



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO

SARA GUIMARÃES DA SILVA

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO:

Memórias e caminhos pedagógicos para o teatro e arte educação antirracista

São Paulo

2025

SARA GUIMARÃES DA SILVA

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO:

Memórias e caminhos pedagógicos para o teatro e arte educação antirracista

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte das exigências para a obtenção do título de licenciada em Arte-Teatro.

Orientadora: Prof. Dra. Denise Pereira Rachel

Coorientador: Prof. Ma. Camila Josefa Nunes Rossato

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S586t Silva, Sara Guimarães da, 1998-

Teatro Experimental do Negro : memórias e caminhos pedagógicos para o teatro e arte educação antirracista / Sara Guimarães da Silva. – São Paulo, 2025.
100 f. : il.

Nome artístico da autora: Sara Guimarães.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Denise Pereira Rachel.

Coorientadora: Me. Camila Josefa Nunes Rossato.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro Experimental do Negro. 2. Teatro negro - Rio de Janeiro (RJ) - História. 3. Arte na educação. 4. Antirracismo. I. Rachel, Denise Pereira, 1980-. II. Rossato, Camila Josefa Nunes, 1983-. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 792.098153

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

SARA GUIMARÃES DA SILVA

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO:

Memórias e caminhos pedagógicos para o teatro e arte educação antirracista

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho, como parte das exigências
para a obtenção do título de licenciada em
Arte-Teatro.

São Paulo, 13 de novembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Denise Pereira Rachel
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Ma. Camila Josefa Nunes Rossato
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dr. Moa José da Rocha Simplício
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Dedico esta monografia aos meus ancestrais, encarnados ou não, mas, sem dúvidas, vivos em meus dias. Todo esse amor me fez conseguir atravessar esse mar-calunga com coragem. Axé.

AGRADECIMENTOS

Começo pelos meus ancestrais vivos, mãe e pai, Maria Imaculada e Jailton Luiz, cujo sem o encontro jamais haveria um “Eu”, corpo encarnado neste mundo-moinho para experienciar ser artista-buscadora apesar de - insira aqui todas as dificuldades que nós sabemos que passamos - vocês são um farol que brilha os meus caminhos.

Agradeço a minha família em geral, vocês são parte de mim e eu de vocês, em especial, meus sobrinhos que a cada interrupção no meio da escrita do TCC eu respirava fundo e evoluía mais e mais espiritualmente.

Registro minha imensa gratidão ao CIEJA, especialmente as pessoas que fazem parte dessa instituição das quais me abriram um espaço seguro, afetuoso e de comunidade, guardarei com amor as experiências com os estudantes e a professora Isis Lourenço.

Parte do presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2024/14244-3, lhes agradeço pelo suporte durante a pesquisa para a minha Iniciação Científica.

Aos meus professores da universidade, em especial, Camila Nunes Rossato, Denise Pereira, Ilda Andrade, Lilian Freitas, Mariana Mayor, Moa Simplicio, Rita Bredariolli e Rodrigo Dorta que me conquistaram a cada dia mais e me lembraram que a docência é um ato de afetar e ser afetado.

Às amigas que conseguem se aproximar e encontrar conforto nessa mata fechada que sou e que vibram a cada vitória, me acompanhando desde tempos imemoráveis como testemunhas vivas dos nossos crescimentos. Celebro vocês Daylane, Gio, Julia, Juliany e Lai. Sem vocês eu não seria nada. O amor existe de forma pura por aqui. Vocês são o meu espaço seguro.

Aos meus professores da vida, estudantes, amigos e colegas de trabalho que me marcaram consciente ou inconscientemente, reservo um espaço sincero de muita gratidão e carinho, e destaco conexões lindas que a universidade me presenteou, celebro Ana Carolina,

Cintia, Ode, Tata, Victor, Bárbara e tantas outras pessoas tão especiais que pretendo levar para a vida.

À minha espiritualidade, que se arraiga nas raízes africanas e indígenas e ascendem à filosofias de vida e tradições orientais. Celebro todos os meus guias, de esquerda, direita, orixás, gurus, deuses, deusas e Deus. Om, Amém, Axé!

Celebro enfim à todas as pessoas artistas politizadas que ocupam o lugar que desejam para si sem medo de serem quem são. Viva o amor, a diversidade e a arte. Evoé!

RESUMO

O projeto propõe estudos sobre o Teatro Experimental do Negro - TEN, criado em 1944 e mantido até 1961 pelo coletivo teatral formado por artistas extremamente importantes para a cena teatral, social e cultural brasileira, dentre essas pessoas, nomes como Abdias do Nascimento, Maria de Lourdes Vale do Nascimento, Aguinaldo Camargo e Ironides Rodrigues protagonizaram a existência da iniciativa. A base do estudo divide-se entre três grandes pilares: (1) o entendimento histórico qualitativo de como o teatro e insituições educacionais recepcionava africanos e afrodescendentes na pré-criação do Teatro Experimental do Negro, (2) o seu surgimento e desenvolvimento, (3) além de suas heranças e frutos para a sociedade contra o racismo e as estruturas coloniais, mapeando a sua trajetória em nosso território. A pesquisa promove estudos práticos laboratoriais com jovens e adultos matriculados em um CIEJA para investigar, em conjunto, quais os impactos do racismo na sociedade e como as práticas do Teatro Experimental do Negro nos inspiram na compreensão do racismo estrutural brasileiro, além de ocupar um espaço de combustível para criação artística e teatral dentro da educação básica. A perspectiva do planejamento se baseia no ideal de sala de aula enquanto comunidade, com o intuito de fomentar o pensamento crítico e consciente sobre as bases que estruturam a sociedade atual e ressignificar tal problemática por caminhos artísticos, tal qual Abdias do Nascimento propôs em vida com o TEN, abrindo espaço para questionar por exemplo: Como se dão as aulas de arte a partir dos conhecimentos antirracistas levantados pelo Teatro Experimental do Negro? Em suma, Teatro Experimental do Negro: Memórias e caminhos pedagógicos para o teatro e arte educação antirracista, busca cruzar a história social e teatral dos séculos XIX e XX com as práticas de arte educação e letramento racial na contemporaneidade do século XXI, com o intuito de rememorar a importância do TEN, para construção de pensamentos mais equalitários.

Palavras chave: Teatro Experimental do Negro (TEN); história do teatro negro; arte educação antirracista; pedagogia teatral.

ABSTRACT

The project proposes studies on the Teatro Experimental do Negro – TEN, created in 1944 and maintained until 1961 by a theatrical collective formed by artists who were extremely important to the Brazilian theatrical, social, and cultural scene. Among these individuals, names such as Abdias do Nascimento, Maria de Lourdes Vale do Nascimento, Aguinaldo Camargo, and Ironides Rodrigues played leading roles in the existence of the initiative. The foundation of the study is divided into three main pillars: (1) the qualitative historical understanding of how theater and education received Africans and Afro-descendants prior to the creation of the Teatro Experimental do Negro, (2) its emergence and development, and (3) its legacies and contributions to society in the fight against racism and colonial structures, mapping its trajectory within our territory. The research promotes practical laboratory-based studies with young people and adults enrolled at a CIEJA to investigate, collectively, the impacts of racism in society and how the practices of the Teatro Experimental do Negro inspire us in understanding Brazilian structural racism. Furthermore, it serves as a source of fuel for artistic and theatrical creation within basic education. The planning perspective is based on the ideal of the classroom as a community, aiming to foster critical and conscious thinking about the foundations that structure contemporary society and to reframe such issues through artistic paths, just as Abdias do Nascimento proposed in his lifetime with TEN. This also opens space to answer, for example: How are art classes conducted based on the anti-racist knowledge developed by the Teatro Experimental do Negro? In summary, Teatro Experimental do Negro: Memories and Pedagogical Pathways for Anti-Racist Theater and Arts Education seeks to cross the social and theatrical history of the 19th and 20th centuries with the practices of arts education and racial literacy in the 21st century, with the aim of recalling the importance of TEN in building more equitable ways of thinking.

Keywords: Black Experimental Theater (Teatro Experimental do Negro - TEN); black theater history; anti-racist art education; theater pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Entrega de cartas de liberdade.....	18
Figura 2 - Escola para pessoas negras no século XIX.....	22
Figura 3 - Utilização de <i>blackface</i> no cinema no início do século XX.....	25
Figura 4 - Recorte sobre o Teatro do Sentenciado e programa de uma peça.....	32
Figura 5 - Ironides Rodrigues.....	36
Figura 6 - Aula de Alfabetização e Cultura Geral do Teatro Experimental do Negro com o professor Ironides Rodrigues.....	39
Figura 7 - Abdias Nascimento (centro) ministra aula de alfabetização e cidadania no contexto de realizações do Teatro Experimental do Negro.....	40
Figura 8 - Abdias do Nascimento como Brutus Jones.....	43
Figura 9 - Ensaio da peça <i>O Imperador Jones</i> , com Aguinaldo Camargo e o elenco masculino.....	46
Figura 10 - Ensaio da peça <i>O Filho Pródigo</i>	52
Figura 11 - Cena da peça <i>Otelo</i> , com Ruth de Souza e Abdias Nascimento.....	53
Figura 12 - Maria de Lourdes Vale Nascimento.....	55
Figura 13 - Abdias Nascimento e Augusto Boal no lançamento do livro “Hamlet e o filho do padeiro” na Cinemateca do MAM.....	60
Figura 14 - O senador Abdias Nascimento.....	64
Figura 15 - Jailton Luiz da Silva, Maria Imaculada Santos da Silva e Sara Guimarães da Silva.....	70
Figura 16 - Irene da Silva e João da Silva.....	71
Figura 17 - Francisco Laurindo dos Santos e Vanda Raimunda Guimarães.....	71
Figura 18 - Jogo de Gestus Social.....	75
Figura 19 - Leitura de trechos das dramaturgias feitas para o Teatro Experimental do Negro.....	77
Figura 20 - Prática de Teatro-Imagem e Teatro Jornal.....	80
Figura 21 - Roda de conversa.....	82
Figura 22 - Encontro coletivo.....	85
Figura 23 - Manifesto contra o racismo.....	86
Figura 24 - Luta, Dor e Paz.....	87
Figura 25 - Somos contra o racismo.....	88
Figura 26 - Racismo no futebol.....	89

Figura 27 - Pelo fim da crueldade.....	90
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 PARTE 1: ARCANO XXI - O MUNDO.....	13
3 TEATRO E EDUCAÇÃO PRÉ-TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX.....	14
3.1 O Teatro Abolicionista do fim do século XIX.....	14
3.2 Conceitos anteriores ao século XX: Movimento Abolicionista e a Educação.....	19
3.3 A caracterização do negro no teatro após 1888 até 1944.....	24
4 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO.....	29
4.1 Surgimento e busca da matriz identitária.....	29
4.2 Pedagogia e formação sociopolítica.....	35
4.3 Teatro, formação cultural e memória feminina.....	42
4.4 Heranças e inspirações políticas, artísticas e educacionais advindas do TEN.....	57
5 PARTE II - ARCANO 0 - O LOUCO.....	67
6 ENCONTRO: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E CRIAÇÕES ARTÍSTICAS ANTIRRACISTAS NA EDUCAÇÃO FORMAL.....	68
6.1 A minha plantação.....	68
6.2 A prática pedagógica.....	72
6.3 Atravessamentos, Aprendizados e Sementes.....	81
7 CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

Pensar a arte, em especial o teatro, a educação e seus caminhos pedagógicos, é fazer um entrelace entre a sala de aula e movimentos artísticos que desembocam em diferentes perspectivas ativistas, promovendo movimentos antirracistas e em camadas mais profundas, decoloniais. O Teatro Experimental do Negro (*TEN*) começa como um basta a reafirmações racistas e traz em seu cerne a efetiva mescla entre arte e educação, e, inspira, em uma cadeia de acontecimentos, iniciativas teatrais, políticas e educacionais contra o racismo estrutural no Brasil.

O TEN é meio, a proposta pedagógica apresentada nesta pesquisa também é meio, falarei sobre um pseudo-começo com o teatro abolicionista e educação do século XIX e abrirei caminhos para uma nova espiral de experiências. A pesquisa é um percurso, que escolhe um ponto de partida e um ponto de chegada para dançar entre fatos, verdades, desejos, sonhos e realizações, e, sem pretensões exacerbadas, esbarra em descobertas singelas e honestas. É um texto que se encontra comigo, com a minha ancestralidade e parte à procura de novos caminhos de negritude. É um estudo possível que anseia ampliar as discussões sobre a importância de pesquisas negras, em especial sobre o TEN e sua relevância em processos pedagógicos de letramento racial e artístico sobre o contexto cultural brasileiro.

Tais discussões são dadas inicialmente por uma pesquisa qualitativa partindo de fontes primárias e secundárias sobre o Teatro Experimental do Negro, como os seus próprios registros encontrados no repositório do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO e arquivos atrelados a pesquisas acadêmicas recentes sobre o tema envolvendo produções como *O Genocídio do Negro Brasileiro* (2016) e *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões* (2004) de Abdias do Nascimento, e também com pesquisas sobre educação formal, arte educação e educação antirracista, por meio de estudos como *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2017) de bell hooks, *Memórias da Plantação* (2019) de Grada Kilomba, *Como ser um educador antirracista* (2023) de Bárbara Carine.

Em uma segunda etapa, a prática laboratorial, no contexto da EJA, com exercícios teatrais, serão a base para a investigação coletiva sobre o tema do racismo brasileiro e a trajetória do Teatro Experimental do Negro e buscarão compreender *Como a arte e o*

pensamento crítico se juntam como meio coletivo para construir uma interface entre arte e educação na sala de aula?

As práticas, pretendem, pelo caminho artístico-teatral, alcançar a conscientização antirracista, a partir de uma lógica de autoconhecimento interligada à história da cultura em que se está inserido. É proposto um processo pedagógico para que os estudantes possam se reconhecer como seres integrantes de uma mesma estrutura social, tornarem-se caminho para aumentar a discussão sobre preconceitos de cunho racial, e, letrarem-se sobre a importância de levantamentos antirracistas na sala de aula, com o intuito de garantir a continuação da discussão sobre a revolução na arte e educação feita pelo Teatro Experimental do Negro e o seu marco no movimento negro brasileiro, para enfim, plantar sementes que voltam a interligar arte, educação e movimentos sociais.

2 PARTE 1: ARCANO XXI - O MUNDO

[...] o papel da Educação Popular se faz importante, como elemento de mediação da ação cultural, da relação entre a consciência e o Mundo. (Santos e Neto, 2015, p. 211)

Na primeira parte dessa pesquisa, me disponho a analisar o mundo exterior como uma resposta às violências sociais. Motivada por uma fala escutada na exposição *Espelho do Poder* com direção de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca e com a curadoria de Clarissa Diniz, que dizia: “*A diáspora sempre é contada por dois lados*”, nestes escritos, escolho contar a história do nosso micromundo artístico no Brasil pela perspectiva do oprimido, escolho, como mulher negra com ascendência afro-indígena, contar a minha história.

A carta do Tarot XXI - O MUNDO, representa a última carta dos Arcanos Maiores e é interpretada por mim como um enorme COMEÇO, MEIO, COMEÇO. O MUNDO é o ciclo que se repete e espirala sob e sobre o tempo. É a revisão do externo e como isso reverbera em nosso interior, como o amor, verbo, O MUNDO é ação e reação. É nos cutucar para ver o que parimos de novo em meio a tradição.

O MUNDO é o encontro do passado com o presente, é uma carta, um símbolo, um significado que transcende e costura o que foi com o que é e o que será. O MUNDO está dado, mas não é imutável. Chamo O MUNDO para dançar, primeiro em seus passos, em um início muito bem encaixado em seus modos, o lado colonizador da diáspora, e depois, lhe convido para uma dança menos quadrada, decolonial, que sucumbe ao mundo interior e suas curvas mais maleáveis e diversas. Poesia de povos milenares que se derramam em nós.

Paro para parir. Parir em mim uma história nunca antes contada. A perspectiva vinda da minha imensidão reverencia os titãs ancestrais que passaram abrindo caminhos nesta terra. O encontro de MUNDOS será inevitável. Boas-vindas, essa pesquisa é o nosso encontro.

3 TEATRO E EDUCAÇÃO PRÉ-TEN: PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

3.1 O Teatro Abolicionista do fim do século XIX

O território nacional, como conhecemos hoje, nasceu de diversas mutações políticas, sociais, culturais e educacionais. O Teatro Brasileiro, negligente em seus escritos históricos, conta a partir de escritos dramaturgicos europeizados, especialmente entre os séculos XVI e XX, a história desta nação e suas mudanças. Os registros do Teatro Brasileiro, nascem a partir da documentação das dramaturgias feitas em território nacional na época do Brasil-Colônia, e retratam por meio das produções de Padre José Anchieta, autos jesuítcos a fim de catequizar os povos originários no século XVI. Dessa forma, manifestações artística-teatrais-ritualísticas nativas não foram estudadas ou registradas na maioria das grades educacionais de arte, iniciando uma trajetória teatral pela perspectiva europeia e suas práticas espelhadas no território colonizado para fins de dominação pela veia religiosa.

No período Colonial, Imperial e Republicano, o teatro no Brasil é baseado na ausência de representatividade de narrativas indígenas e, enquanto objeto de estudo desta monografia, negras, mas, é curioso que hajam registros não dramaturgicos de pessoas negras desempenhando a função de atores em festividades cristãs, no então estado de Minas Gerais, predominantemente no século XVII, feitos pela professora e pesquisadora, Mariana Soutto Mayor:

Por meio de documentos da época, sabemos que esses homens e mulheres negras e mestiças atuaram na organização da festa pela Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos. Além disso, eles estavam presentes em procissões e apresentações do Triunfo Eucarístico como músicos, dançarinos, atores, assim como, por meio da figura do pajem, também estavam nos desfiles processionais, que “cobertos de ouro”, acompanhavam as figuras alegóricas e os carros triunfais. (Mayor, 2017, p.139).

Essas designações de funções para pessoas pretas ocorriam por alguns fatores culminantes da época em questão: [a] a população ser majoritariamente negra, pensando também pelo ponto de vista da miscigenação, [b] por pressão do Estado e da igreja, inclusive com a formação de irmandades para prática religiosa cristã entre pessoas negras escravizadas e livres, [c] e também, porque os fazeres festivos-teatrais eram considerados funções sem tanto prestígio social, ou seja, atores, atrizes, músicos e outras classes de fazeres manuais e

artísticos não possuíam tanta relevância quanto os fazeres teóricos, acadêmicos e religiosos, eis a marginalização desses corpos inclusive na arte. Contudo, apesar da opressão de cunho católico-político, esses artistas também se utilizavam da arte como caminho de resistência para manifestação de suas crenças, religiosidades, festividades e inclusive para compra da alforria de pessoas em situação de escravidão.

Ao mesmo tempo respeitavam as ordenações religiosas para a organização de irmandades, submetiam-se à paróquia de sua região e acatavam uma hierarquia de importância de irmandades, em que sempre irmandades de pardos e negros ficavam em segundo plano; contudo, também realizavam congadas e coroamentos de reis e rainhas negras, compravam alforria de escravos e utilizavam o espaço das irmandades para a realização de cultos africanos. (Mayor, 2017, p.144).

Para compreender o início deste movimento dramatúrgico excludente, para além de festividades cristãs, é preciso retomar a chegada da família real portuguesa ao território colonial em 1807, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, em que são movidas reformas sociais e culturais importantíssimas para englobarmos o conhecimento sobre o embranquecimento dos elencos das peças teatrais dramáticas, óperas, música e demais linguagens artísticas, a começar pelo ano de 1813, em que o Real Theatro São João¹ é inaugurado e passa a receber companhias de teatro europeias, financiadas pela corte, para mobilizar a cena cultural da nobreza portuguesa.

Nessa movimentação de importação cultural da Europa, há um deslocamento dos artistas que ocupavam os palcos da época, sendo em boa parte negros alforriados ou ainda em situação de escravização como escravos de ganho. A categoria de escravos de ganho, neste período, fazia parte de uma prática comum dos processos de escravização na cidade, em que o senhor responsável pela pessoa escravizada, a alugava para prestar serviços culturais à comunidade e os mesmos recebiam o pagamento e devolviam ao seu senhor boa parte desse ganho, podendo, com suas economias, comprar a própria alforria ou a alforria de outras pessoas.² Essas figuras, que já não eram tão bem aceitas socialmente, passam a ser deslocadas para as periferias, mesmo antes do período da abolição da escravatura.

¹ Hoje conhecido como Teatro João Caetano no Rio de Janeiro.

² Uma prática muito importante para a abolição da escravidão no Brasil se deu pelas baianas, vendedoras de acarajé nas praças da Bahia, que no período colonial, costumavam, enquanto escravas de ganho, juntar valores consideráveis para comprar a alforria de jovens meninas negras, especialmente após a Lei do Ventre Livre, dessa forma, agiam contra a escravidão de maneira eficaz, pensando nas gerações futuras.

Contudo, é preciso pensar que a partir da segunda metade do século XIX, em um período posterior a chegada da família real, o teatro já havia se transformado em uma prática mais popular da sociedade urbana brasileira, sendo assim, as manifestações artísticas ampliaram-se como meio da comunicação boemia, e um teatro menos erudito passa a vigorar no imaginário e rotina da população urbana.

O teatro era forma popular de entretenimento no Brasil da segunda metade do século XIX. As reformas do gabinete Rio Branco tinham acentuado sua importância, já mais relevante que a igreja como polo de sociabilidade (cf. Freyre, 2003, p. 952). Jornais cobriam peças e divas, e cada capital provincial, de Porto Alegre a Manaus, tinha seu teatro (cf. Holanda, 2010). Espaço elástico, a abrigar óperas e vaudevilles, música de câmara e orquestras, gente de estirpe e do demi-monde, mundanismo e programa-família, flerte e política. (Alonso, 2012, p.105)

A partir de 1870, com a crescente das manifestações abolicionistas, o cenário de representação negra nos teatros muda, e é peça-chave para a mobilização popular junto à causa antiescravista, agora com o intuito maior de libertação de pessoas escravizadas. Esses eventos anteriormente praticados na província do Ceará, passam a ser organizados por figuras negras livres como José do Patrocínio, farmacêutico, jornalista, escritor, orador e ativista político brasileiro, no Rio de Janeiro, e, Luiz Gama, advogado, abolicionista, orador, jornalista e escritor brasileiro em São Paulo.

No teatro, as conferências aconteciam com um repertório baseado em um discurso caloroso sobre a escravização, com o apelo emocional voltado para a humanização das pessoas negras, seguido por uma cena teatral melodramática. Nestes eventos, havia uma confusão entre o real e o fictício, onde a mistura de personagens negras escravizadas e pessoas reais nesta posição mexia com o coletivo ali presente e emocionava a partir de ações didáticas sobre o tema escravidão.

Também foram registrados coros, músicas, orquestras, declamações e demais atividades artísticas que traziam em seu foco discursos abolicionistas e de ordem moral. Além disso, ao final de cada reunião uma ou mais cartas de alforria eram entregues a pessoas negras escravizadas, com o intuito de conscientizar e atrelar tal feito à prática civilizatória e humanitária que poderia ser feita por qualquer cidadão com poderio para tal.

No palco, o que o escravismo definira como base da ordem política e econômica emergia como opróbrio da nação. A retórica da compaixão dramatizava a injustiça da escravidão e indicava o caminho de reparação, a transformação da mercadoria em pessoa, como Patrocínio repisava. Efeito poderoso. Preparada por poemas, músicas, encenação, a audiência ia à catarse. Em lágrimas, de pé, aos gritos, “em delírio”,

aplaudia, brandia lenços, atirava flores sobre libertador e “libertando”. Em junho de 1883, quando Patrocínio entregou já não uma, mas 115 cartas de alforria, “os redimidos foram cobertos de flores à medida que recebiam as cartas”. Assim a camélia se converteu no símbolo do movimento na Corte. Sob meia dúzia de nomes – conferência; conferência-concerto; festival; soirée; matinê; benefício – a fórmula se espalharia pelo país: de 1879 a 1884, foram 215 eventos, 86 deles conferências-concerto. Em São Paulo, o grupo de Luiz Gama usou o método, em 1882, ao fundar a Caixa Emancipadora Luiz Gama, com sua “festa da liberdade”, no Teatro São José. A banda, qual na Corte, tocou o “Hino da Abolição”. (Alonso, 2012, p. 109 e p.110)

Com as representações de peças e as construções dramatúrgicas em que o negro se tornava protagonista ou coadjuvante, e logo, pessoa, potencializou-se a discussão sobre o fim da escravização. Com isso, nota-se no fim do século XIX uma ocupação político-social muito forte nos espaços teatrais, tornando o Teatro Abolicionista um marco histórico na produção artística e teatral brasileira. Alguns exemplos de peças e óperas do século XIX que tem como protagonismo as histórias de pessoas negras escravizadas ou recém libertas contém: *Corja opulenta* (1884) de Joaquim Nunes, ópera *Aida* (1870) de Giuseppe Verdi e *A Cabana do Pai Tomás* (1851) de Harriet Beecher Stowe.

A temática do negro obteve certo destaque com o surgimento do movimento Teatro Abolicionista que, em 1880, promovia espetáculos cuja renda seria revertida na alforria de um escravo, principalmente crianças. A dramaturgia sofreu interferências do meio social, colocando em cena visões diferenciadas sobre um mesmo tema, discutindo valores e propagando ideais. Mas este movimento abolicionista no teatro, mesmo sendo importante, sempre apresentava o discurso vindo do senhor, uma vez que o escravo não possuía cultura letrada. Os enredos abolicionistas mostrados em cena em geral vinham após toda uma encenação que reproduzia a humilhação da personagem negra. Os enredos dos textos centralizavam-se na questão: negro escravo versus o negro liberto. Outros contextos, como a cultura, o modo de vida, o modo de pensar, entre outros, não eram comentados. (Silva, 2013, p. 72)

Mesmo com os estudos pela libertação dos negros, as dramaturgias desta época ainda eram escritas por homens brancos, representando nelas o seu imaginário à respeito de pessoas negras escravizadas. Ou seja, o teatro ainda não era populado por dramaturgos, e, nem mesmo em grande parte, por atores negros, impossibilitando um mergulho mais profundo nas tradições afro-brasileiras e camadas realistas sobre essas pessoas. É necessário destacar que haviam dois tipos de dramaturgos neste período histórico: aqueles que perpetuavam o ideal antiescravista e buscavam o protagonismo negro, mesmo que melodramático, para humanizar e conscientizar sobre a escravidão, ou, dramaturgos que seguiam a receita colonial e representavam os negros como escravos reduzidos a mercadorias desumanizadas. Neste primeiro tipo, tais escritos eram veículos sócio-políticos contra a escravidão. Este veículo, embora eficaz na discussão e concretização de um pensamento mais humanitário à respeito da

objetificação do negro e sua incontestável liberdade, não soube por completo desamarrar tendências representativas redundantes sobre a negritude.

