

ELCIO RICARDO DA SILVA

**Teatro e traços identitários:
A investigação cênica do Coletivo Negro**

CELACC/ECA – USP

2013

ELCIO RICARDO DA SILVA¹

**Teatro e traços identitários:
A investigação cênica do Coletivo Negro**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura produzido sob a orientação do Prof. Dr. Wilton Garcia.

CELACC/ECA – USP

2013

¹ Bacharel em jornalismo pelo Centro Universitário FIEO da cidade de Osasco. Pós-graduando em Mídia, Informação e Cultura pelo Celacc-ECA/USP. Atualmente exerce a função de assessor de imprensa no Teatro da Universidade de São Paulo. A orientação do artigo é do Profº Dr. Wilton Garcia.

Resumo: O artigo estuda o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Negro, a estruturação de sua pesquisa cênica, as questões étnico-raciais e as suas referências com Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro – TEN. Para isso está estruturado sob a ótica dos estudos desenvolvidos em Mídia, Informação e Cultura, a partir de pesquisas teóricas sobre Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, da observação de apresentações do Coletivo Negro e de entrevistas de seus integrantes. Para completar a discussão, alguns teóricos dos estudos contemporâneos foram escolhidos para contextualizar conceitos que são inerentes à produção cultural.

Palavras chave: Teatro Experimental do Negro, corpo, estética poético-racial, teatro, invisibilidade social.

Abstract: The article studies the works of the Coletivo Negro, the structures of the group's scenic inquiries, and ethnic and racial issues, correlating them to Abdias do Nascimento and his Teatro Experimental do Negro – TEN. In order to accomplish this, from the perspective of the Media, Information and Cultural Studies, through a theoretical investigation on Nascimento and the Black Experimental Theater, watching Coletivo Negro's performances and interviews with its members. Modern theoretical studies were chosen in an attempt to contextualize ideas that are intrinsic to contemporary cultural production.

Keywords: Teatro Experimental do Negro, body, poetic and racial esthetic, theater, social invisibility

Resumén: El artículo estudia el trabajo del Colectivo Negro, la estructuración de su investigación escénica, las cuestiones étnico-raciales y sus referencias con Abdias do Nascimento y El Teatro Experimental del Negro – TEN. Para ello se ha estructurado desde la perspectiva de los estudios de los Medios de Comunicación, Información y Cultura, de investigaciones teóricas sobre Abdias do Nascimento y el Teatro Experimental del Negro, de la observación de las presentaciones del Colectivo Negro y entrevistas de sus participantes. Para completar la discusión, algunos teóricos de los estudios contemporáneos fueron elegidos para contextualizar los conceptos que son inherentes a la producción cultural.

Palavra-Llave – teatro experimental del negro, cuerpo, estética poético-racial, teatro, invisibilidad social.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	5
REFERÊNCIAS CULTURAIS E IDENTITÁRIAS	6
ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO.....	10
O COLETIVO NEGRO	12
REFLEXÕES	15
CONSIDERAÇÕES FINAIS	16
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	17

1. Introdução

O teatro dialoga com a sociedade e apresenta inúmeras concepções criativas e estéticas que se relacionam com esta sociedade. Muitas companhias e dramaturgos utilizam determinados recortes para expressar questões políticas, sociais, econômicas e psicológicas em suas criações.

A percepção e a representação da peça teatral passam a exercer importantes papéis na construção da sociedade brasileira e mundial, pois a primeira está atrelada à sensibilidade com que os indivíduos assimilam os estímulos a que são submetidos e a segunda, à formação empírica e à forma com que conscientemente isso vem à tona.

Desde o surgimento da humanidade, as manifestações artísticas estiveram atreladas às realizações do homem. As pinturas nas cavernas e os rituais dos povos da antiguidade revelavam o seu cotidiano e gravavam a representação dos seus feitos para as futuras gerações.

A construção teatral vai além do puro e simples entretenimento, pois desempenha um importante papel social na vida das pessoas e traz com sua carga de informações uma visão particular de seus fazedores sobre determinado assunto. Contudo, a interpretação dessa ótica está em constante transformação a partir da percepção que o espectador tem sobre a peça.

Considerar as realizações do homem como parâmetro e justificativa para a feitura de determinada tarefa parece justo na medida em que as personagens representadas desempenham um papel que corresponda efetivamente com a referência que reporta, seja ela política, ideológica, racial ou étnica. Ou seja, o teatro também pode corresponder a uma construção histórica e exibir aos espectadores uma relação intrínseca entre o personagem e o registro exposto.

