linha ideológica e não a artística do projeto de Abdias do Nascimento. Porém, interessamo-nos pelos que mantiveram uma inquietação artística mesmo divergindo da proposta inicial do TEN. Pois, como explica Abdias do Nascimento: “Como seria natural e esperado, o nascimento do TEN incitou e provocou o negro. Para seguir o seu exemplo, ou até mesmo para combatê-lo, outros grupos surgiram”.<sup>22</sup> Por conseguinte, estudaremos primeiro essa dissidência da Companhia, para depois abordarmos os seus seguidores.

### **A dissidência do Teatro Experimental do Negro**

Depois da temporada da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro (1948), espetáculo que apostava na presença de dezenas de percussionistas, cantores e dançarinos, deu-se a dissidência no TEN. A tentativa de juntar música, dança e canto fora realizada com êxito. A experiência foi tão marcante que muitos atores decidiram dedicar-se exclusivamente a essa linha de trabalho.

Em 1949, decidiram criar um novo grupo, primeiramente denominado *Grupo dos Novos*, em seguida, Teatro Folclórico Brasileiro que, por fim, em março de 1953, quando viajou para a Europa, adotou o nome de *Brasiliiana*. Inicialmente, a intenção era montar o texto *Rapsódia de Ébano*, escrito por Haroldo Costa, ex-integrante do TEN. Voltado especificamente para a cultura afro-brasileira, esse texto reproduzia a temática dos espetáculos da Companhia. Como explica Haroldo Costa, a peça “contava a história de um antropólogo francês chamado Paul

<sup>22</sup> Abdias do Nascimento, “Teatro no Brasil - uma experiência sócio-racial”, *Revista Civilização Brasileira*, 2, (Caderno Especial, CB, julho 1968), p. 208.

Poucarrie, que, ciceroneado por um jovem negro chamado Tião, fazia uma viagem retrospectiva da chegada dos escravos ao Brasil até os dias contemporâneos”.<sup>23</sup>

Os integrantes do grupo rejeitaram essa proposta de montagem porque queriam explorar a importância da presença do negro na cultura popular brasileira, encenando e recriando manifestações cênicas características dessa cultura, como o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho ou as danças do candomblé. No Teatro Folclórico Brasileiro, havia duas tendências artísticas: dança e teatro.<sup>24</sup> Havia uma valorização da presença do negro na cultura brasileira, sem se limitar ao resgate da história do negro. Isso marca claramente a diferença entre duas concepções de teatro negro: a do TEN, com uma atitude didática, procurando a sua temática dentro do movimento negro, e a do Teatro Folclórico Brasileiro, enfatizando a presença do negro no folclore brasileiro.

Podemos perceber essa diferença na fala de Haroldo Costa, em um dos artigos do livro *A mão afro-brasileira*, que explica claramente a visão da Brasiliiana sobre o teatro: “Os quadros dos espetáculos não eram reprodução de danças folclóricas, mas sim adaptações que não lhes tiravam o sabor da autenticidade (...). As tradições folclóricas ofereciam, de um lado, as formas religiosas, de outro, as formas de diversão. Facilmente poderiam ser encontradas — nas sessões de macumba ou candomblé, nos salões de baile ou nas agremiações carnavalescas. Armados de tambores e agogôs, os participantes podiam estar cantando para os orixás ou entoando um samba. A nossa idéia era transportar para o palco as cerimônias religiosas e as festas populares, resguardando tanto quanto possível a espontaneidade das manifestações de massa. Dessa maneira, nós queríamos levar para o palco o próprio povo brasileiro e fazê-lo personagem principal. Ao mesmo tempo autor e ator. A nossa meta era mostrar a pluralidade das contribuições culturais que dão o perfil brasileiro”.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Haroldo Costa, “Memória da dança”, in Araújo (org.), *A mão afro-brasileira*, pp. 361-369.

<sup>24</sup> Mercedes Batista, por exemplo, que estudou nos Estados Unidos com Katherine Dunham, foi integrante do TEN no espetáculo *Rapsódia negra* (1952); participou do Teatro Folclórico Brasileiro e, posteriormente, fundou o Balé Folclórico Mercedes Batista, sendo ela também uma das herdeiras do TEN, com destaque na área da dança e não especificamente do teatro.

<sup>25</sup> Costa, “Memória da dança”, p. 362.

Tanto o TEN quanto o Teatro Folclórico Brasileiro procuravam valorizar a contribuição negra na formação da cultura nacional brasileira. Mas a linha política do Teatro Folclórico Brasileiro era voltada para uma ideologia comunista, procurando unificar as classes pobres brasileiras em geral, e o povo negro em particular. Os participantes do Teatro Folclórico Brasileiro unificavam a luta de classe com a luta de valorização da raça negra seguindo o pressuposto de que as classes desfavorecidas são majoritariamente negras no Brasil. O poeta negro pernambucano, Solano Trindade, que montou para o Teatro Folclórico Brasileiro os quadros *Pregões do Recife* e *Maracatu Nação Elefante*, influenciou muito a ideologia do grupo. Ele era membro do Partido Comunista e contribuiu para a afirmação do caráter social do grupo.<sup>26</sup> Para ele, a palavra “raça” se juntava de maneira sistemática à palavra “classe”. Isso reflete, até hoje, uma linha de pensamento forte dentro da luta do movimento negro: sem a reabilitação do negro depois da abolição, criou-se a situação de desigualdade social em que se encontra a maioria dos afro-brasileiros.<sup>27</sup>

É interessante notar que foi nesse sentido revolucionário que Florestan Fernandes analisou o TEN, considerando que a antologia de teatro negro, realizada por Abdias do Nascimento — *Dramas para negros e Prólogo para brancos* —, “obriga-nos a pensar de novo o teatro negro brasileiro, ou pelo menos, a relação que o teatro possa ter com os problemas humanos do negro no Brasil”. Para ele: “a Negritude foi o caminho pelo qual se criou a consciência revolucionária da condição do negro”.<sup>28</sup> Porém, Abdias do Nascimento não concorda plenamente com essas análises. Para ele: “Solano queria que todos os negros fossem do Partido e eu queria primeiro que o negro fosse consciente do seu valor.

<sup>26</sup> Solano Trindade criou um comitê do Partido que funcionava em sua própria casa, em Caxias.

<sup>27</sup> A “Escola Paulista de Sociologia”, liderada por Florestan Fernandes e, em parte, por Roger Bastide, defendia os mesmos pressupostos de Solano Trindade, e procurava mostrar que, no Brasil, geralmente, a palavra “negro” era sinônimo de “pobre”, e as expressões “luta de classe” e “luta da raça” eram igualmente sinônimas. Essa identificação dos dois termos levou Roger Bastide a usar, às vezes, numa palavra só, o termo *raça-classe*, que foi usado por ele em “Variation sur la négritude”, *Présence Africaine*, p. 13: “A Negritude forneceu a Guerreiro Ramos essa filosofia necessária para a desintoxicação do negro brasileiro das suas frustrações, que o incomodam na concorrência das *classes-raças* e o impedem de ter o papel que merece, pelo seu número, dentro da sociedade global”. Grifo meu.

<sup>28</sup> Florestan Fernandes, “O teatro negro”, *O Estado de S. Paulo*, citado por Abdias do Nascimento (org.), *Testemunhos*, Rio de Janeiro, GRD, 1966, p. 165 e 166.

Ele era contra a denominação de teatro negro porque estimava que essa luta pelo negro dividia a classe trabalhadora. Na verdade, ele considerava o aspecto da raça no seu sentido biológico, quando nós, na realidade, desenvolvíamos uma visão cultural da raça. Para nós, o primeiro obstáculo que o negro encontra é a raça, não a classe”.<sup>29</sup> Para Abdias, a luta do povo negro não é excludente do resto da sociedade brasileira, sendo que se trata de uma busca de valorização da cultura negra, independentemente da pigmentação da pele. Isso significa que, para o líder do TEN, a denominação de teatro negro é válida e não divide o povo brasileiro entre negros e não-negros, sendo essa divisão delicada em um país altamente mestiço.

No entanto, é preciso relativizar essa visão que Abdias do Nascimento tinha de Solano Trindade. Justamente por ter juntado “classe” e “raça” na sua militância, Solano teve graves problemas com o Partido Comunista. Isso demonstra que ele nunca foi um simples militante comunista que estivesse desinteressado pela causa da luta negra. Por exemplo, depois de ter-se separado do elenco do Teatro Folclórico Brasileiro, Solano Trindade quis criar o Teatro Negro Popular, mas o Partido teria pedido para retirar a palavra negro, porque prejudicava o comunismo.<sup>30</sup> Ele acabou criando o Teatro Popular Brasileiro, onde não existia mais referência à cor da pele dos participantes, mas sempre foi considerado um militante negro. Sobre a questão, é interessante ouvir o testemunho de Cléa Simões, que participou como atriz do Teatro Popular Brasileiro. Para ela, Abdias do Nascimento era mais um intelectual e Solano Trindade um artista mais humilde e, por consequência, os dois tinham visões muito diferentes da arte e do teatro negro.<sup>31</sup> Tanto é que, segundo ela, eles não ocupavam o mesmo espaço em termos artísticos: Abdias do Nascimento se encarregava do teatro clássico erudito e Solano Trindade do chamado teatro folclórico, do povo.<sup>32</sup> Isso reflete uma oposição entre as artes populares e as artes eruditas.

<sup>29</sup> Entrevista com Abdias do Nascimento, em 31.07.98.

<sup>30</sup> Entrevista com Zózimo Bulbul, em sua residência, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, em 22.07.1998.

<sup>31</sup> Entrevista com Cléa Simões, no Clube Renovação, zona norte do Rio de Janeiro, e em sua residência, em 25.07.98 e 31.07.98.

<sup>32</sup> A título de informação, é interessante saber que o neto de Solano Trindade, Victor Trindade, continua até hoje o trabalho teatral de seu avô, seguindo a mesma linha, na cidade de Embu, perto de São Paulo.



Foto 2 *Brasiliana – O maracatu com bailarinos da companhia*. In Emanoel Araújo (org.), *A Mão Afro-brasileira, Fundação Emílio Odebrecht, São Paulo, 1998*.

O teatro negro, até hoje, continuou seguindo essas duas tendências artísticas e ideológicas: o teatro negro, procurando a herança africana, com uma forma relativamente clássica, desenvolvendo um raciocínio e um texto teatral de militância negra, e o teatro negro popular, que busca valorizar o negro como membro da classe baixa da sociedade, mostrando a sua participação no folclore nacional com uma estética teatral mais voltada para a música e a dança.

## Os seguidores do TEN

Nossa proposta aqui será levantar os seguidores do TEN no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, visto serem os lugares onde o teatro negro se desenvolveu de maneira mais significativa. Isso não implica na inexistência de grupos de teatro negro em outras cidades. Veremos o quanto a experiência do TEN, assim como a do Teatro Popular Brasileiro, foi decisiva para imprimir sua diretriz às novas gerações de atores e diretores negros.