Figura 1 - Entrega de cartas de liberdade.



Fonte: Verdi, 1886.

3.2 Conceitos anteriores ao século XX: Movimento Abolicionista e a Educação

Anterior ao período popularizado do Movimento Abolicionista, a partir de lutas de resistência dos africanos escravizados e aliados, pessoas negras nascidas livres puderam frequentar escolas e serem alfabetizadas, segundo o estudo de Christianni Cardoso Moraes em seu capítulo denominado *Ler e escrever: habilidades de escravos e forros? (Comarca do Rio das Mortes, Minas Gerais, 1731-1850)* do livro *A História da Educação dos Negros no Brasil* em que ela afirma: “A escolarização dos filhos de escravos passa a constituir uma atribuição legal em 1871, com a Lei do Ventre Livre.” (Moraes, 2016, p. 98).

Porém, ainda no século XIX, em datas contemporâneas à Lei do Ventre Livre³, os donos daqueles que permaneciam em situação de escravização reduziram as pessoas negras à falta de inteligência e educação, classificando-as preconceituosamente entre dois tipos de servas: as *ladinas* e as *boçais*, segundo o trecho escrito por Matheus da Cruz e Zica destacado do estudo *População negra, escravismo e educação no Brasil - Séculos XIX e XX* organizado por Vera Lucia Nogueira:

De um lado o *ladino*, que já dominava o português e as regras de conduta ocidentalizadas, palavra cujo significado atual ainda carrega uma dimensão positivada: “indivíduo que revela inteligência, vivacidade de espírito; esperto” (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009); de outro o *boçal*, que ainda hoje significa tanto “escravo que acabava de chegar da África”, quanto “falta de cultura; ignorante, rude, tosco” ou “desprovido de inteligência, sensibilidade, sentimentos humanos; besta, estúpido, tapado”, de acordo com a etimologia indicada pelo Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2009). A associação equivocada — ou mal-intencionada — do elemento africano à falta de cultura se sustentava pelo simples fato de que os africanos chegavam ao Brasil, muitas vezes, sem saber uma palavra sequer em português. Sua não compreensão do idioma foi interpretada — ou decretada — como incapacidade de compreensão da cultura. (Cruz; Zica, 2015, p. 115)

Olhando para essas definições, observa-se a desproporção perante os ideais sobre os saberes dos negros africanos e brasileiros, reduzindo-os à caracterizações rudes e grosseiras, e, ignorando saberes para além da escrita, como por exemplo a forte presença da oralidade enquanto ensinamento que algumas pessoas traziam da cultura de seus países africanos e seus antepassados. Para além disso, mostra-se a contradição governamental do Brasil, em que neste período, ideais progressistas coexistiam desproporcionalmente com práticas desumanas advindas da escravidão, reforçando o início da perda da força do sistema escravista após forte

³ A Lei do Ventre Livre fez parte dos planos de abolição lenta e gradual, e, decretou a liberdade dos filhos de mulheres escravizadas a partir de sua promulgação em 1871.

aprovação provincial por quase 400 anos no Brasil-Colônia e depois Império. Assim, ao fim dos anos 1800 e mais próximo ao período da abolição e conseqüentemente da república, novas maneiras de pensar educação são construídas por meio de lutas e revoltas asseguradas por leis importantes para a escolarização de crianças, jovens e adultos negros libertos:

Outro fator importante para se considerar no incremento das iniciativas de educação e instrução dos adultos está relacionado com a presença da luta emancipacionista e abolicionista nas diversas províncias do país, envolvendo pessoas e instituições que lutavam pelo fim eminente da escravatura e pela necessidade de se preparar a população para as novas relações sociais e de trabalho. [...] O aumento do contingente de indivíduos livres e libertos demandava a construção de novos projetos de controle social para os quais a educação, em sua face escolar ou não, se colocava como importante elemento. No que se refere especificamente à instrução, em meio a esses debates, destaca-se a medida do Governo Imperial, por meio do Decreto de nº 7031-A, de 1878, que determinou a criação de cursos noturnos para adultos analfabetos nas escolas públicas de instrução primária da Corte. (Nogueira, 2015, p. 131)

Reparem no termo “controle social”, pois, a partir de então, começa-se a desenvolver uma instituição de ensino que passa a operar em um modo de domesticação e aculturação de pessoas negras e de formação social pautada em conceitos europeizados. Pensar essa dinâmica de poder sobre afrodescendentes, sem deixar de lado a evolução na inserção dessas pessoas na escola, trata-se de não ignorar o desinteresse político e social em incluir as pessoas negras e suas diversidades, ou seja, a instituição se abre para moldar o negro à sociedade e não para abraçar a sua pluralidade como fonte de enriquecimento cultural e educacional.

Em pouco tempo após tais iniciativas, o Movimento Abolicionista ganha força e passa a ferver no cotidiano do Brasil-Império, e, no quesito educação, é preciso discutir a escolaridade daqueles que estavam à frente do movimento, pois, apesar de importantíssimos para a criação de escolas noturnas para escravizados, tais figuras eram abastadas e ocupavam posições sociais e políticas importantes, o que nos diz muito sobre quem pôde estar a frente nesta luta sem sofrer represálias ou sem serem punidos grave e violentamente como acontecia com negros que não fossem alforriados ou nascidos de ventre livre. Nesta época, sem contar os trabalhos clérigos de educação, o letramento e formação era mantido de forma particular e reduzido aqueles poucos que detinham poder aquisitivo para financiar os estudos.

Olhando a profissão de 254 abolicionistas atuantes no Rio de Janeiro entre 1880 e 1888, Bergstresser (1973, p. 51) observou empregados públicos, advogados, homens de negócio, da marinha e do exército, engenheiros, cientistas, farmacêuticos, dentistas, jornalistas, escritores, professores de escola pública, músicos – e até um fazendeiro. A eles cabe somar pequenos comerciantes, estudantes e artistas. Embora com opções de carreira limitadas na sociedade imperial, eram remediados, dentro do

perímetro da “escolhida sociedade”, afinal letrados e encasacados. (Alonso, 2012, p.115)

Embora o ativismo abolicionista tenha fervilhado em meio a pessoas letradas e com profissões estruturadas, não se pode negar a importância do apoio popular frente ao movimento, porém é de ressalva a crítica ao não reconhecimento de mulheres, negras e de demais etnias, e homens negros livres de baixa renda e sem profissão acadêmica como figuras politicamente influentes, mesmo sendo esses importantes ativistas para movimentos populares e criações de Sociedades e Clubes antiescravistas.

No artigo *Processo histórico do analfabetismo no Brasil (1500-1945)* escrito por Aline Rosenente Taverna, Maira Rosenente Taverna e Eloisa Helena Mello, nos é revelado uma série de dados sobre a escolaridade e analfabetismo no século XIX, sendo de suma importância para total compreensão sobre a desigualdade educacional entre pessoas livres e pessoas escravizadas feita por meio do recorte de gênero, como a tabela a seguir com a análise sobre a dinâmica de comparação educacional entre pessoas livres:

Tabela 3: Número de População Livre que Sabem ler e escrever, analfabetos, Frequentam a escola, Não frequentam a escola (1872).

		Sabem ler e escrever	Analfabetos	Frequentam a escola	Não frequentam a escola	Total
	Homens	1.012.097	3.036.602	X	X	X
	Mulheres	550.981	3.519.992	X	X	X
População menor de 6 a 16 anos	Meninos	X	X	155.651	786.131	941.782
	Meninas	X	X	165.098	795.574	960.672

Fonte: Adaptado - IBGE, 1872.

(Taverna; Taverna; Mello, 2022, p. 62258)

No caso de pessoas ainda tidas como propriedades de senhores de escravos, a dinâmica era completamente diferente, segundo a tabela abaixo:

Tabela 4: Número de população escrava que sabem ler e escrever e analfabetos (1872).

	Sabem ler e escrever	Analfabetos
Homens	958	804.212
Mulheres	445	705.191

Fonte: Adaptado - IBGE, 1872.

(Taverna; Taverna; Mello, 2022, p. 62258)

Todavia, os seguintes dados sobre o analfabetismo tomam uma outra natureza ainda nas conferências-concertos abolicionistas, em que diferentes manifestações sociais em prol dos negros libertos apoiavam um novo processo educacional: as escolas para alfabetização dessas pessoas.

A maior das transgressões das conferências foi trazer os escravos para a política. Rebouças sonhava espalhar escolas para ex-escravos pelo país, mas foi Clapp quem criou o Club dos Libertos de Niterói, baluarte e modelo de empreendimentos similares, como a Escola Noturna Gratuita, do Club Abolicionista Gutenberg. A Escola Noturna da Cancellaria abriu em 1881, e a Gazeta da Tarde conclamava os abolicionistas a fundarem suas próprias escolas. Escolas de letras com professores abolicionistas, de modo que entravam, caso de Abel Trindade, escravos analfabetos e saíam livres e ativistas. (Alonso, 2012, p.117)

Figura 2 - Escola para pessoas negras no século XIX.



Fonte: Veiga, 2008.

Essas escolas foram pontos importantes para o letramento e ativismo de pessoas à respeito da escravidão. Todo o movimento artístico-teatral, educacional e popular relacionados ao abolicionismo serviram como uma engajada pressão sobre a Coroa, pois, entende-se que a abolição em nosso país, ocorreu especialmente para fins econômicos devido

a ascensão da Revolução Industrial Britânica e a necessidade de aumento do número de consumidores. Dessa forma, as pessoas escravizadas, enquanto propriedade de seus senhores, não poderiam obter poder de compra e representariam uma perda econômica a longo prazo para as novas produções em larga escala europeias, como discorrem os pesquisadores Adaíles Aguiar Lima e Elivaldo Serrão Custódio no artigo *Reflexões acerca da educação do negro no Brasil: um enfoque para a mulher negra*.

Em 1879, através do Decreto nº 7.247/1879, se estabeleceu a liberdade de ensino primário e secundário para ambos os sexos no município da Corte e o superior em todo o Império, todavia, não há que se falar em avanços para negros e negras. Esse contexto foi marcado por grandes transformações mundiais de ordem econômica e social e o Brasil sofreu os reflexos dessas mudanças que culminaram com a abolição da escravatura em 1888, acabando, em tese, com a escravidão no Brasil. Na verdade, a libertação dos escravizados foi resultado da luta e resistência somando-se à necessidade de adequação à nova realidade social que se vislumbrava, em que era imperativo o escravizado liberto para a produção do trabalho. (Lima; Custódio, 2020, p 1317)

Tais informações se tornam importantes para a contextualização de como se dava a educação, em especial de pessoas negras, entre 1871 até 1940, principalmente, por retratar a desigualdade de direitos civis estruturados e perpetuados mesmo após a abolição do sistema de escravização. A negritude no ambiente escolar ainda é pouco retratada e a figura de pessoas negras na educação continuam a serem apagadas e marginalizadas, a tendência colonizadora permanece até hoje infiltrada na educação formal e nos alerta sobre a necessidade de contar a história da escolarização dos negros para compreender a aculturação dos mesmos.

Todavia, os séculos de escravização consolidaram o processo de exclusão educacional e serviram de base para a solidificação das desigualdades de gênero e cor ou raça, características marcantes da sociedade brasileira. Moldada há séculos, a educação foi um mecanismo apropriado para a elite colonial que, conduzindo a hierarquização social, mantinha a exclusão e subalternização dos negros e negras oriundos da escravidão. (Lima; Custódio, 2020, p 1317)

Esses fatos se refletem na retração de um povo negro inserido em sub-empregos e fortemente atrelados a trabalhos análogos à escravidão mesmo após o período da abolição, o que também coincide com a *Eugenia*⁴ e a tentativa de fadar o país ao fracasso pela alta população negra, colocando os afrodescendentes em um local de rejeição generalizada.

⁴ Teoria que busca produzir uma seleção nas coletividades humanas, baseada em leis genéticas; eugenismo.

No ano de 1929, Renato Kehl, no livro *Lições de eugenia*, decretou: "a nacionalidade brasileira só embranquecerá à custa de muito sabão de coco ariano"! Dessa premissa dependia a melhoria da raça brasileira. Essa imagem de limpeza remete também ao modo como deveriam agir os eugenistas: esfregando, torcendo e branqueando os corpos do povo brasileiro, como se fossem roupas sujas. Políticas compulsórias como a restrição à imigração, a esterilização e o controle de casamentos estavam entre suas propostas. Além de Kehl, maior propagandista da eugenia brasileira, diversos médicos inspirados por ele e pelo movimento internacional se envolveram fervorosamente em defesa da pureza e da limpeza da raça no Brasil. (Diwan, 2015, p. 87)

Tal realidade, será estereotipada nos escritos históricos e dramatúrgicos após 1888⁵ até 1940 e irá escancarar as portas para o racismo estrutural brasileiro que diminui a negritude à alegorias de menor importância social e eleva a branquitude como exemplo de beleza, inteligência e valor social.

3.3 A caracterização do negro no teatro após 1888 até 1944

A ideia de que as pessoas negras ofereciam interesse dramático somente sobre a representação de suas dores, perpetuou os textos dramatúrgicos do século XIX, embora neste primeiro, como um retrato da sociedade e por uma causa libertária. Porém, tal abordagem seguiu equivocadamente a mesma receita no século XX, agora com novos grandes agravantes: o reducionismo, a sexualização, a marginalização, a periculosidade, o alívio cômico ou a falta de conhecimento.

Após a abolição temos, no período de 1889 a 1945, novas contribuições sobre a presença do negro no teatro brasileiro, analisadas pela pesquisadora Miriam Garcia Mendes. Em seus estudos, a pesquisadora nos mostra a restrita presença da personagem negra, estando mais presentes nas comédias. Os personagens calcavam-se em estereótipos e em seu passado escravocrata. Muitas das peças ainda assemelham-se ao que era produzido no período abolicionista. O que difere nesta época são os vários estilos dramatúrgicos produzidos como o realismo, o teatro ligeiro – musicado ou não – e o melodrama. (Silva, 2013, p. 72)

Os negros, após o processo da escravidão, continham alguns poucos espaços na dramaturgia teatral brasileira que seguia a receita social do racismo e ofertava a eles papéis apenas de prestadores de serviço, muitas vezes caracterizados como ignorantes, figuras sexuais ou cômicas. Neste imaginário, a imagem do branco em camadas teatrais ou em sociedade, ainda era de ordem “universal” e o negro o estranho, o exótico e o racializado.

⁵ Ano do fim da escravidão.

Se, no fim do século XIX as peças e óperas retratavam os negros como pessoas escravizadas que mereciam a liberdade, no século XX o negro segue uma lógica de retratações caricatas, com uso de *blackface*⁶ por atores brancos e o reforço de um reducionismo ideológico.

Figura 3 - Utilização de *blackface* no cinema no início do século XX.



Fonte: Crosland, 1927.

Atores negros poderiam representar apenas escravos, faxineiros, pessoas ignorantes, criminosos ou hiperssexualizados das quais não fossem figuras de destaque nas tramas, para tal, o papel era destinado a atores brancos. O negro, na periferia das construções dramáticas, sem camadas humanas de subjetividade, era símbolo de posições sociais desprovidas de poder, e, quando detinha algum poder, era automaticamente classificado como perigoso.

⁶ Prática em que atores brancos pintavam os seus rostos de preto para interpretar personagens afrodescendentes e de maior destaque no texto dramático.

No palco convencional, o sujeito negro tem sido figurado através de estereótipos. A imagem ali projetada, ideologicamente, traduz o desejo do grupo dominante, que simboliza o sujeito negro, em particular, e a cultura negra, por extensão, como antônimos do sujeito e da cultura brancos. Essa sintaxe figurativa, de oposição e exclusão, cristaliza certos modelos de representação que essencializam, grosseiramente, as diferenças fenotípicas, culturais e raciais. O negro é, aí, uma avaria e uma deformação do humano. Como índices e ícones, essas imagens simulam e apontam alguns atributos considerados típicos do negro, tais como imbecilidade, animalidade, primitivismo, inferioridade, feiúra grotesca etc. Simbolicamente, em sua natureza de lei, convenção dramática e tabu, essa imago torna-se paradigma do mal, aglutinando, normativamente, alguns traços constitutivos que a contrapõem ao signo eleito para representar o bem - no caso, o branco e a brancura. (Martins, 1995, p. 193 e p. 194)

É possível compreender as dinâmicas das regências coloniais e imperiais sobre a representação da figura do negro na dramaturgia a partir de definições mais recentes sobre a branquitude⁷, sem realizar anacronismos sobre os estudos da figura da pessoa branca enquanto modelo social, conforme discorre a professora e psicóloga Lia Vainer Schucman em sua tese intitulada *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, no seguinte trecho:

[...] a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (Schucman, 2012, p. 23)

Pensar tal dinâmica de poder, nos auxilia na compreensão sistêmica de uma estruturação racista tanto da sociedade, quanto da cultura. As manifestações teatrais do século XX inauguram um novo tratado sobre os negros libertos, pois, já que eles foram humanizados pela Lei Áurea⁸, a sua desvalorização estaria instaurada nas artes e nos modos de convivência social como forma de controle. Apesar de não haver mais a casa grande e a senzala, os negros, em especial as mulheres, trabalhariam em casas de famílias tradicionais brancas, mas se manteriam presas no quartinho da empregada, incapazes de sociabilizar de igual para igual, sendo esse um símbolo da nova relação preconceituosa entre os patrões e os seus funcionários.

O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer "tacitamente" a aumentar o legado e

⁷ A branquitude é um termo que visa representar uma minoria branca brasileira que exerce o poder de seus privilégios contra comunidades racializadas, em níveis políticos, sociais e culturais.

⁸ A Lei Áurea foi a lei que determinou a abolição da escravatura no Brasil, em 13 de maio de 1888.

transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos "não iguais" ou não suficientemente meritosos. O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão. (Bento, 2022, p. 20-21)

Esse foi, segundo Cida Bento, psicóloga e ativista, o pacto da branquitude, e, algumas comédias e dramas brasileiros entre as décadas de 1889 a 1945 retratam muito bem tal dinâmica, alguns dos dramaturgos atuantes nesta época são citados no artigo *Dramaturgia e memória: breve histórico do negro no texto teatral* de Emerson de Paula Silva sendo eles: Coelho Neto (1864/1943), João do Rio (1881/1921), Roberto Gomes (1882/1922), Graça Aranha (1868/1931) e Renato Viana (1894/1953).

Ao pensar a nova relação entre patrão e empregada, destaco a dramaturgia publicada em 1897, *A capital federal*. Nela, o dramaturgo Artur Azevedo⁹ busca retratar a sua abordagem antiescravista em uma narrativa contra ideais de superioridade branca. Contudo, torna-se impossível ignorar a sexualização das mulheres em geral, sendo uma das personagens femininas branca, a Lola, uma aproveitadora e sedutora de “homens de bem”, e a única personagem negra, Bemvinda, sexualizada e objeto de desejo, sendo esse ato naturalizado no seguinte trecho do coro:

As mulatas da Bahia
Têm certo a primazia
No capítulo mulher;
O Sultão lá na Turquia
Se as apanha um bello dia,
De outro gênero não quer!
(Azevedo, 1897, p.14)

Se por um lado Azevedo era progressista pela causa contra a escravidão, por outro, sua dramaturgia reafirmava o poder patriarcal sobre as mulheres sem questioná-los. No enredo, a personagem afrodescendente Bemvinda, é funcionária de um homem do interior, Eusébio, que está hospedado com a sua família em um hotel na capital federal, o Rio de Janeiro. A mesma é retratada duramente como uma jovem analfabeta e ignorante e é fonte de desejo de mais de um personagem masculino, mas, destaco o seu principal par da trama, o Figueiredo. Segundo

⁹ Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi um dramaturgo, crítico, cronista e jornalista brasileiro. Nascido em 1855 no Maranhão e falecido em 1908 no Rio de Janeiro.

o autor, Figueiredo é descrito como um grande apreciador de mulatas¹⁰, e o mesmo seduz Bemvinda oferecendo-a um lugar para ficar, segurança e conforto, uma forma ingrata de conquistar alguém que apesar de ser tratada como “da família” desconhece a própria independência e conforto. Após conseguir o desejado, o rapaz, passa a querer mudar a personagem para que ela se encaixe socialmente aos olhares conservadores da capital, e neste processo, a humilha como no trecho abaixo:

FIGUEIREDO - É preciso corrigir também o teu modo de falar, mas a seu tempo trataremos d'esse ponto, que é essencial. Por enquanto o melhor que tens a fazer é abrir a bocca o menor numero de vezes possivel, para não dizeres home em vez de homem e quejandas parvoíces... Não há elegância sem boa prosódia. (Azevedo, 1897, p.52)

Contudo, Bemvinda, indo na contramão dos costumes da época, se cansa dos maus tratos de Figueiredo e se separa dele por conta própria, mostrando sua força e independência enquanto uma mulher negra livre. Por fim, a mesma volta para a casa dos patrões, pede abrigo e os mesmos a “salvam” com um dote para se casar com outro homem. *A capital federal* demonstra por si só uma protagonista negra que busca as rédeas de seu destino e é cuspidada pela sociedade voltando a estar presa nas sombras de seus patrões, que seguram nas mãos, o destino da moça. Fica então a questão: Como exercer a liberdade quando se é negro?

Eis que na década de 1940, como uma resposta a esta questão, surgem pessoas negras envolvidas ou não no meio artístico, que decidem reclamar o seu espaço no teatro, e logo, o seu espaço social. Em 1944 é criado um grupo teatral chamado Teatro Experimental do Negro (*TEN*) e os integrantes do mesmo passam a reescrever a história negra a partir das próprias perspectivas, desconstruindo o mito da democracia racial a partir do enaltecimento da cultura afro-brasileira.

¹⁰ O termo *mulata* é um termo pejorativo e racista, associado às mulas, animal híbrido (cruzamento entre um jumento e uma égua), e carrega uma conotação desumanizante para pessoas de origem mista (negra e branca).

4 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

4.1 Surgimento e busca da matriz identitária

No primeiro capítulo refletimos sobre a presença de pessoas negras nas artes cênicas no Brasil, desde os primórdios coloniais até o entretenimento da boemia urbana anterior à chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro. Após tal evento, a erudição do teatro tomou conta dos espaços culturais e institucionalizou a arte brasileira, assim, surge uma nova tratativa sobre aquelas que seriam consideradas pessoas artistas, ou seja, não haveria mais espaço para os negros, pois, o novo modelo social se concretizava de maneira dominante enquanto europeu. Dessa forma, é possível compreender a construção da ausência das pessoas negras na arte no início e meio do século XIX, potencializadas por ideais de segregação e de subcategorização dos mesmos, a priori escravizados.

Ao fim do século XIX e com a nova popularização do espaço teatral, inclusive enquanto local de reivindicação política, vimos crescer a força popular abolicionista e a figura do negro passa a se destacar para fins sociais. Tais atividades reafirmaram representações de afrodescendentes sem poder e sem valor social, reduzidos a características redundantes pela ótica de dramaturgos majoritariamente brancos, o que por um lado, escancarou sua desumanização à favor do movimento pró-abolição, mas que, erroneamente, manteve suas estruturas mesmo após a Lei Áurea, reservando às pessoas negras uma alegorização reducionista. O espaço teatral reservaria aos atores negros uma oportunidade caso o seu papel fosse de menor importância, ou, caso a sua complexidade cênica estivesse atrelada à escravidão ou à falta de sua liberdade, sendo sempre objeto de desejo seja de trabalho ou sexual.

Essas simbologias reafirmavam no século XX, a face de um Brasil com um pensamento ainda colonial e pró-escravidão, que, apesar da criminalização de tal prática, ainda não admitia a complexidade do racismo que estruturou e permanece estruturando essa nação. Neste período, agora mais próximo da segunda metade do século XX, o nosso país se pautava em um racismo estrutural escondido nas teorias da democracia racial e organizado pela elite branca para diminuir a conscientização a respeito do poder legado pelos senhores de escravos, dando alicerce a tendências racistas e gerando na população uma aversão à qualquer iniciativa que elevasse o conceito de negritude, o que compreenderemos mais à frente

enquanto uma perseguição a instituições e iniciativas negras acusando-as de “racismo às avessas”.

Essa acusação de "racismo às avessas" iria perseguir todas as iniciativas coletivas e explícitas do afrodescendente brasileiro em favor de sua comunidade. Outra acusação comum contra esses movimentos era a de que tentavam importar para o Brasil um problema alheio, próprio dos EUA ou da África do Sul. Tal alegação enraizava-se na ideologia da democracia racial, com sua insistência nas teses da ausência de discriminação racial no Brasil e da conseqüente inexistência de motivos para a coletividade de origem africana no Brasil organizar-se e defender os seus direitos. (Nascimento L., 2003, p. 249)

Para além de toda a formação do que viria a se tornar a estrutura base do racismo no Brasil, surgem, nos anos 1930, pensadores e filósofos brasileiros que, como forma de buscar a valorização nacional e apagar a dura realidade escravista do período colonial, passam a tratar a miscigenação existente em nosso território de maneira extremamente romantizada e arbitrária. Figuras como Sérgio Buarque de Holanda (1902 - 1982), Darcy Ribeiro (1922 - 1997) e Gilberto Freyre (1900 - 1987), todos homens brancos em posições sócio-econômicas confortáveis, exaltavam o fato do nosso país ser o lugar da mistura de raças, que venera a “arte negra”, livre do racismo radical estadunidense, criando então, o mito da democracia racial.

A democracia racial tende a defender que, em nosso país, o racismo é praticamente inexistente e muito menos violento que em outras culturas que passaram pelo processo de escravização, defendendo um conceito raso sobre a mistura de raças e uma população primordialmente parda enquanto resultado romântico e amistoso entre indígenas, negros e brancos. O que é esquecido nesta teoria é a relação histórica com o genocídio, estupro e gentrificação organizada pelo grupo branco europeizado, aqui denominado enquanto branquitude, que se coloca acima dos povos originários e afrodescendentes. Com o fim da escravidão, negros libertos tinham o seu destino atrelado à marginalização, enquanto os convites para a imigração de europeus para o Brasil não cessavam, revelando a estruturação de uma tentativa de embranquecer o povo brasileiro.

Em refuta a essa teoria, o ator, escritor, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos da população negra brasileira, Abdias do Nascimento (1914 - 2011), questiona a enganosa sensação de acolhimento da cultura negra com canções, danças, signos teatrais e festividades que são adotadas como clássicos culturais brasileiros na busca

desesperada por uma personalidade nacional, e que esvaziavam os reais significados e heranças ancestrais africanas do povo negro no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro* (2016):

Há ainda outra lenda justificadora da tese da "democracia racial" no Brasil: ela se localiza na mistificação da sobrevivência cultural africana. Este fundamental argumento se reveste de grave perigo, pois seu apelo tem sido sedutor e capaz de captar amplo e entusiástico suporte. Postula o mito que a sobrevivência de traços da cultura africana na sociedade brasileira teria sido o resultado de relações relaxadas e amigáveis entre senhores e escravos. Canções, danças, comidas, religiões, linguagem, de origem africana, presentes como elemento integral da cultura brasileira, seriam outros tantos comprovantes da ausência de preconceito e discriminação racial dos brasileiros "brancos". (Nascimento, 2016, p.66)

Tal contextualização nos encaminha para a década de 1940, onde, Abdias do Nascimento, em Lima no Peru, após vivências teatrais com um grupo Argentino, se depara com uma representação da peça *O Imperador Jones* protagonizado por um ator branco com o rosto pintado de preto para a representação de um protagonista negro no teatro.

