

Reescrever o Brasil através da Arte Negra: O Teatro Experimental do Negro e o Terreiro Contemporâneo

Mariana Gomes Coelho – PUC-Rio

Resumo

A arte pode ser considerada como um locus privilegiado de análise social. Podemos refletir através dela sobre o passado, o presente e as possibilidades de futuro. Considerando as artes cênicas enquanto enfoque, o teatro brasileiro nos indica movimentos interessantes para pensar e repensar o país. O teatro pode ser observado como uma forma de expressão que possibilita uma conexão como denúncia. Na história das artes cênicas brasileira, um movimento importante que podemos considerar como um movimento de denúncia é o Teatro Experimental do Negro (TEN), que atuou entre os anos 1944 e 1961. No entanto, a atuação do TEN vai muito além dessa chave de análise. Mais do que o teatro em si, seu foco direto era a educação e valorização da identidade negra. Abdias Nascimento, seu fundador e principal expoente, constrói uma alternativa ao que é realizado à época. Ao contrariar o que estava posto e possibilitar a presença do negro nos palcos, Abdias não apenas rompe com um mecanismo habitual daquela época, o *blackface*, mas também viabiliza uma transformação nas artes em que o negro tem a oportunidade de contar a sua própria história enquanto protagonista. Um dos objetivos do TEN era a reintegração do negro na sociedade, haja vista que o Brasil, naquela época, apesar de ser considerado como uma “democracia racial”, excluía e marginalizava sua população negra, o que Abdias Nascimento considera como “genocídio”. Apesar de não haver um antagonismo explícito como em outros lugares (como as leis Jim Crow nos Estados Unidos e o apartheid na África do Sul), no Brasil existia um hiato entre a promessa de inclusão, a partir da democracia racial, e a realidade de exclusão. Essa exclusão pode ser entendida como uma morte social desse sujeito. A revolta se tornou um caminho possível para uma ação que possibilite sua fuga e superação. A partir deste diagnóstico, é possível construir novos caminhos. Abdias Nascimento (1980) aposta no “quilombismo” como uma possibilidade, uma tecnologia social de futuro. O TEN foi um movimento importante a sua época e também gerou frutos visíveis na sociedade atual. O Terreiro Contemporâneo, gerenciado pela Confraria do Impossível, pode ser considerado uma continuidade de seus passos. A partir de um trabalho de campo nos moldes antropológicos realizado neste espaço durante meu doutoramento, questões sobre a influência, similaridades e atuação desses movimentos me despertaram atenção.

Entendendo estes movimentos artísticos e políticos, como resistência ao genocídio e expressão do quilombismo que este trabalho será desenvolvido. Aqui entendemos o quilombo não como uma representação do passado, mas sim como um futuro possível. O Teatro Negro nos ajuda a construir novos caminhos e superar o genocídio reescrevendo a história do negro neste país, através da arte.

Palavras-Chave: Arte; Antropologia; Teatro Negro; Relações Raciais.

“Brasil, meu negro, deixa eu te contar...”

"A história do Brasil não existe sem o negro, mas a história do negro existe sem o Brasil." (Januário Garcia)

É possível falarmos do negro sem falarmos do Brasil, mas não o inverso. Assim como dos povos originários desta terra, os indígenas. O Brasil, enquanto nação que conhecemos atualmente, foi edificado a partir de dois grupos que, muitas vezes, foram excluídos e marginalizados da historiografia oficial: os negros e os indígenas. É importante localizar tal fato, pois, para falar de presente e futuro, é necessário olhar para trás e, ainda que esta história esteja no passado, ela nos ajuda a refletir sobre o presente. Todavia, não cabe resumir ou reduzir esses povos a este passado.

Por muito tempo, a história do Brasil foi contada a partir da ideia de “descobrimento”. Tal argumento mascarava, na verdade, a invasão e a exploração deste território empreendidas por Portugal. Africanos foram retirados de seus territórios de origem à força e tiveram seus trabalhos explorados. Assim como os indígenas que já habitavam aqui. O empreendimento colonial, sob uma perspectiva etnocêntrica, desconsiderava a humanidade e a dignidade destes povos, assim como rejeitava e proibia seus modos de vida, religiosidade, tradições e costumes.

Contudo, para além de uma história de violências e opressões, estes sujeitos produziram maneiras de sobreviver e resistir a estas dores às quais foram submetidos. A arte pode ser um exemplo possível para recontar essa história, a partir de uma nova ótica. Não negando ou esquecendo o passado, mas não reduzindo o hoje e o amanhã às mazelas já experienciadas.

“... A história que a história não conta”

Não apenas na historiografia oficial do país, os negros e indígenas foram colocados como coadjuvantes. Na história das artes cênicas, o protagonismo a estes sujeitos por muitas vezes foi negado ou só concedido quando não havia prestígio em tal ofício. Aqui iremos traçar uma rápida cronologia a partir do empreendimento colonial, no entanto, salientamos que é possível refletir que as artes cênicas neste território poderiam ser datadas anteriormente a este período, considerando outras formas de teatralidade e festividades realizadas pelos povos originários desta terra. Apesar de não ser o enfoque deste trabalho, este é um adendo importante a ressaltar.