Diante desse preâmbulo, busco apresentar que algumas propostas teatrais podem exprimir determinadas identidades no cenário nacional. O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Negro, a estruturação de sua pesquisa cênica, as questões étnico-raciais e as suas referências com Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro – TEN.

O conceito de identidade é muito amplo e pode ser estudado por inúmeras óticas. Stuart Hall, porém, apresenta uma síntese interessante quando relata que “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (HALL, 2011, p. 39). Destaca ainda que não devemos ver a identidade como algo acabado e que se deve falar de identificação como um processo em andamento. A luta pela aceitação do negro no teatro iniciou um movimento que excedia a função teatral e que buscava a construção de uma forma de vida que ia de encontro com a visão da sociedade racista, que abdicou por muito tempo da figura do negro como protagonista ao deixá-lo a margem com papéis estigmatizados e estereotipados. O papel que o TEN exerceu desde a sua fundação, em 1944, procurava não só resgatar uma identidade dilacerada, como também apresentar as raízes afro-brasileiras da arte e para isso iniciou um processo muito amplo que envolvia alfabetização, cursos de história da África e outros, e a mobilização do povo negro para esta causa.

Este artigo está estruturado sob a ótica dos estudos desenvolvidos em Mídia, Informação e Cultura, a partir de pesquisas teóricas sobre Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, da observação de apresentações do Coletivo Negro, de entrevistas de seus integrantes e para completar a discussão alguns teóricos dos

estudos contemporâneos foram escolhidos para contextualizar conceitos que são inerentes à produção cultural. Dentre eles Homi Bhabha (1998), Terry Eagleton (2005), Néstor Garcia Canclini (2008-2011), Stuart Hall (2003-2011).

O teatro e as artes, na atualidade, estão muito ligados a lógica do capital, em que os interesses de mercado ditam as regras de consumo. Porém, alguns grupos optam por outra realidade e tentam desenvolver um trabalho voltado para movimentos sociais, políticos, raciais e étnicos. A pesquisa do Coletivo Negro envolve alguns desses fatores e como mote principal está o resgate do imaginário negro brasileiro.

Os traços identitários que envolvem a representação cultural afro brasileira estão intimamente ligados à pesquisa do coletivo, e, em seu primeiro trabalho cênico, o espetáculo *Movimento nº 1: O Silêncio de Depois*, essa postura fica evidente e o público presencia uma crítica social, não só evidenciada pelos personagens representados ali, como também por remeter a questões históricas de desterritorialização sofridas pelos negros.

A partir da definição do campo de estudo, a pesquisa é desenvolvida em quatro partes que buscam compreender as diversas fontes de pesquisa do trabalho desenvolvido pelo Coletivo Negro. A metodologia utilizada é realizada com base em pesquisa de campo, observação e pesquisa bibliográfica e por dados coletados a partir de entrevistas concedidas pelo grupo a programas culturais. Foi escolhida porque possibilita o entendimento da estrutura do trabalho executado pelo Coletivo Negro.

2. Referências culturais e identitárias

A manifestação dos povos da antiguidade surgiu como forma de expressão, de celebração e de agradecimento aos deuses. Não se pensava nisso como teatro e muito menos como arte, era simplesmente uma forma de demonstração coletiva do que sentiam com relação a suas ações.

A origem do teatro ocidental como expressão artística surge na Grécia com os cultos religiosos a Dionísio, o deus do vinho, que posteriormente deu origem à tragédia grega e pode-se dizer que juntamente com ela surge também o nascimento da política do teatro. Marilena Chaui explica essa origem e relata a passagem do culto a Dionísio e a transição da sociedade aristocrática para a democrática:

Na origem (...), a tragédia é um culto religioso que comemora a morte e o renascimento de Dionísio, referindo-se à dor, ao sofrimento, à purificação e ao retorno à vida. Desse aspecto religioso ela passa ao aspecto sociopolítico e à condição de um gênero poético – a tragédia como teatro -, expondo a passagem da sociedade aristocrática à sociedade democrática (CHAUÍ, 2010, p14).