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, 2004, p. 210)

A figura de Abdias é uma das peças chave, porém não a única, para a mudança da visão do corpo negro na cena cultural brasileira, lutando ávidamente contra a alienação e embranquecimento da identidade negra pela pressão social dominante branca.¹¹ Haja visto que, no ano de 1943, já envolvido com o movimento negro, em especial a Frente Negra Brasileira, e contra a Ditadura Vargas, por se recusar a datilografar um documento do exército e resistir às ordens do mesmo, foi preso na Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru. Antes de conseguir a extinção de sua condenação pelo STF em 1944, Abdias realizou práticas artísticas e teatrais com os demais penitenciários, criando o *Teatro do Sentenciado* e escrevendo o livro *Submundo: Cadernos de um penitenciário* (2023) em São Paulo antes mesmo do Teatro Experimental do Negro ser criado.

Foi uma grande festa para nós, os componentes do Teatro. Porque não só demonstramos praticamente as possibilidades artísticas dos sentenciados, exibindo os elementos aproveitáveis que o estabelecimento possuía, como, principalmente, se

¹¹ É importante destacar que para além do Teatro Experimental do Negro, outros grupos de iniciativa negra, sendo coletivos, movimentos ou indivíduos, coexistiram na mesma época que o próprio Abdias e foram fundamentais para a mudança no cenário sócio-político-cultural de cunho racial no Brasil.

descortinava o panorama da mais discutida inovação do dr. Flaminio: a fundação de um teatro, no qual as peças fossem representadas pelos próprios sentenciados. Ninguém acreditava que o detento fosse capaz de se conduzir bem no palco. Ou lhe faltariam dotes para a cena, ou certamente tudo acabaria numa grossa bambochata, em desordem ou qualquer coisa de mau gosto. Nunca em espetáculo pelo menos sofrível. (Nascimento, 2023, p.223)

O Teatro do Sentenciado foi uma organização teatral aprovada pelo diretor do Carandiru, Dr. Flaminio Fávero (1895 - 1982) sob a direção teatral de Abdias Nascimento e que refletiu, ainda em 1943 o compilado de pessoas marginalizadas e ignoradas pelo regimento estatal e sociedade e em cumprimento de pena por crimes cometidos em um Brasil banhado pela injustiça social perante a população.

O Teatro do Sentenciado - T.S foi um grupo de teatro criado em 1943 na Penitenciária do Estado de São Paulo - o Carandiru - por Abdias Nascimento e seus companheiros de prisão, no período entre 1943 e 1944, enquanto cumpria pena na unidade prisional. Foram realizadas seis encenações, todas em 1943, algumas cenas curtas, ou "cenas brasileiras", conforme as identifica Nascimento, e números musicais. As apresentações tiveram suas datas de estreia conforme o que segue, mas eram repetidas ocasionalmente para familiares e funcionários, embora não tenhamos encontrado registro de datas dessas repetições. Os espetáculos foram: *O Preguiçoso*, no dia 2 de agosto, *Defensor Perpétuo do Brasil*, provavelmente em 7 de setembro, *O dia de Colombo* e *Revista Penitenciária*, no dia 12 de outubro, *Patrocínio e a República*, no dia 15 de novembro, e *Zé Bacôco*, no dia 4 de dezembro. (Narvaes, 2020, p. 29)

Figura 4 - Recorte sobre o Teatro do Sentenciado e programa de uma peça.

O teatro do sentenciado-uma escola de moral
Uma tarde no convívio dos habitantes da Penitenciária do Estado — Comemoração do 15 de Novembro — "Patrocínio e a República", uma peça da autoria dum sentenciado e representada por sentenciados — Existem homens incapazes de reabilitação? — Entre Lombroso e Jader, o velho diretor de Sing-Sing

TEATRO DO SENTENCIADO
Programa de dia 15 de Novembro de 1943
ABERTURA
Sociedade a Pátria — Oratória sobre o dia pelo Dr. Alberto Albergotti

- 1) *Be pt, Brasil!* — Marcha pelas Janelas do Ritmo e Jaz Oriental
- 2) *Seguro na hora canabica* — Função pelo 4008, acompanhado pelo Jaz Oriental
- 3) *Canção do B.C.* — Marcha e Hino de marcha (trabalho) — Autoria do 2064, interpretação pelas Janelas do Ritmo
- 4) *Apresentação de Sinopse e 2º Período* — Pelos 7403, 4006, 2062 e 4003
- 5) *Reclamação* — Tris, interpretado, acompanhado pelo 2102
- 6) *Salvamento sua vez* — "Bateria" pelo 2102, acompanhado pelo Jaz Oriental
- 7) *Plano de 10 anos* — "Bateria" pelo 2102, acompanhado pelo Jaz Oriental
- 8) *Canção Brasileira* — "Bateria" pelo 2102, acompanhado pelo Jaz Oriental
- 9) *Proclamação* — 2102
- 10) *Jaz Brasileiro e sua vida* — 4006
- 11) *Meu salutar por cima das* — "Marcha" autoria do 2064, interpretação das Janelas do Ritmo

II PARTE
"Patrocínio e a República"
Comédia satírica em 3 atos. Autoria do 7403

Personagens e seus papéis de estréia

José do Patrocínio, Luterio Perpetuante	7403
Benedito, empregado do Patrocínio	4003
Dr. Manoel Lombroso, Delegado do Ministério da Justiça	7404
Cap. Estácio de Sá e Sr. J. de Almeida da Câmara pública	7404
Plano de 10 anos, interpretado pelo 2102	2102
João Carlos, Diretor da "Cidade do Rio"	3060
Dr. João Roberto, Advogado e autor do Partido Republicano	2064
Carlos Neto, Diretor da "Cidade do Rio"	2102
Sr. Roberto, Diretor do "Quartel do Rio"	2102
Quintão, Honório, Jornalista e gen. da Família Militar	4003
Ministro W. de Almeida, Sr. Ministro da Marinha	2102
Ministro E. de Almeida, Sr. Ministro do Exército	2102
Major João, Oficial Superior da Marinha	2102
Major Roberto, Tenente-General, Capitão do Exército	2102
Alfredo, Alago, Tenente, Luterio Perpetuante	2102
Paula, Alago	2102

ENCERRAMENTO DA PEÇA
B. Canção: "O Dia da República", letra e música do Dr. João Roberto interpretada pelos integrantes do Teatro.

ENCERRAMENTO DO DIA
Encerramento do dia pelo Dr. Alberto Albergotti
Encerramento do dia pelo Dr. Alberto Albergotti
Encerramento do dia pelo Dr. Alberto Albergotti

O número 7349 corresponde ao Sentenciado Abdias do Nascimento

Fonte: Vermelho, 1943.

No livro de depoimentos sobre o seu período na Penitenciária do Carandiru, Abdias retrata muito bem a sua rotina e documenta as histórias de algumas das pessoas em processo de cumprimento penal junto a ele, descrevendo os seus colegas sem utilizar nomes, mas apelidos e números de registro, reforçando o estereótipo da perda da humanidade entre os detentos. No livro, Abdias entrevista muitos homens e lhes pergunta sobre seus crimes e processo de regeneração, nos aproximando dessas figuras enquanto seres humanos complexos, enriquecendo a sua narrativa que transborda intimidade e nos mostra por um olhar vindo de dentro, a crueldade e controvérsias do sistema carcerário. Seus cadernos, sem dúvidas, são um tesouro para compreensão social do Brasil e um respiro de esperança para o brotar da humanidade, teatro e escrita como fonte de regeneração.

Ao regressar dessa viagem pela América do Sul, fui logo preso em São Paulo, pois havia sido condenado à revelia. Na penitenciária de São Paulo, a famosa Carandiru, fundei o Teatro do Sentenciado. Foi a minha primeira experiência como dramaturgo. Escrevi uma peça, mas saí, antes de ela ser montada. Nos dois anos que fiquei por lá chegamos a representar várias peças, com tudo feito lá dentro – cenários, figurinos etc. Como o destino de negro era sempre polícia em cima, parece até simbólico que nessa questão do teatro eu tenha começado exatamente dentro da prisão (Nascimento, 1988, p. 108).

Não somente a representação de *O Imperador Jones* em Lima, mas também os pensamentos contrários aos pensadores citados acima¹² sobre as dinâmicas raciais em nosso território, fez desencadear uma série de questionamentos em Abdias, então economista. Desse modo, com o anseio de recuperar a importância da negritude para a sua própria comunidade, juntamente com o apoio de figuras importantes como: Maria de Lourdes Vale Nascimento, Arinda Serafim e Aguinaldo Camargo, surge o Teatro Experimental do Negro (TEN) no ano de 1944 na cidade do Rio de Janeiro com uma proposta artística, cultural e educacional criada especialmente para as pessoas negras locais e também aberta à conscientização de pessoas brancas.

Seguindo a movimentação e ânimo militante de Abdias, O Teatro Experimental do Negro (TEN) visou retirar a leitura das artes de origem afro-diaspórica de um local desonesto de sexualização, demonização e/ou exotização. Desconstruir a visão dos corpos brancos como uma hegemonia dominante, não-racializada, modelo daquilo que é aceitável e “normal”, sem pessoas negras como referência de beleza, sucesso ou poder. Erradicar a prática de *blackfaces*. Tornar questionável e desconfortável a presença de atores negros somente em papéis de pedintes, criminosos, em cargos miseráveis, estereótipos de crianças levadas,

¹² Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre.

selvagens, famintas ou mal-educadas. E por fim, tirar o corpo negro do local de corpo estranho, sendo pesquisado para reafirmar pseudociências racistas que estimulavam a diferença racial entre brancos e toda a diversidade étnica e de cor mundial.

Fica nítida a preocupação, com a criação do TEN, em valorizar a cultura afrodescendente brasileira de forma a elevar o que é ser negro a partir de uma perspectiva africanizada, inclusive por ritos de religiões de matriz africana, se beneficiando do fazer artístico como resposta às políticas opressoras e racistas. O movimento se preocupou em alcançar uma gama de pessoas que, em sua maioria, sofriam no dia-a-dia os ataques de um racismo silencioso e menosprezado pelo Estado. Por meio da arte educação coletiva, o TEN influenciou ativamente a estrutura social do país, oferecendo cursos de alfabetização e também cursos livres relacionados à arte, sociedade e formação profissional.

Enquanto a pessoa se inserisse em uma cultura que o menosprezasse e inferiorizasse os seus valores culturais, o condicionamento racista continuaria operando processos psicológicos danosos tanto para os indivíduos quanto para o grupo. Por isso, além de defender "a existência do negro e seus valores como ser humano e cidadão brasileiro", o objetivo maior do trabalho cultural, pedagógico e teatral do TEN era "preservar e enriquecer a personalidade cultural do negro, diferenciada ao nível da universalidade. (Nascimento L., 2003, p. 314-315)

O Teatro Experimental do Negro se manifesta enquanto uma frente militante à favor da negritude e se torna pioneiro na formação artística de atores negros e formação educacional de pessoas negras de baixa renda, agindo entre a pedagogia, a militância político-social e o teatro. Suas ações se desdobram para além da sala de aula e palcos, e, alcança congressos, concursos de beleza negra, jornais e demais manifestações em prol da ressignificação sobre a negritude no Brasil, se tornando uma iniciativa revolucionária no século XX e reescrevendo a história de subjugação do negro em território nacional.

O TEN nasce na contramão da sociedade e desenvolve uma nova relação entre a arte e a educação, reivindicando direitos àqueles que por séculos foram desumanizados e mercantilizados, sendo o grito suspenso contra um ar tóxico para a negritude e o início de novas manifestações antirracistas na contemporaneidade. O Teatro Experimental do Negro abriu caminhos e reescreveu sem medo uma história que nunca foi contada pela perspectiva negra.

4.2 - Pedagogia e formação sociopolítica

Ao observarmos os dados sobre a escolarização no período pós-abolição, é possível traçar um aumento pouco significativo de pessoas negras frequentadoras dos ensinos formais de educação. Sob essa perspectiva, com os embates políticos da Ditadura Vargas no século XX, frentes comunistas no Brasil, em especial no Sudeste, iniciaram organizações de educação noturna para a população a partir de um viés de oposição, pois, se nas escolas públicas eram reafirmados os valores do governo do Estado Novo, voltados para ideologias patriotas e de formação de mão de obra para o mercado de trabalho, nas frentes de oposição, os valores ensinados estavam proporcionalmente ligados às teorias de esquerda.

Esse momento mostra que a educação escolar teve pequeno efeito sobre a grande massa, mesmo com a intervenção do Estado, em sua característica populista e extremismo patriótico, não se avançou na distribuição de educação efetiva, ou seja, à massa trabalhadora. [...] A educação foi nesse período motivo de intervenção ideológica onde, por um lado, grupos revolucionários pensavam a educação como fomento para a formação das massas pobres, na tentativa de programar a participação popular, entre esses grupos estava o Partido Comunista Brasileiro que voltava à legalidade. Por outro lado, o Governo também utilizava a educação como meio de divulgar o seu poder e controle através do sistema educativo. (Nunes, 2012, p. 16-17)

A população afro-brasileira estava à beira da sociedade em termos de alfabetização, emprego, moradia, alimentação e saúde. O racismo, nesta época, fomentava uma escolarização violenta de maneira direta e indireta, com referências sempre brancas e europeias, conceito herdado desde a colonização e enraizado no século XIX. Assim, hegemonicamente a bibliografia, as perspectivas históricas, o corpo docente, a coordenação, direção, dentre outros, escassamente poderiam obter uma perspectiva negra no ambiente escolar. Em consequência a tal formação educacional, o Teatro Experimental do Negro, surfando na onda de projetos sociais de conscientização política e racial estabelecida por outras iniciativas pioneiras, fez nascer o seu projeto de alfabetização e teatro com o intuito de que seus estudantes aprendessem e também contassem as suas próprias histórias.

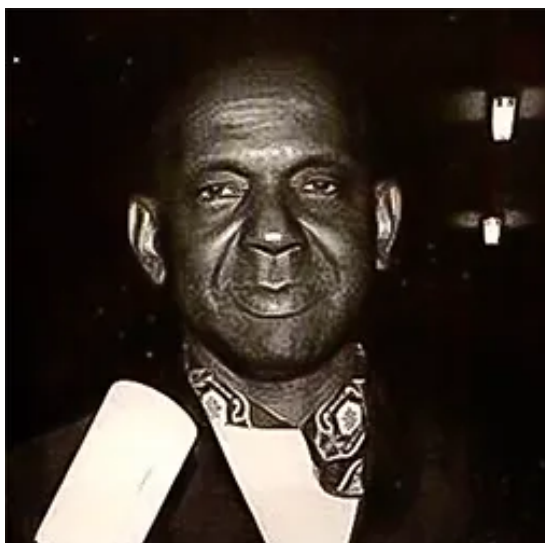
O posicionamento do TEN, além de esmiuçar os modos de operação do racismo brasileiro, também pensou as estruturas sociais que beneficiavam o então governo de Getúlio Vargas, apesar das contradições e conquistas referentes aos direitos trabalhistas alcançadas neste período do governo do Estado. Dessa maneira, é possível acessar mais facilmente a relação do grupo com a UNE - União Nacional dos Estudantes, mediada pelo escritor Aníbal

Machado (1894 - 1964), sendo essa a instituição que lhes cedeu o primeiro espaço para ações educativas e teatrais, por ter uma relação política, neste início, alinhada com as estruturas pedagógicas, políticas e militantes do TEN.

As atividades do grupo têm início à medida que os primeiros membros são reunidos entre operários, domésticas, moradores de favelas, pessoas sem profissão definida e funcionários públicos. Muitos são atraídos pela possibilidade de aprender a ler e escrever. Aproximadamente seiscentas pessoas se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, que se encontrava a cargo do escritor Ironides Rodrigues da Silva, então estudante de Direito. O curso de iniciação à cultura geral era ministrado por Aguinaldo Camargo e as primeiras noções de teatro eram dadas pelo próprio Abdias. Essas atividades realizavam-se nos salões e no restaurante da UNE, no Rio de Janeiro, que funcionava até às oito da noite, depois se transformava em salas de aula e palco para os ensaios. (Rosa, 2007, p. 28)

Ironides Rodrigues da Silva, nascido em 1923 em Uberabinha (Atual Uberlândia - Minas Gerais), mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 1940 para prestar o vestibular para cursar Direito. Em seus escritos autobiográficos no *Diário de um Negro Atuante*, o mesmo relata sobre a necessidade de faltar às aulas da Universidade para trabalhar e se sustentar na cidade como professor, realizando a preparação de outros jovens que prestariam o mesmo vestibular, além de lecionar aulas particulares de Francês, Literatura, História da Filosofia e Sociologia. Em 1944, Ironides Rodrigues tornou-se educador integrante do TEN e responsável pela alfabetização das pessoas voluntárias no curso de formação do grupo.

Figura 5 - Ironides Rodrigues.



Fonte: Rodrigues, 1982.

Enquanto homem negro, Ironides foi uma pessoa importantíssima na militância e no uso da educação enquanto combustível de luta contra o racismo e à favor da transformação social no Brasil, mas, como muitos outros integrantes do Teatro Experimental do Negro, teve a sua biografia e relevância ofuscada, porém, como tentativa de deixar a sua memória viva, destaco a sua multifacetada habilidade e trabalho enquanto educador, artista, militante antirracista, tradutor, cineasta, dramaturgo e crítico literário e de cinema.

Suas ações foram posteriores a figuras do movimento negro marcantes como a de Francisco Lucrécio (1909 - 2005), um dos precursores da educação para negros, vinculado à Frente Negra Brasileira¹³ (FNB) desde 1931, na cidade de São Paulo, que desenvolveu um papel indispensável na educação de crianças e jovens, e, mais tarde, também criou as aulas noturnas para adultos, assim como o Teatro Experimental do Negro posteriormente o faria. O TEN, para além de conscientizar e alfabetizar pessoas negras em situações de vulnerabilidade social, também cumpriu com um papel gigantesco e pioneiro na exaltação da cultura negra no país, incluindo religiões de matrizes africanas enquanto um ponto a ser aprofundado no teatro com a desmistificação e valorização necessária.

Em suma, é preciso destacar a resistência da FNB na área da educação, tendo em vista que o Teatro Experimental do Negro, logo no início do seu curso de alfabetização teve a sua atuação interrompida ao serem expulsos do espaço físico concedido pela UNE. Ao contrário desse cenário, a Frente Negra Brasileira por apoio consistente de associados, pôde perpetuar os seus planos educativos por muito mais tempo que o TEN.

Em 1936, noticiava-se que a FNB já era formada por mais de “sessenta delegações” (espécie de filiais) distribuídas no interior de São Paulo e em outros estados (A Voz da Raça, set. 1936, p. 1), como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, além de inspirar a criação de entidades homônimas em Pelotas (no Rio Grande do Sul), Salvador e Recife. No seu auge, a entidade contava com milhares de associados. (Domingues, 2008, p. 521)

O processo de alfabetização e formação de pessoas negras em São Paulo pela FNB se dava pela conceituação de que a instrução e educação poderiam munir os estudantes negros e erradicar pelo conhecimento e civilização cultural o racismo. O curso de alfabetização funcionava no período noturno e na sede da organização e visava instruir pessoas negras

¹³ A FNB estava vinculada aos valores cristãos e do espectro político de direita neste período.

associadas ou não à FNB, mais tarde, no período vespertino e depois matutino passou-se a oferecer o curso primário de educação. “[...] o curso tinha duração de três anos, adotava um sistema multisseriado, ou seja, várias séries funcionando dentro de uma mesma sala (Felix, 2001), que era mista: meninos e meninas estudavam juntos; fato incomum para a época.” (Domingues, 2008, p.524). A Frente Negra Brasileira durante a sua existência buscou realizar a inclusão de jovens e adultos negros no direito à educação básica e a reverter o cenário do analfabetismo da pessoa negra pensando uma formação cívica, abrangendo também cursos de línguas estrangeiras e formações profissionalizantes.

Reverenciado aqueles que abriram caminhos antes do surgimento do Teatro Experimental do Negro, retomo a metodologia de Ironides Rodrigues que buscou incessantemente um modo de alfabetização que vinculava a negritude à conhecimentos gerais em matemática, história, geografia, aritmética, línguas, literatura, educação moral e cívica e Evolução do Teatro Universal. Pessoas negras trabalhadoras chegavam até o curso por meio de divulgações em jornais cariocas, e, durante o período noturno no prédio da UNE, aprendiam com Ironides todas as línguas do conhecimento citadas acima a partir do folclore¹⁴ afrocentrado e figuras negras memoráveis na história nacional.

Sua metodologia baseava-se nas línguas escrita e teatral para sensibilizar negros(as) e obter apoio da vanguarda intelectual e da classe média branca. O grupo escrevia e encenava, educava e difundia uma “nova” imagem de negros(as). Em plena vigência do projeto de branqueamento e de modernização reacionária do país, criava alternativas de formação escolar complementar, de “alfabetização” cultural e de valorização étnico-racial para trabalhadores urbanos. (Salomão, 2020, p. 58)

Os educadores do TEN trabalhavam sob uma perspectiva afrocentrada e com uma abordagem que atualmente pode ser classificada, próximo ao que se entende hoje, como decolonial. A decolonialidade é compreendida e definida por mim como uma construção educacional que se dá a partir de uma perspectiva antirracista e anticolonialista, criando narrativas de aprendizagem ligadas às epistemologias do sul e ao conhecimento local que busca levar em consideração as vivências e realidade dos estudantes. Ao entrar em contato com definições do dicionário, é possível compreender a decolonialidade como um termo que descreve o conjunto de práticas, saberes e críticas que buscam romper com as hierarquias e os efeitos duradouros do colonialismo, mesmo após o fim da dominação territorial. Esse termo

¹⁴ Essa definição é datada do ano de 1944 e utilizada pelo próprio professor Ironides Rodrigues em seus escritos, porém, atualmente este termo está em desuso.

se popularizou no Brasil a partir dos anos 2000, dessa forma, os projetos do TEN, mesmo que pioneiros e inovadores, ainda não eram denominados assim na época.

Figura 6 - Aula de Alfabetização e Cultura Geral do Teatro Experimental do Negro com o professor Ironides Rodrigues.

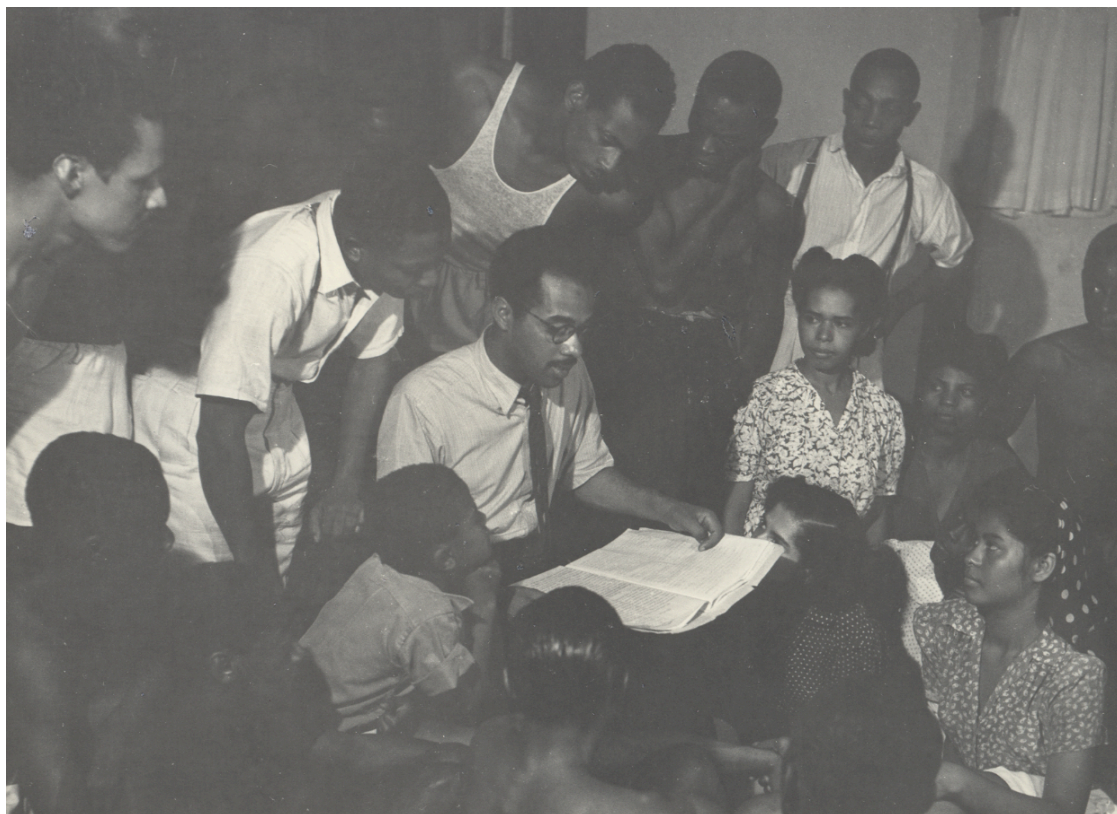


Fonte: Ratts, 1945.

A abordagem educacional, além de teórica, também seguia um viés prático a partir da leitura e encenação de peças teatrais, fomentando a não separação entre teoria e experimentação. A prática levava a necessidade da alfabetização para a leitura e interpretação das dramaturgias, e, a teoria, criava estofamento político e social para os estudantes encenarem. Assim, Ironides Rodrigues os ensinava a ler e escrever, com a condução de Abdias do Nascimento, responsável pela iniciação às noções de interpretação, e Aguinaldo Camargo, responsável pela iniciação à cultura geral, os estudantes criavam artisticamente uma nova visão sobre a negritude pela via teatral.

Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo e Ironides Rodrigues se atentaram para a necessidade de formação escolar dessas pessoas tanto para as linguagens e semântica como para conscientização sócio-política. A via utilizada para os estudos se encontrava com a arte e o fazer teatral, onde o pensamento se torna ação e a ação dramática se transforma em corpo real em cena. Assim, era trazido para os experimentos representações sobre a sociedade da época protagonizadas por pessoas negras, concretizando a busca de mudança da cena teatral com afrodescendentes obtendo papéis de destaque na sociedade. A ficção ensaiava a realidade desejada para o futuro do negro brasileiro.

Figura 7 - Abdias Nascimento (centro) ministra aula de alfabetização e cidadania no contexto de realizações do Teatro Experimental do Negro.