Tendo como ponto de partida 1500, a partir do histórico da invasão deste território, a primeira experiência com as artes cênicas no Brasil pode ser datada no século XVI com a vinda da Companhia de Jesus. Este modelo de teatro foi um artifício de catequização e conversão dos povos indígenas. Os próprios indígenas eram forçados a realizar esse teatro catequético com enredos que condenavam suas próprias histórias e cosmovisões. O teatro continha uma função pedagógica, entretanto, problemática, como destacado por Kaká Werá:

“Na minha percepção, tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano, e quanto a escravização, foi, para os povos indígenas, o teatro. [...] O teatro destruiu cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele destruiu o modo de pensar e o modo de os índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior do que o teatro” (Werá, 2011)

O teatro neste momento se relaciona muito mais com a religião do que com a arte em si. Há um hiato na historiografia das artes cênicas após este momento e o teatro volta a ganhar força no século XVIII com as Casas de Ópera. Neste momento temos a presença de artistas negros, tanto atores quanto músicos. Entretanto, o teatro não era uma atividade bem vista e havia preconceito a partir da régua moral daquela sociedade. Como nos indica Cristiane Jesus (2016), ser ator neste momento significava um “desprestígio social”. Miriam Mendes (1993) nos aponta que “seria, porém, o mulato quem mais se dedicaria à profissão de ator, normalmente considerada desprezível, vergonhosa, abaixo mesmo das mais infames e criminosas” (Mendes, 1993, p.49). Um dos artifícios utilizados, neste momento, era a pintura destas pessoas de branco,

[...] da segunda metade do século XVIII, talvez mesmo antes, até os primeiros anos do século XIX, era sabido que muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (Mendes, 1993, p. 48).

Já no século XIX, tivemos um movimento importante com a construção dos primeiros teatros no Brasil, a partir da vinda da família Real. Aqui se inicia uma nova fase das artes cênicas brasileira, em que o teatro passa a ganhar contornos mais sofisticados e se tornar uma atividade mais próxima da elite. Num primeiro momento, os espetáculos eram realizados por companhias europeias em suas próprias línguas, haja vista que o Brasil não dispunha de uma tradição de artistas profissionais. Num segundo momento, se inicia aquilo que será chamado de profissionalização do teatro brasileiro, em especial com a companhia fundada por João Caetano.¹ Antes da Companhia de João Caetano, o teatro era realizado por grupos amadores ou companhias estrangeiras. A Companhia Dramática de João Caetano é um momento crucial para o teatro brasileiro e se destaca por ser formada por artistas brasileiros, com estabelecimento de salários, estrutura de bilheteria, contabilidade, entre outros. Apontado como um novo capítulo do teatro brasileiro, aqui, o negro é retirado de cena:

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

Ainda no século XIX, temos um momento importante e pouco reconhecido ou mencionado na historiografia do teatro nacional que podemos nomear como “Teatro Abolicionista”. Com inspiração nas “*Conferências Antiesclavistas*” realizadas na Espanha, figuras importantes na luta abolicionista como André Rebouças, Vicente Ferreira de Souza e José do Patrocínio realizam as “*Conferências Emancipadoras*” no Brasil. Compartilhando a negritude e o desejo do fim da escravidão no Brasil, os três se notabilizam como figuras importantes pela abolição. O espaço do teatro foi utilizado para

¹ Há um dissenso no que diz respeito a profissionalização do teatro brasileiro a partir do ponto de vista de autores e estudiosos da cena. Para alguns já no século XVIII há uma profissionalização da profissão com as Casas de Ópera, para outros é no século XIX com a Cia de João Caetano e também tem os que defendem que apenas no século XXI com Teatro Moderno Brasileiro. Por esta razão, ao longo do texto, o leitor pode se deparar com tal conceito aparecendo em diferentes épocas. A intenção não é assumir uma posição sobre qual vertente de pensamento está correta, apenas apresentar ao leitor estas múltiplas possibilidades de entendimentos e perspectivas dentro desta discussão.

realização destas atividades e “cristalizava-se a fórmula mater da propaganda na primeira metade dos anos de 1880: misto de espetáculo e comício, estratégia de persuasão e de financiamento, as conferências-concerto” (Alonso, 2012, p. 107). Para conscientizar a população sobre as mazelas da escravidão e evidenciar a necessidade de seu fim, a dramaturgia e as encenações reproduziam a submissão e violência que o sujeito negro sofria neste sistema. Retratar a crueldade deste sistema era um artifício necessário para ganhar adeptos à causa, pois o que aqui se pretendia era o fim daquilo que era retratado em cena. Para aproximar o público pretendido, eram sorteadas cartas de alforria durante estes eventos como forma de fomentar a ida de escravizados a fim de engajá-los nesta luta.

Já no século XX, temos o Teatro de Revista ganhando espaço na cena teatral. Como o nome sugere, as encenações funcionavam — assim como as revistas —, para informar e ilustrar acontecimentos da atualidade de forma cênica. Os espetáculos possuíam uma estrutura fragmentada em formato de quadros ou esquetes independentes. Havia grande presença de música e danças especialmente entre estas cenas. Foi um movimento de teatro que se utilizava do humor, da sátira, da comicidade, mas também da crítica social para falar sobre as notícias, história e política de maneira popular. Neste momento temos a Companhia Negra de Revistas, criada por João Cândido Ferreira, cujo nome artístico era “De Chocolat”, junto ao português Jayme Silva em 1926. Dois nomes de destaque que fizeram parte de sua história foram Pixinguinha e Grande Otelo. Questões como problemas internos, financeiros, ataques racistas por parte da mídia e o impedimento de uma excursão ao exterior, teriam contribuído para o fim da Companhia. Após romper com Jayme Silva, De Chocolat fundou a Ba-Ta-Clan Preta, ainda em 1926, que teve uma trajetória curta. E em 1938, criou a Companhia Negra de Operetas e Revistas, que também teve uma curta duração, assim como as demais iniciativas deste artista.