Podemos considerar que o teatro traz consigo um papel político e que este atinge aspectos sociais, econômicos, raciais e étnicos através da função poética de sua atuação. O teatro faz uma leitura da realidade e, nos mais simples elementos que compõem uma cena, dialoga com o entorno e faz referências às suas particularidades, mesmo quando utiliza de uma estética não realista ou estilizada.

Em muitos movimentos políticos o teatro teve papel fundamental na articulação e no desenvolvimento de suas bases. No Brasil, a formação de muitos grupos e coletivos teatrais surgiu como contestação política no auge de movimentos pela democracia, pelas lutas raciais e de inserção, entre outros.

O teatro, potencialmente, vai além de um simples espetáculo ou divertimento. Pretende incutir e discutir pensamentos, interpretações, situações políticas e sociais,

leva ao espectador não só a distração, mas também a reflexão do contexto em que as peças estão inseridas ou em que os grupos se inserem. Sendo assim, dialoga com as referências e com o imaginário do palco e da platéia.

Quando falamos sobre teatro e traços identitários, há de se compreender que essa relação não é simples e pode estar ligada a inúmeros fatores. Assim como os atos estão ligados com a forma como nos relacionamos com a realidade em que vivemos, algumas propostas de criação teatral estão relacionadas a determinados elementos que a caracterizam.

Stuart Hall comenta em seu livro *Identidade cultural na pós-modernidade* que o termo *identidade* é muito complexo. Entretanto, destaca que mesmo diante dessa complexidade a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, pois esse “eu” é modificado continuamente a partir do diálogo com os mundos exteriores e com as identidades que estes oferecem. Para este autor “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados, predizíveis” (HALL, 2011, p. 12). Assim, podemos contextualizar o termo “mundos culturais” para as realidades vivenciadas por cada indivíduo ou grupo dentro de uma determinada estrutura e como ele interpreta e passa adiante as suas experiências.

O pesquisador apresenta cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas cujo principal impacto foi a descentralização final do sujeito cartesiano². São eles: as tradições do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; o trabalho de Ferdinand de Saussure ao argumentar que não somos em nenhum sentido os autores de nossas afirmações; a genealogia do sujeito moderno proposto por Foucault; e o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica, quanto como movimento social. Ou seja, o homem como ser pensante realiza e produz conhecimento e o produto desta realização é compartilhado com a humanidade.

Para exemplificar esses avanços segue abaixo a definição da segunda descentralização do sujeito.

Assim, a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (2011, p39).

O teatro tem muitas funções na sociedade e interpretá-las é algo subjetivo, pois depende da identidade cultural que o espectador tem com o espetáculo. Entretenimento, aspectos sociais, políticos e ideológicos são algumas das possibilidades que podem ser levadas ao espectador. A recepção deste conteúdo traz consigo a referência identitária entre público e tema.

Terry Eagleton, em seu livro *Depois da Teoria* (2005), escreve sobre as realizações que podem ser creditadas a teoria cultural, que há muitas coisas implicadas na feitura de uma obra de arte além do autor e ressalta que as obras possuem uma espécie de “inconsciente” que não está sob o controle de seus

² sujeito cartesiano – O filósofo francês René Descartes (1596 – 1650) colocou o sujeito individual como o “centro” da mente, pois ele era constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. Daí, surgiu a palavra de ordem para Descartes “Cogito, ergo sum” ou “Penso, logo existo”. Essa concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o “sujeito cartesiano” (HALL, 2011, p. 27).

produtores.

Chegamos a compreender que um desses produtores é o leitor, o ouvinte ou quem vê – que o receptor de uma obra de arte é co-criador dela, sem quem ela não existiria. Tornamo-nos mais sensíveis ao jogo de poder e desejo nos artefatos culturais, à variedade de modos como eles podem contestar ou confirmar a autoridade política. Compreendemos também que, no mínimo, isso tem a ver tanto com sua forma quanto com seu conteúdo. Surgiu uma percepção mais aguda do quão intimamente as obras culturais pertencem aos seus tempos e lugares – e de como isso pode enriquecê-las ao invés de diminuí-las (EAGLETON, 2005, p. 138).

Ao considerar essa premissa, verificamos que o teatro não só se relaciona com a realidade de seus produtores como também interfere e pode modificar a realidade de seus receptores, considerando que estes passam a ser co-criadores da obra produzida. Podemos dizer então que esse processo de criação é, de certo modo, participativo e as realidades apresentadas pelos grupos e vivenciadas pelo público se entrelaçam e não pertencem mais aos produtores, pois passam pelo crivo desses “co-autores” sem os quais a obra não existiria. O teatro por esse viés apresenta não só um panorama de múltiplas identidades em cena ou fora dela como também compartilha o processo de criação e disseminação da informação à medida que a percepção do público mescla o que se “vê” com a sua própria identidade.