Fonte: Medeiros, 1944.

Uma vez por semana, um valor de nossas letras ali ia fazer conferência educativa e acessível àqueles alunos operários que, até altas horas da noite vencendo um indistigável cansaço físico, ali iam aprendendo tudo o que uma pessoa recebe num curso de cultura teórica e, ao mesmo tempo, prática. Como aprendizado das matérias mais prementes, para um alfabetizado, havia leitura, ensaios e os debates de peças como *o Imperador Jones* de Eugene O'Neill, *História de Carlitos* de Henrique Pongetti, *História de Perlinplin* de Garcia Lorca, *Todos os filhos de Deus tem asas*,

Moleque sonhador; Onde está marcada a cruz todas as peças de forte conteúdo racial e humano de Eugene O'Neill (Rodrigues, 1997, p.27).

Atualmente, com estudos aprofundados e a segmentação das áreas do conhecimento na educação, é possível definir a prática pedagógica desenvolvida por Ironides Rodrigues a pedidos de Abdias do Nascimento no Teatro Experimental do Negro como arte educação, entrelaçando a alfabetização com a criação e produção artística, em especial, teatral. E, em somativo a este ponto de vista, é possível definir tal metodologia como uma possibilidade de arte educação antirracista, pois, a preocupação inovadora de formar pessoas negras e brancas por uma via que ressalta a importância da ancestralidade afro-brasileira definiu e mudou como socialmente as pautas raciais seriam tratadas na política, teatro e educação durante e após a atuação do TEN.

O desafio vivido pelo TEN no tocante à educação constituiu parte importante de sua experiência política e cultural, pois vinculava a alfabetização de adultos à proposta do teatro e da formação artística. O seu elenco era composto de pessoas analfabetas que iniciaram as suas atividades teatrais nos cursos de alfabetização, seus objetivos não estavam necessariamente atrelados a uma proposta de escolarização, propriamente dita, e sim de possibilidade de formação de artistas que percebessem a importância da presença negra na cena teatral, e para isso a formação de consciência da negritude era fundamental. (Nunes, 2012, p. 40)

A arte educação criada e ministrada pelas pessoas do Teatro Experimental do Negro foi combustível para uma movimentação cultural contra o racismo fundamental para mudanças que hoje podemos colher. Em sua época de atuação, o curso de formação se popularizou exponencialmente por esse caráter acolhedor e inovador, o que proporcionou o início de alguns conflitos com a UNE.

Não havia local para os ensaios. A UNE já não podia ceder seus espaços, pois o TEN começava a crescer: de repente, havia lá umas 300 pessoas – aulas de alfabetização, conferências – um movimento incrível. Os negros estavam fazendo mais movimento do que os próprios alunos da UNE. (Souza, 1988, p.124)

Ao ler *O Sortilégio da Cor: Identidade, raça e gênero no Brasil* (2003) de Elisa Larkin Nascimento, é abordado um desencontro ideológico entre os pensadores da UNE e do TEN, em que a frente dos estudantes discordava sobre a relevância da questão racial e exaltava superiormente a luta de classes. Dessa forma, as salas cedidas pela UNE, após um tempo de atuação dos cursos de alfabetização e teatro, são recolhidas e o projeto de formação educacional do TEN sofre uma queda. No entanto, outros projetos de formação social dão continuidade de maneira não-formal aos projetos pedagógicos do coletivo.

Na contramão as investidas antagonistas à continuação do TEN, como dito por Abdias em *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões* (2004) “Após seis meses de debates, aulas e exercícios práticos de atuação em cena, preparados estavam os primeiros artistas do TEN”, uma nova etapa estava por se formar: a criação de dramaturgias com protagonistas negros nos teatros do Rio de Janeiro. Porém, dessa vez, completamente independentes e sem apoio das iniciativas acadêmicas, o que reforça o cunho elitista do ambiente universitário e o deslocamento de corpos e causas negras nesses espaços que deveriam abraçar a diversidade e inclusão de problemáticas específicas da sociedade.

4.3 Teatro, formação cultural e memória feminina

Ainda no espaço da UNE integrantes do Teatro Experimental do Negro participavam da montagem do espetáculo *Palmares*, poema encenado escrito por Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa (1923-2019) e protagonizada por Aguinaldo Camargo, sendo essa a primeira montagem em que atores do TEN se apresentaram, especificamente no dia 21 de dezembro de 1944 no Teatro Municipal, início importante para o teatro brasileiro e o próprio grupo que veio a produzir uma peça completamente independente pouco depois.

Um ano após a sua formação, o Teatro Experimental do Negro recebia o direito de estreia concedido diretamente por Getúlio Vargas para apresentar em uma única noite de segunda-feira, dia em que o teatro não costumava estar aberto, o espetáculo *O Imperador Jones* de Eugene O'Neill no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como visto, o Teatro Experimental do Negro enfrentou diversas dificuldades ao estabelecer-se enquanto grupo teatral, e, teceu em sua trajetória, relações políticas ambíguas com o governo da época para que pudessem manter suas atividades.

[...] um decreto de Vargas criou, em 1937, o SNT – Serviço Nacional de Teatro, órgão cujos objetivos eram, entre outras coisas, elevar moral e artisticamente a atividade cênica no Brasil, pretendendo estimular o teatro nas escolas, a formação de novos artistas e o financiamento de uma teatralidade mais polida e cívica, pois acreditava-se que a disseminação de tais ações promoveriam o aprimoramento tanto das companhias quanto do público em geral. Assim como tantos outros artistas (amadores e profissionais), o TEN batalhou por apoios do governo federal (o grupo intentou assistência de instâncias estaduais e municipais também), almejando subvenções e toda sorte de auxílio para a realização de seus projetos [...] Devemos, portanto, perspectivar o diálogo entre Abdias Nascimento e Getúlio Vargas no âmago destas inquietações político-culturais, considerando, logicamente, todas as contradições aí presentes, sobretudo, quando recordamos que o Estado Novo adotou

políticas eugênicas, bem como fechou partidos e organizações políticas, a exemplo da extinta Frente Negra Brasileira. (Diniz, 2024, p. 14)

O Imperador Jones foi a montagem que verdadeiramente abriu espaço para a primeira produção autônoma do coletivo, tornando-se o símbolo de seu nascimento nos palcos brasileiros e autorizada pela figura do próprio dramaturgo Eugene O'Neill. A apresentação foi ovacionada e obteve destaque justamente pelo negro elenco desconhecido e pretensioso aos olhos daqueles que ocupavam os espaços teatrais cariocas da época.

Figura 8 - Abdias do Nascimento como Brutus Jones. Peça *O Imperador Jones*.



Fonte: Nascimento, 1945.

Porém, no decorrer de sua atuação, o TEN volta a sua atenção para a busca por uma produção nacional, haja visto que o racismo aqui praticado continha e ainda contém uma estrutura sutil e invisível aos olhos daqueles que não foram treinados pelo letramento racial ou vivenciam na pele as violências sociais, assim, embora ver figuras negras poderosas, como na construção da dramaturgia americana que cumpria com o papel de elevação da figura negra, o sentido de aprendizagem deveria tomar um partido mais íntimo e próximo à realidade brasileira para promover as mudanças buscadas pelo coletivo.

Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil. O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”, eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou (Nascimento, 2004, p. 212)

Sendo assim, a partir de 1947, o TEN, movido pela insatisfação da produção dramática nacional e com o desejo de ampliar as possibilidades cênicas para seus elencos negros, passa a filiar-se com dramaturgos brasileiros, iniciantes ou não, e a trabalhar em uma produção nacional sobre a negritude como modo de aproximar a cultura negra da sociedade da época, haja visto que, desde o século XIX e até então no século XX, toda pessoa preta retratada nas artes, em especial, nos palcos, continha uma representação grotesca e subserviente.

O Teatro Experimental do Negro não pensava academicamente e por vezes os seus integrantes afirmaram tal posicionamento, mas, em sua trajetória não foi ignorada a necessidade de registro daquilo que estavam propondo reescrever na história social, criando não somente dramaturgias, mas, o *Jornal Quilombo*¹⁵ e outras fontes de registros de suas ações políticas e culturais. Quando pensamos a Lei Áurea, a queima de registros de escravizados que fora fomentado por Rui Barbosa¹⁶ (1849 - 1923) resultou em uma atitude ambígua ao tentar evitar a cobrança dos escravistas de cunho financeiro ao prejuízo da perda de suas “mercadorias”, o que acabou por fechar a possibilidade de acesso às origens dos ancestrais negros e qualquer tipo de ressarcimento estatal perante à prática e as vítimas da escravização.

¹⁵ Foi o jornal criado pela iniciativa de Abdias Nascimento e coordenado por Maria Nascimento para promover informação, divulgação e orientação sobre movimentos políticos, culturais e sociais que abarcavam a população negra da época.

¹⁶ Político, advogado e diplomata brasileiro atuante como antiescravista no Brasil.

Olhando para esse cenário, carecemos até os dias atuais de nome e sobrenome dos nossos ancestrais negros e de suas histórias, que, embora ainda poderia ser contada pela prática da oralidade, inclusive essencial para o manter de religiões de matrizes africanas e seus ensinamentos, boa parte da dor e da violência são assoladas como forma de não revivê-las e não passá-las para aqueles que ainda virão, seja pelo trauma ou pela vergonha. Assim, por essa perspectiva, a criação de registros dessa história recontada, ainda que fictícia, pelo Teatro Experimental do Negro é uma de suas revoluções contra o completo apagamento da história negra do Brasil, se tornando um processo de criação de registros históricos de peças feita para e por afrodescendentes, sendo essa uma das formas de registrar a nossa história na sociedade, arte, cultura, educação, política e leis. Essa receita é a garantia de que estivemos aqui e permaneceremos existindo e resistindo.

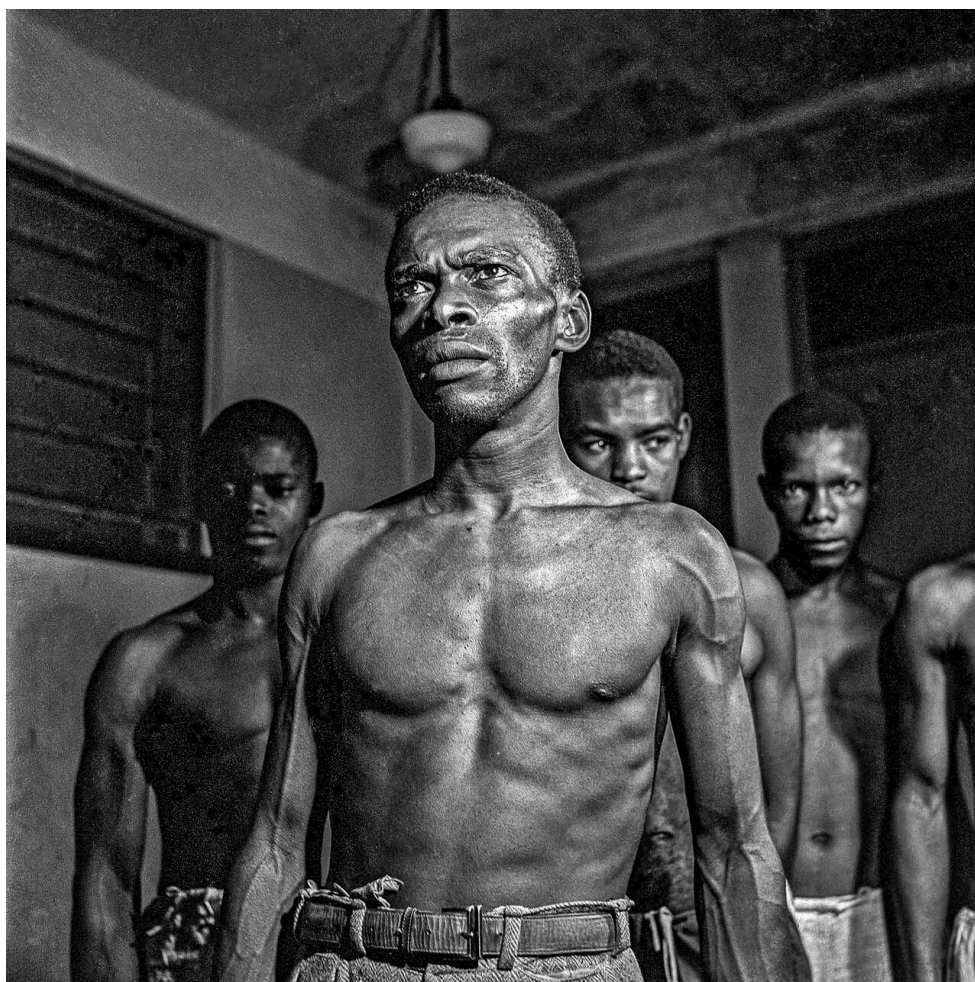
O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia,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

O TEN foi um convite para a popularização de um teatro do povo negro para o povo em geral. As pessoas negras, agora admitindo o controle sobre suas representações em espaços tanto teatrais quanto cinematográficos, traçaram uma nova visão sobre a valorização desses corpos que à tanto lutaram pela sua dignidade física, emocional, mental, patrimonial e social. A utilização do espaço teatral, para além de uma construção estética e uma visão de entretenimento, também se desloca em um espaço de criação de novas realidades perante a negritude, pois, neste movimento, o negro não só estaria ocupando e ressignificando a forma europeizada do fazer teatral com criações dramatúrgicas afrocentradas, como também estaria colocando a sua imagem ao centro, o que abriria o convite para que outras pessoas negras, enquanto espectadoras, ocupassem espaços de prestígio e vigor aonde nem mesmo a classe trabalhadora recebia o convite ou se sentia à vontade para frequentar.

Após sua estreia no Teatro Municipal, O Imperador Jones foi transferido para o Teatro Fênix, encerrando sua temporada em 8 de setembro de 1946. Fechava-se, com sucesso, a primeira de uma série de produções teatrais através das quais, por mais de uma década, o TEN conseguiu interferir efetivamente no palco brasileiro, estendendo-se até São Paulo, onde, em 1946, se fundou o TEN/SP. De 1945 a 1957, o TEN levou à cena no Rio de Janeiro: *O Imperador Jones* (1945), *Todos os Filhos*

de Deus Têm Asas (1946) e *Moleque Sonhador* (1946), de Eugene O'Neill; *O Filho Pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso; *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro; *Calígula*, de Albert Camus; *Filhos de santo* (1949), de José Morais Pinho; *Rapsódia Negra*, espetáculo de dança (1952); e *Sortilégio* (1957), de Abdias do Nascimento. Entre as peças montadas pelo TEN paulista, incluem-se *O Cavalo e o Santo e Filha Moça*, de Augusto Boal, *João sem Terra*, de Hermilo Borba Filho e *O Mulato*, de Langston Hughes. A antologia publicada pelo TEN, em 1961, inclui as seguintes peças: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, *Filhos de santo*, de José de Morais Pinho, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira. (Martins, 1995, p. 79-80)

Figura 9 - Ensaio da peça *O Imperador Jones*, com Aguinaldo Camargo e o elenco masculino.



Fonte: Medeiros, 1945.

Socialmente o TEN não foi tão bem aceito por governantes, instituições ou população, enfrentando desafios estruturais desde encontrar espaços para ensaio e realização de atividades educacionais, até o racismo da recepção crítica de suas encenações. Falar sobre esse teatro negro estético e político causou discursos que remetiam a um infundamentado

“racismo às avessas”, como uma ofensa por parte da branquitude, escancarando o abismo da produção dramaturgica e teatral no Brasil e o desconhecer de uma criação artística que não reafirmavam uma ideia irreal e subserviente das pessoas negras e nem reconhecia em si ações racistas no cotidiano. O estranhamento e a vergonha geraram inúmeros discursos de rejeição ao Teatro Experimental do Negro e o seu aspecto narrativo que escancarava o racismo no país.

Um moderno teatro negro, digamos, estetizante, é vital para o palco brasileiro, mas um moderno e politizado teatro negro não caiu, como vimos, nas graças da crítica e da sociedade em geral. O destino, o projeto e a própria existência do Teatro Experimental do Negro estiveram em vívida disputa durante a sua trajetória. E a crítica reflete singularmente este processo. As tensões, os encontros e os desencontros entre os valores do TEN e aqueles preconizados pelo discurso crítico dominante são sintomáticos no que tange aos desejos e aos limites de ambas as partes. Quanto mais próximas dos códigos estéticos dominantes, mais apreciadas eram as dramaturgias e as montagens do grupo negro. (Diniz, 2024, p. 343)

Ao entrar em contato com as peças nacionais escritas especificamente para o TEN, é possível encontrar discussões calorosas sobre os preconceitos raciais e um irônico poder destinado a personagens negras. Ao ler *A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro: entre a crítica e a história* (2024) de Guilherme Augusto Diniz, é colocado em pauta a forma como as peças do teatro negro brasileiro escritas para o coletivo contém uma violência mais explícita, e, o quanto isso se faz necessário em uma sociedade em que a democracia racial se popularizou e maquiou o racismo tão presente no dia-a-dia. Colocar uma lupa sobre racismo e aumentar a sua animosidade pareceu, para a época, um caminho mais acertado para despertar tal discussão na sociedade sudestina. Destaco então, três peças escritas para o Teatro Experimental do Negro encontradas no livro *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro* organizado por Abdias do Nascimento, e, com o olhar de uma mulher negra, em 2025, teço minhas análises e críticas, primeiro para cada peça e depois relacionando-as.

O contexto da dramaturgia *O Filho Pródigo* (1947) de Lúcio Cardoso (1912 - 1968) consiste em uma família negra, localizada em um espaço rural, que recebe a visita de alguns peregrinos de outras culturas. Nela, existe um pai, seus quatro filhos e uma nora. Dos três filhos homens, apenas o mais velho é casado e é responsável por cuidar das terras da família, o caçula toca o dia todo e cuida do rebanho e o filho do meio, o filho pródigo, insatisfeito com a vida pacata e calma do vilarejo, deseja ser como os peregrinos e explorar o mundo afora. Sua ambição incomum movimenta a trama e revela as fraquezas da família, como por

exemplo, a infidelidade de Aila, esposa do irmão mais velho, que o mata para fugir com Assur, o filho do meio.

A crítica apresentada na peça está na ideia “absurda” de um jovem negro querer explorar e desvendar o mundo, sendo que, esse posicionamento explorador foi um poder exclusivamente praticado pelos brancos europeus a partir do século XV como uma postura de dominação cultural. Encontrar uma figura negra protagonista ocupando este lugar é o estranhamento necessário para o questionamento social, inclusive quando um negro volta com servos e riquezas.

ASSUR (Filho pródigo) - A sede de outras terras, meu pai. Meus olhos não vêem apenas nossos limites, mas tudo o que há para além, terras inexploradas e ricas, cheias de cor e movimento. (Nascimento, 1961, p. 34)

Lúcio Cardoso foi um dramaturgo branco, assim, de uma forma ou de outra, é possível perceber em seus escritos algumas estruturações de diálogos ambíguos sobre a valorização do negro, principalmente quando Aila, uma mulher negra que até o momento nunca havia visto uma pessoa branca, se coloca em um lugar de inferioridade pela cor de sua pele.

AILA (com paixão) - É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete se não o brilho da água... é verdade?
 PEREGRINO - Que adiantaria se houvesse uma gente diferente?
 AILA - Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.
 PEREGRINO - Também as raízes são criadas por Deus. [...]
 AILA - Porque longe daqui deve haver criaturas mais belas, mais felizes. É deste seres brancos e delicados que Deus cuida. (Nascimento, 1961, p. 41)

Eis uma desconexão com a beleza da mulher negra, trabalhando neste trecho uma autopercepção grotesca e busca por um referencial belo, mostrando uma brecha na narrativa e uma fatalidade ao colocar o branco acima do negro como se isso perpetuasse o imaginário de pessoas pretas mesmo elas não tendo contato com sociedades brancas. Embora saibamos que neste diálogo a resposta do Peregrino reafirma a beleza negra como parte da criação divina, a indagação de Aila pode soar perigosamente como um racismo que “nasce do próprio negro”. Esse diálogo parece contraditório, visto que, no contexto da peça, a negritude é a identidade do vilarejo, logo, torna-se absurdo e irrealista existir uma percepção de pele clara como referência bela neste cenário, já que até o momento, ela não existe no imaginário de tal população.

Em *Filhos de Santo* (1948) do pernambucano José de Moraes Pinho (1921-2014), a subjetividade trabalhada por meio de uma narrativa espiritualizada, em especial por parte das mulheres negras e sua relação com a religião afro-brasileira, é ponto fundamental para desmistificar tradições negras e apresentar ao público leigo outras perspectivas de comunidade, enquanto forma de valorização da cultura afro.

As tensões rito-simbólicas do mundo negro-brasileiro também estão articuladas no texto *Filhos de Santo* (1949) do pernambucano José de Moraes Pinho (1921-2014), obra encenada pelo TEN em março de 1949 no Teatro Regina. Porém, ao contrário de *Aruanda*, há desta vez uma tônica mais realista na captação das dimensões sociais da vida negra. Antes de desembocar nos palcos cariocas, o dramaturgo integrou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), trabalhando com Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, na década de 1940. A busca por temas, modos expressivos, visualidades e uma comunicabilidade populares, autenticamente brasileiras, foi uma das principais diretrizes do TEP, de modo que *Filhos de Santo* exibe um dramaturgo não apenas alinhado a tais objetivos estético-culturais, porém cada vez mais empenhado em conjugar referências, simbologias e elementos plásticos afro-brasileiros e nordestinos. O autor, antes mesmo do trabalho com o TEN, já almejava, em diálogo com seus pares, a construção de uma teatralidade conectada aos conflitos caros à realidade das camadas mais baixas. (Diniz, 2024, p. 67)

A trama é baseada em uma família nordestina e candomblecista e a sua relação com o mundo material e o mundo espiritual. Nela, existe um babalorixá¹⁷ que chega na cidade e promete à Ana, mãe de Lindalva e Lourenço, total proteção em troca de lealdade para abrir sua casa de axé. Mas, Roque, o babalorixá, se mostra um pai de santo com um desvio de caráter terrível, sendo uma figura negra com poder e autoridade, mas extremamente corrupto e dominador em suas ações.

LINDALVA (reagindo) — Saia! (*Consegue livrar-se dele e fica num canto da sala, amedrontada*).

ROQUE — Você vai ser minha!... (*O prêto está doido de desejo*) — Vai pro meu terreiro... (*Extasiado*) - Iemanjá!... (*Avança para Lindalva, que foge para a porta do fundo*) - Não! (*Suplicando*) Não fuja! Não me faça ter raiva... (*Aproximando-se de Lindalva*) - Preciso de você. Ando sem lua, você vai me alumiar! Com você serei grande, igual aos santos. Sempre pensei que podia ser santo... Talvez eu não possa. Mas, alguém que venha de mim. De nós dois. Eu e você!... Dava um santo poderoso. Maior que Xangô, maior que Ogum, maior do que o próprio Orixá-la!...- (*Num gesto rápido consegue segurar Lindalva pelos braços e, à força, abraça-a novamente*) - Você vai prô meu terreiro, morar no pegi, viver com os santos, se purificando, sentido o meu corpo, gostando de mim... (*Lindalva, bruscamente, solta-se de seus braços. Ele fica na porta interna, interrompendo-lhe a passagem. Lindalva recua para o meio da sala*) — Venha! Goste de mim... Meu filho precisa nascer!... Meu filho precisa nascer!... (*avança para Lindalva*). (Nascimento, 1961, p. 257)

O questionamento sobre a tentativa de estupro cai em lugares extremamente complicados, pois, Lindalva, mesmo em uma peça feita para o Teatro Experimental do Negro,

¹⁷ Chefe do terreiro, autoridade sacerdotal, pai de santo.

é retrata como a negra sensual e o tempo todo tem o seu corpo sexualizado e objetificado por todas as personagens presentes, sendo elas brancas ou pretas, estando em constante estado de estresse e perigo.

Além do mais, a contextualização religiosa feita por José de Moraes contém trechos de desinformação em que ele parece não conhecer tão a fundo o Candomblé, trazendo recortes errados sobre como funciona a hierarquia dentro de um barracão e também distorcendo a figura de Exu caracterizando-o como uma divindade maléfica, o que pode trazer más interpretações para uma prática religiosa já tão mal falada e rejeitada popularmente por vias do racismo religioso.

Na terceira e última peça a ser analisada, *Sortilégio* (1951) por Abdias do Nascimento (1914 - 2011), é trabalhado um contexto também religioso, porém agora em um cenário das macumbas cariocas e com um protagonista negro que ascendeu socialmente enquanto advogado e foge da polícia pelo assassinato de sua esposa branca. A dramaturgia composta por Abdias do Nascimento é uma crítica ácida à sociedade brasileira, expondo a cada diálogo os métodos de estruturação do racismo e como o mesmo impacta os corpos de pessoas negras inseridas neste meio urbano, principalmente quando pensamos em Emanuel e como ele, mesmo sendo advogado, ainda é abusado moralmente pela cor de sua pele, ou, em Efigênia e em como o seu corpo é marginalizado após iniciar a vida sexual sem estar casada e ela é obrigada a prostituir-se. Tais realidades, mesmo que em figuras fictícias, traduzem com maestria a marginalização destinada ao povo preto e periférico nas grandes cidades.

Em 1951, já havia escrito o mistério negro *Sortilégio*, cuja encenação fora proibida pela censura. Durante vários anos, tentamos a liberação da obra, incriminada, entre outras coisas, de imoralidade. Finalmente, em 1957, o TEN apresentou *Sortilégio* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, com direção de Léo Jusi, cenário de Enrico Bianco, e música de Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira. (Nascimento, 2004, p. 219)

As personagens apresentadas nesta peça possuem camadas muito profundas na construção de suas personalidades, mas, destaco Emanuel enquanto aquele que não tem controle sobre a sua própria sobrevivência. Enquanto homem negro, ele parece estar fadado a ser morto pela polícia ou pela vontade do Orixá do qual ele nega. Emanuel, produto da sociedade em que vive, traça o seu destino com a crueldade reservada aos afrodescendentes

sem que possa ser salvo por intermédios divinos, pois, mesmo tentando negar, afastar e fugir de sua própria história e ancestralidade, a tragédia é o seu ponto final.