Na década de 1940, temos um grande marco nas artes cênicas brasileira com o que ficou conhecido como a “Virada Moderna”. Neste momento, o teatro começa a se afastar das influências estrangeiras e inicia um movimento para aspirar a uma identidade nacional a partir dos atores, dramaturgias, histórias e narrativas que privilegiam uma estética nacional. Além da procura por uma linguagem própria, outras questões importantes apareceram, como a profissionalização de companhias com infraestrutura técnica, econômica e profissional. Tais demandas influenciaram a forma como o teatro passou a ser realizado, assim como o público que frequentava estes espaços. Os custos de produzir

esse teatro específico contaram com apoio financeiro da burguesia que vislumbrava essa atividade nos moldes do que era realizado na Europa, reconsiderando este espaço enquanto um evento característico da elite econômica. Tais questões afastaram o público mais “popular”, tornando a ida ao teatro uma “atividade da elite”. Outro marco importante desta época foi a consolidação de cursos de formação técnica e escolas de arte. Neste momento, grandes nomes do teatro brasileiro despontam como ícones, como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Bibi Ferreira, Tônia Carrero, entre outros.

“... O avesso do mesmo lugar...”

Rememoramos brevemente a história do teatro brasileiro entrecruzando-a com a presença de negros ou a negação do mesmo nestes espaços. É possível observar que, quando não há prestígio ou importância, é comum ver a presença do negro, mas, ao passo que a atividade ganha tais características, o negro é retirado de cena. Para além disso, o que se contava ou encenava no palco sobre a figura do negro, na maioria das vezes, era alicerçado em estereótipos que reforçavam um imaginário social racista. Por vezes o negro era retratado a partir de alguns papéis, como personagens subalternos, secundários, sem enredos próprios e que serviam aos personagens brancos, ou a partir de uma caricatura cômica, onde sua negritude era associado a ignorância ou malandragem, também no lugar da hipersexualização, principalmente com as mulheres lidas como símbolo de disponibilidade e lascívia, ou através do misticismo tratado como exótico que colocavam as religiões de matrizes africanas em um tom folclórico e sem respeitar suas tradições e costumes, entre outros.

Não necessariamente os papéis destes personagens eram representados por pessoas negras. Uma técnica muito utilizada, desde o século XIX, que teve início nos Estados Unidos da América, mas espalhou-se também pelos demais lugares posteriormente, foi o *blackface*. Tal técnica consistia em pintar atores brancos de preto, ressaltando alguns traços, como boca e nariz, a partir do exagero e da ridicularização destas características. Para além da pintura, estes atores imprimiam em seus corpos jeitos de andar, falar, se vestir que ironizavam através do escárnio e da zombaria, como esses negros “eram”, em suas visões.

Presenciar um episódio de *blackface* em Lima, no Peru, foi a mola propulsora para uma mudança revolucionária das artes cênicas brasileira. No ano de 1941, em uma viagem pela América do Sul com o grupo de poetas e artistas que compunham a Santa Hermandad

Orquídea, Abdias Nascimento assistiu ao espetáculo “O Imperador Jones”. Em cena, Hugo D’Eviéri, um ator branco, interpretava o Imperador Jones, o protagonista da história que era um homem negro. Para realizar esta interpretação, o ator foi pintado de preto. Tal performance causou em Abdias Nascimento um choque e vários questionamentos:

“Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor.” (Nascimento, 1997, p. 71)

Abdias Nascimento não tinha envolvimento com teatro, até aquele momento, mas a partir desta ocasião vislumbrou no teatro uma possibilidade de pensar o lugar do negro na sociedade brasileira. Dentre os incômodos pessoais com relação ao teatro em si, Abdias rememora sua época de escola em que sempre lhe foi negado representar algum papel, ainda que decorasse os textos e também o fato de não ter o costume de frequentar este espaço na vida adulta:

“[...] eu fiquei pensando que nunca tinha visto uma peça de teatro, nunca tinha visto uma peça de teatro. Por quê? Como que é isso? Então fui ver aquilo. Nunca tinha ido ao teatro porque era uma atividade de custo proibitivo para mim. Eu também não tinha assim amigos de minha raça que trabalhassem em teatro, que pudesse me ajudar, me influenciar, me levar, me dar uma entrada, não tinha. Aquilo tudo me cutucou naquela hora”. (Police 2000, p. 133 apud Rosa, 2007, p. 23)

Para além da questão relacionada ao teatro em si, outro ponto relevante nos questionamentos de Abdias tinha relação com a leitura social do Brasil que era fomentada à época. A partir de uma comparação com outros lugares que experienciaram uma separação explícita entre brancos e negros (como, por exemplo, os Estados Unidos), o Brasil começou a ser visto como um exemplo de integração social pela possibilidade de convivência “harmônica” entre tais sujeitos. Nas décadas de 1930 e 1940, o ideário de “democracia racial” pulsava forte nas leituras sociais e raciais brasileiras. Influenciado por estudos como “Casa Grande & Senzala” (1933) de Gilberto Freyre, o Brasil passava uma imagem de “harmonia” e “convivência pacífica” entre raças. Criou-se uma narrativa, apoiada na miscigenação, de que o Brasil teria solucionado os possíveis conflitos raciais entre os brancos, negros e indígenas a partir de sua construção histórica. No entanto, tal ideário ignorava que o processo de miscigenação se efetivou a partir da submissão e da violência empreendida pelos brancos contra os povos negros e indígenas. Ademais, os

conflitos raciais aqui vivenciados se sucediam não de maneira explícita, mas de forma implícita, velada, disfarçada. Abdias questiona então,

“Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo.” (Nascimento, 1997, p. 71)

A abolição da escravidão no Brasil em 1888 não contemplou a integração do sujeito negro na sociedade, ao contrário, o empurrou forçosamente para a margem ao não lhe dar condições básicas de saúde, segurança, moradia, educação e trabalho. Como reflexo de tal problemática, mesmo tendo se passado mais de 50 anos deste marco histórico, o que acontecia, em vários espaços, era a não integração/presença do negro, e as artes foram um exemplo disso. Como vimos anteriormente, a participação do negro nas artes cênicas é marcada por idas e vindas e, naquele momento em que o teatro vivia um período importante de modernização, onde estavam os negros em cena? Considerando solucionar tal demanda, Abdias revela que:

“Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse.” (Nascimento, 1997, p. 71)

Entre os anos de 1941 e 1942, Abdias iniciou seus estudos na área das artes cênicas no Teatro del Pueblo na Argentina. Já na intenção de criar uma companhia negra brasileira, Abdias passou cerca de um ano estudando teatro para a realização de tal empreendimento. Quando retornou para o Brasil, ele foi condenado à revelia por uma briga ocorrida em 1936. Naquele ano, ao chegar a um bar e ter sua entrada negada pelo fato de ser negro, se envolveu em um confronto físico que resultou nesta prisão no presídio do Carandiru anos depois. No presídio ele iniciou sua primeira experiência teatral no Brasil criando o “Teatro do Sentenciado”. Abdias utilizou o teatro como um recurso de conscientização sobre as opressões do racismo, sobretudo porque aquele lugar era composto majoritariamente por pessoas negras. Com o empreendimento, ele atestou a

capacidade de pessoas negras de exercer o ofício de ator e também de criar dramaturgias. Ademais, esta experiência mudou significativamente a convivência entre os presidiários e o teatro passou a ser utilizado não apenas como entretenimento, mas também como uma forma de reabilitação que evidenciava disciplina, cooperação, respeito, além de ter diminuído o tédio, o tempo ocioso e os conflitos que aconteciam no espaço.

Após a saída do Carandiru, Abdias retomou aquele objetivo de criação de um grupo teatral negro e assim nasceu o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. Aguinaldo Camargo e Ironides Rodrigues foram personagens importantes que se juntaram a Abdias nesta construção em um primeiro momento. Apesar do enfoque no teatro, o objetivo principal do TEN foi a educação e valorização do negro no Brasil. O teatro se concebeu como uma maneira de colocar em prática um projeto que disputava política e estética nos palcos, mas não somente neles. A educação pode ser localizada como objetivo e atrativo inicial para conquistar adeptos à causa, em entrevista Abdias relata que:

“Quando fundamos o Teatro Experimental do Negro, ficou desde logo estabelecido que o espetáculo, a pura representação, seria coisa secundária. O principal, para nós, era a educação, e esclarecimento do povo. Pretendíamos dar ocasião aos negros de alfabetizar-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc. Por isso, enquanto a União Nacional dos Estudantes nos cedeu algumas de suas inúmeras salas, pudemos executar em parte esse programa.”²

Através da mediação de Aníbal Machado, o TEN contou com apoio da União Nacional dos Estudantes (UNE) para a realização de suas atividades em seu espaço físico. Neste espaço, Abdias era responsável pelas aulas ligadas ao teatro, Ironides Rodrigues pelas aulas de alfabetização e Aguinaldo Camargo de iniciação cultural. Através de anúncios na imprensa, o TEN divulgou e convocou seu público-alvo: “os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores de terreiros” (Nascimento, 2002, p. 73) para juntar-se ao grupo. Aproximadamente seiscentas pessoas se inscreveram nos cursos oferecidos pelo TEN (Rosa, 2017, p. 28).

² IPEAFRO, ‘Teatro Experimental do Negro. Origem – nenhum auxílio do governo – O’Neill para os negros’, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1946.

Em 8 de maio de 1945, o TEN estreou no palco do Theatro Municipal na cidade do Rio de Janeiro (que naquele momento era a capital do Brasil), o espetáculo “O Imperador Jones” de Eugene O’Neil. O mesmo espetáculo que suscitou questionamentos em Abdias acerca da representação do negro nas artes cênicas em sua passagem por Lima, dessa vez, foi interpretado por um ator negro. Aguinaldo Camargo deu vida ao personagem Brutus Jones e despertou comentários e elogios acerca de sua atuação, que desmistificou a ideia de que sujeitos negros não fossem capazes de interpretar papéis dramáticos nos palcos. Havia dúvidas e até mesmo um certo descrédito por parte dos críticos da época de que o TEN pudesse entregar um trabalho de qualidade com atores talentosos. Além de um questionamento acerca da necessidade de um grupo de teatro negro, haja vista o imaginário de democracia racial da época. É curioso como a ausência do negro em companhias que faziam sucesso ou a presença de maneira caricata naquele momento não suscitavam debates ou críticas por parte da imprensa, mas quando um grupo decidiu unir forças para modificar estas estruturas logo foi questionado.

“... Na luta é que a gente se encontra!”

Através de uma trajetória multifacetada, Abdias Nascimento empreendeu um sistema de interpretação do negro e do Brasil por diversas frentes. O teatro se configurou como uma maneira de encenar o conflito vivenciado pelo negro nesta sociedade. A subjetividade negra no Brasil é marcada pelo hiato entre a promessa de inclusão e a realidade de exclusão. A ideia de democracia racial, sustentada por não haver um antagonismo explícito entre brancos e negros, disfarçava a dominação e exclusão destes sujeitos. O negro é convocado a integrar-se nesta sociedade, mas, estruturalmente, impedido de pertencer. Tal diagnóstico foi imprescindível para a criação de caminhos para uma superação.