Mariangela Alves de Lima inicia o artigo “O Teatro do Negro no Brasil” e nos Estados Unidos”, publicado na 28ª edição da Revista da USP (1995-1996), com um comparativo entre os povos judeus e negros no resgate de suas identidades e de seu povo. A autora relata que para os judeus não bastou que a identidade fosse fundamentada nos costumes e no livro sagrado para se enraizarem novamente às margens do rio Jordão: era necessário a restauração de uma língua esquecida e de um sistema de representação capaz de combinar a realidade da nação com a ideia de povo. Já para os negros, ressalta que era diferente porque a diáspora não lhes deixou sequer, como resquício, a memória de uma língua comum.

O vasto continente de onde foram arrancados pode ser um mito edênico, mas não um território ao qual possam retornar. Restou-lhes contudo um cerne, sob a forma de sistema de representação não-verbal sobrevivendo nos gestos, nos ritmos e ícones. É a partir desse substrato comum que os povos negros constituem estratégias de preservação de sua identidade sob o domínio da cultura branca (LIMA, 1995/1996, p. 257).

O artigo de Mariangela é sobre o livro *A Cena das Sombras*, da pesquisadora e professora Leda Maria Martins. A jornalista expõe que o livro enfrenta um espinhoso problema da dissimulação que no contexto brasileiro cerca a questão do negro. Para ela a obra questiona o que se refere o termo negro: a cor do dramaturgo ou do ator, o tema, a cultura ou a raça. Ao propor as perguntas a autora admite que a investigação possui um território minado por evasivas.

Através da indefinição conceitual a cultura negra procura os intervalos para se reafirmar. Da mesma forma, quando um conceito se fecha atribuindo valor negativo ao negro, o antagonismo claro oferece um fulcro para a resistência. É preciso, portanto, falar de tudo, porque são esses entrecruzamentos que formam, em última análise, a “tessitura da representação” (1995/1996, p. 257).

Ao apresentar um panorama que atravessa um território delicado a autora elucida questões que comumente são tratadas de maneira superficial. A cultura negra, assim como qualquer outra, é complexa e depende da análise e de um

diagrama bem definido para elucidar determinadas tratativas. Com o foco preciso torna-se possível apresentar ao público quem é o personagem direto da cena e deste modo vemos que não há como estabelecer um diálogo complexo sem antes conhecer os meandros que os entrecruzamentos dos conceitos sobre cultura, raça, dramaturgia, entre outros podem gerar.

Segundo Mariangela, a obra descreve que a linguagem verbal é o instrumento privilegiado utilizado pela cultura branca dominante para segregar e destruir. A resposta da cultura afro é realizada através de signos não verbais.

Por meio do canto, da dança, do mascaramento dos rituais religiosos em manifestações cênicas os negros, no período escravagista, resistem e preservam a memória de sua identidade cultural. São estes mesmos elementos de uma linguagem espaço-temporal que se transferem, respectivamente nos séculos XIX e XX, para a escrita dramática nos palcos brasileiros e norte americanos. (1995/1996, p. 258)

O resgate das tradições negras é o caminho utilizado, segundo a autora, para driblar a ordem estabelecida pela cultura dominante. A maneira com que isso se insere no cotidiano é sutil e imperceptível num primeiro momento, pois para a cultura branca não há uma relação entre as diversas manifestações artísticas com um afrontamento a ordem estabelecida. É nesta brecha que os afro-brasileiros encontram uma forma de preparação de seu povo, de resgate do imaginário, dos rituais e primordialmente da memória.

Podemos notar que a obra de Leda Martins faz um comparativo com a atuação do negro no Brasil e nos Estados Unidos, algumas diferenças são realçadas, porém há uma similitude em alguns elementos:

Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos o canto esconde uma senha, a cerimônia religiosa se disfarça de festa, a luta se traveste em dança e, por fim, o texto teatral subverte os valores das expressões verbais com que o branco dissimula ou denigre a identidade do negro. Em ambas as cenas manifesta-se primeiro a teatralidade e, em seguida, um esforço de reversão de atributos negativos em positivos (1995/1996, p. 258).