EMANUEL — Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Prêso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matel. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. *(volta-se para continuar a fuga)* Deve haver um jeito de escapular. *(O Orixá desce do segundo para o primeiro piano e desaparece magicamente no tronco da gameleira)* Jesus! Que é isso? Assombração? *(aproxima-se do tronco; vê o despacho; pula medrosamente com a ponta do pé)* Ah, é um despacho. Até galo preto. Então é para Exu. Quanta porcaria. *(Observa o pegi)* Aquilo é o pegi... *(volta-se para a grande árvore)*... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. *(preocupado)* Mas... como foi que vim parar neste lugar? Isto aqui é perigoso. Que Imprudência. A polícia costuma dar batidas nos "terreiros". Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo... *(Nascimento, 1961, p. 166)*

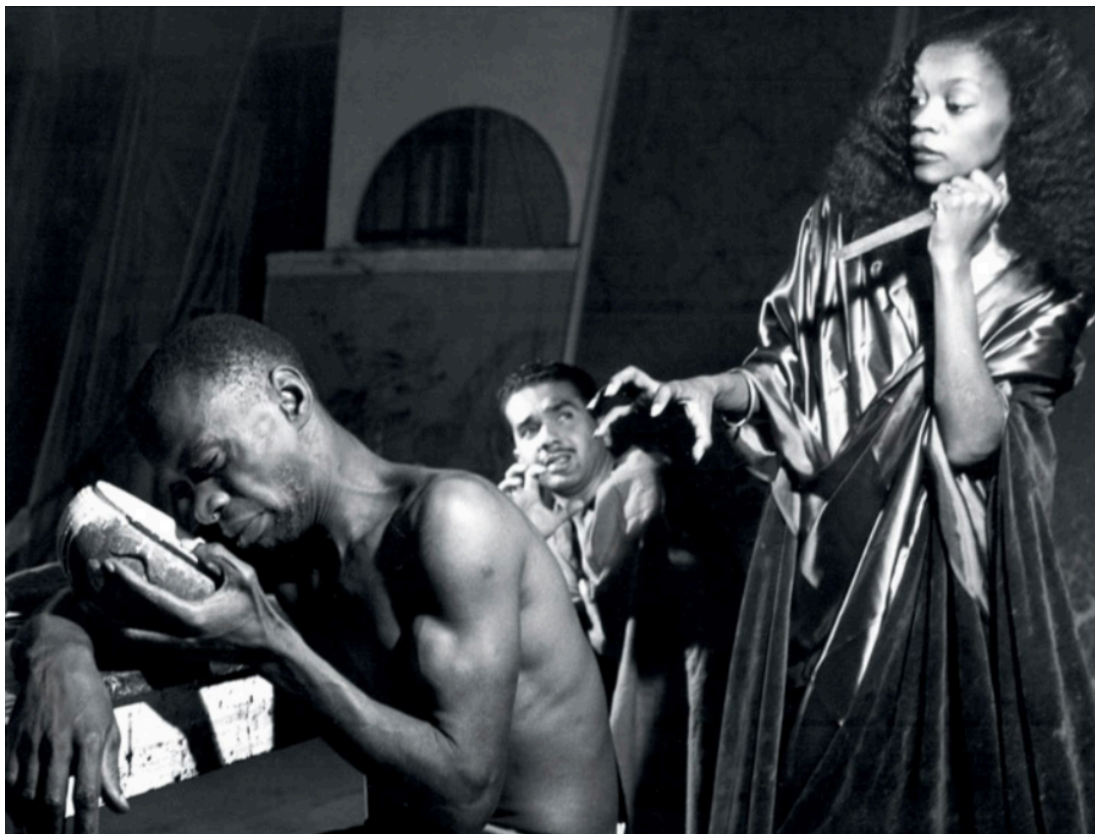
Emanuel zomba da polícia e da religião, cospe para cima e cai na testa quando ele, fugindo de seus atos e raízes, é morto pelas filhas de santo como sacrifício para Exu, ainda tratado como uma figura maléfica como na peça anterior. Inegavelmente, com este final polêmico, é criada uma tensão e terror irreal a respeito dos sacrifícios nas macumbas cariocas, tornando esse desfecho perigoso quando se trata de desmistificar as religiões afro-brasileiras.

EMANUEL — Já estive prêso muitas vêzes. Nilo devemos nada um ao outro. *(aproxima-se do pegi, observa os elementos do candomblé no palco e nos bastidores)* E por isso que essa negrada não vai pura a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... invocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até o amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância. *(sorrindo)* [...] *(Nascimento, 1961, p. 167)*

Após a leitura das três dramaturgias, existem dois elos importantes sobre a representação de pessoas negras no teatro das quais ainda cabe desconstruir e criticar, sendo o primeiro: a violência explícita sobre corpos de homens negros, onde, nas três peças, ao menos um homem preto é brutalmente assassinado. Tal fato me faz questionar se o choque violento realmente promove uma mudança ou perigosamente reafirma a coisificação e banalização da morte espetacularizada dessas pessoas? Eles ganham humanidade, complexidade, camadas de realidade na trama, mas, perdem a vida. O quanto esse ocorrido pode gerar uma catarse em uma sociedade racista? Não seria novamente os caminhos do Teatro Abolicionista? O que difere neste caso quando o negro alcança uma nova posição social para além de escravizado?

O que muda em nós enquanto sociedade? O quanto usar da violência a denuncia ou a reafirma?

Figura 10 - Ensaio da peça *O Filho Pródigo*.



Fonte: Medeiros, 1947.

Após assistir o espetáculo *Macacos* (2025) de Clayton Nascimento, uma peça teatral feita a partir da análise do povo negro brasileiro desde o Período Colonial até os dias atuais, em que Clayton transita entre narrador e personagens, e, sozinho no palco conta a história do racismo no Brasil misturando autoficção, realismo, depoimentos, dados jurídicos e históricos, me pergunto sobre o quanto ainda estamos anestesiados com notícias diárias de homens negros sendo assassinados, em especial, pela polícia. O quanto isso deixa de chocar e passa a ser apenas uma realidade do cotidiano brasileiro. E deixo a reflexão, ainda hoje, cabe mostrar homens negros sendo torturados e mortos no palco?

O segundo elo a ser criticado é ainda a representação feminina nas peças teatrais. Falar de racismo e não falar sobre o feminismo negro é aceitar que o patriarcado venceu. Sabendo que o sistema machista nunca cessa, até quando iremos retratar mulheres como objetos

sexuais, fontes de desejo, ingênuas, incapazes de obter ambições próprias, assassinas, traidoras, histéricas e loucas? Até quando a rivalidade feminina será característica de tramas amorosas, afinal, isso é de fato amor? Esse “amor” está a benefício de quem?

Figura 11 - Cena da peça *Otelo*, com Ruth de Souza e Abdias Nascimento.



Fonte: Medeiros, 1948.

Até quando homens serão desbravadores e trabalhadores e mulheres fúteis e sem ambição profissional que quando têm profissão é a de prostituta como em *Sortilégio*, ou, donas de casa que não fazem mais do que a obrigação? Sabendo que o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, teve a sua existência entre 1944 até 1961, e que, direitos básicos das mulheres como o direito ao voto foram implementados somente em 1932, é possível compreender que o feminismo, quíça o feminismo negro, estavam engatinhando nas pautas

sociais da época. Mas, assim como diversas frentes políticas, sociais e culturais, o TEN teve os nomes de importantes integrantes femininas apagados da história, nomes esses, indispensáveis para instauração de cursos de formação e conquistas de direitos das empregadas domésticas da época.

Rememoro cada uma das personagens das dramaturgias apresentadas neste capítulo: Selene irmã do filho pródigo que esteve ao lado dele durante toda a peça e não abandonou o seu pai. Aila, que teve sua autoestima diminuída à pó e quis libertar-se de sua vida e ganhou o título de traidora e assassina. A Peregrina, que nem nome teve, e, serviu como pivô sexual para atrair Assur e levá-lo para longe de sua casa. Ana, mãe que quis o melhor para os filhos e viu seu menino ser morto na sua frente e perdeu a sanidade. Laurinda que trabalhava dia e noite no chão de fábrica e que foi uma mulher lésbica da qual não pode ter um final feliz. Lindalva que foi reduzida a um objeto sexual, que sofreu uma tentativa de estupro e que foi tida como louca ao fim de sua história. Lúcia, esposa traída, que apesar de culpabilizar outra mulher, teve a única dedicação possível e obrigatória de sua vida, a família, destruída. Rememoro As Filhas de Santo, que não recebem nomes e foram retratadas pejorativamente como bruxas. Margarida, mulher que foi vítima do feminicídio e teve seu destino interrompido. E, por fim, Efigênia, mulher preta, periférica, que tornou-se prostituta para poder sobreviver.

Rememoro, como pesquisadora do Teatro Experimental do Negro e mulher negra, a figura apagada de Maria de Lourdes Vale Nascimento (1924 - 1995), que, desaparecida das pesquisas sobre o Teatro Experimental do Negro, foi fundamentalmente esquecida enquanto uma das criadoras do coletivo e diretora-secretária do *Jornal Quilombo*¹⁸ (1948 - 1950). Maria de Lourdes Vale Nascimento foi assistente social, educadora e responsável pela coluna *Fala a Mulher* do periódico, dedicada a defender os direitos trabalhistas das mulheres negras que trabalhavam como empregadas domésticas na época. Em maio de 1949, ela realizou o Congresso Nacional de Mulheres Negras, e depois o Conselho Nacional de Mulheres Negras (1950), com o intuito de cuidar e aprofundar a pauta das trabalhadoras brasileiras.

¹⁸ O *Jornal Quilombo* foi uma iniciativa coletiva do Teatro Experimental do Negro para juntar em um documento os registros e divulgações não apenas de suas peças e apresentações, mas também de pautas antirracistas, educacionais, à favor da luta de classes e de direitos trabalhistas e demais eventos idealizados pelo TEN ou outras organizações.

Das ações mais importantes do Conselho, destaco a criação da Associação Profissional das Empregadas Domésticas, cujo objetivo central era a formalização da profissão de empregada doméstica, garantindo direitos trabalhistas, academia de artes domésticas, curso de teatro e ballet infantis. Em suma, escreveu: “Este departamento feminino tem por objetivo lutar pela integração da mulher negra na vida social, pelo seu alevantamento educacional, cultural e econômico”, diz Maria Nascimento (1950b, p. 4). (Almeida, 2024, p. 269)

Figura 12 - Maria de Lourdes Vale Nascimento



Fonte: Nascimento, [19 - -].

Além da frente feminista, ainda no jornal, Maria trazia a tona discussões sobre as infâncias e a educação de jovens negros no país, tornando a sua abordagem ampla e inclusiva perante a situação dos mais esquecidos perante a sociedade da época, desenvolvendo juntamente ao professor Guerreiro Ramos, o psicodrama, uma técnica de aprofundamento de problemas reais da sociedade da qual esteve associada aos estudos dramáticos do Teatro Experimental do Negro. Em suma, segundo entrevista feita por Giovanna Xavier ao seu sobrinho César Nascimento, Maria também havia sido fundamental para a criação do curso de alfabetização do TEN, afirmando na biografia intitulada *Maria de Lourdes Vale Nascimento*:

uma intelectual negra do pós-abolição em que é dito: “Maria foi quem indagou: como o pessoal iria fazer teatro sem conseguir ler um texto? Portanto, para ler um texto você precisa ser alfabetizado.” (Xavier, 2020, p. 42)

Porém, ao contrário de figuras públicas e famosas como Léa Garcia, atriz nacionalmente conhecida que iniciou o seu trabalho de atuação no Teatro Experimental do Negro, ou, Elisa Larkin Nascimento, doutora pela USP em Psicologia, intelectual e responsável pelo IPEAFRO (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros), Maria do Nascimento, enquanto primeira esposa de Abdias do Nascimento e também sua prima em 1º grau de parentesco, teve a sua jornada ao lado do mesmo ignorada e sua atuação política minimizada ao companheirismo em seu casamento, quando, na verdade, a sua trajetória política, feminista e antirracista se deu de maneira independente e autônoma.

Em toda a trajetória do TEN, existem registros da importante atuação das mulheres no grupo. Entre as primeiras bandeiras que este abraçou, à época da Convenção Nacional do Negro, em 1946, estava a causa das empregadas domésticas. A Associação das Empregadas Domésticas nasceu no seio do TEN e tinha entre suas porta-vozes as atrizes Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Ruth de Souza, então estreantes. [...] Ao que tudo indica, cabia à companheira de jornada do TEN Maria Nascimento atuar em uma frente diferente da do marido, arregimentando pessoas aptas para o trabalho social e artístico e atendendo demandas objetivas – como alfabetizar atores e atrizes sem formação escolar e iniciar politicamente as mulheres negras em práticas de cidadania ativa, como a reivindicação de seus direitos trabalhistas. Em sua coluna “Fala a mulher” no jornal do TEN, Quilombo, Maria Nascimento mandava mensagens de apoio às mulheres, especialmente negras. [...] A trajetória de Maria, no entanto, raramente é enfatizada nos trabalhos sobre o grupo, com algumas exceções, muito menos lembrada nos eventos e publicações da luta feminista e pelos direitos das mulheres no Brasil. (Salomão, 2020, p.66-67)

O período de atuação do Teatro Experimental do Negro nos revela, sem realizar anacronismos, como as mulheres eram vistas e tratadas socialmente, e, Maria de Lourdes Vale Nascimento, enquanto mulher negra, assistente social e ativista feminista, não obteve o destaque merecido. Ilumino a sua jornada, apresentando-a nesta pesquisa como protesto ao não-esquecimento de quem ela foi e permanecerá sendo na história da luta dos direitos para a população afro-brasileira feminina e infantil. Seu ativismo e didática social serão celebrados e lembrados por nós em contato com essas páginas.

Por diferentes motivos, as imagens de Maria Nascimento, Clélia Calasans [Clélia Guerreiro Ramos], Guiomar Ferreira de Mattos, Heloisa de Oliveira, Milka Cruz, Virginia Pahim, Maria Manhães, Nina Barros, Natalina Santos Corrêa e Catty Silva praticamente desapareceram das narrativas sobre o TEN construídas após a redemocratização. Já as atrizes Léa Garcia e Ruth de Souza, por exemplo, se mantiveram em relativa evidência. (Salomão, 2020, p.68)

O Teatro Experimental do Negro, inserido no contexto histórico do período de 1944 até meados de 1960, explicitou violências sociais contra pessoas negras como um formato de protesto escancarado com o objetivo de mobilizar a sociedade da época, que, como visto, acreditava em uma democracia racial defendida como característica do povo brasileiro. Hoje, compreendemos que o projeto antirracista precisa abraçar também outras pautas que não somente a da negritude, incluindo a desigualdade e preconceito de gênero, com a comunidade LGBTQIAP+, a comunidade PCD, estrangeira, dentre tantas outras. Atualmente é preciso lutar para perpetuar uma arte, teatro e educação antirracista que abrace a *todes*¹⁹ e reverencie aquelas pessoas que vieram antes e por motivos de preconceito social tiveram suas narrativas enevoadas em seus campos de atuação. Saúdo Maria de Lourdes do Vale Nascimento, Milka Cruz, Guiomar Ferreira de Mattos, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria d’Aparecida, Mercedes Baptista e Agostinha Reis.

4.4 Heranças e inspirações políticas, artísticas e educacionais advindas do TEN

O Teatro Experimental do Negro construiu, passo a passo, um novo modo de expressão sobre a negritude, seja nos palcos teatrais, no meio de comunicação, na educação e em congressos e eventos que reafirmavam a beleza de ser negro frente à uma sociedade iletrada à respeito de movimentos antirracistas. Ao pensarmos em sua trajetória, é possível associar o encerramento do grupo como uma atividade precoce frente aos feitos adquiridos pelos mesmos. O TEN original da cidade do Rio de Janeiro esteve ativo de 1944 até 1961²⁰, e, por 17 anos revolucionou o movimento negro brasileiro.

As ações políticas contra o racismo e pela promoção da população negra e da igualdade realizadas pelo TEN entre 1944 e 1968 serão apresentadas aqui de forma cronológica, oferecendo a percepção de que as atividades realizadas pelo grupo foram intensas e calcadas, sobretudo, na formação e na valorização do negro e de suas raízes. Tais ações foram documentadas na revista *Dyonisos* (1988), que sendo um periódico especializado na história do teatro brasileiro dedicou à história do TEN uma edição especial. Dentre as ações, podemos destacar: a) Organização do Comitê Democrático Afro-Brasileiro (Março de 1945); 1a Convenção Nacional do Negro (novembro de 1945); 2a Convenção Nacional do Negro (maio de 1946); 1o Concurso Rainha das Mulatas (junho/setembro de 1947); 2a Concurso Rainha das Mulatas (julho de 1948); Publicação do Jornal Quilombo (dezembro de 1948 a julho de 1950);

¹⁹ *Todes* - definição linguística popular que abrange uma gama maior de gênero para além da binária definição excludente reduzida entre feminino ou masculino.

²⁰ O fim do coletivo foi oficialmente formalizado em 1968.

Fundação do Instituto Nacional do Negro (janeiro de 1949); 1ª Conferência Nacional do Negro (janeiro de 1949); Unificação dos Concursos Rainha das Mulatas e Boneca de Piche (junho/setembro de 1949); 1º Congresso do Negro Brasileiro (agosto e setembro de 1950). (Nunes, 2012, p. 34-35)

O seu fim relaciona-se diretamente com o exílio forçado de Abdias do Nascimento com a insurgência do período que previa a Ditadura Civil-Militar no Brasil (1965 - 1984), além de desafios de manutenção financeira, espaço para ensaios, abertura pública, dentre outros motivos que até os dias atuais assombram e perseguem a existência de companhias teatrais populares e independentes. Com este cenário, a sobrevivência do grupo esteve em constante perseguição direta ou indireta, haja visto que o TEN, especialmente pela sua abordagem politizada, pouco conseguiu financiamentos para permanecer ativo. E, para um grupo de atores e trabalhadores, somente a bilheteria não seria suficiente para a criação de suas famílias.

[...] ressalta-se a precariedade financeira que sempre ameaçou a sobrevivência do TEN, que não conseguiu apoio institucional relevante para suas atividades diversificadas. O grupo mantinha-se apenas com a dedicação de seus membros e com a ajuda isolada de profissionais e amigos, não tendo, sequer, a locação de um espaço adequado para seus ensaios. (Martins, 1995, p. 82)

O TEN, na contramão das vias culturais, reivindicava a permanência e ocupação de pessoas negras no teatro enquanto a maioria da sociedade da época reafirmava que o teatro era coisa de gente abastada. Como visto no primeiro item, a própria construção teatral no Brasil se institucionalizou a partir de uma visão europeia e monárquica, sendo acessível apenas pela corte e nobres nomes portugueses. A batalha pela busca de um teatro popular nesse cenário e até os dias atuais, enfrentam o inconsciente coletivo de que o teatro não é para nós, e esse nós engloba pessoas pobres, negras, indígenas, trans, e demais grupos menosprezados socialmente. Para além do público, dificuldades financeiras e desacordos internos, havia ainda a mobilização conservadora que viria a recair no golpe militar de 1964, o que tornou o fim do TEN um acontecimento além da vontade de seus integrantes e apoiadores que de forma constante haviam de lidar com censuras às suas obras, como o da peça *Sortilégio* (1951) que foi censurada em 1953, e não pôde ser levada aos palcos até 1957.

Em um período paralelo, O Teatro Experimental do Negro entre os anos de 1945 até 1966 sob a coordenação do diretor Geraldo Campos de Oliveira também teve uma extensa vida na cidade São Paulo, conhecido como TEN-SP, com diversas premiações no mundo teatral e uma tradição de formação de atores negros politizados em coexistência com o Teatro

Experimental do Negro do Rio de Janeiro. “Em meados de 1956, o conjunto do TENSF era capaz de ensaiar e encenar ao menos três peças complexas quase simultaneamente, dados seu tamanho e sua qualidade.” (Silva, 2022, p. 398) O TEN-SP também como uma instituição teatral sem sede na cidade de São Paulo, vivenciou a instabilidade financeira durante a sua existência, mas, a sua resistência em prevalecer os estudos antirracistas e de formação educacional e teatral de seus integrantes seguiu a mesma lógica que possibilitou a resistência do Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro.

Os planos do Tensf compreendiam um projeto de educação e profissionalização teatral conjugado com o ativismo negro antirracista. Isso se expressaria por meio das peças selecionadas para ensaio e apresentação, bem como pela proximidade com associações negras paulistanas coetâneas. E de intelectuais negros e não negros interessados nesses posicionamentos. (Silva, 2022, p. 390)

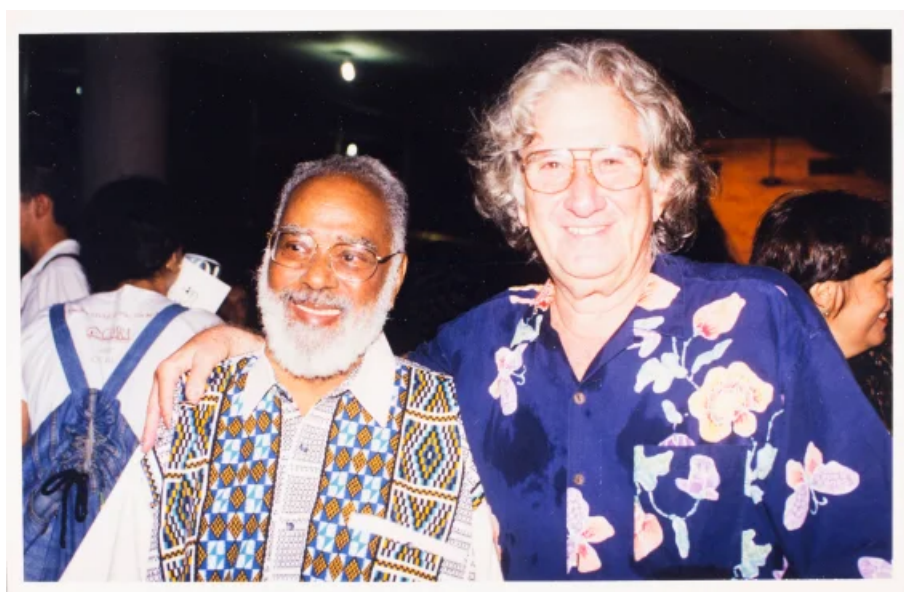
Apesar das circunstâncias e do encerramento formal, o Teatro Experimental do Negro, tanto na cidade do Rio de Janeiro, como na cidade de São Paulo, gigante em suas ações sociais e culturais, como boa semente germinou, brotou e criou raízes no teatro e educação transcendendo os seus feitos e inspirando outras iniciativas no Brasil. Dentre tantos encontros, revencio a chegada de Augusto Boal (1931 - 2009), que, desde sua adolescência aproximou-se de Abdias do Nascimento e respectivamente do Teatro Experimental do Negro, e, pôde não apenas escrever dramaturgias para os coletivos de São Paulo e Rio de Janeiro, como também aperfeiçoar os seus pensamentos marxistas a partir da questão de ordem social e racial, e desenvolver, rodeado de outros artistas e pensadores teatrais, o Teatro do Oprimido.

Neste momento, Boal já estava em pleno processo de formação e esses encontros com Abdias Nascimento e o TEN foram marcantes. Boal já no início dos anos 50 escreveu peças tendo personagens e universos compostos por favelas e famílias pobres. Elas não chegaram a ser montadas, mas entre elas pude encontrar quatro que já imprimiam uma realidade social, política e também da própria cultura afrobrasileira, com a temática dos cultos de matriz africana. Uma delas foi a peça *Filha Moça* que foi apresentada para a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, em 27 de janeiro de 1956, depois de sua volta dos Estados Unidos, e para o TEN-São Paulo, representado por Geraldo Campos de Oliveira. É uma peça que aborda o conflito numa família pobre de um subúrbio sobre a autoridade do pai sobre a filha e que foi vetada, conforme exposto no Relatório de Censura “a peça supra é vetada, não pode ser levada a cena, porquanto seu argumento prega a dissolução dos costumes, perverte a moral, o respeito ao lar, aos pais, a sociedade. Ofende frontalmente o acórdão 4.405-A. E as cominações do nosso Código Penal. Não há na peça um apreço, ou sequer, um final que fosse o alevantamento do nível de seu desenrolar; nem prevenir, por pequeno à virtude.” (Lopes, 2015, p. 42)

O Teatro do Oprimido, é a junção de técnicas teatrais que misturam jogos e práticas conhecidas como *Teatro Imagem*, *Teatro Jornal*, *Teatro Invisível*, *Teatro Fórum*, dentre outras,

que juntas formam a *Árvore do Teatro do Oprimido* que visa a compreensão e alteração de dinâmicas sociais a partir do encontro do povo com o teatro de forma não hierarquizada, destituindo a lógica de opressão que faz a roda do mundo girar, “Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro - e essa é uma atitude política”. (Boal, 2019, p. 11).

Figura 13 - Abdias Nascimento e Augusto Boal no lançamento do livro “Hamlet e o filho do padeiro” na Cinemateca do MAM.



Fonte: Lacerda, 2000.

A proximidade entre Abdias e Augusto, está registrada em diversas entrevistas, mas ressalto a carta destinada à Elisa Larkin Nascimento com cumprimentos à comemoração do 90º aniversário de Abdias do Nascimento que ocorreu em 2004, conforme a transcrição abaixo:

Quinta-feira, 18 de março de 2004
Querida Elisa,

Não pude voltar ao Brasil a tempo, nem para os 90 anos do Abdias nem para os meus 73, no dia seguinte. Foi pena: Abdias é o meu mais antigo querido amigo, nós nos conhecemos desde 1950 – faz mais de meio século!

Abdias me ajudou muito no meu começo em teatro: lia minhas peças e me dava conselhos, sempre úteis, não só do ponto de vista teatral mas, o que era para mim mais importante, do ponto de vista ético e político.

Eu tinha um contato direto com a pobreza, morando na pobre Penha daquela época, mas foi o Abdias que me ensinou a compreender as causas daquela pobreza. Eu via e odiava o racismo, explícito ou disfarçado, mas foi o Abdias que me ensinou a compreender as razões e a extensão, às vezes até mesmo inconscientes, do racismo brasileiro.

Não esqueci, nem vou esquecer nunca, as conversas que tínhamos, vez por outra, tomando café de pé, em frente ao Vermelhinho, e que tanto me ajudaram na minha formação.

Abdias me ajudou muito, não só a mim mas a muito mais gente – gerações! Não só com aquilo que nos dizia com veemência – Abdias sempre foi um apaixonado! – mas principalmente com o seu exemplo de vida, de integridade, de trabalho: era impossível não ser influenciado por ele.

Foi pena que eu não tenha podido estar presente na festa do seu 90º aniversário. Mas o que me anima é que já marquei na minha agenda o dia 15 de março de 2014: ao Centenário, com toda certeza, quero ir lhe dar um fraterno e agradecido abraço.

Com todo o carinho do Augusto Boal.

O TEN inspirou e transformou pessoas e fez nascer novas narrativas para a negritude e teatro no Brasil, discussões raciais floresceram no Teatro de Arena com a montagem de *Arena conta Zumbi* (1965), musical polêmico ao retratar um herói negro quilombola a partir de um elenco majoritariamente branco, com excessão do ator Milton Gonçalves (1933 - 2022) que em algumas das montagens fez parte do revezamento de atores em cena. Atualmente, olhando para o cenário nacional da época, mergulhado em censura e em um sistema de regime fechado, é compreensível uma estética voltada para a mensagem política urgente de discussão na época, porém, evidencio a controvérsia marcada na história ao observar a proximidade de Boal com figuras tão engajadas no movimento negro quanto Abdias do Nascimento e Geraldo Campos de Oliveira, e afirmo que não faltavam atores negros disponíveis para interpretar a figura de Zumbi dos Palmares²¹ (1655 - 1695) tanto no TEN como no TEN-SP.