Uma das frentes de Abdias foi o teatro, mas não somente. O TEN utilizou a educação como mecanismo de construção de seu projeto político, até porque a educação pode ser vista como um espaço de manutenção do racismo como aponta Abdias em entrevista:

“Sem atingir o sistema educativo, que é por onde começa o racismo, nosso objetivo não seria alcançado. O sistema educativo é o maior engendrador do racismo e um beneficiário do racismo, porque os educadores são brancos imbuídos de uma ideologia racista. A primeira coisa que o TEN tentava impingir era a consciência da educação. O

racismo precisa ser combatido através da educação, na educação é que se propaga o racismo”. (Ceva, 2006)

Aprender a ler e escrever foi um incentivo à participação das pessoas no TEN, mas para além disso, a educação foi utilizada como instrumento para combater o racismo e criar consciência coletiva sobre a situação do negro. Levando em consideração que o índice de analfabetismo no país era alto, atingindo massivamente a população negra, o projeto de educação do TEN se notabiliza como uma alternativa possível para essa população.

Os espetáculos possibilitaram a presença de atores no palco encenando seus próprios dramas, revelando a capacidade destes sujeitos de interpretar papéis dramáticos e não apenas cômicos, como era habitual. Outra questão importante acerca dessas interpretações era as narrativas e enredos pensados para estes sujeitos. Ainda que muitos dos dramaturgos da época fossem brancos, há uma mudança no que concerne ao protagonismo dessas histórias que posicionaram o sujeito negro em destaque.

Além dos espetáculos, o TEN atuou de diversas maneiras, como a produção e organização de comitês, convenções, conferências, concursos de beleza e um jornal. Todas estas ações visavam posicionar o negro enquanto protagonista de sua própria história, assim como valorizar e reconhecer a importância da cultura negra. Alguns dos eventos que podemos citar são a organização do Comitê Democrático Afro-Brasileiro em 1945, a 1ª e 2ª Convenção Nacional do Negro em 1945 e 1946, 1ª Conferência Nacional do Negro em 1949 e em 1950, o 1º Congresso do Negro Brasileiro. “Rainha das Mulatas” e “Boneca de Pixe” foram concursos de valorização da beleza negra feminina que aconteceram entre os anos de 1947 e 1949. Outra frente de atuação do TEN foi o “Jornal Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro”, entre os anos de 1948 a 1950. E em 1949 a fundação do Instituto Nacional do Negro.

Através do TEN, Abdias propõe estratégias de solução para a reintegração do negro na sociedade. Entretanto, não ter um espaço físico para realizar suas atividades, após terem rompido com a UNE, é apontado como uma das questões de dificuldade na continuação dos trabalhos do grupo. Para além disso, teriam as dificuldades econômicas, a pressão política da ditadura militar instaurada na época e o autoexílio de Abdias Nascimento, que encaminharam as atividades do grupo ao seu término em definitivo.

Mesmo com toda relevância e importância para as artes cênicas brasileiras (mas não somente), o TEN ainda hoje — mais de 80 anos após sua fundação —, por vezes é esquecido ou pouco mencionado na historiografia oficial do teatro brasileiro. Dividindo espaço na temporalidade com outros movimentos/grupos do Teatro Moderno brasileiro,

como Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena e Teatro Oficina, sua história muitas vezes é eclipsada e ofuscada na linha do tempo das artes. Aqui não pretendemos criar qualquer tipo de categorização, hierarquia ou classificação de qual movimento ou grupo foi mais notável ou significativo, apenas situar que até hoje os currículos e cursos de artes ainda deixam a desejar no que diz respeito a questões negras e afroreferenciadas, incluindo (ou no caso, não incluindo) estudos sobre o Teatro Experimental do Negro.

Pensando no momento atual da cena, diversos grupos e coletivos vêm repensando essa “falta” e produzindo maneiras práticas de superá-la. Um desses grupos é a Confraria do Impossível, que iniciou seus trabalhos em 2010 enquanto um coletivo artístico e hoje se reconhece como um coletivo/empresa da Arte Negra com foco em arte, cultura e descolonização do pensamento. Sua sede fica no Quilombo Cultural Terreiro Contemporâneo, localizado no Centro do Rio de Janeiro, próximo à Praça da Cruz Vermelha. O grupo divide este espaço com a Cia Rubens Barbot Teatro de Dança, que chegou ao prédio em 2010. A Confraria começou a ocupar o local em 2016 e desde 2020 gerencia o mesmo. Dentre espetáculos, oficinas, filmes, eventos, mostras, entre outras atividades, a Confraria do Impossível se evidencia na cena carioca como um dos grandes expoentes do Teatro Negro contemporâneo.

O Quilombo Cultural Terreiro Contemporâneo é um prédio de 3 andares no centro do Rio de Janeiro. No térreo fica a Galeria Quilombo, com curadoria de Tarso Gentil, o espaço geralmente dispõe de exposições de artes plásticas itinerantes, que mudam de tempos em tempos. Também há um espaço de convivência com um bar que funciona pontualmente em alguns eventos do local. O primeiro andar conta com a Biblioteca, residência e escritório de Gatto Larsen (viúvo de Rubens Barbot e cofundador da Cia Rubens Barbot). Já no segundo andar temos a sala de ensaios Rubens Barbot, onde acontecem ensaios, oficinas e até mesmo apresentações. No terceiro andar ficam o Teatro Chica Xavier e o escritório da Confraria do Impossível. Acima do teatro há um mezanino com algumas salas que guardam materiais das duas Cias e também é o lugar onde se realiza a operação de luz do Teatro quando há eventos.