### Rio de Janeiro: um núcleo efervescente

O Rio de Janeiro, por ter acolhido a experiência do TEN, por possuir uma forte população negro-mestiça — 11,41% de negros e 31% de pardos da população carioca, segundo os dados oficiais — constitui-se, até hoje, em um pólo de desenvolvimento do teatro negro.<sup>33</sup> Muitas tentativas foram feitas por atores que participaram do TEN e entenderam a necessidade de se organizar.<sup>34</sup> Durante o período da ditadura militar, muitos atores se envolveram em uma outra forma de teatro político: a luta contra o regime militar, mas retomaram a luta contra o racismo, logo depois, como foi o caso de Jorge Coutinho e Zózimo Bulbul, que participaram do Teatro Opinião, e ainda de Zezé Motta, que fez parte do Teatro de Arena, com Augusto Boal.

Logo no início da ditadura militar, um grupo de jovens negros engajados politicamente — muitos originários do Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE — reuniu-se para criar, em 1966, o Grupo Ação, liderado por Milton Gonçalves. Dele participavam figuras hoje famosas, como Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho, Antônio Pitanga, Joel Rufino e Procópio Mariano. O grupo tinha uma proposta de teatro no palco e na rua, para que o público negro pudesse ter acesso. Seguia a mesma linha inovadora do CPC-UNE. Montaram duas peças: *Memórias de um sargento de milícias*, de Millôr Fernandes, e *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Augusto Boal. A primeira foi uma adaptação da peça escrita

<sup>33</sup> Segundo dados do IBGE, o percentual de “pretos” perfazia 11,41% da população do Rio de Janeiro e da região metropolitana, enquanto ao total de “pardos”, representava 31%, e o total de “brancos” 57,24%, IBGE, *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*, V. 18 (Nº 25, 1996), p. 69.

<sup>34</sup> Por conta do número de experiências, teremos que expor brevemente os vários momentos.

por Manuel Antônio de Almeida, em 1852. O conteúdo da obra não tinha um caráter subversivo, mas sua montagem perspicaz transformou totalmente a percepção do texto. Fizeram uma inversão dos papéis entre brancos e negros: todos os escravos eram loiros de olhos azuis e os patrões negros. Dos 30 atores que participaram da montagem, 20 eram negros e 10 brancos, cada um em uma situação invertida. O objetivo era mostrar, com muito humor, o que poderia ter sido a outra escravidão, e refletir sobre o absurdo do cativeiro. Eles procuraram, também, denunciar as dificuldades encontradas pelos atores negros para representar um papel que não fosse o de escravos. A peça, feita na rua, em um bairro de classe média do Rio (o Largo do Boticário), atraiu uma multidão.

Logo depois, o grupo encenou a famosa peça *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Esse musical tinha sido apresentado anteriormente, de forma muito bem-sucedida, pelo Teatro de Arena (Rio e São Paulo) com um elenco todo branco. Nessa montagem, o tema de Palmares servia para colocar em xeque a falta de liberdade durante o período da ditadura, e, como explica Augusto Boal: “o tema da peça falava do navio negreiro e da escravidão mais como uma fábula do que como uma história real, mais como um testemunho de luta do que qualquer outra coisa”.<sup>35</sup> Porém, para os integrantes do Grupo Ação, o sentido da peça era diferente. Como explica Jorge Coutinho, a peça mostrava realmente a resistência negra do Quilombo dos Palmares. Para ele, o ator negro é diferente na sua maneira de representar no palco, em geral, pela sua presença em cena, pela sua alegria etc. Segundo ele, essa peça montada por atores negros tinha um outro sentido porque: “nós negros temos uma convivência com a cultura negra que o ator branco não pode ter, porque somos diferentes até pelo próprio sangue que temos nas veias, e nenhum ator branco que faça o papel de um negro pode ter realmente credibilidade”.<sup>36</sup> Apesar do êxito da peça de Boal e Guarnieri, o grupo se desfez, pois o número elevado de integrantes dificultava a tomada de qualquer tipo de decisão, e o grupo encontrava muitas dificuldades para sobreviver.

---

<sup>35</sup> Entrevista com Augusto Boal, realizada em Paris, no Teatro do Oprimido, em 27.03.97.

<sup>36</sup> Entrevista com Jorge Coutinho, no Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro, em 28.07.98.

Depois dessa experiência, Jorge Coutinho virou produtor de música, Joel Rufino escritor, Milton Gonçalves foi trabalhar na televisão e Zózimo Bulbul tornou-se cineasta. Contudo, Bulbul nunca perdeu a vontade de realizar um teatro negro. Ele continuava selecionando peças de teatro negro, escrevendo projetos para montá-las, mas poucas chegaram a estrear, devido às numerosas dificuldades para encontrar patrocínio. Ele viveu exilado na França durante a ditadura militar, mas, quando voltou, em 1980, criou logo um grupo, Bruzundanga (nome inspirado na obra clássica de Lima Barreto). O grupo não sobreviveu por muito tempo, mas realizou a montagem de uma peça de Aimé Césaire, *A tragédia do Rei Christophe*, em colaboração com a Alliance Française. Essa obra-prima de Césaire relata as brigas internas na luta pelo poder entre os combatentes haitianos após a independência pioneira do Haiti. A peça mostra a decadência, a corrupção e a obsessão pelo poder de Christophe, ex-companheiro de luta de Toussaint Louverture. Zózimo desenvolveu, sobretudo, a parte religiosa da peça, valorizando o vodu haitiano, procurando mostrar a proximidade dessa religião com a macumba carioca.<sup>37</sup>

Zózimo procura sempre mostrar a complexidade das religiões de origem africana no Brasil e na diáspora negra em geral. Por exemplo, a peça *Canção do negro amor*, de Rubens Confeti, montada em 1967 sob sua direção, começava com o palco totalmente escuro, com um homem velho tocando um ponto de macumba para Exu, em um atabaque imenso, tendo pedido anteriormente a permissão do orixá. A valorização das religiões afro-brasileiras faz parte de uma atitude militante, comum no teatro negro brasileiro, que as considera como pólo de resistência à escravidão e como referência de africanidade. Porém, são sempre adaptações cênicas da religião e não o próprio ritual em sua forma íntegra. Apesar desses cultos terem uma grande “espetacularidade”, não podem ser considerados como formas de teatro negro, mas como religião. Igualmente, quando o teatro representa essas religiões, trata-se de uma simbolização e não das religiões em si.

Lea Garcia, ex- atriz do TEN, tentou também criar um teatro negro, organizando os membros do movimento negro e os atores negros de

<sup>37</sup> Macumba é um nome genérico dado às religiões de origem africana na região Sul e Sudeste do Brasil.

1978 a 1980, dentro do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras, fundado no dia 8 de julho de 1977). Queria conscientizar, tanto os atores quanto o grande público, sobre a importância da militância, através do teatro. O IPCN tinha o teatro negro como um dos seus grandes objetivos, sendo Jorge Coutinho, Lea Garcia e Milton Gonçalves alguns dos sócios-fundadores. O IPCN incentivou também a montagem de peças em Salvador, bem como chegou a trabalhar com atores baianos, a exemplo de Mário Gusmão, em espetáculos no Rio de Janeiro.<sup>38</sup> Em 1978, montou a peça *Chico Rei*, de Walmir Ayala, que retratava a revolta do escravo Chico Rei, em Minas Gerais, no século XVIII, e enfocava com clareza a importância da rebeldia dos escravos e o fenômeno do quilombo. Contou com a direção de Atenodoro Ribeiro e a atuação de três atores baianos e três cariocas, dentre os quais podemos citar Lea Garcia e Mário Gusmão. Utilizaram roupas da Nigéria, instrumentos da África negra, pontos e cantos do candomblé da Bahia, danças afro-modernas e procuraram recriar uma atmosfera definitivamente africana. A peça tinha sido montada primeiro em Salvador, somente com atores baianos, e foi remontada no Rio com uma parte do elenco carioca, no Museu de Arte Moderna, lugar relativamente elitizado. O espetáculo foi bem recebido pelo público. A peça tinha o apoio do IPCN, graças a uma doação da Fundação Ford, tanto em Salvador como no Rio, e a logística do MAM. Ficou mais de um ano em cartaz, tendo sido bem divulgada na TV e nos jornais.

A peça deveria seguir para uma temporada em São Paulo, mas, devido às eleições para a nova diretoria do IPCN, houve uma mudança de rumos e a peça não foi mais considerada como prioridade do instituto. Foi posteriormente adaptada para o cinema, com apoio alemão e de parte do elenco da peça, dentre outros, Mário Gusmão, no papel de Chico Rei, e Zenaide Silva. O IPCN continuou a montar peças, porém numa linha mais amadura, e, aos poucos, a experiência teve que parar. Segundo Lea Garcia, faltou apoio do próprio movimento negro. É de se notar que, paradoxalmente, até hoje o movimento negro acredita muito pouco no teatro negro como meio de conscientização.

<sup>38</sup> Entrevista com Lea Garcia, em sua residência no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em 31.07.98.

Em 1995, seguindo a mesma linha do IPCN, houve uma tentativa dos estudantes negros militantes do Seminário Nacional do Universitário Negro (Senun) de realizar um teatro negro com a peça *O Pregador*. A peça denunciava, de forma humorística, o uso do pregador quando é colocado no nariz das crianças negras para, supostamente, afiná-lo. Licko Turle liderou a experiência e usou as técnicas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.<sup>39</sup> A peça, mesmo realizada com amadores, profissionalizou-se depois de numerosas apresentações e deu à luz um espetáculo de boa qualidade. Como explica Augusto Boal: “esse grupo é o único formado unicamente por negros verdadeiramente assumidos como tais, que usam as técnicas do Teatro do Oprimido e do Teatro Fórum. Denunciam a situação do negro, dentro e fora da família, e revelam os preconceitos dentro do próprio circuito familiar. *O Pregador* é uma peça muito bonita”.<sup>40</sup> A experiência teatral modificou a vida dos seus participantes. Tratava-se de um real trabalho de formação e de conscientização sobre a situação dos afro-brasileiros na sociedade e a necessidade de luta contra o racismo, sendo eles, na sua maioria, de classe média e sem socialização direta dentro da cultura negra. Com essa formação recém-adquirida, eles, às vezes, desenvolviam nos espetáculos comportamentos extremamente radicais, agredindo a platéia branca ao denunciar casais mistos, por exemplo. Utilizavam as técnicas do Teatro do Oprimido para procurar uma interação com a platéia para provocá-la. Hoje em dia, o grupo ainda existe e continua se apresentando de forma esporádica.