É possível afirmar que após o seu fim, uma série de desdobramentos tanto no teatro como na educação fizeram jus à discussão ampliada pelo coletivo do Teatro Experimental do Negro, dentre eles, destaco a maneira como o Teatro Negro passou a ser visto e praticado. Se ainda hoje a cada 12 minutos uma pessoa negra é assassinada no Brasil, a pauta teatral negra permanece extremamente necessária para explicitar e conscientizar sobre tal violência desproporcional ao ser comparada com a taxa de mortalidade de pessoas brancas no país.

²¹ Zumbi, nascido na Capitania de Pernambuco, foi um dos últimos líderes do Quilombo dos Palmares, reconhecido como o maior quilombo existente no território colonial do século XVII.

Se o Teatro Experimental do Negro no século XX pôde abrir caminhos, assim como Exu, e, iluminar a mata fechada que era o tema do racismo estrutural, hoje, no século XXI, podemos, enquanto artistas negros, correr por diversas vias e levantar nossas bandeiras de protesto contra a insistente violação de nossos corpos e vidas. Dentre essas bandeiras, reside a busca de uma ritualística negra ancestral no teatro, referenciando práticas culturais e religiosas afrodescendentes, não como uma forma de performar as atividades, mas sim de reavivar aqueles que já se foram pelas mãos da escravização ou genocídio, retratando a resistência por meio do rito e do lúdico. Em outra via, percebe-se a busca de um teatro politizado e que esbanja dados, notícias e trás para a cena o retrato da população negra no Brasil.

As capturas do racismo permanecem até hoje, cada vez mais sofisticadas, com impactos radicais para os corpos negros. Então, não se trata somente de uma progressão de amadurecimento do TEN sobre sua obra, mas dos constantes vestígios de dominação que exigem da população negra insistentes formas de enfrentamento do racismo diante da impossibilidade da plateia de enxergar diferente o modo social que mantém o sistema de subjugação dos corpos negros, da desumanização de suas histórias, da mercantilização e da fomentação da precariedade de suas vidas como garantia de não lugar para essas (não) pessoas. (Soledade, 2024, p. 41)

Se antes, a busca do TEN no teatro estava na produção de dramaturgias nacionais em que o negro era protagonista disruptivo e em alguma camada, heróico, atualmente o Teatro Negro, advindo dessa caminhada, busca por uma construção de um texto teatral que muitas vezes parte de práticas performativas alinhadas ao cotidiano dessas pessoas. A busca não é somente por um herói negro, mas sim, por uma identificação horizontal e possível! Mesmo quando existe a história de um herói, ela é contada de maneira a movimentar a conscientização para os dias atuais. “O prazer de ser negro manifesta-se, no palco, pelo desejo de mostrar-se negro, exibindo-se o corpo como fala, enunciação. A construção da identidade racial persegue, pois, a experiência do prazer de reconhecer-se negro e de jubilar-se com essa imagem.” (Martins, 1995, p. 146)

O poder pedagógico da cena cada vez mais efervescente no Teatro Negro Contemporâneo, também têm raiz em mais um dos solos férteis advindos das lutas sociais do Teatro Experimental do Negro, que é a arte educação. “Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar?” (Nascimento, 2016, p. 113). Para o TEN, teatro e educação sempre foram partes inseparáveis de um mesmo propósito, a formação cultural.

Ao sair dos palcos, é possível compreender o poder transformador do teatro e arte para além do momento da troca, e, olhando para tal cenário, Abdias do Nascimento, após lecionar na Universidade Estadual de Nova York (SUNY), onde foi professor titular por dez anos durante o exílio do regime militar, foi eleito deputado e depois senador e abriu caminhos no governo conservador de Fernando Henrique Cardoso (1995 - 2003) e depois mais progressista e voltado à políticas integrativas de esquerda de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 - 2011) para empenhar a lei para cotas em universidades públicas com o seu projeto de Lei 1.332/1983, e, ampliar a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) com foco explícito no estudo da história e cultura de matrizes africanas na formação do Brasil no ensino formal básico com a Lei 10.639/2003 e depois a mais atualizada Lei 11.645/2008.

O sistema educacional funciona como aparelhamento de controle nesta estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro - primário, secundário, universitário - o elenco das matérias ensinadas, como se executasse o que havia previsto a frase de Silvio Romero, constitui um ritual da formalidade e da ostentação das salas da Europa, e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Ao contrário, quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra. (Nascimento, 2016, p.113)

Relembrar que vivemos em um mundo completamente desigual, em especial, dentro de um território latino-americano com histórico de exploração, escravização, violência e miséria advindas da colonização, é um ato de não esquecimento, do qual não deve se estruturar de maneira desgarrada da educação. O Brasil é berço de um enorme abismo social, onde cerca de 10% da população concentra em média de 51% de toda a riqueza do mesmo, e, ao olhar para o histórico de construção do Estado, pessoas negras e indígenas, junto a outros grupos sociais ignorados, foram e continuam sendo negligenciadas da cena cultural, política e educacional da sociedade.

Neste cenário, a formação qualificada, acesso à informação e conhecimento de mundo é propiciada e desenvolvida pela e para a classe dominante, gerando um grande senso de não pertencimento para aqueles que acessam lugares que não foram estruturados para seus corpos considerados dissidentes, em especial, espaços acadêmicos, como alega a psicóloga e professora, Grada Kilomba, em seu estudo sobre estruturas racistas mundiais nas seguintes citações:

“[...] as estruturas de validação do conhecimento, que definem o que é erudição “de verdade” e “válida”, são controladas por acadêmicas/os brancas/os. Ambos, homens e mulheres, que declaram suas perspectivas como condições universais. [...] Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? [...] Fazer essas perguntas é importante porque o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas *negras*. [...] Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. [...] Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.” (Kilomba, 2019, p. 50-53).

A sensação de não pertencimento, junto a uma educação bancária com foco em formação de mão-de-obra que continue assegurando a manutenção do enriquecimento de uma minoria poderosa e branca, denominada como branquitude, faz do espaço educacional um território de profundas micro-violências sobre corpos marginalizados dos quais representam a maioria da população do Brasil. Abdias do Nascimento ao receber o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia, pronunciou-se da seguinte maneira: “O pensamento africano não faz parte da cultura universitária de nosso País, porque no seu conceito a África não figura como lugar de produção do conhecimento. Trata-se, talvez, do maior embuste perpetrado pelo eurocentrismo.” (Nascimento, 2000)

Figura 14 - O senador Abdias Nascimento.



Fonte: Nascimento, [19 - -]

Abdias desde os anos 1930 lutou ávidamente passando por diferentes núcleos do movimento negro, e, nos anos 2000 aproveitou-se de sua influência para modificar e mobilizar os estudos da ancestralidade tanto africana como originária no currículo escolar, além de reivindicar e assegurar a entrada de pessoas negras e indígenas no ambiente acadêmico, e, tornou-se símbolo de resistência e influência para que nesta contemporaneidade Grada Kilomba, Eliane Potiguara, bell hooks, Daniel Manduruku e tantos outros nomes em prol da diversidade pudessem argumentar os seus discursos pessoais de violência étnica à favor de leis de inclusão no Brasil e outros países com estruturas racistas graves como os Estados Unidos, Portugal e Alemanha.

A discussão do que será do movimento negro e decolonial ainda permanece em voga, pois, apesar dos esforços e aprovações legais do direito à africanidade e ancestralidade nos ambientes formativos, ainda se observam furos e falhas nas aplicações de tais leis. É percebida uma amplitude e acolhimento maior nas artes com a evolução do Teatro Negro e Indígena, mas ainda nota-se uma dificuldade na implementação desses saberes na educação formal como no estudo abaixo:

O Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) de cada uma das escolas que escolhemos foi analisado considerando-se os seis indicadores que construímos a partir do *Plano Nacional das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana*. Em seguida, qualificamos cada um dos critérios a partir do seu grau de institucionalização manifesto no documento, ou seja, baixo, médio e alto. Este procedimento revelou um resultado que podemos classificar como preocupante, pois o primeiro elemento que chama a atenção em face destes procedimentos metodológicos é a ausência de qualquer referência sobre a temática relativa à Lei no. 10.639/03 nos documentos de dezoito das trinta e sete instituições analisadas. Portanto, em praticamente metade dos documentos das escolas que selecionamos não houve qualquer referência aos dispositivos legais que se referem à educação das relações raciais. Podemos considerar que isso é mais do que uma omissão, pois, na verdade, representa que essas instituições não estão cumprindo aquilo que foi estabelecido pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB). (Fonseca; Rocha, 2019, p. 9)

O TEN surgiu como um espaço de formação e acolhimento de pessoas afrodescendentes ao carregar em sua criação objetivos importantíssimos para a mudança sócio-cultural e educacional, incluindo um plano de alfabetização da população negra local, letramento racial e futuramente, com a eleição de Abdias como deputado federal e depois senador, a implementação das leis 10.639/2003 e a 11.645/2008 que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir a obrigatoriedade das temáticas História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena.

A jornada do coletivo e seus integrantes abriu caminhos e construiu a asseguuração de direitos básicos para a população negra no Brasil, mas, infelizmente, ainda não pôde erradicar a violência contra corpos com ascendência africana no país.

Após a imersão nesta pesquisa sobre a trajetória do Teatro Experimental do Negro, colocarei em prática os ensinamentos plantados e colhidos por esses ancestrais para fazer valer o caminho avivado por eles, e, como artista-docente, levantar a pauta de um teatro-educação antirracista no Ensino Formal.

Pela prática buscarei aflorar ainda mais a discussão sobre o racismo no mundo social brasileiro, e, quem sabe, plantar sementes férteis com aqueles que cruzarem o meu caminho.

5 PARTE 2: ARCANO 0 - O LOUCO

O LOUCO é o salto de fé na vida. É o encontro a cegas e intuitivo dos elementos que habitam em mim, no outro e no mundo. O LOUCO é o processo de tornar-se um com o desconhecido, e aqui, a comprovação teórica se dá pela subjetividade.

O LOUCO que habita em mim, saúda O LOUCO que habita em você. Trago então em minha trouxinha, a minha essência, a história de quem eu sou e aqueles que vieram antes de mim para construir esse Eu, lhe chamo para me encontrar e me permito intermediar o seu encontro com aqueles que cruzaram o meu caminho para fazer essa pesquisa coletiva acontecer.

Nesta etapa, falaremos de um mundo mais particular a nós, aquele mundo pequeno-imenso que tece as nossas experiências e celebra as tantas narrativas dos que cruzam nosso caminho.

Esse é um convite para celebrar a criatividade, a ancestralidade, a arte e a luta pessoal. Aqui a vida e a pesquisa são uma só. Embora também traga registros de pessoas históricas, grifarei nome e sobrenome de vidas bem vividas no anonimato e que nos reservam uma certa especialidade em ser autêntico. Seja bem-vinde a um mundo íntimo de vozes únicas e reais.

6 ENCONTRO: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E CRIAÇÕES ARTÍSTICAS ANTIRRACISTAS NA EDUCAÇÃO FORMAL

6.1 A minha plantação

*E quando nós falamos
temos medo que nossas palavras nunca serão ouvidas
nem bem-vindas
mas quando estamos em silêncio
nós ainda temos medo.
então é melhor falar
tendo em mente que
não éramos supostas para sobreviver.*

Audre Lorde

O corpo que eu tenho sempre ditou as minhas vivências pessoais. Ele chega sempre antes de mim em qualquer lugar, como intruso do qual não consigo me separar. Meus cabelos, meus olhos, meu nariz, minha boca, meu tronco, meus membros, minhas curvas, meu andar, e, principalmente, minha pele, ditam como serei lida pelo mundo e a voz que eu (não) vou ter. Meu corpo é de uma mulher negra em uma sociedade estruturada no racismo, assim como aquele ocupado pela voz de *Vaga Carne* (2016) de Grace Passô. Ele foi condicionado desde o primeiro respiro a vivenciar lutas descabidas para poder encontrar sua fala e para poder encontrar a expressão do Eu. Mas, uma vez conquistada a confiança e intimidade com a minha voz, tracei uma amizade sincera com as lutas que a minha carne, e, a carne de pessoas que se parecem comigo em diferentes níveis, vivenciam. Hoje, não posso mais calar esse corpo/voz/expressão e foi na arte que ele pôde desaguar. Me tornei então arte-buscadora e conto como processo artístico a minha história:

Meu pai, Jailton Luiz da Silva é um homem negro retinto, o primeiro da família a se formar na universidade. Ele cursou Administração no período da manhã enquanto trabalhava de madrugada para arcar com os estudos. Ele se formou e conseguiu um emprego em uma metalúrgica e lá permaneceu como peão de chão de fábrica até o momento de se aposentar.

Por ser preto, ele nunca foi o escolhido para assumir um cargo administrativo, mesmo passando nas provas internas e tendo aptidão para tal.

Bom, o pai dele, meu avô João da Silva, era pedreiro, e tanto ele quanto a minha avó cuja profissão era ser dona de casa, Irene da Silva, ambos negros, vieram do interior, respectivamente, Piracicaba e Limeira. Certa vez, insisti com os meus pais para que me levassem até o interior para ao menos ver o lugar em que meus avós viveram, inocentemente acreditava que encontraria parte da minha ancestralidade nessa busca, um nome que fosse. Encontrei. Arcílio Marcílio da Silva e Elisa Martim, pais de meu avô, e, Joaquim da Silva e Francisca Soares da Silva, pais de minha avó. Meus bisavós eram trabalhadores do campo e nesta viagem, tudo o que encontramos foi uma chácara modesta e vazia.

Meu pai não os conheceu. Mais tarde, com a luz do conhecimento, pude entender que o interior de São Paulo continha a famosa terra roxa do Sudeste, produtora intensiva de café e escravidão. Fazendo cálculos, pude compreender que meus bisavós provavelmente passaram pela Lei Áurea e largados no mundo, construíram uma vida com a miséria e a pobreza como visitas que não partiam. Já meus trisavós, sem dúvida, foram feitos escravizados, seus nomes e histórias, seguem perdidos e em esquecimento.

Minha mãe, Maria Imaculada Santos da Silva, uma mulher branca, quase a vida toda foi costureira, ela costura desde os 9, antes era babá e com 7 anos já fazia almoço no fogão de lenha em Minas Gerais. Ela cursou até a quarta série e completou o supletivo se formando no ensino médio aos 35 anos. Ela guarda até hoje a medalha que ganhou por ser a melhor aluna da turma, pois existem conquistas que são gigantes.

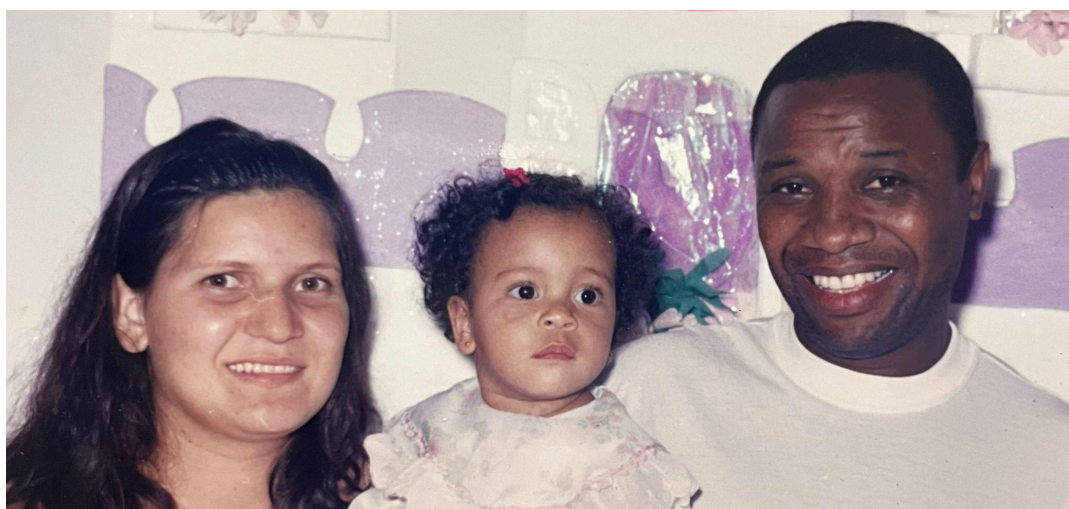
Meu avô, Francisco Laurindo dos Santos, ou, como carinhosamente o chamávamos Seu Chiquinho, foi um homem santo. Ele era simples, trabalhava na roça e fazia colher de pau, ele sempre tinha o sorriso no rosto, uma piada pronta, uma aura de amor, além de um docinho ou uma história pra dar. O pai dele, meu bisavô, Vitalino Laurindo dos Santos, ao que a oralidade da família conta, era espanhol, chegou no Brasil para trabalhar, e, roubou minha bisavó de seu povo, um costume europeu de apossar-se daquilo que não lhe é oferecido. Corre nas minhas veias, sangue originário desterrado, rebatizada, Dona Olímpia Rosa de Jesus, perdeu sua identidade indígena de origem tupiniquim e no triângulo mineiro foi obrigada a constituir família.

Minha avó, Dona Vanda Raimunda Guimarães, era uma mulher cega, reservada, que não teve muitos meios de se desenvolver como uma mãe carinhosa, haja visto que a mesma deu à luz a 13 filhos com uma vida dura, baseada em quase vivenciar a fome por diversos momentos. Quando não se tem o que comer é difícil semear o afeto positivo. Filha de pequenos fazendeiros, meus bisavós Antônio Pedro Guimarães e Rosa Maria de Jesus, também eram trabalhadores da terra.

Os meus familiares são o chão em que eu finco os meus pés, eles repousam naquilo que eu inegavelmente sou, eu sou filha de um homem preto e uma mulher branca, com uma história ancestral apagada, tentando descobrir o eixo de pertencimento neste mundo, vivendo no que era para ser Pindorama, América-latina explorada. Nós somos o retrato de um Brasil Colonial, Imperial e Republicano.

Parte das minhas raízes foram escravizadas, desumanizadas, tiradas de suas terras à força e obrigadas a frutificar num solo de dor e punição. Eles são parte de mim e eu os carrego vivos. Conto a minha história para abrir caminhos para contar a história de tantos Joãos e Marias que vieram antes de nós e que também convivem conosco, pessoas reais, estudantes da EJA. Imortalizo, mesmo que em escritos, os nomes das sementes que me semearam. Convido outras sementes a virarem gigantesco baobás, árvores da vida ancestral.

Figura 15 - Jailton Luiz da Silva, Maria Imaculada Santos da Silva e Sara Guimarães da Silva.



Fonte: Acervo da família Silva, 1999.

Figura 16 - Irene da Silva e João da Silva.



Fonte: Acervo da família Silva, [19 - -].

Figura 17 - Francisco Laurindo dos Santos e Vanda Raimunda Guimarães.



Fonte: Acervo da família Silva, [19 - -].

6.2 A prática pedagógica

Idealmente, o que todos nós compartilhamos é o desejo de aprender - de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo. Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. (hooks, 2017, p.58)

Ir ao encontro com algo que eu anseio muito sempre foi um atestado de insônia e ansiedade na minha vida, desde noites mal dormidas na véspera da visita ao *Sabina* ou ao *Parque da Xuxa* na minha infância, até as noites pré-vestibular, pré-iniciação em Kriya Yoga, e finalmente as noites que precederam os encontros práticos dessa pesquisa pronta para tornar-se viva.

Parte dessa inquietação era com certeza a animação, inofensiva, insistente e pura. Porém, a outra parte também predizia uma insegurança: “E se eu não conseguir?”. Como boa pesquisadora, a dúvida sempre veio antes, como norte, provocação ou limitação. Dessa vez a dúvida era limitante e coube a mim silenciar essa pergunta impertinente e confiar. Confiar na minha andança, trajetória, história e ancestralidade.

Adormeci. Num piscar de olhos o relógio que marcava 3 horas da madrugada despertava exatamente às 5 horas, totalizando escassas duas horas dormidas. Levantei num pulo e re-arranji forças para me deslocar rumo ao desconhecido sonho desejado. Saí de Santo André, minha cidade natal e dormitório, e segui em frente rumo à Zona Leste de São Paulo, nesta jornada, peguei um ônibus, dois trens e algumas caminhadas. Cheguei enfim na estação da linha 12 Safira da CPTM de São Paulo. Entre carros, pessoas e vendedores ambulantes, tive as boas-vindas dadas por um simpático vira-lata caramelo, e naquele instante, soube que já estava em território (des)conhecido.

CIEJA, localizado na Zona Leste de São Paulo, o Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos é uma instituição da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo que oferece educação gratuita para jovens e adultos que não concluíram o ensino fundamental. Portas abertas para um encontro fomentado pela Professora Dra. Denise Pereira Rachel e Professora Isis Lourenço. Portas abertas para histórias e vivências à respeito do racismo que estrutura a nossa sociedade.

Planejei um total de duas oficinas de teatro a serem realizadas em quatro dias e para seis turmas. Nessas turmas haviam pessoas, quase cem delas, lindas, de diferentes formatos, tamanhos, passados, vivências e naturezas. Em conjunto, demos vida à teoria qualitativa-histórica desta pesquisa. No encontro, pude ver essas palavras escritas respirarem, rirem, atuarem e brincarem. Pude também me deparar com realidades que não necessariamente compreendem de fato o tema racial brasileiro, encontrei com ao menos quatro estudantes estrangeiros, alguns da Nigéria e um de Cuba, e, estar em contato com essa outra realidade de vida e história social enriqueceu ainda mais a discussão sobre a formação do racismo no nosso país.

Obtive contato mais próximo com duas estudantes nigerianas, a primeira denominada aqui com o nome fictício de Flor, me abordou surpresa com a minha vinda da cidade de Santo André, perguntei se ela conhecia o município e recebi uma resposta positiva. Flor é comerciante e costureira, mesma profissão que a minha mãe, e veio para o Brasil grávida, enrolada em imensos panos para esconder a gravidez de sua filha e não ter a sua entrada no país rejeitada. Ela leva para a escola uma mala de roupas e nos intervalos das aulas tenta vendê-las para complementar a renda.

A outra estudante nigeriana, aqui denominada ficcionalmente como Jandira, não falava português e compreendia somente em inglês. Durante os exercícios, realizei traduções simultâneas para que ela pudesse compreender os estudos e a questão racial no Brasil. No fim do encontro, tive uma janela de tempo para perguntar para Jandira se a mesma havia compreendido a abordagem pedagógica, a resposta foi um balançar de mãos que indicava um honesto “mais ou menos”. Perguntei sobre como era a experiência dela enquanto mulher negra e estrangeira em nosso país e se a mesma identificava questões racistas no convívio com os brasileiros, e, felizmente, recebi uma resposta negativa. Jandira afirmou que foi muito bem-vinda no país e que nunca presenciou uma situação de ataque racista ou xenofóbico. Fiquei feliz com a sua afirmação, porém, no decorrer das aulas, em especial, com os estudantes brasileiros, a relação com o preconceito se demonstrou completamente diferente.

As primeiras vivências aconteceram nos dias 9 e 12 de setembro de 2025 arranjadas em 45 minutos de aula que contaram com a prática de um jogo que trabalha a ideia de *Gestus*

*Social*²² de Bertolt Brecht (1898 - 1956), dramaturgo bastante influenciado pelas teorias de Karl Marx (1818 -1883), que desenvolveu em sua trajetória uma constante pesquisa sobre um teatro feito para o proletariado. Seguindo esta lógica, o exercício tem como objetivo mostrar de forma prática como o contexto social em que vivemos afeta o nosso modo de ser e de se perceber no mundo, em especial, ao realizarmos um recorte étnico-racial.

Durante a prática teatral foi proposto que os estudantes carregassem uma numeração consigo, sendo o “0” a pior posição social e “6” a melhor posição social dentro das regras propostas. Percebi um receio, pois, era preciso colar uma etiqueta nas testas dos estudantes, o que envolvia a desconstrução de crenças de que o corpo não é fonte de estudos e atuante principal no meio escolar. Em sua construção, os estudantes tiveram como desafio interagir entre si sem saber o número que lhes foi dado, a intenção era que os mesmos entendessem pela leitura corporal o que se passa ao seu redor, como o mesmo seria julgado e refletissem sobre tais interações. Para melhor compreendermos os significados empregamos status da seguinte maneira aos grupos numéricos:

Os números de 0 até 2, eram aqueles que eram considerados popularmente como a “ralé” da sociedade, pessoas que não necessariamente obtinham algum poder aquisitivo ou bens materiais, mas caso os tivesse, era de maneira precária. Os números de 3 a 4, eram aqueles que trabalhavam mas nem sempre teriam o dinheiro para a “mistura”²³, eram pessoas que pagavam aluguel e fechavam o mês com apertos financeiros. Em seguida, o número 5 era um grupo de pessoas que tinham uma profissão melhor vista socialmente, mas que ainda trabalhavam apesar do maior conforto financeiro, podendo ser definidos como a classe média brasileira. E, finalmente o número 6, melhor definido por uma estudante como a Odete Roitman, personagem milionária da novela do momento, sendo enfim, considerados os donos dos meios de produção, aqueles que não precisam trabalhar e que sequer frequentam a sociedade comum, seus lares são inalcançáveis e seu status e poder, praticamente inquestionáveis.

Alguns dos comandos sobre esse exercício incluíram: (1) Caminhar pelo espaço e observar os números dos colegas. (2) Começar a interagir conforme o número do outro, como

²² A busca por compreender conceitos que caracterizam socialmente uma pessoa ou personagem dentro de uma construção dramática para além do conceito de estereótipo.

²³ Termo popular paulista para definir a proteína da alimentação.

você olha? Você sorri? Você cumprimenta essa pessoa na rua? (3) Seguir as pessoas com maior número e fugir das pessoas com menor número simultaneamente. E, (4) Tentar juntar-se com aqueles que você acha que tem o mesmo número que você. Entre risos e piadas, surgiram pensamentos mais coletivos, o que me deu uma pista sobre o senso comunitário vivido entre os participantes, dos quais cumpriram todas as etapas com questionamentos e argumentos contra o preconceito.

Figura 18 - Jogo de Gestus Social



Fonte: Lourenço, 2025b.

Após a prática do jogo teatral, realizamos uma roda de conversa da qual pudemos refletir sobre os conceitos da brincadeira, a sociedade, o racismo estrutural e enfim o papel do Teatro Experimental do Negro. Neste momento, algumas questões foram levantadas, como “*O próprio negro é racista*”, “*Tem muito negro que fica rico e se casa com gente branca*”, “*O preconceito é igual pra todos*”, “*As pessoas precisam se esforçar para conseguir o que elas querem*”, discutimos camadas e mais camadas sobre como se forma a base do racismo estrutural brasileiro, e esmiucei, pergunta a pergunta as motivações para crermos que o racismo é fomentado pelo indivíduo e não institucionalizado pelo próprio Estado e depois sociedade.