Ter um espaço físico capaz de abrigar as Cias, realizar ensaios e eventos é um grande diferencial nas artes cênicas. Este espaço físico, por ser um centro cultural e por ter uma localização central na cidade que propicia fácil acesso aos artistas e também ao público, ganha contornos ainda mais interessantes nessa equação. Motivada por estas questões iniciais, vislumbrei a continuidade de minha pesquisa na temática do Teatro Negro neste espaço em específico. No mestrado realizei um trabalho de campo nos

moldes antropológicos com uma figura importante na cena do Teatro Negro contemporâneo, Rodrigo França, acompanhando de perto sua rede de relações e atuação nas artes cênicas e demais empreendimentos. Ainda durante o mestrado, em 2022, conheci o Terreiro Contemporâneo ao ir assistir ao espetáculo “O Grande Dia” de Rei Black, um amigo e integrante da Confraria do Impossível. Até aquele momento desconhecia tanto o espaço físico quanto o coletivo artístico, mas, a partir deste contato, intentei realizar uma pesquisa sobre o Teatro Negro a partir daquele local. Em 2023, ano em que ingressei no doutorado, o Terreiro Contemporâneo passava por reformas estruturais que acarretaram o seu fechamento para atividades artísticas. Experimentei a angústia de ver meu projeto “em ruínas”, assim como o prédio, necessitando de reformas estruturais. Durante aquele ano comecei a repensar como dar continuidade à pesquisa sobre Teatro Negro e realizar um trabalho de campo a partir de outra temática, mas não conseguia achar um norte. Em 2024, o Terreiro Contemporâneo anunciou a reabertura das atividades e retornei ao projeto inicial de acompanhar suas atividades a partir de um trabalho de campo nos moldes antropológicos com observação participante (Favret-Saada, 2005; Ingold, 2015, 2016, 2018; Malinowski, 1978; Peirano, 2014; Velho, 1978).

No ano de 2024, comecei a negociar a minha entrada em campo junto à Confraria do Impossível. Esta negociação não foi de imediato e teve uma certa demora, mas enquanto não se firmava, me tornei frequentadora assídua das atividades do local, inclusive participando das oficinas oferecidas pela Confraria do Impossível como aluna. Estas oficinas artísticas eram abertas ao público, em especial para pessoas negras, trans e periféricas. Durante o ano de 2025, já em campo enquanto pesquisadora, continuei acompanhando as oficinas, espetáculos e atividades no espaço. Em alguma dessas oficinas, ao apresentar minha pesquisa e indicar que estaria no espaço apenas “observando” enquanto ouvinte, fui convidada (e até mesmo convocada) a me deslocar para ser “participante” enquanto aluna. A premissa da observação participante, tão presente na antropologia desde o trabalho seminal de Bronislaw Malinowski (1978), foi vivenciada de acordo com aquilo que o campo sugestionava à pesquisadora. Nestas situações em que fui convidada a participar, coloquei meu corpo a disposição da pesquisa, vivenciando junto aos demais atores os exercícios práticos e teóricos propostos pelo professor. Em outras situações acompanhei as oficinas apenas como ouvinte. Aqui não me compete estabelecer uma relação estanque as categorias “observar” e “participar”, separando-as ou diferenciando-as, apenas indico como foi interessante ora estar em uma posição, ora em outra, a partir daquilo que o próprio campo me sugeria e desafiava.

Durante o processo do trabalho de campo fui observando que a grande maioria dos artistas que se interessavam e participavam destas atividades possuía formação em cursos técnicos ou graduação em grandes escolas das artes cênicas carioca, como a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, Casa das Artes de Laranjeiras, UNIRIO e PUC-Rio, por exemplo. Tal ponto me chamou a atenção, pois muitos relatavam que não tinham acesso a conteúdos afrorreferenciados em suas grades/currículos oficiais nestes espaços. Ou quando tinham, não era de forma tão aprofundada. Este incômodo, a partir da “falta”, os levava a buscar complementar suas formações neste espaço. Me identifico com estes alunos, pois minha entrada nesta temática também se forjou a partir do “incômodo da falta”. Apesar de ser atriz e ter trabalhado durante anos com teatro, foi apenas com os trabalhos de Rodrigo França que descobri o universo do Teatro Negro. Todavia, pouco sabia sobre outros momentos da historiografia em que era possível pensar sobre a presença do negro em cena. A partir de uma *live* da Dra. Aza Njeri, em seu canal do *youtube*, com a participação de Rodrigo França, tomei ciência do Teatro Abolicionista e resolvi me debruçar sobre a temática do Teatro Negro em meu percurso acadêmico.³ Durante minha trajetória artística, não frequentei nenhuma grande escola de arte, participei de alguns cursos livres e minha profissionalização nas artes cênicas se baseou nos anos de trabalhos comprovados.⁴ Por tal fato, acreditava que meu desconhecimento da temática se dava por não ter frequentado estes espaços de formação educacional. Contudo, aqueles alunos que frequentavam esses espaços também apresentavam o mesmo “incômodo da falta” que me levou a pesquisar sobre Teatro Negro e que os levava a buscar uma alternativa de formação afrorreferenciada.