O ator negro Antônio Pompeu procurou também realizar um teatro negro no Rio. Ele se identificou com essa proposta especificamente na peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, com a direção de Anselmo Vasconcelos. A peça conta a relação de dois negros presos e do tratamento dado aos afro-brasileiros na penitenciária. Antônio Pompeu participou de muitas outras montagens ligadas ao negro: em 1988, em um espetáculo sobre a abolição da escravatura; em *Missa dos quilombos*, de Milton Nascimento, com a direção de João das Neves, ou em 1995, em uma peça sobre o líder quilombola *Zumbi*. Hoje ele procura, com Maria

<sup>39</sup> Licko assessorou, durante muitos anos, o trabalho de Augusto Boal, especialmente quando este era vereador do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Entrevista com Augusto Boal, em Paris, 27.03.97.

Ceiça, revitalizar as propostas de um teatro negro e quer começar um ciclo de leituras com vários atores, como Ruth de Souza, Milton Gonçalves etc. Porém, é difícil escolher um texto que satisfaça a todos, e parece que Pompeu nunca conseguiu realmente montar um grupo de teatro negro até hoje.

Nesse mesmo período, outros atores conseguiram montar uma companhia, como a Companhia Black e Preto, que funciona até os dias de hoje. A companhia foi criada no final de 1993, no Rio de Janeiro, por jovens atores negros, como Iléa Ferraz, Antônio Pilar, Naira Fernandes, Cida Moreno, Carmem Luz e Zenaide Silva. No primeiro semestre de 1994, na Fundação Museu da Imagem e do Som, organizaram o projeto Ciclo de Leituras Dramáticas, dividido em dois módulos. O primeiro era baseado na obra de Nelson Rodrigues (*Os sete gatinhos*, *A falecida*, *O beijo no asfalto*, *Toda nudez será castigada*) e procurava mostrar o quanto os textos do autor eram compatíveis com a atuação dos atores negros, como qualquer texto de qualquer autor. Sem perder a essência do texto, eles colocavam um contraponto afro-brasileiro, usando, por exemplo, as cores dos orixás em função das personalidades dos protagonistas. O segundo módulo de leituras dramáticas celebrava os 50 anos do Teatro Experimental do Negro, com palestras e encontros com ex-integrantes do TEN, e leituras de peças da sua Antologia Teatral. Participaram dessas leituras artistas Lea Garcia e outros atores de peso, como Zózimo Bulbul e Cléa Simões. O próprio Abdias do Nascimento e Ruth de Souza foram assisti-las e acharam que era uma forma inteligente de colocar o teatro negro novamente em evidência.

Além dessas leituras, a companhia montou peças como *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues; *Xica da Silva*, para celebrar os 200 anos da morte da heroína negra; *As criadas*, de Jean Genet; e, mais recentemente, a adaptação de um conto de Joel Rufino, *A botija de ouro*, situado no período da escravidão. Por falta de patrocínio, a companhia encontra dificuldades para se apresentar, porém conseguiu, em algumas raras oportunidades, ajuda de custo do governo do Rio de Janeiro, ou de algumas outras instituições.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> A ajuda do governo do Rio de Janeiro foi mais fluente quando Januário Garcia, um dos fundadores do IPCN, trabalhou como assessor do governador Marcelo Alencar, e conseguia patrocínio dentro do Programa de Resgate e Valorização da Cultura Afro-brasileira.

Em função de um desentendimento entre seus membros, o grupo se dividiu entre a Companhia Black e Preto e a Companhia Étnica de Dança e Teatro, à qual Zenaide Silva e Carmem Luz juntaram-se, em 1994. Em princípio, a companhia denominou-se Companhia Étnica Ija Dança e Teatro Experimental, uma referência e homenagem ao TEN. A companhia de Zenaide e Carmem tem dois tipos de atividades: uma teatral e artística, e outra, mais educativa, com um grupo de teatro com jovens adolescentes da comunidade do Andaraí. Elas se colocam especificamente como *performers*: o corpo negro em movimento na dança, no teatro e na música é o elemento característico da companhia. Esse corpo, em si, representa, para Zenaide e Carmem, uma marca de africanidade. O corpo negro em cena, muitas vezes nu, revela toda sua pigmentação, em si só, sem necessariamente precisar de um longo discurso militante. A reivindicação negra se encontra numa estética negra desenvolvida tanto através de estilização de danças para os orixás, quanto em uma adaptação do butô japonês com uma música africana. Para elas, o ser negro é uma essência do corpo do ator negro.

Montaram várias leituras, peças e numerosas performances de dança-teatro. Destacam-se os espetáculos *Mulher Zumbi*, *Etiópia Kazuo*, *Orikis e Iemanjá*, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Noites negras – Mix memória*, com trechos de peças da dramaturgia negra, como *Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Tamborines to glory*, de Langston Hughes, *O imperador Jones*, de O'Neill, *O castigo de Oxalá*, de Romeu Cruzoé. Trabalhos, às vezes realizados no Centro Bonifácio, no Rio, dedicado à cultura negra, com a participação de Lea Garcia.

Além dessas companhias, destaca-se a participação esporádica do ator negro em algumas peças, de curtas temporadas. Essas se enquadram na nova dramaturgia negra, pós-Teatro Experimental do Negro, como *Orfeu negro*, de Ironildes Rodrigues (em 1974, com Zózimo Bulbul e Antônio Pompeu), *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes (em 1990, com Ruth de Souza), ou *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues (em 1985, sob a direção de Ulysses Cruz, com Antônio Pompeu, e outro, em 1993, com Ruth de Souza). O Rio de Janeiro tem uma grande movimentação cultural, porém, o número de espetáculos montados com a participação de atores negros é muito pequeno, proporcionalmente ao número

de peças montadas a cada ano. Essas peças isoladas não constituem um real mercado de trabalho para o ator negro carioca.

Zezé Motta decidiu denunciar essa “quase” ausência do ator negro brasileiro não somente no palco, mas também na TV e no cinema, e decidiu, com a ajuda de Jacques D’Adesky e de Januário Garcia, criar, em 1984, o Centro Brasileiro de Integração e Desenvolvimento do Artista Negro (Cidan). Como explica Zezé Motta: “Eu queria que os outros atores negros não encontrassem todos os obstáculos que eu encontrei e que foram tão difíceis de superar”.<sup>42</sup> Em outras palavras, cansada de ouvir os produtores dizerem que não existiam atores negros no Brasil, e consciente do seu poder na mídia, após o filme *Xica da Silva* (Cacá Diégues, 1976), ela resolveu tentar abrir o mercado de trabalho teatral e cinematográfico para o ator negro. O Cidan criou um catálogo, com slides de todos os atores negros do Rio, São Paulo e Salvador, cujas fotos foram feitas pelo fotógrafo Januário Garcia.<sup>43</sup> Segundo Zezé Motta, o Cidan facilitou a realização de vários filmes e novelas, a exemplo de *Tenda dos milagres*, telenovela da TV Globo, onde Zenaide Silva e Iléa Ferraz ficaram famosas. Hoje, um CD-ROM, equivalente ao catálogo, mas que já inclui atores de outros estados, está disponível na Internet, desde o primeiro semestre de 1999.<sup>44</sup> Segundo Januário Garcia, no segundo semestre de 1999, duas novelas da TV Globo, em horário nobre, escolheram os seus atores negros no site do Cidan.<sup>45</sup>

## A Grande São Paulo: um difícil movimento

É relevante notar que Abdias do Nascimento, originário do interior do estado de São Paulo e que se mudou para a capital, não conseguiu realizar ali o TEN. Roger Bastide estranhou esse acontecimento: “Pode se indagar por que o teatro nasceu no Rio e não em São Paulo, onde as tensões raciais são muito mais intensas, como o provaria, se houvesse

<sup>42</sup> Entrevista com Zezé Motta, realizada em sua residência, no bairro da Lagoa, Rio de Janeiro, em 31.07.98.

<sup>43</sup> Toda produtora que tivesse a necessidade de contratar atores negros poderia solicitar esse catálogo, consultá-lo e devolvê-lo ao Cidan.

<sup>44</sup> O endereço do Cidan na Internet é: <http://www.cidan.org.br>

<sup>45</sup> Entrevista com Januário Garcia, em 29.02.2000.

necessidade de provas, o fato de ter aqui nascido a Frente Negra”.<sup>46</sup> Para Bastide, o teatro negro não nasceu em São Paulo, porque os atores negros não teriam tido muito apoio da população negra por conta da aculturação desta: “Em São Paulo, ao contrário do Rio e de Salvador, já não há, por assim dizer, presença africana, estando o negro totalmente assimilado à cultura branca, embora guarde nas profundezas do seu inconsciente o remorso da sua traição”. Por conseguinte, para Bastide, seguindo uma visão globalizada e simplificada da situação realmente complexa dos afro-paulistas, sem a presença do sagrado africano, o teatro negro perderia sua força, já que o teatro é representação, pelo homem no palco, do “mistério divino”. Além disso, segundo Abdias do Nascimento, em São Paulo faltava a “cultura telúrica essencial” com a religiosidade, para ter uma receptividade das populações negras em qualquer atividade de conscientização.<sup>47</sup>

No entanto, é de notar que a cidade tinha uma grande história de teatro amador realizado pelas populações negras dentro de associações de bairros populares, desde o início do século. Apresentavam-se aos sábados nos festivais, e nos clubes dançantes em dias de semana ou aos domingos, como estudou a pesquisadora Maria Isabel Franco.<sup>48</sup> As representações dividiam-se entre, primeiramente, as apresentações dramáticas e, em seguida, as cômicas, ambas acabavam em um baile dançante. Isso demonstra a presença desse elemento dinâmico, de raízes africanas, também na cidade de São Paulo, o que significa que as dificuldades encontradas por Abdias foram de outra ordem. Parece que Abdias conseguiu mais apoio estratégico no Rio de Janeiro do que em São Paulo, e isto foi determinante na escolha da cidade do Rio de Janeiro.

Contudo, Roger Bastide relata duas experiências paulistas de teatro negro.<sup>49</sup> Descreve a de Lino Guedes, poeta que tentou fundar uma companhia de teatro negro para representar as suas próprias peças, mas

<sup>46</sup> Roger Bastide, “A propósito do Teatro Experimental do Negro”, *Anhembi*, (Agosto 1951, São Paulo), citado por Abdias do Nascimento (org.), *Teatro Experimental do negro: testemunhos*, (GRD, Rio de Janeiro, 1966), p. 99.

<sup>47</sup> Abdias do Nascimento na sua introdução do *Congresso do Negro de 1949*, arquivos de Abdias do Nascimento.

<sup>48</sup> Maria Isabel Silva Franco, *A redescoberta da festa: O Teatro Amador na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*, Mestrado em História, USP, São Paulo, 1994.