O negro não busca, num primeiro momento, o embate com a fala propagada pelos brancos. Pelo contrário, com a artimanha de seu gingado, prepara e ensina o seu povo a guerrear, subverte a ótica instituída e procura eternizar os valores e as crenças para seus descendentes. O trabalho é árduo, transmitido de geração em geração e envolve uma mobilização constante para se estabelecer. Com o teatro não é diferente: frequentemente presenciamos atores e atrizes negras desempenhando papéis de personagens em posições subalternas nas apresentações. Nesse momento a atuação de grupos de resistência negra procura agir como forma de transformação das divisas.

No Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) realizado em 2004, Leda Martins fala especialmente da Congada³, contudo as particularidades citadas podem ser percebidas nas performances teatrais dos grupos de teatro negro no Brasil, como é o caso do Coletivo Negro que usa o espaço circular como forma de restituir o imaginário negro brasileiro. Segue abaixo um trecho de seu discurso no evento:

³ Manifestação cultural e religiosa de influência africana celebrada em algumas regiões do Brasil. Reúne elementos das tradições tribais de Angola e do Congo, com influências ibéricas no que se refere à religiosidade.

Há alguma coisa muito interessante e que para nós pode parecer exótico, mas é fundante do próprio ato de dançar, que é a sua forma circular, excêntrica e concêntrica, côncava e convexa... isso está em particular na dança, nas danças vinculadas a nossa afro-brasilidade, isto está nas danças das divindades do candomblé, nas danças do congado, na capoeira, isto está no nosso próprio jeito de sambar, no nosso samba mais ordinário de certa maneira nós estamos fazendo acontecer um modo de pensar o cosmos, um modo de pensar o sujeito. Para o congadeiro, esse saber, essa vinculação do sujeito com todo o cosmos, compreendido desta maneira, de onde deriva também uma concepção de tempo, não mais um tempo, vamos dizer assim, privilégio do ocidente, que aponta sempre como uma seta para o futuro, esse não é o tempo do rito afro-brasileiro (MARTINS, 2004, s/p).

A pesquisadora cita que essa manifestação corporal circular, que remete ao tempo e ao espaço, busca nesses rituais, com sua dinâmica e espacialidade, restituir a ancestralidade, restabelecer as tradições. Percebemos que as formas de interpretação e de manifestação artística do movimento negro, em suas várias instâncias, evocam o resgate de elementos que compõem a sua história, diferente em tempo e espaço da construída pelo branco, pois não depende essencialmente da linguagem verbal para se oficializar, o corpo é a instância principal da representação.

3. Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro

Abdias do Nascimento nasceu na cidade de Franca em 14 de março de 1914. Formou-se bacharel em economia pela Universidade do Rio de Janeiro e foi professor emérito da Universidade do Estado de Nova York. Na política foi deputado federal e senador, além de ocupar o cargo de Secretário de Estado, no Governo do Rio de Janeiro por duas ocasiões, a primeira na Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras (SEAFRO), de 1991 a 1994 e a segunda na Secretaria de Estado de Direitos Humanos e Cidadania, em 1999. No Teatro foi ator, diretor e dramaturgo.

A militância contra a discriminação racial e em prol da valorização da cultura negra foi uma de suas maiores bandeiras e sua luta política iniciou na década de 1930, em São Paulo, quando esteve nos quadros da Frente Negra Brasileira.

Foi na infância que Abdias teve o primeiro contato com teatro, e nesta época também conheceu um pouco do racismo. Ele relata sua experiência no colégio, seus esforços para decorar os textos das peças e das poesias que seriam apresentadas nas celebrações de final de ano e, contudo nunca fora escolhido para representar.

Foi em Franca onde vi pela primeira vez teatro, sobretudo o teatro de fantoches. E desde essa infância, assistindo ao teatro de fantoche, o teatro provocou em mim uma curiosidade e um encantamento. Mas já naquela época eu mordi do amargo fruto do racismo, porquanto, no Grupo Escolar Coronel Francisco Martins, onde eu fiz o meu primeiro ciclo de estudos, eu nunca fui um dos alunos escolhidos para as festas de fim de ano. Eu decorava todos os monólogos, as poesias que todos os garotos representavam, aprendia todas as danças, todos os gestos, todas as mímicas... E estou convencido de que não seria um mau ator naquelas festas de fim de ano; porém, eu jamais fui escolhido para representar. (SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias do, 2006, p. 47).