Aproveitei para trazer críticas sobre o conceito de meritocracia e demais tipos de preconceitos para além do racismo estrutural. Dentre eles, trouxe o exemplo de jogadores de futebol negros, famosos e milionários, que, apesar de terem conseguido alcançar lugares de prestígio social, os mesmos permanecem sofrendo casos de racismo no Brasil ou países estrangeiros. Neste momento, pude vê-los compreendendo de fato como a questão racial independe do poder e conquistas financeiras, reafirmando o seu status estrutural perante a sociedade. Aproveitei para reforçar importantes leis que classificam a injúria racial como crime e penalizam qualquer tipo de violência contra pessoas negras de maneira assertiva, realidade nossa, brasileira, após muitas lutas públicas e políticas.

Em seguida, em roda e em pequenos grupos, fizemos a leitura e reflexão sobre os trechos das peças *O Filho Pródigo* (1947) de Lúcio Cardoso, *Filhos de Santo* (1948) de José de Moraes Pinto e *Sortilégio* (1951) de Abdias do Nascimento que foram escritas para a encenação do Teatro Experimental do Negro, inclusas na obra *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro* (1961) para experimentar a interpretação e prática da alfabetização das turmas. Pude trabalhar com os Módulos 1, 2 e 3, do Ensino Fundamental do programa de alfabetização para adultos e encontrei alguns estudantes que ainda não conseguiam ler e escrever, dessa forma em conjunto com eles, lemos as frases destacadas abaixo sílaba por sílaba.

Diálogo 1 - O Filho Pródigo (1947) de Lúcio Cardoso:

AILA - É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?

PEREGRINO - Que adiantaria, se houvesse uma gente diferente?

AILA - Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.

PEREGRINO - Também as raízes foram criadas por Deus.

AILA - Mesmo as longas e negras, as que mergulham mais fundo no seio da terra?

Diálogo 2 - Filhos de Santo (1948) de José de Moraes Pinto:

VOZES DOS POLICIAIS - Abram a porta! Abram!

LOURENÇO - Esses cachorros!

ROQUE — Não! E melhor a gente fugir...

LOURENÇO - Vamos pra dentro, feche o meu corpo ligeiro!

VOZES DOS POLICIAIS - Abram isso!!

ROQUE — Vamos fugir! Vamos!...

LOURENÇO - Feche o meu corpo ligeiro!

ROQUE - Primeiro... vamos fugir...

VOZES DOS POLICIAIS - Vamos cercar a casa! Abram!

UMA VOZ POLICIAL - Vão fugindo! Venham aqui! Parem! Parem aí!!...

VOZES DOS POLICIAIS - Atire! Atire! (Ouvem-se diversos disparos).

Diálogo 3 - Sortilégio (1951) de Abdias do Nascimento:

EMANUEL - Naquela noite já estava noivo de Margarida. Fomos a um baile. Na volta... de madrugada, resolvemos caminhar um pouco. Subitamente ao nosso lado encostou uma camioneta da polícia:

I VOZ AGRESSIVA - Um negro beijando uma branca.

II VOZ AGRESSIVA - É um assalto.

III VOZ AGRESSIVA - Está agredindo.

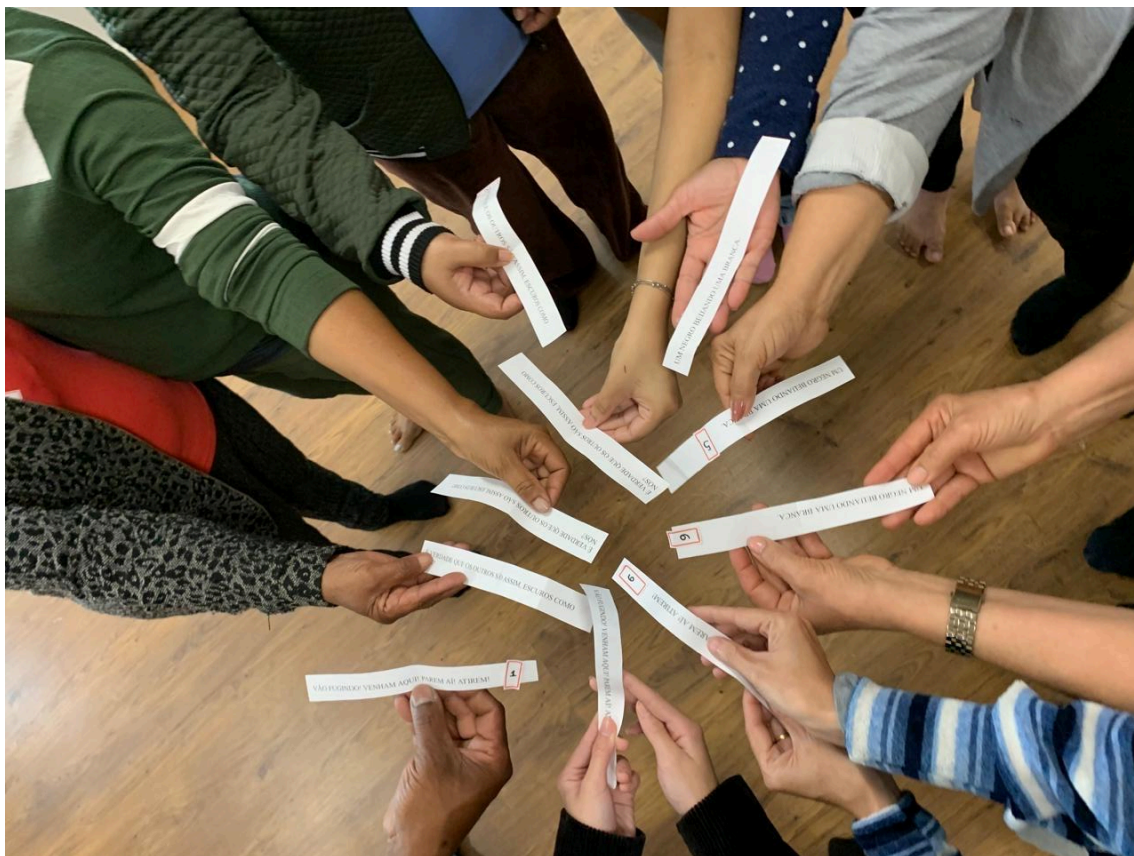
EMANUEL - Os tiras me surraram. Socos... ponta-pés. Me atiraram no carro dos presos.

MARGARIDA - Não me assaltava. Não me agredia. Ele é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?

EMANUEL - Eu, noivo dela! Grades, outra vez grades...

(Nascimento, Recortes meus, 1961)

Figura 19 - Leitura de trechos das dramaturgias feitas para o Teatro Experimental do Negro.



Fonte: Lourenço, 2025c.

Em uma nova etapa, já nos segundos e últimos encontros das oficinas que ocorreram respectivamente nos dias 16 e 19 de setembro de 2025, pude experimentar com os estudantes

uma junção do *Teatro-Imagem* e *Teatro-Jornal* desenvolvidos por Augusto Boal no Teatro do Oprimido. Propus que lêssemos até três notícias reais recentes e depois, divididos em grupos, os orientei para que formassem uma imagem que retratasse o ocorrido. Neste momento, no dia 19 de setembro, uma estudante pediu para que não participasse da atividade e outra questionou o motivo de trabalharmos sobre as notícias selecionadas. Precisei pausar as explicações e o seguimento da aula para acolher suas inseguranças, expliquei para todos que as escolhas foram feitas a partir notícias reais e recentes, que, infelizmente continham casos de um racismo explícito.

Pouco a pouco, pude construir com as estudantes e a turma em geral a ideia de que sentir-se revoltado e sensibilizado com essa realidade é natural e faz parte do processo que a arte nos proporciona e que envolve a empatia com o outro. Precisei então, contar sobre experiências pessoais enquanto atriz em que entrei em contato com a história de uma mulher negra, em situação de rua e vulnerabilidade, que havia passado por diversos abusos e perdido a guarda de seus filhos, e, elucidar a dificuldade pessoal em construir e contar essa história com o meu corpo, da mesma forma que eles contariam a partir da criação de imagens.

Abrimos portas para a escuta, e, após essa conversa, retomamos as construções das imagens corporais que traduziriam as notícias. O clima mudou e em um diálogo rápido fizemos a imagem real, discutimos e construímos uma nova imagem ideal sobre cada problemática apresentada. Alguns estudantes se soltaram a ponto de realizarem cenas dramáticas, com falas e dramatizações. Sinal verde de confiança e espaço seguro para brincar. Destaco a seguir as notícias reais trabalhadas:

NOTÍCIA - GRUPO 1

Publicação 05 de junho de 2022

Na última sexta-feira (27), professora escolheu criança negra, que já estava caracterizada como palhaço, para usar máscara de macaco. Secretaria da Educação diz que está apurando o caso.

Stephanie Silva conta que o Centro Educacional Infantil (CEI) Monte Carmelo II enviou um aviso aos pais para que mandassem as crianças fantasiadas com o tema “circo” durante a comemoração dos aniversariantes do mês. Ela então decidiu comprar uma fantasia de palhacinho e vestiu a criança com calça, suspensório, gravata, nariz vermelho e pintura facial.

“Comprei a roupinha, e ele estava super animado em participar da festa. Quando saiu da escolinha, não estava com todas as peças, mas acabei não questionando sobre o que tinha acontecido”, diz Stephanie.

No dia seguinte, ela afirma que se chocou ao ver um vídeo postado no Instagram da escola, em que seu filho aparecia com uma máscara de macaco enquanto as outras crianças cantam uma música que afirma “você virou, você virou um macaco”.

“Foi uma atividade para todas as crianças. Por que escolher meu filho para ser o macaco? Por que uma criança preta, sendo que ele já estava com roupa de palhaço? Toda vez que falo [sobre o assunto], já começo a tremer. Eu já sofri muito preconceito e aguentei calada. Mas estou num processo de descoberta, inclusive fazendo transição capilar. Então tocou em uma ferida aberta.” (Pinhoni, 2022)

NOTÍCIA - GRUPO 2

Um jovem negro de 26 anos foi morto com um tiro por um policial militar quando corria para pegar ônibus logo após sair do trabalho. O crime ocorreu na noite de sexta-feira, 4, em Parelheiros, zona sul de São Paulo.

À Polícia Civil, o PM disse que confundiu a vítima com um dos ladrões que teriam tentado assaltá-lo momentos antes. Conforme o registro da ocorrência, o policial estava de folga e pilotava uma moto pela Estrada Ecoturística de Parelheiros quando foi abordado por suspeitos armados em outras motos. Eles teriam tentado roubar o veículo do PM. Fábio Anderson Pereira de Almeida reagiu e disparou contra o grupo.

Ao ver Guilherme Dias correndo – ele andava depressa para não perder seu ônibus – o agente atirou em sua cabeça. Foram encontrados com a vítima o telefone celular, carteira, remédios, uma Bíblia e itens de higiene, além da marmita e talheres. Guilherme Dias dos Santos Ferreira estava com uma sacola onde levava a marmita e os talheres que usou no serviço, em uma empresa próxima. Ele morreu no local.

O policial foi preso em flagrante, mas pagou fiança e responderá em liberdade pelo homicídio. A reportagem não conseguiu contato com a defesa do PM. Em nota, a Secretaria da Segurança Pública (SSP) disse que o agente foi afastado. (Rinaldi, 2025)

NOTÍCIA - GRUPO 3

Jogador do Palmeiras é vítima de racismo em competição da Conmebol

O atacante Luighi, da Sociedade Esportiva Palmeiras, foi alvo de ofensas racistas por um torcedor do Cerro Porteño, durante jogo entre os dois times, nessa quinta-feira (6), no Paraguai, pela Taça Conmebol Libertadores sub-20.

O time paulista venceu por 3 a 0. Ao sair de campo, para ser substituído, um torcedor fez gestos imitando macaco e outro torcedor cuspiu no atleta, através do alambrado.

Ao ser entrevistado, depois do jogo, Luigi se recusou a falar sobre a partida. Chorando, ele reclamou do racismo sofrido e cobrou providências da Conmebol. “A Conmebol vai fazer o que sobre Isso? O que fizeram comigo foi um crime”, desabafou o atleta. (Martins, 2025)

Figura 20 - Prática de Teatro-Imagem e Teatro Jornal



Fonte: Foto da autora, 2025.

Após a prática deste último jogo, pedi-lhes que registrassem em escrita discursiva, desenhos, poemas ou fala uma reflexão sobre o racismo, os nossos encontros e/ou aprendizados colhidos com as práticas, como forma de produção artística física resultante das oficinas. Após tantos temas sensíveis, os estudantes, sensibilizados, puderam manifestar seus sentimentos repulsivos ao racismo e como um desabafo registraram seus desconfortos, ressignificando dores em arte.

Percebi uma resistência maior nesta etapa, ao pedir um registro, as primeiras frases que surgiram foram “Eu não sei desenhar”, “Eu não consigo”, “Eu não desenho bem”, “Vai ficar feio”. Entre falas minhas e da professora Isis, pudemos convencê-los de que não estávamos procurando o próximo gênio das artes visuais, mas sim um interesse genuíno em

como cada um interpretou as vivências e entender aquilo que ficou de essencial sobre a abordagem antirracista praticada em aula. Aos poucos, pudemos convencê-los de que seus registros são arte e que expressão questiona termos como certo ou errado.

6.3 Atravessamentos, Aprendizados e Sementes

“Ensinar é um ato teatral. E é esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma. Para abraçar o aspecto teatral do ensino, temos de interagir com a "plateia" e pensar na questão da reciprocidade. Os professores não são atores no sentido tradicional do termo, pois nosso trabalho não é um espetáculo. Por outro lado, esse trabalho deve ser um catalisador que conclame todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas no aprendizado.” (hooks, 1992, p. 21)

Estar verdadeiramente presente em sala de aula e em contato com pessoas reais é de atravessar-se e transformar-se de forma madura, pois, durante toda a trajetória prática pude refletir intensamente sobre o quanto a pesquisa, essencialmente baseada em revisões bibliográficas e levantamento de documentos, acaba por se deslocar do mundo real. Constrói-se uma distância entre aqueles que de fato ergueram as mangas e se colocaram no mundo e nós que pesquisamos a história desses agentes ativos na sociedade, de alguma forma nos escondendo atrás de seus feitos.

A proposta prática, conscientemente ou não, sempre foi parte irrevogável desta pesquisa, afinal comecei a pensar a mesma a partir da regência em ambiente escolar, era quase como se já soubesse que apenas reverenciar ao Teatro Experimental do Negro não seria o bastante, eu teria que eu mesma, inspirada por sua luta, abrir caminhos juntando quem veio antes de mim, a minha própria história e a história daqueles que cruzassem essa trajetória para vivenciar uma experiência real, juntando matéria mental, histórica e orgânica e criando acontecimentos novos para este mundo.

Encontrei no laboratório da vida real o significado de sala de aula enquanto comunidade e descobri que toda comunidade nasce de um espaço de vulnerabilidade. Para falar do racismo estrutural, era preciso força e a certeza de que esse tema tocaria feridas incuráveis, fossem elas minhas ou daqueles que eu encontraria. Dito e Feito. Tomo este espaço para mencionar histórias pessoais, das quais os remetentes, seguros em nossa

comunidade, estarão protegidos por nomes fictícios. Para aconchegar o espaço afetivo de escuta e leitura dessas histórias, começarei com as minhas próprias feridas.

Figura 21 - Roda de conversa



Fonte: Lourenço, 2025d.

Em roda, discutindo sobre a prática do jogo sobre *Gestus Social*, senti a necessidade de partilhar com as turmas duas situações que me ocorreram, a primeira nasce na infância. Sem compreensões profundas eu temia todos os dias por meu pai, pois ele, enquanto homem preto, saía de casa toda madrugada às 4 horas da manhã para pegar o ônibus fretado para sua empresa. Dentro de mim, a imagem de que o meu pai poderia facilmente ser confundido com um bandido pela polícia vadiando na madrugada o colocaria em constante risco de vida. Por alguns anos, ainda pequena, convivi com o medo de ver o meu pai ser morto por ser negro.

Hoje, compreendo que este medo nasce dos altos índices de homicídios cometidos pela Polícia Militar, especialmente de homens negros e também sobre a super lotação de pessoas negras em prisões. Na universidade compreendi que a Lei da Vadiagem surge para impedir a livre circulação do povo negro antes e após a Lei Áurea. Dessa forma, é possível compreender

porque, desde muito cedo, nós negros conseguimos perceber que o mundo não nos lê como cidadãos comuns, mas como possíveis perturbadores da paz da branquitude.

A segunda história pessoal partilhada em grupo foi vivenciada no espaço acadêmico, onde em um evento aberto à comunidade externa, eu e outros colegas negros, fomos abordados na portaria da universidade de forma agressiva e investigativa, enquanto colegas brancos tinham sua entrada desimpedida e sem necessidade de justificativas. Lembro-me de ser questionada sobre ser estudante da graduação e me sentir extremamente deslocada. Neste momento, ainda no primeiro ano de licenciatura, já havia compreendido de formas implícitas e explícitas que o meu corpo não era lido como pertencente ao Ensino Superior, seja pela baixíssima representatividade no corpo docente, pelas referências bibliográficas e profissionais em sua maioria brancas, ou, por casos mais escrachados como este mencionado. “Por isso a representatividade é tão importante: onde a gente não se vê, a gente não se pensa, não se projeta” (Carine, 2023, p. 20).

O encontro nasceu assim, abri-me para os estudantes e em troca colhi frutos amargos que necessitavam de escuta e acolhimento. Destaco duas histórias de estudantes mulheres com nomes fictícios definidos aqui como Maria e Lourdes. A Maria é uma mulher branca casada com um homem negro que trouxe a história de sua filha, uma garotinha negra, que, ao adentrar o ambiente escolar começou a questionar a própria mãe sobre a consanguinidade de ambas. Ela notou em sua filha a dúvida de que ela era sua mãe, e, o desejo de não ser negra desencadeado na vontade de não ter o cabelo cacheado ou outros traços típicos de afrodescendentes.

Após essa partilha, pudemos conversar sobre a identidade negra e lhes indiquei a leitura do livro *Tornar-se Negro* (2021) de Neusa Santos Souza, em que a autora explica que existe, para além da percepção de que o mundo lhe rejeita em níveis racistas sutis ou não, a percepção e identificação com a sua ancestralidade e herança fenotípica negra. Quando o padrão ideal adotado socialmente é o europeu, ser latino-americano, com traços muitas vezes indígenas, africanos e brancos misturados nos faz rejeitar o nosso próprio corpo e violenta a nossa identidade, desenvolvendo inconscientemente um desejo de se encaixar, de não ser estranhado, diferente ou lido como feio.

Lembro-me de quantas vezes alisei os meus cachos por ouvir termos pejorativos como “*Cabelo Ruim*” ou “*Pixaim*”, camadas agressivas desde a primeira infância ainda ditam corpos negros com estranhamento e essa discussão precisa crescer cada vez mais nas formações pedagógicas para que casos como o relatado na Notícia Número 1²⁴ da segunda oficina, jamais ocorram novamente, e para que as crianças desde cedo vejam nas diferenças físicas riquezas da diversidade. Durante os encontros, trabalhamos a ideia da estética padrão, e, no segundo dia de oficina percebi uma das estudantes com os cabelos crespos soltos e volumosos, não perdi a oportunidade de elogiar sua aparência, a mesma, tímida me agradeceu e aceitou o elogio com um sorriso no rosto.

Em outro encontro, Lourdes trouxe uma história bastante trágica, da qual, devido à imprudência social, o seu filho perdeu a própria vida. Em aula, ela conta que possui um neto branco de olhos claros, e que conhecidos de seu filho e nora questionavam a paternidade dele por ele ser um homem negro. Lourdes compartilhou que seu filho entrou em uma grande depressão e tornou-se alcoólatra, e, pouco tempo depois, faleceu de tristeza. Neste caso, enquanto docente coloquei-me em escuta e agradei a mesma por ter partilhado a sua história e afirmei a sua força ao conseguir falar sobre um assunto tão delicado.

Neste momento, ainda em espaço seguro estabelecido por todos nós nesta micro-comunidade da sala de aula, pudemos realizar questionamentos à respeito de comentários ardilosos de cunho racista que ainda não passam pelo crivo da razão e ferem pessoas e famílias, e, concluímos que a cada discussão poderíamos nos calibrar para evitar que nós mesmos reproduzíssemos comentários preconceituosos e infelizes. A luta antirracista também está no dia-a-dia com o letramento racial indispensável para brear a reprodução de violências rotineiras seja nas falas, atitudes ou consciência.

Percebi que com apenas dois encontros de 45 minutos não haveria tempo suficiente para de fato digerir e compreender o racismo brasileiro, mas, aproveitei cada segundo não somente para contextualizar os estudantes, mas também para ouvir suas dúvidas honestas e experiências pessoais com o racismo. As histórias de Maria e Lourdes são algumas das que inundaram os encontros com as turmas. Houveram relatos de perseguição em lojas, bullying no ambiente escolar e tantas outras formas racistas “disfarçadas” e vivenciadas no dia-a-dia. Mergulhamos fundo em como ainda hoje o racismo se multiplica e se perpetua social e

²⁴ Página 79-80.

rotineiramente, e, concluímos juntos a importância da discussão sobre esse tópico ainda tão necessário e urgente.

Vi nos estudantes a abertura e prontidão para investigarem seus corpos em cena, apesar do estranhamento ao empurrarmos carteiras e transformarmos o espaço da sala de aula. Presenciei atuações e aprendizados compartilhados pela via teatral. Senti que a linguagem do teatro de fato é uma linguagem possível para todos, pois, conversar com o corpo por meio do encontro é língua universal humana. “[...] o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo. O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo!” (Boal, 2019, p. 16).

Figura 22 - Encontro coletivo

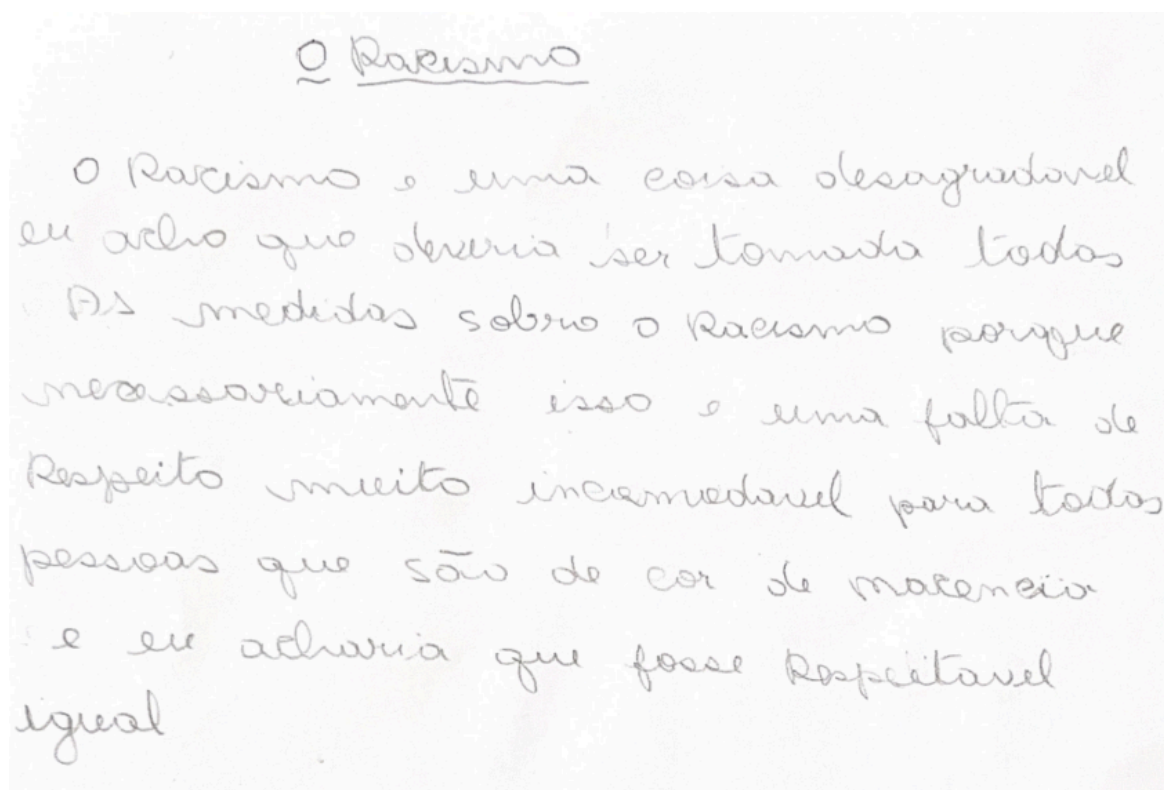


Fonte: Lourenço, 2025a.

Em meio a tantos temas densos, encontramos alegria e desenhamos um mundo ideal para nós. Aprendi que ensinar é aprender duas vezes e me coloquei em uma posição de receptividade, no fim, sinto-me à vontade para dizer que mais aprendi com essas pessoas do que de fato pude ensinar algo. Entrei professora e saí estudante. Deposito algumas das

sementes que nasceram do nosso encontro-comunidade, como figuras artísticas de manifestos contra o racismo e de um teatro antirracista alfabetizante em prática, pensado e exercido pelo Teatro Experimental do Negro e inspiração para essa pesquisa viva:

Figura 23 - Manifesto contra o racismo.



Fonte: Foto da autora, Estudante 1, 2025.

Vejo neste relato, um resumo sobre o quão revoltados alguns dos estudantes ficaram, em especial, após a prática de *Teatro-Imagem* e *Teatro-Jornal*. Eles entraram em contato com um tipo de racismo mais explícito e violento, o qual decorre da estruturação racista que nasceu junto com a construção desta nação. Quando pensamos na escravização de pessoas negras no Brasil hoje, os sentimentos que resumem o contato com essa história incluem vergonha e revolta e simbolizam a indignação com tamanha desumanização. É preciso, como na figura, estar indignado com o racismo no dia-a-dia, e compreender que o respeito e a igualdade devem funcionar para todos os cidadãos, sem medidas diferentes.

Figura 24 - Luta, Dor e Paz.



Fonte: Foto da autora, Estudante 2, 2025.

Esta imagem foi originalmente feita pela professora Isis e copiada e reproduzida por uma das estudantes que se recusou a participar da prática do segundo dia de oficina. Eu a escolhi, não somente pela mensagem ambígua que envolve a representação de um coração quebrado e os termos “Luta, Paz e Dor”, que muito bem retrata a sensação da luta do movimento negro por reconhecimento, direitos e igualdade. Mas, também a escolhi como memória e reflexão sobre a criação. Quando estamos fechados, criar não parece um movimento muito natural, assim, ao olhar para essa imagem-reprodução, posso enxergar o incômodo e o cumprir de uma tarefa sem a reflexão que vêm do coração, até mesmo para não entrar em contato com feridas. Pude ver na imagem, a simbologia do coração ferido como uma tradução daquilo que não foi dito ou praticado. Aprendi, com essa vivência, a respeitar o espaço e aceitar a reprodução como discurso também ativo.