<sup>49</sup> Roger Bastide, “A propósito do Teatro Experimental do Negro”, p. 101.

os ensaios arrastaram-se indefinidamente, faltaram os recursos financeiros, e a experiência não vingou. Bastide conta uma outra tentativa, a de Geraldo Campos, que retomou a obra interrompida de Lino Guedes. Geraldo Campos fundou o Teatro Experimental do Negro de São Paulo. Tinha ligações com Abdias do Nascimento, mas o vínculo era mais de ordem ideológica, sem real cooperação entre os dois, e as experiências foram isoladas. Geraldo Campos rodeou-se também de um grupo de operários, de empregadas domésticas, ou seja, de gente humilde, e ensinou-lhes as técnicas do teatro. Depois, escolheu, como no TEN, uma das obras-primas de O'Neill, *Todos os filhos de Deus têm asas*. Finalmente estreou, no dia 3 de junho de 1951, no Teatro São Paulo, mas, segundo Bastide, dois terços do teatro estavam vazios, e algumas falhas técnicas relativas à manipulação do cenário danificaram a peça.

Segundo Milton Gonçalves, Dalmo Ferreira, futuro produtor de TV, teria também tomado conta do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, que tem a seu crédito, no repertório apresentado, *O mulato*, de Langston Hughes.<sup>50</sup> O TEN havia apresentado um texto do autor, *Sempre é o mesmo*, no Festival Castro Alves (março de 1947), com Abdias do Nascimento e Ruth de Souza. Isso mostra novamente a similaridade de proposta entre os dois grupos. Milton Gonçalves, que era amigo dos membros do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, informou que eles teriam encenado, também, uma peça da sua autoria, *Sucata*, que “narrava a história da vida quotidiana de uma família negra e do conflito entre dois filhos: um, metido com traficantes e com drogas, e outro que se achava “branco” e que tinha a filosofia e o jeito de um branco”.<sup>51</sup> Esse tema da família negra dividida entre dois irmãos e duas visões de viver, de ser negro e de se relacionar com mulheres brancas na sociedade brasileira, é comum na dramaturgia do teatro negro. Em mais da metade dos textos reunidos na antologia de teatro negro, organizada por Abdias do Nascimento, esse tema é desenvolvido.<sup>52</sup> A falta de recep-

<sup>50</sup> Entrevista com Milton Gonçalves, no Tropical Hotel da Bahia, Salvador, durante o seminário *Cidadania e diversidade*, em 18.08.1998. Ator de teatro e TV, participou do Grupo Ação. Foi candidato a governador do Rio de Janeiro pelo PMDB.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Abdias do Nascimento (org.), *Dramas para negros e prólogos para brancos. Antologia de teatro negro brasileiro*, Rio de Janeiro, Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

tividade, os problemas financeiros, o caminho de vida de cada um, o endurecimento da ditadura militar, acabaram, nos anos 60, com a existência do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, do qual, infelizmente, se tem pouca documentação.

Durante o período da ditadura militar, os atores negros paulistas — como os do Rio de Janeiro — participaram ativamente do teatro político dito de “vanguarda”, em São Paulo. Contratavam-se atores negros para participar de peças nas quais a maioria dos atores era branca, com o objetivo de colocar a diferença de cor como uma posição política de oposição aos militares. Podemos citar o Teatro de Arena de São Paulo, com Gianfrancesco Guarneri, onde Milton Gonçalves trabalhou, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), da companhia de Antunes Filho, com Dirce Thomaz, no espetáculo *Xica da Silva*, e Zenaide Silva, em *Macunaíma*.<sup>53</sup> O compromisso dessas companhias era mais com a arte e com uma reivindicação política contra a ditadura do que realmente com a situação do negro no país.

Depois da ditadura, aconteceram várias experiências profissionais de teatro negro em São Paulo, sem contar as numerosas tentativas de teatro amador. Uma dessas experiências foi liderada pela atriz Zenaide Silva, de origem campineira, que se tornou famosa ao participar, em 1982, do filme *Chico Rei*, de Valter Lima Jr., ao lado de Mário Gusmão e, em 1985, na telenovela da Rede Globo, *Tenda dos milagres*, graças à indicação de Zezé Motta.<sup>54</sup> Ela se formou no teatro campineiro, ao lado de ativistas negros, no Grupo de Teatro Evolução, procurando sempre uma estética nova, reivindicando a integralidade do ator em cena, presente com o corpo inteiro no palco, com voz, canto e dança. Depois, mudou-se para São Paulo, onde as oportunidades de trabalho teatral eram maiores do que em Campinas.

Para Zenaide, o teatro negro é a busca de uma interpretação, em cena, da aceitação total do ser negro. Mesmo quando participava, nos

<sup>53</sup> Depois da ditadura, em 1988, Antunes Filho manifestou a vontade de criar um centro de pesquisa sobre o negro, chamado Núcleo de Artistas Negros, liderado por Luís Melo e que deveria funcionar no Sesc. Porém, depois de uma viagem à Coréia, Antunes interessou-se por outras manifestações teatrais e abandonou a idéia do núcleo, causando grande decepção aos seus participantes.

<sup>54</sup> Entrevistas com Zenaide Silva, na Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, em 27.07.98 e 30.07.98.

anos 1970, de um teatro unicamente com artistas brancos, ela reivindicava o próprio “ser negro”, de maneira até mais direta do que hoje em um teatro negro, com discursos abertos. Incluía no personagem verdadeiros monólogos de mais de 15 minutos sobre o negro, como em 1977, na peça *Escuta, Zé!*, adaptação do texto do psicanalista Wilhelm Reich, *Zé Ninguém*, com a bailarina Marilena Ansaldi e o diretor Celso Nunes. O texto, intitulado *Nós, racistas*, começava assim:

“Não sei por que eu sou negra.  
Não sei por que você é branco.  
Nem você, aposto!  
Mas, desta diferença, e da nossa ignorância, nascem mais des-  
graças do que felicidade. Há todo um desequilíbrio social, equi-  
librado em si mesmo, nascido destas raízes”.

Zenaide, na época, procurava um chamado teatro negro de resistência, quer dizer, radical. Para Zenaide, a raça negra, para ter alguma chance de ser vista como igual, tinha que se reivindicar superior. A influência da parte radical e segregacionista do movimento negro norte-americano — do tipo *black panthers*, particularmente forte no final dos anos 1970, no Brasil — foi importante nesse posicionamento da atriz, até mesmo para poder explorar suas nuances depois. Em 1978, Zenaide criou em São Paulo o Grupo de Pesquisa da Cultura Negra, cujo objetivo era desenvolver tanto o lado histórico-social quanto o aspecto estético ligado à cultura negra no teatro e na dança. Ela se envolveu em outros trabalhos, e o grupo se desarticulou, sobretudo depois da sua viagem para os Estados Unidos, em 1985. Zenaide ganhou uma bolsa na Universidade de Howard. Quando voltou ao Brasil, depois de uma temporada de três anos na América do Norte, quis remontar um grupo de teatro negro. Fundou, em 1991, o grupo Ori-Gen Ilê de Criação, com 16 mulheres negras. Nome voluntariamente “mestiço” entre ioruba, grego e português. Influenciada pelo movimento de reivindicação étnica dos Estados Unidos, Zenaide voltou com uma nova visão do papel da arte na luta contra o racismo. Para ela, interessava mais a valorização da cultura negra e não tanto da cor da pele. Zenaide mudou a sua compreensão da noção de raça, negando a visão biológica que defendia anteriormente.

Contudo, a cor da pele é o elemento determinante do seu trabalho, sendo que, para ela, a presença em cena do ator negro revela, por si só, a sua negritude e constitui o marco das peças. Mas, essa visão pode ser um tanto quanto confusa, no Brasil, porque muitos atores negros não reivindicam a sua cor, e, em numerosas peças, o impacto da negritude não é automático. A situação é, certamente, diferente nos Estados Unidos, onde a cor da pele é predeterminada biologicamente na sociedade pela presença, ou não, de uma gota de sangue negro, o que deve dar mais sentido à presença do ator negro em cena.

O grupo Ori-Gen Ilê de Criação adaptou o clássico de Shakespeare, *A tempestade*. Para Zenaide, a presença dos corpos negros bastava para identificar a peça como parte de um teatro negro. Todavia, procurou valorizar a cultura afro-brasileira na personagem de Caliban, assimilando a sua história trágica com a dos afro-brasileiros. Caliban é tirado da sua solidão com a chegada de estranhos na ilha deserta, é colonizado e abandonado quando eles vão embora. O paralelo entre a situação de Caliban e a dos afro-brasileiros é desenvolvido durante a peça inteira, além da adaptação das danças dos orixás, com música oriental em vez do som tradicional dos atabaques, para contextualizar ainda mais esse Shakespeare afro-brasileiro-britânico.<sup>55</sup> O espetáculo viajou pelo Brasil e foi convidado pelo teatro Lift, de Londres. Porém, depois, por conta de um desentendimento entre os componentes do grupo, a companhia se desagregou, para se transformar em Companhia Étnica, cuja sede está agora no Rio de Janeiro, como já informamos.

Entretanto, existe hoje, em São Paulo, um teatro negro, feito por outra atriz negra — Dirce Thomaz. Atriz de origem paranaense, que se deslocou, em 1981, com 22 anos para São Paulo, Dirce Thomaz também trabalhou com Antunes Filho. Quando viu o descaso dele em relação ao Núcleo de Artistas Negros, decidiu deixar o grupo.<sup>56</sup> Criou, em 1989, o seu próprio Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra,

<sup>55</sup> Quando Ruth de Souza interpretou Desdêmona e Abdias do Nascimento Othelo, no Festival Shakespeare, do Teatro Fênix do Rio, em 1949, a companhia quis mostrar a sua negritude através desse clássico.

<sup>56</sup> Entrevista com Dirce Tomaz, na sede do Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra, que divide o espaço com o Sindicato dos Correios, no bairro da Luz, São Paulo, em 12.02.1998.

como Zenaide tinha feito em uma outra época. O Centro, também chamado de Espaço Imólé, que significa luz, em ioruba, pois sua sede fica no bairro da Luz, participa também da vida atual daquele bairro, realizando oficinas de artes com os meninos da comunidade.

No Centro, pesquisa-se tanto as religiões afro-brasileiras — umbanda, candomblé, Xangô do Recife, Tambor de Mina — como a história da diáspora negra no Brasil ou a realidade atual com o objetivo de apresentar tudo no palco. Dirce procura oferecer uma visão moderna do negro, discordando da posição do movimento negro que, segundo ela: “dá a impressão que o negro é ‘arcaico’, que ele não está integrado à sociedade moderna e isso o prejudica, em vez de favorecer-lo. Esse nosso trabalho permitirá o surgimento de uma verdadeira dramaturgia brasileira, porque o Brasil é simplesmente negro! A minha luta é simplesmente de ordem patriótica e nacional! Eu sou um soldado!” (risos).<sup>57</sup> Essa visão pode ser considerada como integracionista, na linha do TEN, ao contrário do teatro de resistência desenvolvido por Zenaide, no início.