Em 2026, a Confraria do Impossível anunciou a criação da Escola Preta de Artes - EPA, uma escola de artes livre afrorreferenciada e gratuita. Com o patrocínio da Funarte e do Ministério da Cultura, a escola ofereceu 8 cursos de duração de 3 meses entre março e maio deste ano. Os cursos em questão eram: Teatro Afrofuturista, Produção, Canto Cênico, Teatro Ancestral, Teatro Negro Físico, Dramaturgia Preta, História do Teatro Negro Brasileiro e Direção Afrorreferenciada. Muitos dos artistas que cruzei durante as oficinas e eventos no espaço se tornaram alunos da escola. Outros tantos estavam

³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-3jEJfgFP-M>> Acesso em 15 de Maio de 2026.

⁴ É possível solicitar o registro profissional de ator/atriz junto ao sindicato da categoria (SATED), a partir de um atestado de capacitação profissional sem ter cursado curso técnico ou graduação. Para isto, é necessário comprovar determinado tempo de experiência através do portfólio artístico que será submetido a uma análise podendo ser ou não aprovado. A depender da quantidade de anos de experiência você pode receber o registro provisório ou definitivo.

chegando ao espaço pela primeira vez. Acompanhando alguns dos cursos como parte do trabalho de campo, ouvi diversos relatos que repetiam o mesmo discurso daqueles alunos das oficinas sobre o incômodo da falta e do desconhecimento da temática. Grande parte desses alunos da escola também frequentou e/ou frequenta aquelas escolas de formação citadas anteriormente.

Será que a ausência de um teatro afrorreferenciado em tantos espaços de formação é uma mera coincidência? Será que não há interesse suficiente em questões raciais dentro das artes? Será que os currículos dialogam com o corpo discente? A Confraria do Impossível identificou essas lacunas ou omissões nas formações artísticas cariocas e resolveu atuar para sanar estas questões.

“... Eu quero um país que não está no retrato!”

Na década de 1940, Abdias Nascimento se apropriou do palco como um espaço de política e estética. Ele diagnosticou que a estrutura não permitia a integração do sujeito negro neste universo e resolveu engendrar mudanças para permitir esta participação. Sua revolta ganhou contornos de movimento e de um movimento capaz de elaborar mudanças. Naquela época não se tinha atores dramáticos negros no teatro e o Teatro Experimental do Negro comprovou que essa ausência não se dava por falta de talento ou capacidade, mas sim por falta de oportunidade e pelo racismo. O TEN reescreveu as linhas do Teatro Moderno Brasileiro, adicionando à historiografia um movimento artístico e político, com enfoque na educação e valorização do negro e de sua cultura. Contudo, nos dias atuais, a partir dos meus dados de campo, pude constatar que espaços artísticos formativos ainda não reconhecem ou dão pouca ênfase à importância do TEN para a historiografia das artes cênicas.

Muitos artistas que cruzaram os meus caminhos no Terreiro Contemporâneo começaram a pensar na possibilidade de serem artistas a partir de nomes que fizeram parte do TEN, como Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Haroldo Costa. Estes atores em questão atuaram além dos palcos e chegaram ao audiovisual, compuseram elenco de diversos filmes e novelas e ganharam reconhecimento e notoriedade em nível nacional. A passagem destes atores pelo TEN e a chegada dos mesmos à televisão, abriram caminhos para que as gerações seguintes também pudessem se imaginar nestes espaços. Ao mesmo tempo em que pessoas negras começaram a enxergar a arte enquanto uma

possibilidade, quando chegaram às escolas de formação, encontraram uma lacuna no que diz respeito às questões raciais.

Os artistas da Confraria do Impossível — que também atravessaram estes caminhos formativos —, ao diagnosticar estas ausências, criaram estratégias práticas para solucionar essa “falha” do sistema. Para empreender essa mudança, ter um espaço físico foi de suma importância. Se o TEN enfrentou dificuldades em dar continuidade às suas atividades pela falta do espaço físico, a Confraria do Impossível, ao estabelecer no Terreiro Contemporâneo seu “Quilombo Cultural”, viabiliza suas atividades e se consolida como um espaço de encontros entre artistas com interesses em comum.

Abdias Nascimento (2016) compreende a manutenção do racismo brasileiro enquanto processo de genocídio do negro. O mesmo não trata apenas da morte física, mas dispõe de uma perspectiva de longa duração histórica que perpassou a era colonial, industrial e está presente ainda nos dias de hoje através de uma ótica de manutenção de subserviência. Este diagnóstico pode se apresentar de forma física, com a violência policial e negligência estatal, de forma cultural e subjetiva, com a folclorização e apropriação da cultura negra, e também epistêmica, com a negação dos saberes africanos como ciência ou filosofia. O processo de embranquecimento como forma de apagamento do negro através da miscigenação, também pode ser caracterizado enquanto parte desse genocídio. Para superar este diagnóstico, Abdias propõe um projeto de nação alicerçado no quilombismo. Aqui o quilombismo é considerado como uma tecnologia social de futuro possível ao povo negro. Este projeto de nação é baseado na economia comunitária e na ancestralidade. É pensar o quilombo não a partir do passado, mas como um futuro possível.

A Confraria do Impossível, ao identificar uma falta ou omissão nas grades curriculares em artes cênicas no que diz respeito aos temas afrorreferenciados, propõe uma alternativa formativa a sua comunidade. É um projeto pedagógico que tem formado uma comunidade artística da cena negra carioca. Formado não apenas no sentido de formação técnica, mas também no sentido de estabelecer conexões, construindo uma coletividade de artistas negros interessados em produzir uma arte negrorreferenciada e antirracista. Dando continuidade aos caminhos abertos pelo Teatro Experimental do Negro, o Terreiro Contemporâneo se coloca como um lugar de possibilidade para artistas negros nas artes cênicas brasileira.