Na cidade de Campinas, em 1938, com um grupo de negros militantes organizou o 1º Congresso Afro-Campineiro, com o intuito de combater o ostensivo

racismo, discutir e organizar formas de resistência e discriminação racial no país.

Em Lima, no Peru, no início da década de 40, Nascimento assiste a montagem do grupo Teatro del Pueblo⁴ da peça *O Imperador Jones*⁵ e o papel principal era representado por um ator branco⁶ pintado de negro. Após o impacto inicial, Abdias refletiu sobre a situação e se propôs a criar um teatro negro e queria começar com essa peça.

Aí é que compreendi – porque já tinha mais idade, mais experiência, já havia passado por esses movimentos de reivindicação negra –, percebi toda essa coisa. Está aí porque nunca pude atuar em teatro, por que eu nunca vi ator negro, por que eu nunca vi uma peça só para negros, nunca vi a cultura negra representada no palco: é porque os brancos não deixam... Então percebi: meu Deus, como é que eu nunca fui ao teatro lá no Brasil? Por quê? Como pôde acontecer isso comigo? A resposta veio rápida e crua, seca e sem delongas, pois estava escondida na minha própria memória. Durante todo o meu tempo de escola, no primário e no ginásio, o teatro sempre existiu como atividade lúdica, principalmente nas datas mais celebradas, mas eu jamais fui escolhido ou indicado para representar nada; aquilo era mais que uma exclusão, era como se não existisse... Na ingenuidade da infância, não percebia que aquela gente arrancava pedaços de minha sensibilidade, da minha inocência, como se assim abortasse qualquer destino possível que a arte oferece a todos os homens, como prova da grandiosidade da sua própria natureza... Fiquei emocionado, com os olhos marejados; e ali mesmo, no teatro, antes que a peça *O Imperador Jones* terminasse, a chama mais nova de um fogo anunciador se acendia dentro de mim. De forma límpida e definitiva, eu decidi ali mesmo: vou para o Brasil e vou fazer teatro negro. E mais, vou começar com essa peça. (2006, p. 108-109).

Foi preciso que esse impacto da visão de um ator branco pintado de negro elucidasse uma lacuna que havia ficado na mente de Abdias e isso despertou uma vontade de criar um teatro onde o negro fosse valorizado. Para ele, que já era militante da causa negra, isso passou a ser uma realização pessoal.

Quando Abdias retorna ao Brasil, em 1943, é preso na penitenciária do Carandiru, porque o exército, que o havia excluído de seus quadros, instalou um processo disciplinar contra ele. Na prisão ele funda o Teatro do Sentenciado, onde os presos escreviam as peças e ele as dirigia. Essa foi a sua primeira experiência como ator, diretor e autor.

Em 13 de outubro de 1944, Abdias do Nascimento funda no Rio de Janeiro, com outras lideranças negras, o TEN – Teatro Experimental do Negro, que passa a funcionar na sede da UNE. O TEN não pretendia somente colocar atores negros em cena, mas tentava resgatar os valores da cultura negra, combater abusos, contestar a falta de respeito para com o personagem negro e lutava pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte. Para Abdias o TEN nunca foi só um grupo de teatro:

“Os Africanos na Diáspora”, a história da África e a história do negro na diáspora, a história nossa, era um dos cursos dados no Teatro Experimental do Negro pelo prolífico escritor e professor Ironides

⁴ Teatro Del Pueblo foi criado pelo jornalista Leónidas Barletta em 1930 e acabou em 1976, logo após a sua morte.

⁵ A peça *O Imperador Jones* foi escrita pelo dramaturgo norte-americano Eugene O’Neil, em 1920.

⁶ O papel principal era interpretado pelo ator argentino Hugo D’Eviéri.

Rodrigues e pelo brilhante advogado, ator e intelectual Aguinaldo Camargo... O TEN alfabetizava seus primeiros participantes recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. (IDEM, 2006, p. 128-129).

O ideário do TEN não procurava apenas apresentar um teatro de negros, sua expectativa excedia a função teatral e tentava restaurar a dignidade oprimida, construir um modo de ser, estabelecer novos paradigmas e para isso não poderia se fincar exclusivamente no teatro. Precisou ir além.