Dirce não se identificou com a dramaturgia brasileira e decidiu escrever os textos que ia montar. Das já montadas, podemos citar as peças *Iabas*, *O drama de Amélia* (peça infantil) e *Os sinos*. Elas têm como pontos comuns: “a valorização da mulher negra, a atmosfera satírica que caracteriza o teatro africano, a religiosidade afro-brasileira, a música e o cotidiano brasileiro”. Dirce tem dificuldades para encontrar atores negros disponíveis. Disse, por exemplo, que, na peça *Os sinos* precisava de 19 atores negros — foi extremamente complicado montar o elenco: “porque os atores negros existem, mas quase nenhum negro sobrevive só com o teatro e acaba trabalhando em outra coisa”. Conseguiu, nos seus espetáculos, uma média de 70% a 90 % de atores negros, o que considerava como um grande sucesso, uma vez que a população negra na cidade de São Paulo representa apenas 5,32 % do total, segundo dados oficiais.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Os dados do IBGE, para a cidade de São Paulo, registram os seguintes percentuais: “pretos”: 5,32%, brancos: 71%, pardos: 22,22% na população paulista. IBGE, *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*, p. 69.

Porém, hoje, São Paulo é um berço de atores, tanto pelo número de cursos quanto pelo número de teatros, e isso faz com que o número de atores negros também aumente. Mesmo assim, o mercado de trabalho para o negro é muito escasso. À exceção de um grande ator como Eduardo Silva, é difícil encontrar atores negros nos palcos paulistas. Ele disse que, em cada 10 peças de teatro infantil que realizou, só uma precisava de um ator negro; em cada 12 peças de adultos, somente três requeriam como condição ser negro, sobretudo nos musicais.<sup>59</sup> Isso poderia ser interpretado como um dado positivo: não teria mais racismo na escolha do elenco e qualquer ator de qualquer cor teria acesso a todos os papéis. Porém, a não distinção específica da cor, no caso de Eduardo Silva, parece ser realmente uma exceção. Os outros atores negros paulistas que entrevistei registraram o fato de somente Eduardo Silva poder atuar como protagonista em qualquer peça. Muitos deles acabaram trabalhando em outro setor.

Eduardo Silva assim como Dirce Thomaz e muitos atores negros de São Paulo sentem falta da presença negra na cidade, tanto no que se refere à proporção da população negra quanto à religiosidade. Isso justificaria a visão de Roger Bastide que considerava os negros paulistas “aculturados formalmente”, quer dizer, com o conteúdo da suas consciências transformado através de esquemas de pensamentos externos integrados por eles mesmos.<sup>60</sup> Em outros termos, a ausência de um referencial propriamente negro no cotidiano dos afro-paulistas faz com que eles tenham mais dificuldades para realizar um teatro negro. Segundo muitos dos atores que entrevistei, a Bahia representa o marco da negritude no Brasil. A Bahia aparece como a África mítica presente na negritude norte-americana ou caribenha.<sup>61</sup> A própria Dirce nunca foi à Bahia, e a maioria dos atores paulistas que estavam fascinados pela Bahia, também não. Contudo, o Estado é uma referência para esses atores em busca de uma identidade negra. Além disso, a presença do Bando de Teatro

<sup>59</sup> Entrevista com Eduardo Silva, em São Paulo, no dia 11.02.1998. Eduardo é ator premiado de teatro e TV; tinha 34 anos, então.

<sup>60</sup> A propósito da aculturação formal e material, ver Roger Bastide, *Le Prochain et la lointain*, Paris, Cujas, 1970, pp. 137-149.

<sup>61</sup> É interessante lembrar que a Bahia representava a África Mítica para os membros do TEN no espetáculo Aruanda, em 1948.

Olodum, considerado pela maioria dos atores negros paulistas como o representante de um verdadeiro teatro negro, é um segundo componente do fenômeno de atração para Bahia. A Bahia se transformou em um pólo de referência, tanto no nível geral da cultura negra como no que se refere ao teatro negro. Qual foi o processo de criação do teatro negro na Bahia?

### **Bahia: um teatro negro à imagem do movimento cultural afro da cidade**

O Teatro Experimental do Negro nunca teve a oportunidade de se apresentar na Bahia e, portanto, não pôde influenciar diretamente o teatro baiano. Porém, Thales de Azevedo, no seu trabalho sobre as elites de cor na Bahia, relata a tentativa de vinda de um teatro negro carioca que teria dado incentivo a várias tentativas de teatro negro na Bahia, no início dos anos 1950: “Quando, há poucos anos, um destes grupos pediu auxílio ao governo estadual para vir exibir-se na Bahia, considerou-se inconveniente a apresentação de um teatro ‘negro’ numa cidade como a nossa, onde não há separações de raças. Assim justificou alguém a recusa ao pedido”.<sup>62</sup>

Apesar da suposta igualdade racial, Thales de Azevedo explica que não se tinha nenhum espaço para o ator negro nos palcos baianos: “No teatro, as pessoas de cor não têm oportunidades, ao menos as mais escuras. É muito comum ouvir esta queixa. Os pretos, diz um jovem informante, não passam de serventes e carpinteiros em nossos teatros; mesmo para os papéis de ‘pretos’ preferem-se brancos pintados. Acontece de outro lado, afirma uma atriz amadora morena, que as brancas recusam-se a fazer papéis de ‘baianas’, e é por isso que se convidam moças de cor para tais papéis, mas somente para estes”.<sup>63</sup> O fato de pintar atores brancos de negro, em vez de chamar atores negros, continuou por muito tempo.

Thales de Azevedo, nesse trabalho, cita vários exemplos de atores brancos pintados de negros e enfatiza a difícil coexistência de atores

<sup>62</sup> Thales de Azevedo, *As elites de cor: Um estudo de ascensão social*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955, p. 122.

<sup>63</sup> Idem, p. 120.

brancos e negros no palco. As companhias que tentaram dar papéis de igual destaque para os atores brancos e negros no palco encontraram numerosos problemas e tiveram que desistir. O autor relata a corajosa tentativa de realização de um teatro negro: “Na Bahia, fundaram-se também dois pequenos grupos teatrais para ‘dar oportunidades às pessoas de cor’, como se fez noticiar em um jornal. Nenhum desses grupos chegou sequer a encenar alguma peça. Esse fracasso pode-se explicar de várias maneiras. Uma explicação estaria no fato de que os movimentos amadores do teatro, mesmo aqueles liderados por brancos de algum prestígio e apoiados por associações recreativas que podem despender com iniciativas dessa natureza, têm sido intermitentes na Bahia e geralmente custam esforço desmedido de alguns amantes da arte teatral; outra é que os responsáveis pelas duas iniciativas foram moços mestiços sem experiência e sem credenciais para obterem apoio. Vale, contudo, registrar que, segundo um destes, a idéia não encontrou aceitação mesmo entre os escuros; todos duvidam que se possa levar adiante a idéia, e alguns acham que é uma idéia separatista”.<sup>64</sup>

Para explicar o fracasso dessas primeiras tentativas de teatro negro na Bahia, tem-se que enfatizar o fato de que os próprios negros militantes rejeitavam a proposta de um teatro negro. Isso dificultou o seu crescimento. Mostra o quanto o movimento negro nesse período era integracionista à sociedade e temia uma atitude de reivindicação da diferença racial. Também é importante notar a fraqueza do teatro baiano da época, pois o teatro baiano se profissionalizou mais tarde, em 1956, com a fundação da Escola de Teatro. Antes disso, o teatro encontrava pouco apoio na sociedade baiana.

Com a Escola de Teatro, começaram a aparecer atores negros no palco baiano, logo em 1957, com a peça *O boi e o burro a caminho de Belém*. A partir de 1958, com a grande contribuição do ator Mário Gusmão, o ator negro fez-se mais presente. Peças com temáticas negras, como *O tesouro de Xica da Silva* (1958), ou peças valorizando as tradições populares, como *Uma véspera de Reis* (1960), deram um certo espaço ao ator negro. Porém, foi com o *Auto da Compadecida*, de Aria-

---

<sup>64</sup> Idem, p. 123.

no Suassuna (1959), onde Mário Gusmão tinha o papel principal, que apareceu realmente o ator negro em cena em um papel de destaque. Mais tarde, um outro agitador do teatro negro, Antônio Jorge Victor dos Santos Godi, conhecido apenas como Godi, atuou nessa mesma peça (1971 e 1978). O teatro de cordel, por escolha, e também por desenvolver-se no Nordeste, abriu um espaço importante à personagem negra. A presença de Antônio Pitanga na Escola de Teatro, a partir de 1961, abriu também os palcos para o ator negro nos espetáculos da cidade. Contudo, até o início dos anos 90, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi muito alto. Não houve, nesse período, tentativas de teatro negro.

A exemplo de São Paulo e do Rio, nesse período, as tentativas de teatro se orientaram para fazer oposição à ditadura militar e deixaram pouco espaço para um teatro de valorização da identidade étnica. À exceção do grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), criado por Lúcia de Sanctis, em 1969, foi somente a partir dos anos 1970 que começou a surgir um novo teatro negro, ao mesmo tempo em que renascia o movimento negro.<sup>65</sup> O grupo Tenha era constituído por Lúcia, Robério Marcelo, Eufélix Ferreira, e Atenodoro Ribeiro: “Nós queríamos mudar a situação dos negros na Bahia. Na época, nem na música o negro tinha espaço. Tínhamos lido sobre Abdias do Nascimento e o TEN e queríamos repetir a experiência, mas, quando anunciamos a nossa intenção, os jornais da época repudiaram de forma veemente a proposta como sendo racista. O grupo se desagregou, as pessoas viajaram e eu formei um grupo de estudo do folclore, do candomblé, mas não tentei mais nada político. Nós, negros, éramos muito tímidos na época”<sup>66</sup> A reação da imprensa baiana relativamente à experiência do Tenha foi idêntica àquela relatada, 20 anos antes, por Thales de Azevedo: considerou-se uma proposta racista.

Para conseguir driblar a censura, os atores e diretores negros decidiram ensaiar textos “clássicos” para conseguir, apesar de tudo, colocar a

<sup>65</sup> Aninha Franco, *O teatro na Bahia através da imprensa – século XX*, Salvador, FCJA-Cofic-FCEBA, 1994, p. 166.

<sup>66</sup> Entrevista com Lúcia de Sanctis no dia 8/05/1999. Ela especializou-se em teatro infantil com as peças *A formiguinha professora* (1969), *O pequeno polegar* (1969), *Diário de um louco* (Gogol, 1970), e outras.

temática negra dentro dos espetáculos. Tal foi a posição do diretor paulista, recém-chegado na Bahia, José Possi Neto, ao montar *Tito Andrônico*, de Shakespeare (1973) e *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues (1975). A interpretação da peça *Tito Andrônico* tinha todo o seu enfoque na presença de dois poderes se confrontando, um branco e um negro.