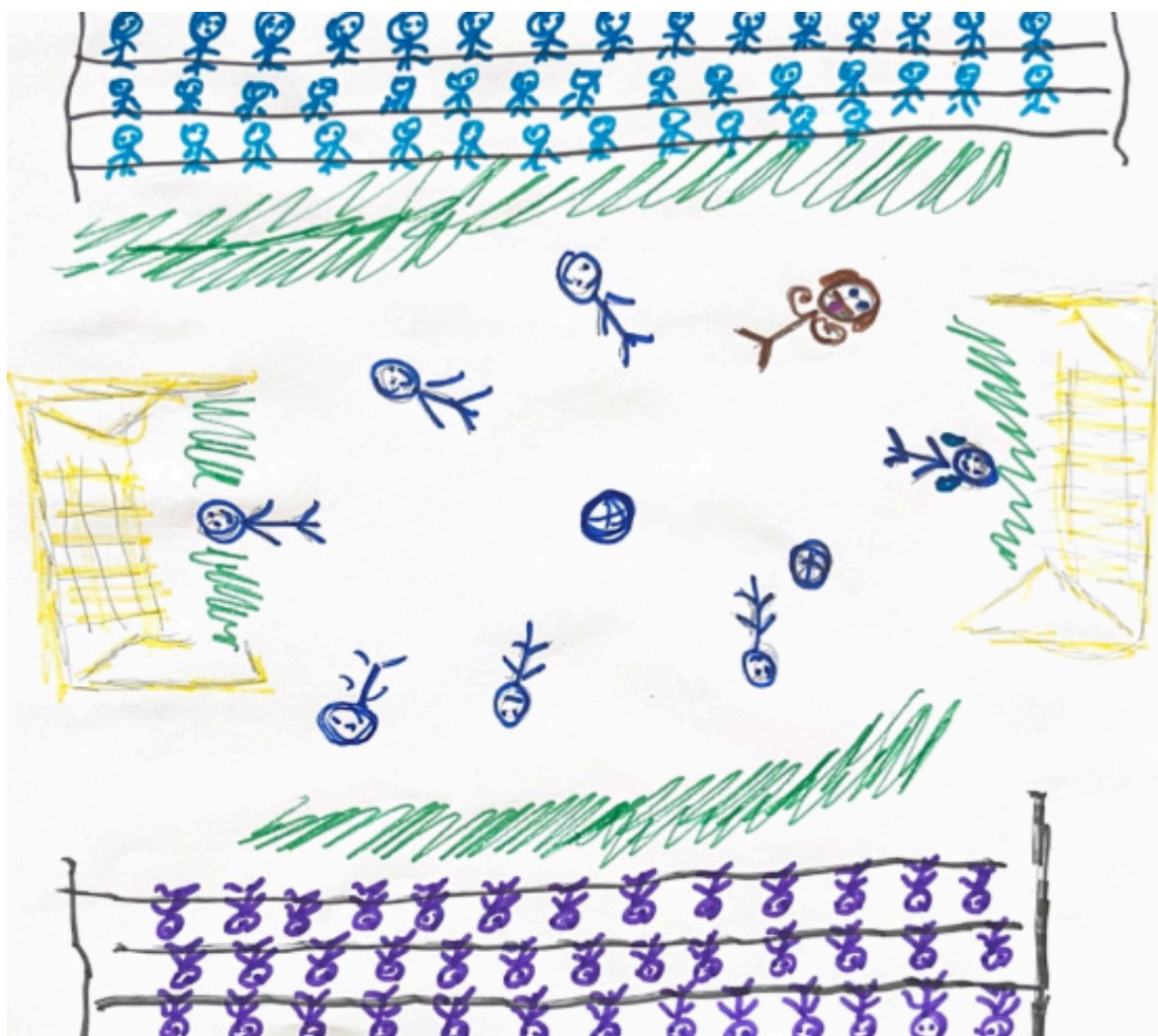
Figura 25 - Somos contra o racismo.



Fonte: Foto da autora, Estudante 3, 2025.

Esta imagem representa uma frase sucinta e de manifesto contra o racismo e o empenho em retratar o que mais atravessou esse estudante em particular, neste caso, a notícia da criança que fora fantasiada de palhaço para a escola e teve sua vestimenta trocada para a de um macaco na escola. A destaquei pois essa pessoa-artista foi uma das que diminuiu o seu talento artístico, mas que, apesar das inseguranças, arriscou-se e apresentou um discurso assertivo em palavras e imagens.

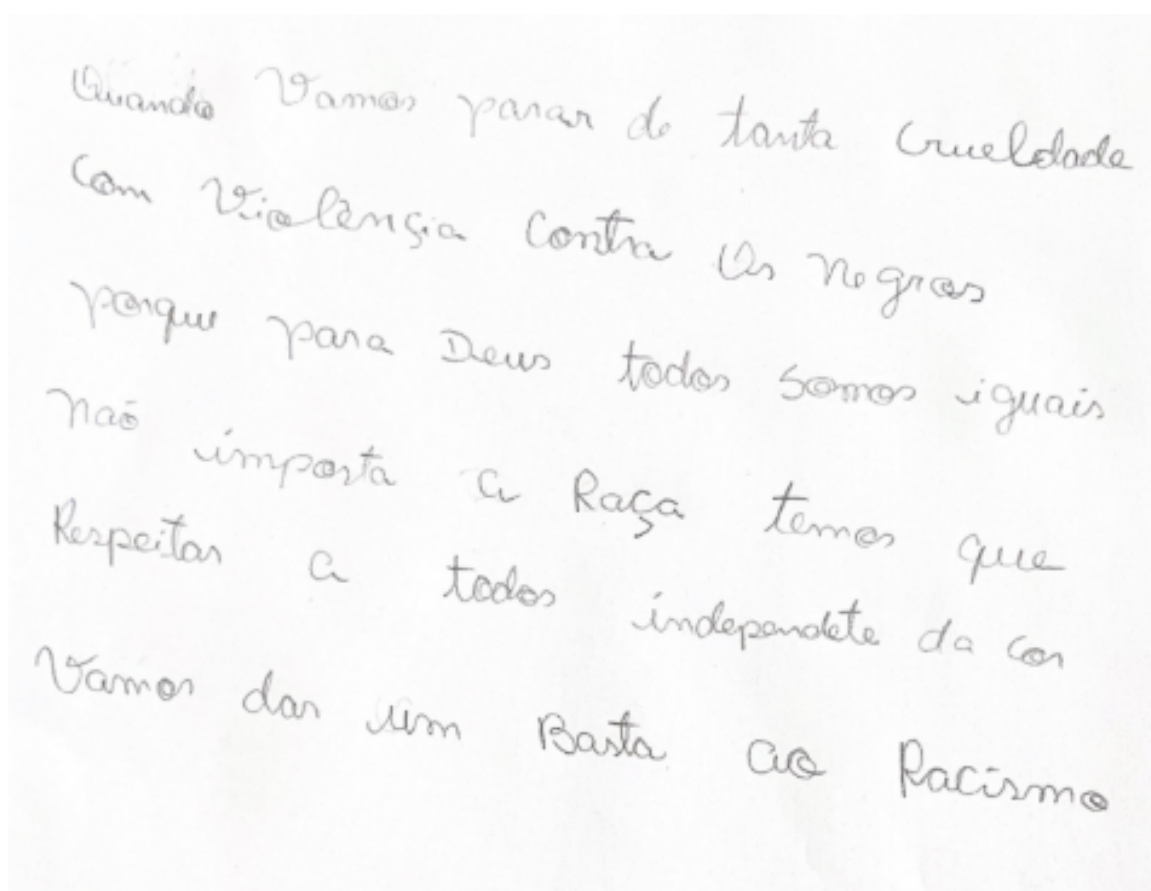
Figura 26 - Racismo no futebol.



Fonte: Foto da autora, Estudante 4, 2025.

Nesta turma a discussão sobre a questão da elevação social e como o racismo também acompanha pessoas negras financeiramente bem-sucedidas foi longa e marcante. Mas, destaco essa criação essencialmente pelo uso das cores, pois, dentre muitos relatos e registros, foram raros aqueles que de fato se utilizaram dos materiais disponíveis para além de canetas e lápis de escrever. Tínhamos à disposição canetinhas coloridas, gizes de cera, lápis de cor, incluindo cores diversas de tons de pele, tintas e demais materiais para pintura e desenho. Raros foram os adultos, jovens ou idosos, que se apossaram desses materiais, o que me fez questionar o quanto agregamos a criatividade na vida adulta, e, o quanto desenhar pode tornar-se um obstáculo após a infância.

Figura 27 - Pelo fim da crueldade.



Fonte: Foto da autora, Estudante 5, 2025.

Vejo nesta última figura, um apelo contra o racismo, neste caso, a partir de uma visão espiritual, o que também demonstra a interferência religiosa no pensamento popular. Neste sentido, questiono o quanto atividades contra os direitos humanos, com olhar mais aproximado para a escravização de negros africanos, feitas pelas coroas europeias, foram perpetuadas e legalizadas pelas Igrejas no poder da época, que por sua vez, também interferiram no pensamento da população. Atualmente, essas instituições, reformadas, ainda contém um papel importante na formação social, e, seriam importantes aliadas na luta antirracista.

Ressalto as produções artísticas dos estudantes como um novo começo. Reflito sobre um meio que não foi imune a conflitos, onde, apesar da comunidade estabelecida, lidei com desconfortos e com a recusa de participação de duas estudantes sensibilizadas com o tema,

mas, dentro do possível, revelado por esses registros, sinto cumprido o desejo de levantar o questionamento sobre o racismo e lembrar a eles e a mim sobre o quanto o desconforto e o incômodo perante as injustiças deste mundo-país podem e devem nos afetar e sensibilizar. Essas imagens são enfim o desabafo afetado dessas pessoas-sementes-histórias e um novo começo-meio-começo, como diz Nêgo Bispo (1959 - 2023), filósofo, professor e ativista quilombola brasileiro. São frutos da arte do encontro que o teatro proporciona.

7 CONCLUSÃO

Acessamos pelo teatro e educação o espelho que reflete a relação da sociedade com pessoas negras desde festividades cristãs do século XVII até o surgimento do Teatro Experimental do Negro no ano de 1944. Nesta caminhada secular, foi possível observar a relação opressora do poder colonial para com pessoas negras escravizadas e livres. Em combate a tal dinâmica, surge o Teatro Abolicionista como resposta à constante violação aos direitos humanos de pessoas negras no período final dos anos 1800, do qual pela via teatral, abriu caminhos para discussões sociais e públicas na arte, ocupando os palcos não mais para reafirmar a erudição europeia, mas, para popularizar a voz de um povo oprimido pela própria corte.

Entre os séculos XIX e XX, africanos e afrodescendentes passam a ser representados com uma frequência maior do que nos registros anteriores a esse período no circuito artístico e teatral, porém, cabe conceber que com uma presença dramática quase completamente branca, é prevista a falha na retratação dessas pessoas e a violação de suas características. Nasce então uma nova questão, o negro agora passa a frequentar o imaginário teatral como pessoa, mesmo que raramente, porém, suas representações são infinitamente redundantes, razas, ofensivas e pejorativas. Os dramaturgos, iletrados sobre o racismo, reproduzem violências veladas e deixam para as personagens negras registros de seus lugares invisibilizados e marginalizados na sociedade brasileira. O meio social e educativo desta arte dramática, passa a ensinar a população que o lugar do negro seria sempre como servidor, fora da lei ou símbolo sexualizado.

Em paralelo a este acontecimento, é preciso pensar a educação pública enquanto direito, seja em níveis básicos, fundamental, médio ou superior, a qual foi institucionalizada no período colonial e pensada pela e para a branquitude da época. O teatro apesar de mais popularizado, entre os séculos XIX e XX passa a ser populado pela classe que possui poder de compra de ingressos, tempo de qualidade para lazer e apreço cultural por essa arte. Se refletirmos sobre uma educação que pouco formava pessoas negras e quando as formava era, e continua sendo, baseada num ideal branco de produção de conhecimento, não ver-se tanto no meio acadêmico, quanto artístico, fazia com que pessoas negras não frequentassem nem a escola, muito menos os teatros. A preocupação da maioria dessas pessoas estava em sobreviver e trabalhar para obter o básico.

Tal movimento nos ajuda a meditar sobre como as estruturas de direitos básicos nacionais ainda ferem a lógica de diversidade. Ainda hoje, apesar dos esforços de movimentos negros, ONGs, educadores, sociólogos, filósofos, artistas, ativistas e políticos em desconcentrar os saberes e referências vindas da Europa e africanizar a educação como direito a saberes que formam a população brasileira, é possível observar a insuficiência de poder para aniquilar violências de cunho racista dentro do meio escolar. O sistema educacional, ainda repete padrões que excluem a população racializada do padrão ideal branco, seja ele fenotípico, intelectual ou conceitual. Como mencionado no item 1.2, a instituição se abre para moldar o negro à sociedade e não para abraçar a sua pluralidade como fonte de enriquecimento cultural e educacional.

Neste viés, surge o Teatro Experimental do Negro, já no século XX, com uma problematização urgente que juntaria a educação e o teatro e desenvolveria uma abordagem única de arte educação antirracista perante a sociedade da época, tornando-se um marco no formato de aprendizagem para pessoas negras e também de outras etnias. A abordagem educacional deste coletivo, além de teórica, voltada para a história do povo negro, com referências contemporâneas de heróis africanos e afro-brasileiros, também seguia um viés prático a partir da alfabetização para a leitura e encenação de peças teatrais, fomentando a união entre aprendizagem, experimentação e representatividade.

O grupo pôde abrir frentes em defesa da negritude nacional e encenar dramaturgias construídas especialmente para si, recheadas de discursos poderosos em que o negro encarnava diferentes posições de poder perante uma sociedade que não permitia a sua ascensão social. Assim, como resposta a uma das duas perguntas norteadoras desta pesquisa: *Como a arte e o pensamento crítico se juntam como meio coletivo para construir uma interface entre arte e educação na sala de aula?*, posso afirmar que, o Teatro Experimental do Negro por si só, é o fomento ao pensamento crítico na sala de aula com o seu curso de alfabetização, e também em cena, com peças que se aproximam de uma abordagem didáticas e pedagógicas apresentadas ao público, que em sua maioria, encontrava-se iletrado racialmente.

Pesar a caminhada deste coletivo e a evolução proporcionada pelo mesmo é aprofundar-se em caminhos de articulações possíveis para nós artistas e educadores. Inspirada pelo trabalho desenvolvido pelo TEN, busquei pela junção entre a teoria e a prática, e

encontrei no CIEJA o espaço perfeito para mergulhar nos estudos antirracistas, pois, assim como o coletivo, iria trabalhar com pessoas adultas e trabalhadoras em um curso de alfabetização. Dessa forma, pude responder à seguinte pergunta: *Como se dão as aulas de arte a partir dos conhecimentos antirracistas levantados pelo Teatro Experimental do Negro?*

Em resumo, as aulas sobre um tema tão denso quanto o racismo não se dão de maneira tão simples ou leve quanto a simples prática de um jogo teatral pode proporcionar. É preciso saber chegar em um grupo, é preciso apresentar-se, contar sobre a sua própria caminhada e verdadeiramente conectar-se com aqueles que estão presentes nesta micro-comunidade. E, por mais que tenha aberto caminhos com delicadeza e proposto um jogo descontraído, ainda sim, observei algumas pessoas desanimadas, silenciosas, desconfortáveis, com atitudes refutantes, com dúvidas que reafirmavam preconceitos, faltas num segundo encontro e até mesmo recusa de participação.

Como arte-educadora, o desafio em levar a densidade com cuidado e destreza foi um jogo interno de oposição, em que precisei desdobrar-me em sala de aula para conquistar cada um desses estudantes, acolher suas dúvidas e dores, vulnerabilizar-me e ainda contextualizar-los tanto sobre a história da construção do racismo estrutural no Brasil, quanto a história do próprio Teatro Experimental do Negro.

No fim, o sentimento foi de ter sido acolhida e de ter aprendido, com as histórias pessoais de cada estudante que se sentiu à vontade para partilhá-las, que o racismo no Brasil permanece forte e presente, e que, apesar da dificuldade em digerir peças, notícias e histórias tão dolorosas, pudemos, em conjunto, construir artisticamente um processo de entendimento sobre o que é e como funciona o preconceito racial no Brasil, e, pintar, desenhar, atuar, escrever, manifestar sobre o mesmo como forma de protesto.

Descobri que ao entrar em contato com esse histórico nefasto sobre a nossa sociedade, é possível, enquanto estudantes-artistas, uma investigação sobre a realidade agressiva a partir de um corpo brincante, que, envolvido pela linguagem teatral, pode ver-se fora de sua realidade e investigar como personagem um corpo que não é seu, mas, que se parece com o corpo de muitas pessoas à sua volta. O teatro emprestou para eles realidades diversas e quase intencionalmente os ensinou sobre como empatizar-se com a dor que mora no outro e também em si. Revivi, no papel de professora, o meu eu atriz, e relembrei da construção de

personagens negras marginalizadas e como tais vivências também me mudaram enquanto pessoa e foram essenciais para o meu próprio processo de conscientização.

Ao pensar em mim, nos estudantes e no Teatro Experimental do Negro, posso enfim relacionar as nossas histórias como uma busca por uma arte educação que de fato dialogue com a nossa própria ancestralidade e reafirme o nosso lugar neste mundo. Nesta pesquisa viva, encontrei o desejo de abraçar a causa indígena e mergulhar cada vez mais na linguagem teatral enquanto discurso ativista e de reivindicação de direitos. Construí nessa caminhada uma comunidade preciosíssima e o desejo de permanecer para sempre uma artista-buscadora.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eliane de Souza. Sob o manto do esquecimento: Maria de Lourdes Vale do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. **Lutas Sociais**, v. 26, n. 49, 2024.
- ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. **Tempo Social**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 101–122, 2012.
- AZEVEDO, Artur. **A capital federal**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Mont’Alverne, 1897.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BOAL, Augusto. **Carta de Boal à Elisa Larkin**. In: INSTITUTO AUGUSTO BOAL. 1 Carta. Poá, 11 maio 2018. Disponível em: <https://augustoboal.com.br/2018/05/11/carta-de-boal-a-elisa-larkin/>. Acesso em: 3 set. 2025.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- CARINE, Bárbara. **Como ser um educador antirracista**. 1. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2023.
- CROSLAND, Alan. **O cantor de Jazz de Alan Crosland**. [1927]. 1 Fotografia. [s.l] Disponível em: becoliterario.com/tag/blackface/. Acesso em: 17 de nov. 2025.
- DINIZ, Guilherme Augusto. **A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro: entre a crítica e a história**. 2024. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2024.
- DIWAN, Pietra. **Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Controle, 2015.
- DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931–1937) e a questão da educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 39, 2008.
- FONSECA, Marcus Vinícius; ROCHA, Laura Fernanda Rodrigues da. O processo de institucionalização da Lei nº 10.639/2003 na Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 35, e187074, 2019.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- HOOKS, bell. **O olhar opositivo: a espectadora negra**. Boston: Black Looks: Race and Representation, 1992.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LACERDA, Cristina. **Abdias Nascimento e Augusto Boal no lançamento do livro “Hamlet e o filho do padeiro” na Cinemateca do MAM**. [2000]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. Blog

Augusto Boal. Disponível em:

<https://augustoboal.com.br/2017/11/15/abdias-nascimento-e-augusto-boal/>. Acesso em: 17 de nov. de 2025.

LIMA, Adaíles Aguiar; CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão. Reflexões acerca da educação do negro no Brasil: um enfoque para a mulher negra. **Revista Online de Política e Gestão Educacional**, Araraquara, v. 24, n. 3, p. 1312–1332, 2020.

LOPES, Geraldo Britto. **Teatro do oprimido: uma construção periférica-épica**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

LOURENÇO, Isis. **Encontro coletivo**. [2025a]. 1 Fotografia. São Paulo.

LOURENÇO, Isis. **Jogo de Gestus Social**. [2025b]. 1 Fotografia. São Paulo.

LOURENÇO, Isis. **Leitura de trechos das dramaturgias feitas para o Teatro Experimental do Negro**. [2025c]. 1 Fotografia. São Paulo.

LOURENÇO, Isis. **Roda de conversa**. [2025d]. 1 Fotografia. São Paulo.

MARTINS, Leandro. Jogador do Palmeiras é vítima de racismo em competição da Conmebol. **Agência Brasil**, São Paulo, 7 mar. 2025. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2025-03/jogador-do-palmeiras-e-vitima-de-racismo-em-competicao-da-conmebol>. Acesso em: 20 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MAYOR, Mariana Soutto. Corpos de trabalho, corpos de festa: negros e mestiços na festa colonial triunfo eucarístico em Vila Rica (1733). **Revista Aspás**, v. 7, n. 1, 2017.

MEDEIROS, José. **Ensaio da peça O Imperador Jones, com Aguinaldo Camargo e o elenco masculino**. [1945]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. Disponível em:

<https://testemunhaocular.ims.com.br/2025/07/24/afirmacao-da-identidade-negra/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

MEDEIROS, José. **Ensaio da peça O Filho Pródigo**. [1947]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. Disponível em:

<https://revistapesquisa.fapesp.br/expoente-do-movimento-antirracista-abdias-nascimento-alio-u-arte-e-politica/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

MEDEIROS, José. **Abdias Nascimento ministra aula de alfabetização e cidadania**. [1944]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. IPEAFRO. Disponível em:

<https://ipeafro.org.br/?s=teatro+experimental+do+negro>. Acesso em 17 de nov. 2025.

MEDEIROS, José. **Cena da peça Otelo, com Ruth de Souza e Abdias Nascimento**. [1948]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. Disponível em:

<https://testemunhaocular.ims.com.br/2025/07/24/afirmacao-da-identidade-negra/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

MORAIS, Christianni Cardoso; FONSECA, Marcus Vinicius; BARROS, Surya Aaronovich Pombo de. **A história da educação dos negros no Brasil**. Niterói: Eduff, 2016.

NARVAIS, Viviane Becker. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19022021-183344/pt-br.php>. Acesso em: 11 de dez. 2025.

NASCIMENTO, Abdias. **Abdias do Nascimento como Brutus Jones**. [1945]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. IPEAFRO. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

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

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O senador Abdias Nascimento**. [19 - -]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. IPEAFRO. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-10/senador-abdias-nascimento-uma-vida-dedicada-a-luta-contra-o-racismo.html>. Acesso em 17 de nov. de 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **Pronunciamento ao receber o título de Doutor Honoris Causa da UFBA**. 2000. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/biografia/ufba.htm>. Acesso em: 8 set. 2025.

NASCIMENTO, Abdias; SOUZA, Ruth de; MULLER, Ricardo Gaspar (org.). **Revista Dionysos: especial Teatro Experimental do Negro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. **Submundo: cadernos de um penitenciário**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abdias Nascimento e as políticas afirmativas. **Terceiro Milênio**, v. 1, n. 1, p. 9–19, 2013.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**. 1. ed. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NASCIMENTO, Maria de Lourdes Vale. **Maria de Lourdes Vale Nascimento**. [19 - -]. 1 Fotografia. [s.l.]. Museu da Pessoa de Franca. Disponível em: <https://museudapessoade Franca.org.br/publicacao/maria-de-lourdes-vale-do-nascimento/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

NUNES, Rafael dos Santos. **A formação e educação do negro pelo Teatro Experimental do Negro**: um estudo a partir das páginas do jornal Quilombo (1948-1950). 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – PUC-SP, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10350>. Acesso em: 11 dez. 2025.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. [S. l.]: [s. n.], 2018.

PINHONI, Marina. Mãe denuncia caso de racismo contra filho de 3 anos. **Portal Geledés**, 5 jun. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

RATTS, Alex. **Aula de Alfabetização e Cultura Geral do Teatro Experimental do Negro com o professor Ironides Rodrigues**. [1945]. 1 Fotografia. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.blognegronicolau.com.br/2019/09/a-educacao-popular-nao-comeca-com-paulo.html>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

RINALDI, Leonardo. “Só porque é um jovem negro...”. **G1**, São Paulo, 7 jul. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

RODRIGUES, Ironides. **Ironides Rodrigues**. 3º Congresso de Cultura Negra nas Américas, realizado pelo Ipeafro. Teatro TUCA/PUC. [1982]. 1 Fotografia. São Paulo. IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ironides-rodrigues/>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

RODRIGUES, Ironides. Diário de um negro atuante. *In*: **Thoth**. Brasília: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, 1997.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro Experimental do Negro**: estratégia e ação. 2007. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/394932>. Acesso em: 11 dez. 2025.

SALOMÃO, Salloma. **Primeiros ensaios**: publicação educativa da 34ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2020.

SANTOS, Gilca Ribeiro dos; NETO, Arlindo Quilici. Memória e ideias educativas em movimento. **Cadernos de História da Educação**, v. 14, n. 1, 2015.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo - SP, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/pt-br.php>. Acesso em: 11 dez 2025.

SILVA, Emerson de Paula. Dramaturgia e memória. **Letra e Ato**, v. 3, jul. 2013.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **O Teatro Experimental do Negro de São Paulo (1945–1966)**. 2022. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2022.

SOLEDADE, Viviane da. Registros de cena. **Sala Preta**, v. 23, n. 3, p. 36–66, 2025.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TAVERNA, Aline Rosenente; TAVERNA, Maira Rosenente; MELLO, Eloisa Helena. Processo histórico do analfabetismo no Brasil. **Brazilian Journal of Development**, v. 8, n. 9, p. 62250–62265, 2022.

VEIGA, Cynthia. **Escola para pessoas negras no século XIX**. [2008]. 1 Fotografia. Belo Horizonte (MG). Centro de Referência do Professor. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/hjFMbWn5YWMsSgtQq6SKHTG/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

VERDI, Giuseppe. **Entrega de cartas de liberdade por José do Patrocínio a escravizadas durante encenação de Aida, de Giuseppe Verdi, no Teatro Lírico em 10 de agosto de 1886**. [1886]. 1 Figura. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/conferencias-abolicionistas/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

VERMELHO, Américo. **Recorte sobre o Teatro do Sentenciado e programa de uma peça**. [1943]. 1 Registro gráfico / Documento iconográfico. São Paulo. Disponível em: http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/sentenciado_imagem1.htm. Acesso em: 17 de nov. 2025.

XAVIER, Giovanna. **Maria de Lourdes Vale Nascimento: Uma intelectual negra do pós-abolição**. Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro - RJ, 2020.

ZICA, Matheus da Cruz; NOGUEIRA, Vera Lúcia (org.). **População negra, escravidão e educação no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.