A matriz de pensamento que se opera no Brasil sobre a negritude e suas questões se afasta de outras leituras ao redor do mundo, como, por exemplo, as do afropessimismo estadunidense. Osmundo Pinho (2021) observa que o pensamento brasileiro, assentado na ideia de ancestralidade, reelabora questões concernentes à negritude, não reduzindo o sujeito negro ao passado de opressões e violências experienciadas por este grupo. Isto não significa que se deva ignorar o passado, o trauma do tráfico atlântico e da condição de escravos, pois, por mais que tais premissas não sejam definidoras do sujeito negro de hoje, perpassaram a experiência da negritude que construiu este país. Aqui, é interessante refletir sobre como a ideia de ancestralidade (que não apaga a morte social) celebra a possibilidade de vida e é capaz de ser uma ferramenta imaginativa de resistência para combater a morte social que insiste em perseguir estes sujeitos. Esse horizonte de ancestralidade nos permite construir um mundo, junto à cultura afro-brasileira, onde a negritude pode ser considerada como identidade afirmativa e vital. O TEN e o Terreiro Contemporâneo são movimentos do teatro que nos permitem refletir sobre estas premissas do quilombismo e da ancestralidade enquanto caminhos possíveis para o negro brasileiro. Há nestes movimentos uma valorização e um protagonismo do negro, a partir de uma ideia ontológica de perspectiva de possibilidade de identidade, subjetividade e pertencimento.

A arte negra se desenha como um movimento potente e poderoso para reescrever a história deste país que insiste, ainda hoje, em colocar o negro como coadjuvante. Assim como o Teatro Negro, o samba e o carnaval carioca também podem ser lidos como produtos da cultura negra afro-diaspórica (Cordeiro, 2018), que resistiram aos processos de perseguição do racismo e do genocídio. Dentro da ideia de quilombismo de Abdias Nascimento, podemos incluir esses dois elementos, samba e carnaval carioca, enquanto movimentos de cura, que, baseados na ideia de comunidade e na ancestralidade, reafirmam seus propósitos de repensar o Brasil e o lugar do negro neste país, por meio de seu protagonismo. Ao longo deste texto, os títulos das seções apresentadas são trechos do samba-enredo “História para ninar gente grande” da Estação Primeira de Mangueira, que foi campeã do carnaval carioca em 2019. Essa escolha não foi aleatória ou por acaso; na verdade, foi proposital e intencional. Ao compreender o samba e o carnaval carioca como movimentos de resistência ao genocídio do negro brasileiro e produção de um modo próprio de ser e estar no mundo a partir do quilombismo da comunidade negra, entrelaço

essas tantas possibilidades artísticas como forma de evidenciar como é possível reescrever a história deste país por meio da arte de seu povo.

A arte negra, que por muito tempo foi perseguida e eclipsada dentro da historiografia oficial, resistiu e segue resistindo através do aquilombamento, que une movimentos de revolta e resistência propondo um novo projeto de sociedade. Como a Mangueira chama atenção e nos ensina em seu samba:

[...] Brasil, meu denço, a Mangueira chegou. Com versos que o livro apagou. Desde 1500, tem mais invasão do que descobrimento. Tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado. Mulheres, tambores, mulatos. Eu quero um país que não está no retrato. Brasil, o teu nome é Dandara e a tua cara é de cariri. Não veio do céu, nem das mãos de Isabel. A liberdade é um dragão no mar de Aracati. Salve os caboclos de julho, quem foi de aço nos anos de chumbo. Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês. Mangueira, Mangueira tira a poeira dos porões, ô, abre alas pros teus heróis de barracões. Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões. [...] (Trecho do samba enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2019).

Esta arte negra é a afirmação da ancestralidade do povo negro, que se assenta e firma o seu ponto, a sua cultura, a sua história e sua memória. Sujeitos negros lutaram e seguem lutando, existindo e resistindo. Reelaborando sua própria existência e dignidade, não aceitando mais ser coadjuvante, mas sim buscando ser os protagonistas de sua história. Através das linhas das artes negras, podemos reescrever a história desse país.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Angela. *A teatralização da política: a propaganda abolicionista*. Tempo Social, 2012, 24: 101-122.

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. *O negro em cena: a proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)*. Dissertação (mestrado) 2006 - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, RJ.

CORDEIRO, Mauro. *Carnavalescos e as escolas de samba s/a: produção simbólica, indústria cultural e mediação*. CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais, 2018.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “*Ser afetado*”. Cadernos de Campo (São Paulo-1991), 13.13: 155-161, 2005.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Dissertação (Mestrado) 2016 - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, DF.

INGOLD, Tim. *Anthropology and/as Education*. Routledge, 2018.

_____. *Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia*. Educação, 2016, 39.3: 404-411.

_____. *O dédalo e o labirinto*. Horizontes Antropológicos, 21: 21-36, 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Editora Perspectiva SA, 2016.

_____. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Editora da Universidade Federal da Bahia, EDUFBA, 2002.

_____. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. In: SANTOS, Joel Rufino (orgs.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, p. 71-81, 1997.

_____. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes antropológicos, 2014, 42: 377-391.

PINHO, Osmundo Araújo. *Cativeiro: antinegritude e ancestralidade*. Segundo Selo, 2021.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. *Teatro experimental do negro: estratégia e ação*. 2007. (174 p.) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: NUNES, E. O. (org.). *Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 37-46. 1978.

WERÁ, Kaká. *O Poder do Teatro e as Táticas de Resistência*. Teatralidades do Humano. São Paulo: Edições SESC, 2011, 68-76.