Seguiram-se várias montagens voltadas mais especificamente para a questão da situação do negro na sociedade. Podem ser destacadas: *Diálogo noturno de um homem vil*, de F. Dürremart (Godí 1973), como precursora, em que a personagem principal, um escritor perseguido, tornou-se uma personagem negra, ou ainda *American dreams* (José Possi Neto, 1976) que contava, dentre outros textos coletados, a história da morte de Bessie Smith, uma cantora de *blues* negra norte-americana, o que demonstra a influência dos Estados Unidos de então. Outra peça da época, da qual já falamos, foi a montagem de *Chico Rei*, de Walmir Ayala (Atenodoro Ribeiro, 1977, com Mário Gusmão). Luís Marfuz montou *Língua de fogo*, em 1981, na qual também procurava recriar a cultura africana, mas contextualizando o cenário e a peça toda na própria África. Tratava da chegada de um estrangeiro numa aldeia africana e do choque cultural que resultava dessa intrusão. Ele explica: “Claro que tinha a ver com o Brasil. Nós queríamos, mostrando a riqueza da cultura negra na África, expor essa riqueza da cultura negra tão presente na Bahia. Por isso decidimos fazer a montagem com 13 atores negros e dois brancos”.<sup>67</sup> Um deles, Hilton Cobra, ator militante, tentou realizar um teatro negro nos anos 80. Tentou novamente em 1991 e mandou projetos de uma companhia grande, com uma sede, com banco de dados sobre a cultura africana, mas não conseguiu o apoio necessário. Depois foi para o Rio, onde dirigiu o Centro Bonifácio sobre a cultura negra. Guarda até hoje a vontade de montar uma companhia negra.

Luís Marfuz, ao lado da diretora negra Nivalda Costa, montou, em 1980, a *Paixão de Cristo*, no Pelourinho, encomendada pela prefeitura. Nossa Senhora era negra e o Cristo, mulato, representava todos os oprimidos e morria de três formas: flechado, chicoteado e fuzilado, para mostrar a atualidade da paixão de Cristo no regime ditatorial. Nivalda

---

<sup>67</sup> Entrevista com Luis Marfuz, no Liceu, em Salvador, no dia 18/05/99.

Costa havia montado, em 1975, uma companhia chamada Testa: “Com essa companhia, queríamos denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade”.<sup>68</sup> A sua peça mais representativa foi *Anatomia das feiras*, em 1978, que tinha como tema a revolta dos malês, com o objetivo de despertar a necessidade de luta contra a ditadura. A peça estreou no dia 10 de agosto de 1978, na Praça Municipal, em um evento cultural organizado pelo Movimento Negro Unificado (MNU), no período de sua criação em Salvador e teve uma temporada no Solar da Unhão.

Parte desses jovens negros da Escola de Teatro criou, em 1976, o grupo de teatro negro Palmares Inaron, Teatro, Raça e Posição, co-liderado por Lia Sposito e Godi, com a participação, dentre outros, de Kal Santos e Ana Sacramento. Como indica o nome do grupo que mistura palavras ligadas à cultura indígena e negra, tratava-se de valorizar essas duas culturas. Lia Sposito tinha as características físicas do índio, e Godi do negro. Os dois juntos criaram a Companhia Palmares Inaron. Como Godi explica, ambos procuravam, de forma militante, “dar a palavra ao povo brasileiro, dar voz aos atores sociais, colocando a questão social e racial. Fundamos o grupo Palmares Inaron muito nessa de criar uma alternativa de teatro sério, que pensasse o mundo que nós vivíamos e que, antes de tudo, pensasse a questão étnica e, para a gente, significava falar de raça, de etnia, e falar de índio também”.<sup>69</sup> Montaram *Estórias brasileiras*, em 1977, que era uma coletânea de três textos jornalísticos verídicos adaptados para o teatro. O primeiro, *A capoeira mental de Mestre Pastinha*, revelava a vida de um dos ícones da capoeira no Brasil mostrando o significado da capoeira no seio da cultura afro-brasileira. O segundo, *A assembléia de índios*, enfatizava a situação de opressão vivenciada por eles. O último, *A cerca*, denunciava o roubo de terras pelos capangas dos grandes fazendeiros da caatinga baiana e falava da resistência isolada de uma mulher contra eles. A peça foi apresentada centenas de vezes, na capital baiana e no interior.

Encenaram, também, *Usura Corporation*, em 1978, que tratava da história real de um padre que, junto a uma grande multinacional francesa,

<sup>68</sup> Entrevista com Nivalda Costa, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em 23.04.99.

<sup>69</sup> Entrevistas com Antonio Jorge Victor dos Santos Godi, nos dias 11 e 13 de julho de 2000.

apropriou-se de toda uma área, a região de Boquira, perto da Chapada Diamantina, pois havia descoberto que “as pedrinhas brilhantes” das quais ele sempre ouvia falar, tinham um alto valor comercial. Em *Usura Corporation*, além da denúncia do imperialismo, havia, também, a colocação de um conflito étnico forte. O grupo apresentou ainda, em 1985, *Oxim O Iauretê*, uma adaptação de um texto de Guimarães Rosa. Esse trabalho articulava a questão indígena, temática central da peça, com uma estética negra, usando dança e música afro em sua composição.

Em 1983, Godi, independentemente do grupo Palmares Inaron, encarregou-se da encenação da peça *Ajaka, iniciação para a liberdade*, co-autoria de Mestre Didi, pai-de-santo do Terreiro dos Eguns, Orlando Sena e Juanita Elbein. A peça procurava mostrar o vínculo forte da cultura africana com a cultura afro-brasileira, mais especificamente com a religiosidade do candomblé. Por ser vinculada a Ogum, a peça tinha todo um compromisso com a transformação. A obra *Ajaka, iniciação para a liberdade* relatava uma lenda africana adaptada pelos três autores e tinha trechos em ioruba e em português.<sup>70</sup> Juntava dança, teatro e música, com artistas que sempre atuaram nos palcos baianos com vontade de valorizar a cultura negra, como Bira Reis, Jorge Papapá, Ava Avacy, Negrizu, Lázaro e Firmino Pitanga. No entanto, a peça não teve continuidade porque, segundo Mestre Didi, Godi quis colocar os eguns (os espíritos dos ancestrais, no culto afro-brasileiro) no palco e isso desrespeitava a religião.<sup>71</sup> O grau de “veracidade” na representação da religião afro-brasileira é sempre problemático e requer muito cuidado (autorização de um sacerdote, estilização das entidades, reverência etc.).<sup>72</sup> O dan-

<sup>70</sup> Entrevista com Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), no Tropical Hotel da Bahia, durante o seminário comemorativo dos seus 80 anos, em 15.11.1997.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Como exemplo de acordo entre sacerdote e diretor de teatro, podemos citar a colaboração de Mestre Didi com o diretor argentino Carlos Pronzato e o seu grupo de teatro amador Iboju, criado em 1990, que adapta os contos escritos por ele, mas usa elementos profanos, não colocando, por exemplo, os verdadeiros *pontos* (músicas dedicadas a cada orixá) nas cenas do seu último espetáculo, *Contos crioulos*. Sendo assim, é de se ressaltar o fato de que, em geral, nas peças de teatro negro, reivindicadas como tais, o candomblé seja extremamente presente, quer como pura representação dos rituais, quer através de símbolos que a ele se referem (pelos cores, pelos caracteres dos heróis que lembram os dos orixás etc.), ou como tema de inspiração na trama das peças. O candomblé, na maioria das entrevistas que efetuamos com atores e diretores do teatro negro (em mais de 90 % das 130 entrevistas realizadas), aparece como um elemento necessário para se fazer um teatro negro. Sem dúvida, essa presença do culto afro-brasileiro é colocada como uma referência



Foto 3 – Grupo Palmares Inaron- *Estórias Brasileiras, Mestre Pastinha* (1977), com Kal Santos e Godi. Foto: Henrique Lyra.

çarino norte-americano Clyde Morgan, que participou de várias montagens de dança-teatro, especificamente *Porque Oxalá usa Ekodidé*, de autoria de Mestre Didi, enfatiza a importância desse distanciamento com as entidades no palco.<sup>73</sup> Clyde ajudou, na esfera da dança, a divulgar a cultura africana em Salvador, pois já havia viajado à África, e procurava mostrar a força e a originalidade do saber africano.<sup>74</sup> Ajudou a criar, na Cidade do Salvador, o que se chama hoje de “dança afro”, que une um conhecimento africano e afro-brasileiro com a dança. Associou-se muitas vezes, na esfera do teatro, a Mário Gusmão, que também conhecia o continente africano.

Godi montou ainda dois textos coletivos: o primeiro, em 1985, a peça *Gueto, retalhos sangrentos*, com o ator Luís Bandeira e o músico Bira Reis, dentre outros; e o segundo, *Bocadesifu*, em 1986. Esses trabalhos surgiram das oficinas organizadas pelo Grupo Experimental de Teatro do Cecup, com um público popular de periferia.<sup>75</sup> O tema das duas peças tratava da violência cotidiana contra o negro. Ora, os membros de Palmares Inaron, sobretudo Godi, participavam no Carnaval do bloco de “índios”, os Apaches do Tororó. Esse bloco estava marginalizado pelos outros blocos e pela polícia, por ser composto de jovens negros. Os Apaches iniciaram, na verdade, os futuros blocos afro e criaram uma verdadeira emulação entre as populações negras. Nesse sentido, o que caracteriza o ressurgimento do teatro negro na Bahia, dos anos 70, não pode ser considerado como um elemento artístico independente, mas como uma parcela de um movimento artístico e estético geral na capital baiana, de auto-afirmação do negro, com o surgimento, no final dos anos 60, dos blocos de “índios” e dos blocos afro, no início dos anos 70. O cenário de *Chico Rei*, por exemplo, montado por Atenodoro Ri-

---

à africanidade do teatro desenvolvido por essas pessoas. Todavia, às vezes, surge uma certa confusão, quando a religião aparece na sua forma íntegra no palco, sem ter sido adaptada para o teatro, dando a entender justamente que o candomblé é o teatro negro, ou ainda, que o teatro negro não é realmente teatro, no sentido universal da palavra, mas que esse teatro negro seria religião. Porém, trata-se de casos específicos e, na maioria das vezes, são mais “alusões” ao candomblé de forma simbolizada do que representações integrais dos rituais.

<sup>73</sup> Entrevistas com Clyde Morgan, em sua residência em Salvador, em 04.06.1998 e 20.08.1998.