O TEN teve dificuldades para encontrar textos nacionais que pudessem traduzir adequadamente a complexidade do grupo afro-brasileiro. Procuravam dimensionar a verdade dramática que compreendesse a vida e a personalidade de seus integrantes. Nos textos nacionais a atuação do negro refletia uma posição estereotipada, com papéis pitorescos, figurativos, depreciativos ou cômicos.

A peça de O’Neil, *O Imperador Jones*, foi a escolhida pelo TEN por possuir um texto que mais se aproximava das aspirações do grupo e, após a liberação dos direitos autorais pelo dramaturgo estadunidense, teve sua estreia, com apresentação única, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 08 de maio de 1945. O presidente Getúlio Vargas autorizou Abdias a realizar a apresentação diretamente do palácio do planalto, durante uma reunião com lideranças de vários setores do teatro.

O TEN publicou em dezembro de 1948 a primeira edição do jornal de cunho político *Quilombo*. Suas edições podem ser encontradas no site do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros – IPEAFRO. Na matéria de capa, Nelson Rodrigues responde a pergunta: “Há preconceito de cor no Teatro?”. A resposta é categórica:

Acho, isto é, tenho certeza de que isto é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. “Branco pintado” - eis o negro do teatro nacional (QUILOMBO, 1948, p. 1).

Para a realidade da época havia uma diferença muito grande entre uma companhia profissional e uma amadora; hoje essa diferença é quase imperceptível ou sutil, entretanto o TEN nunca teve o objetivo de ser um grupo profissional, funcionava como uma escola e promovia a experimentação estética, sua ideia era modificar a concepção teatral e dramaturgic. Agiu como elo entre teoria e prática e lutou politicamente pela afirmação e pelo resgate da cultura negra brasileira e africana. Existem inúmeras outras frentes de atuação que tanto Abdias do Nascimento, quanto o Teatro Experimental do Negro tiveram. Contudo, o objetivo deste trabalho é apenas destacá-los como referências à pesquisa cênica do Coletivo Negro.

4. O Coletivo Negro

Fundado em 2008, o Coletivo Negro é um grupo teatral formado por atores negros. A motivação para a criação do grupo partiu do ator e dramaturgo Jé Oliveira, após a montagem do experimento cênico “Um Longo Caminho que Vai de Zero a Ene”, de Timochenco Wehbi⁷ realizada em 2007. Na ocasião, Jé cursava o curso de

⁷ Timochenco Wehbi (1943-1986) foi dramaturgo e sociólogo, nascido em Presidente Prudente.

direção da Escola Livre de Teatro de Santo André e juntamente com os atores Thais Dias e Jefferson Matias decidiram aprofundar a pesquisa realizada neste trabalho que tinha como tema a invisibilidade social.

O dramaturgo desejava criar um teatro comprometido com questões étnico-raciais e convidou outros três atores: Raphael Garcia, Flávio Rodrigues e Aysha Nascimento para formarem um grupo de pesquisa voltada para a situação sócio-econômica e a produção estética do negro brasileiro. A preocupação destes artistas afro-descendentes é a recriação artística do imaginário construído em relação ao negro brasileiro.

Em entrevista ao programa *Em Cartaz*, da TV Aberta, Jé Oliveira falou sobre a concepção artística do Coletivo Negro:

O Coletivo Negro é um grupo que tem uma pesquisa poético-racial, formado inteiramente, neste primeiro momento, por artistas negros, que se sentem inquietos com essa questão por uma necessidade de ascendência e de afirmação de nossa cultura e também por uma carência do tratamento relacionado a este tema no movimento teatral, como um todo, do país. A gente se considera herdeiros de uma herança, tanto lá do Teatro Experimental do Negro até os movimentos mais contemporâneos de retomada desta questão como o Bando de Teatro do Olodum, de Salvador; o pessoal dos Comuns, do Rio de Janeiro; os Crespos, aqui de São Paulo e a gente considera que está dando seguimento a esta linha.

Podemos observar que esta concepção está, intimamente, ligada ao ideário que o TEN pretendia quando de sua criação, que era a valorização social do negro e o resgate de sua cultura. Entretanto, diferente do movimento representado pelo primeiro, o Coletivo Negro concentra suas ações na pesquisa estética racial e na disseminação das tradições afro-brasileiras, essencialmente, pelo teatro, considerando que a questão do negro não é especificamente vivida por ele é sim uma questão social que envolve a sociedade.