<sup>74</sup> *Jornal da Bahia*, Salvador, 19.09.1977.

<sup>75</sup> Esse nome de Grupo Experimental de Teatro do Centro de Cultura Popular (Cecup) lembra o do Teatro Experimental do Negro.

beiro, em 1977, incorporava panos de Carnaval do Ilê Aiyê. Além disso, os blocos afro tiveram ações conjuntas com protagonistas do teatro negro, como, por exemplo, no espetáculo *Revolta dos búzios*, na Noite da Beleza Negra, do bloco de Carnaval Ilê Aiyê (1991), com a participação de Mário Gusmão.

Essas experiências levaram quase todos os blocos afro a ter uma atividade de teatro, de forma mais ou menos profissional. O Ilê Aiyê teve um trabalho de teatro amador, voltado para a formação artística dos adolescentes do bloco, com Everaldo Duarte, e, até bem pouco tempo com Arany Santana. O Muzenza teve um grupo de teatro; o Ara Ketu tem um grupo hoje liderado por Inácio de Deus e André Mustafá; e o Olodum é representado nessa área pelo Bando de Teatro Olodum, criado em 1990. O Olodum teve um trabalho anterior com Mário Gusmão. Nesse sentido, podemos perceber a relação existente entre o movimento musical e teatral na Bahia. O exemplo da proposta do grupo Palmares Inaron Teatro, Raça e Posição ilustra esse vínculo: “Queríamos juntar o teatro, a música e a dança no palco, porque nós queríamos tanto uma produção afro-jazz como afro-teatral na Bahia. Não era possível desvincular as duas lutas. O que queríamos era ver o negro no palco, não só por questão de raça, mas para ver pessoas talentosas como Bira Reis. Também procurávamos uma nova estética negra, que fosse revelar a riqueza do artista negro e da cultura negra”.<sup>76</sup>

Esse movimento cultural de valorização das raízes africanas na capoeira, no Carnaval, na música, na dança, na religião existiu em interação com o movimento político de luta contra o racismo que reapareceu no final da ditadura. Isso reflete o quanto as reivindicações culturais e políticas são interligadas ao movimento político, ao teatro negro e aos blocos afro. Em Salvador, pode-se afirmar que o movimento político de caráter étnico se articulou a partir de diferentes grupos afro-estéticos-culturais. No momento inicial do Movimento Negro Unificado Contra o Racismo (MNU), organizou-se um encontro intitulado *Negro Movimenta*. Durante quatro dias (de 10 a 14 de agosto de 1978), juntou-se no palco dançarinos, atores, poetas e músicos negros. Contou-se, dentre

---

<sup>76</sup> Entrevistas com Antonio Jorge Victor dos Santos Godi, em 16.10.1996 e 25.10.1996.

outros, com a participação da diretora Nivalda Costa que, como vimos anteriormente, estreou a peça, *Anatomia das feiras*, e do Grupo Palmares Inaron, com a *Leitura Dramatizada de Documentos Negros Baianos*, sobre a revolta dos malês e do grupo Cordão, com a apresentação de um bumba-meу-boi.<sup>77</sup>

O momento da criação do MNU em Salvador é emblemático na relação entre a militância política e teatral, pois o próprio Abdias do Nascimento estava presente. Podemos também perceber esse vínculo através do trabalho montado por Godi junto ao grupo de mulheres do MNU com a peça *Iya, guerreiras brasileiras* (1982), com a presença de Rejane Maia, do atual Bando de Teatro Olodum. Godi queria, segundo disse, “realizar um trabalho que juntasse diretamente a minha militância no MNU e o meu conhecimento empírico, que é artístico, na área de teatro. Mas foi muito difícil porque nenhuma dessas mulheres tinha feito teatro um dia na vida. Por conseguinte, era muito difícil criar um espetáculo que fosse realmente criativo, artístico, e não somente político”.<sup>78</sup> Quando Mário Gusmão morreu, no dia 20 de novembro de 1996, no ano seguinte, a passeata organizada pelo movimento negro, no Dia da Consciência Negra, foi realizada em homenagem ao ator negro, reafirmando a relação entre o movimento político e o teatral. Porém, nem sempre existiu esse apoio do MNU para o trabalho artístico, e muitas vezes o teatro negro teve que se desenvolver, apesar da sua importância política, sem a ajuda do movimento político.

Nessa linha de teatro negro fortemente vinculado à militância, destaca-se o trabalho de Fernando Conceição com o Grupo de Teatro do Calabar e as peças *Dia 11 vá a passeata* (1983), *A Peleja do Povo com o Dr. Coração* (1984) e *Negra Resistência* (1985). *Negra Resistência* foi apresentada na frente da prefeitura e procurava defender a invasão do Calabar, sempre atacada pela polícia. Rejane Maia participou do grupo. *A Peleja do Povo com o Dr. Coração* fez parte de uma coletânea de textos de uma das primeiras montagens do Bando de Teatro Olodum. Paralelamente, existem peças de outros grupos, mais ou menos efêmeros

<sup>77</sup> Sobre o encontro, ver a crônica “Marogô”, na página Teatrão de Godi, no jornal soteropolitano *IC Shopping News*, de 20.08.78, p. 9.

<sup>78</sup> Entrevistas com Antonio Jorge Victor dos Santos Godi, em 16.10.1996 e 25.10.1996.

e mais ou menos amadores, celebrando a vida de Zumbi, como *Zumbi, o condutor da luta*, no Senac, em 1989, com a diretora Sônia Brito; *Zumbi dos Palmares*, pelo grupo de teatro amador Quitamci, em 1995, com Tita Lopes; *Zumbi*, com o Grupo de Consciência Negra, da Ribeira (Grucon); *Zumbi*, também com o grupo Raízes de Itaberaba, da Chapada Diamantina, dirigido pelo soteropolitano Luís Amado.

Destacam-se, hoje, na Bahia, duas companhias profissionais de teatro negro: o Bando de Teatro Olodum (Márcio Meirelles, 1990) e a Companhia de Teatro Popular do Sesi (Luís Bandeira, 1991) ambos herdeiros do TEN e, também, do teatro popular de Solano Trindade, no caso da Companhia de Teatro Popular do Sesi. Márcio Meirelles, antes da fundação do Bando, já havia realizado vários trabalhos com atores negros: em 1977, o espetáculo *Rainha*, com Zambo e Vilma Florentina; em 1987, a peça *Gregório de Mattos em Guerra*. Quando foi diretor do Teatro Castro Alves, no final dos anos 1980, Meirelles procurou desenvolver uma pesquisa sobre a religiosidade afro-brasileira, mas, no geral, o teatro realizado por Márcio seguia mais uma linha de teatro engajado, político, do tipo Arena ou Opinião, montando “clássicos” europeus. Porém, explica Meirelles, “o fato de ter visto, em uma madrugada do Carnaval de 1974, o Ilê Aiyê na rua, pela primeira vez, com a sua beleza, a sua força, eles juntos, com essa música, esses panos, me marcou muito, foi uma revelação. Nunca tinha visto uma coisa igual”.<sup>79</sup> Isso modificou, posteriormente, a concepção do trabalho dele. Essa informação confirma a influência dos blocos afro na transformação do imaginário e na afirmação de uma nova estética na cidade de Salvador, tanto na música quanto em outras áreas artísticas.

Em 1990, com Chica Carelli e em parceria com o bloco afro Olodum, realizou uma oficina aberta para selecionar os 20 atores que formariam o Bando de Teatro Olodum. A oficina desenvolveu um trabalho de dança, de voz e de técnica de improvisação dos atores. Nas montagens dos espetáculos, usam as improvisações das oficinas, costuradas com música e coreografia coletiva. Montaram, desde então, sempre com um mínimo de 15 atores, *Essa é a nossa praia*, *Onovomundo*, *Ó paí Ó*,

---

<sup>79</sup> Entrevista com Márcio Meirelles, no Teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 23.07.1999.

*Woyzeck* (George Buechner), *Medeamaterial* (Heiner Muller), *Bai bai Pelô, Zumbi, Xirê Erê para toda vida, Ópera de três mirréis, Cabaré da raça, Ópera de três reais*, e uma participação do Bando de Teatro Olodum na peça *Um tal de Dom Quixote*.

O Bando destaca-se com duas linhas de trabalho: uma, que podemos chamar de teatro popular engajado, realiza uma crítica à sociedade em geral, na linha do teatro político dos anos 70, desenvolvido por Márcio Meirelles, na época. Essa visão está presente na estrutura da maioria dos espetáculos e na escolha de alguns autores, como Brecht, por exemplo. Recentemente, essa influência fez-se presente, sobretudo com *Um tal de Dom Quixote*, e a *Ópera de três reais*. Nas duas peças, fala-se do Movimento dos Sem Terra (MST), critica-se a situação política do país etc. A outra orientação, a principal, procura resgatar a cultura baiana com os seus personagens (a baiana, o vendedor de rua), a religiosidade africana, a vida profana e festiva dos blocos afro e do Carnaval, a sua técnica de dança (maculelê, capoeira...). Segundo os membros do grupo, valorizar a baianidade seria, sem dúvida, prestigiar a identidade afro-brasileira, sendo Salvador “a cidade negra” do país, com a maioria da sua população afro-brasileira.<sup>80</sup>

Com o tempo, o discurso do Bando parece ter-se radicalizado em direção a uma reivindicação especificamente negra. O *Cabaré da raça* (1997), por iniciativa dos próprios atores, tratava de questionar o conteúdo da revista *Raça* (criada em 1996). Nesse espetáculo, procuraram levantar um verdadeiro questionamento sobre a situação atual do afro-brasileiro na sociedade. Usaram técnicas do teatro interativo e ficaram questionando a platéia. A peça fez um grande sucesso, até porque quis inovar cobrando o valor de meio-ingresso para os negros. Criou-se uma polêmica em torno da proposta provocativa do Bando, o que deu uma dimensão imediatista ao espetáculo. Isso foi em continuação ao espetáculo *Zumbi* (1995), que situava o Quilombo de Palmares dentro de uma invasão feita por moradores sem-teto em um morro de Salvador. A peça,

<sup>80</sup> Na verdade, os dados oficiais colocam o percentual de “pretos” perfazendo 17,22% da população e os “pardos”, 60,5%. IBGE, *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*, p. 69. Mas, pela quantidade declarada de “pardos” (categoria bastante indefinida), pode-se acreditar que Salvador seja, realmente, a cidade mais “negra” do país.

colocando a situação dos atuais favelados como sendo idêntica à de Palmares, criticava profundamente a situação dos afro-brasileiros na nossa sociedade.

Além disso, o estudo das danças do candomblé, no espetáculo *Xirê Erê para toda vida*, mostrou o interesse pela religiosidade afro-brasileira. Desenvolveu-se, então, uma militância negra tanto cultural, “afro”, quanto diretamente “política”, passando de um teatro mais “exótico”, em que o ator negro representava os arquétipos baianos nos primeiros espetáculos (a baiana, o “rasta”, o malandro, bastante usados na técnica de improvisações que valoriza o conhecimento empírico de cada um), a um teatro em que o ator negro pode desenvolver mais sua criatividade teatral e política. A dança e a música integram-se totalmente nesse teatro. Outra companhia que usa a dança, o canto e a música, e procura ressaltar a realidade da cultura baiana, é a Companhia de Teatro Popular do Sesi. Criada em 1991 por Luís Bandeira, era chamada originalmente de Companhia de Teatro Popular Negro. Porém, segundo Luís Bandeira, com a palavra “negro” no nome da companhia, eles não conseguiam nenhum patrocínio. Então, como Solano Trindade, quando pressionado pelo Partido Comunista, Luís Bandeira teve que abdicar do nome, mas não abandonou a forma de atuação.

Bandeira começou a fazer teatro nos anos 70, em um grupo amador de bairro, e depois no quadro da Federação de Teatro Amador, no início dos anos 80. Participou do grupo do Cecup com Godi, e com ele fez de “Abdias do Nascimento o seu guru”.<sup>81</sup> Ele afirma: “O movimento da cidade com os blocos afro, o MNU, não podiam deixar ninguém de lado! Se a pessoa fosse da área de teatro, então, ia desenvolver um trabalho de teatro em torno da valorização do negro na sociedade, não tinha como escapar!”. Até hoje Bandeira trabalha em parceria com o bloco afro Malê Debalê. Organizou, por exemplo, no final de março de 1998, uma procissão em homenagem a Iemanjá, na praia do Rio Vermelho, onde os meninos do Malê foram tocar.

---

<sup>81</sup> Entrevista com Luís Bandeira, no Teatro do Sesi, no bairro do Rio Vermelho, Salvador, em 05.04.1998, 13.04.1998, e 22.05.1998.



Foto 4 Bando de Teatro Olodum - A Opera de três Reais (1998) adaptação de Ópera dos três vinténs, de Bertholt Brecht, com Lázaro Ramos. Foto: Christine Douxami.

Como Solano Trindade, na sua época, a Companhia de Teatro Popular do Sesi procura valorizar a cultura popular negra. Para Luís, o povo baiano é negro, o que justifica o nome de teatro negro popular, já que valoriza a cultura do negro. Nas peças, ele procura ressaltar elementos do candomblé, da festa da Boa Morte (do Recôncavo), e, com o cordel, pretende valorizar o povo do interior da Bahia, mas também reverenciar a África cantando o canto da liberdade contra o *apartheid* sul-africano (Kosi Sikeleli Afrika). Ele procura ressaltar as raízes negras da cultura baiana e nordestina. A Companhia participou, por exemplo, de eventos folclóricos, como a Caminhada Axé, que reúne, em uma manifestação de rua, o folclore baiano. A proposta procura atingir o povo negro, realizando o teatro de rua, apresentando-se nas empresas, nos bairros, sendo os próprios atores pessoas negras de bairros pobres de Salvador (Mussurunga, São Cristóvão etc.).

O repertório da Companhia reflete o interesse pelo popular com peças de teatro de cordel, de Ariano Suassuna ou João Augusto, como *Os desenganos do amor*, *A filha que bateu na mãe na sexta-feira da Paixão e virou cachorra*, *O malandro e a graxeira no chumbrego da orgia* e *A mulher que engoliu o tamanco com ciúme do marido*. Além disso, tem um trabalho com crianças, *Os saltimbancos*, de Chico Buarque, Zé Cariano e Maria Odontológica, Lé com cré, e com trabalhadores, em peças como *Segurança no trabalho*, *No embalo dos cinco esses*. Para Luís: “essas peças procuram, também, desenvolver um trabalho com o povo afro-brasileiro, porque enfocamos sempre o negro, pelo tipo de vocabulário, de gesto, de atitude corporal, de crenças, e tudo isso é peculiar ao afro-brasileiro”.<sup>82</sup>

A Companhia de Teatro Popular do Sesi reflete um posicionamento adotado pela maioria das companhias de teatro negro do Nordeste do Brasil, que procuram valorizar o afro-brasileiro através da cultura popular. Experiências em Aracaju, Recife, João Pessoa e São Luís do Maranhão refletem esse posicionamento, mesmo que muitas tenham ficado na área do teatro amador. Seguem a experiência do pernambucano Solano Trindade e do seu Teatro Popular Brasileiro, originário também do Nordeste.

---

<sup>82</sup> Luís Bandeira, entrevista do dia 22.05.1998.

Porém, realiza-se um teatro popular de grande qualidade no Nordeste e, particularmente, na cidade de São Luís — com um teatro de estilização do bumba-meu-boi, da quadrilha, da dança portuguesa, da religião afro (Mina) — que não procura, necessariamente, a referência ao negro.<sup>83</sup>

Entretanto, Salvador hoje é considerada o atual berço do teatro negro, e virou, no Brasil inteiro, um ponto de referência para os atores negros. Isso resulta do movimento geral da cidade em torno da “cultura negra” (Carnaval, blocos afro, teatro negro...) e da sua grande divulgação no país. Ora, o tipo de reação sobre a ausência do racismo, descrita por Thales de Azevedo, nos anos 50, depois por Lúcia de Sanctis, e, enfim, por Luís Bandeira, se encontra até hoje na Bahia, tanto na sociedade civil como na sociedade política, como bem retrata a valorização da “baianidade” como sinônimo de igualdade racial e convivência harmoniosa das diferentes raças. Essa suposta harmonia é relativa pelo fato de que, como se fala popularmente: “aqui, cada um conhece o seu lugar”, quer dizer que os espaços da vida social são cuidadosamente demarcados e definidos. Esquematicamente, a situação racial na Bahia pode ser descrita da seguinte forma: ao negro se dá o espaço da valorização da “cultura negra”, capoeira, Carnaval, música, dança e religião. Essa dita cultura negra é valorizada para atrair o turismo, para dar uma imagem “exótica” da Bahia no exterior. Ao branco (21,75 % da população), reserva-se o espaço político, empresarial e dos altos cargos de responsabilidade.<sup>84</sup>

Em termos de conclusão, poderíamos afirmar que o sonho de criar um teatro negro, capaz de valorizar o homem negro na sua plenitude, realizou-se. Desde a iniciativa de Abdias do Nascimento, em 1944, com

<sup>83</sup> Nas cidades do Nordeste, muitas vezes por terem uma população negra menor do que a de Salvador ou do Rio, valoriza-se mais a cultura popular em geral, sem necessariamente destacar a presença do negro. Os dados oficiais da *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*, 1996, do IBGE, colocam em São Luís, Maranhão, uma população urbana “preta” de 3,89% e “parda” de 76,32%, sendo a maioria autodefinida como “parda”; no Recife, o total da população urbana “preta” é de 3,5% e “parda” de 58,75%. Para a cidade de João Pessoa, 4,18% são “pretos” e 51,11% são “pardos”.

<sup>84</sup> IBGE, *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*. Sendo a definição da cor suscetível de ser influenciada pela situação social da pessoa, sem fronteiras nitidamente demarcadas, existem numerosas exceções, porém, essa separação dos espaços existe até hoje. Ver sobre o assunto Lívio Sansone, “Nem somente Preto ou Negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda”, *Afro-Ásia*, 18 (1996), p. 185.



Foto 5 *Companhia de Teatro Popular do Sesi - Os Desenganos do Amor*, de João Augusto (1998), com atores da companhia. Foto: Christine Douxami.

o Teatro Experimental do Negro, a aspiração de ter um teatro negro nunca adormeceu. Muitos são os críticos que afirmam o contrário: “o teatro negro não existe”, “o teatro negro é uma invenção sua...” Porém, vimos nessas páginas que numerosos afro-brasileiros se identificam com a criação de um teatro negro. Essa identificação pode ser entendida tanto pela necessidade de produzir um espaço de expressão militante para os atores e diretores negros quanto pela abertura de possibilidades de existência de um mercado de trabalho para o ator negro.

Contudo, não há homogeneidade em torno de uma definição do que é o teatro negro, pois o que o caracteriza é diverso. Pode-se entender por teatro negro um teatro que fale, na sua dramaturgia, da situação do

negro; como também pode ser entendido apenas em função da presença do ator negro em cena, ou, ainda, pelo simples fato de o diretor ser negro. Ora, dependendo da concepção adotada, surgem diferentes formas de realização de teatro negro. Uns que acentuam os aspectos do discurso militante, outros que valorizam a presença do corpo negro em cena, a importância da religiosidade e das manifestações artístico-culturais negras. Todavia, é necessário destacarmos uma certa homogeneidade na forma do teatro negro. Pois, nas suas diferentes realizações, há sempre uma junção de vários gêneros artísticos em cena: música, dança e teatro. Um outro elemento a ser destacado é que todas as experiências do teatro negro estão sintonizadas com a construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros.

Diante desses aspectos apontados anteriormente, podemos identificar duas tendências, na realização do teatro negro brasileiro, que se sobrepõem. Uma vê o teatro negro como discurso político; a outra valoriza as várias formas do folclore afro-brasileiro, adaptando-as ao palco. Trata-se, respectivamente, das concepções de Abdias do Nascimento e Solano Trindade.

Pelo seu caráter militante, muitos dos representantes do teatro negro são filiados a partidos políticos e muitos ocupam cargos políticos de destaque. Solano Trindade era do PC. O próprio Abdias do Nascimento deixou de ser ator de teatro para ser um “ator social”. Exerceu a função de senador da República pelo PDT, e é agora membro do governo Garotinho, no Rio de Janeiro. Milton Gonçalves foi candidato a governador do Rio de Janeiro pelo PMDB, e Antônio Pitanga é vereador pelo PT, também na cidade do Rio de Janeiro. Na nossa compreensão, essas filiações partidárias refletem, basicamente e esquematicamente, duas diferentes concepções, nem sempre explícitas, de construção da cidadania para o afro-brasileiro no movimento negro: uma considera a situação do negro articulada à realidade social global, ou seja, apreende a questão da valorização da raça negra vinculada à luta por transformações sociais em geral; a outra procura inserir o negro na sociedade de consumo capitalista.

Em suma, tomando o poema de Aimé Césaire, poeta e divulgador da negritude, poderíamos dizer que nem todos os militantes do movimento negro se identificariam com a sua visão universalista da luta do negro:

“Vocês sabem que não é por ódio das outras raças  
que eu me exijo defensor dessa única raça que o que eu quero  
é pela fome universal  
pela sede universal”

“Vous savez que ce n'est point par haine des autres races  
que je m'exige bêcheur de cette unique race  
que ce que je veux  
c'est pour la faim universelle  
pour la soif universelle”.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 50.