No início das pesquisas o Coletivo realizou workshops no espaço de ensaio Tendal da Lapa com os seguintes temas: história e tradição oral, usos e costumes (alimentação e vestuário), produção musical e religião. Essas experiências possibilitaram a realização de exercícios cênicos a partir dos textos *Anjo Negro* (1948), de Nelson Rodrigues; *Além do Rio* (1957), de Agostinho Olavo e *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal.

O grupo foi contemplado, em 2010, com Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo – PROAC. O prêmio subsidiou o projeto de pesquisa “*Quilombos Urbanos*” que mais tarde se transformou no seu primeiro espetáculo: “*Movimento nº 1: O Silêncio de Depois*”. O título simboliza o ponto de partida e o constante movimento, já o sub-título representa as narrativas dos fatos do passado que ocorreram em quilombos, comunidades ou favelas e deixaram o silêncio como resultado para um reflexão.

Jé Oliveira explica ao programa *Em Cartaz*, da TV Aberta, o que o grupo buscava com a pesquisa *Quilombos Urbanos*. *Segue abaixo uma trecho da gravação:*

O que a gente buscou nessa pesquisa, e por isso ela tem esse nome, eram os nossos arquétipos de resistência tanto pessoal, quanto histórico. Como que isso ressoava na nossa vida cotidiana e como a gente via isso sendo ou repetido, ou questionado, ou

afirmado na contemporaneidade histórica. Por isso essa história do *Quilombos Urbanos*, de que nós somos a nossa resistência, tanto pessoal quanto histórica e a gente passou também por um quilombo, a gente foi pesquisar em um quilombo na divisa de Registro com o Paraná.

O trabalho estreou no Espaço Cultural Tendal da Lapa⁸ em 14 de julho de 2011 e ficou em cartaz por dois meses. Pelas apresentações, o Coletivo recebeu duas indicações ao prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro, em 2011, nas categorias de melhor elenco e grupo revelação. De 19 de setembro a 29 de novembro de 2012 esteve em cartaz no Teatro da USP, TUSP, às quartas e quintas, selecionado pelo edital público de ocupação cênica. Além dessas apresentações, o trabalho foi exposto no Festival de Arte de Negra "A Cena Tá Preta" em Salvador, na Escola Livre de Teatro de Santo André, ELT, no Espaço Clariô (III Mostra do Gueto), na Mostra de Processos Criativos da ELT realizado no TUSP, na Universidade Zumbi Dos Palmares, no Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente – FENTEPP e no SESI Vila das Mercês.

A peça *Movimento nº 1: o Silêncio de Depois* apresentou a história entrelaçada de quatro personagens negros durante um despejo violento de sua comunidade para a construção de uma linha férrea. A narrativa foi construída de forma circular e apresentou diversos elementos que resgatavam os traços identitários da cultura afro-brasileira. A disposição intimista em formato de mini-arena lembrava as antigas rodas para contar histórias, os griots; os objetos de cena faziam referências a totens e tabus dos personagens; o enredo mesclava o fato narrado com a encenação e isso remetia ao resgate da memória. A narração era feita pela ancestral, chamada por eles de antiga, o que demonstra a importância que é dada aos mais velhos nas tradições africanas e afro-brasileiras. A dança, o samba e o gingado da capoeira têm presença marcante em momentos cruciais da trama. A música, tocada ao vivo, traz o som percussão muito presente nos rituais religiosos. A participação do público como elemento final, em um enterro simbólico, busca apresentar que a realidade vivida pelos negros brasileiros não é somente algo inerente ao seu povo e sim, à sociedade brasileira, pois representa uma questão social e histórica da qual o país está inserido.

A concepção do trabalho surgiu da necessidade do grupo em aprofundar as relações entre as memórias de seus integrantes e a forma como estas representam e refletem a história, para isso recorreram a signos particulares como fotografias de família, cartas, poemas, receitas de vó, simpatias, estudos sobre o Teatro Experimental do Negro, leituras de autores africanos como Luis Bernardo Honwana⁹ e Mia Couto¹⁰, e por fim visitaram o Quilombo de Ivaporunduva, no Vale do Ribeira.

Como proposta de encenação o Coletivo Negro realizou uma reflexão estética e poética sobre a representação do negro no teatro. A partir de um processo de criação não hierárquico, realçado pela disposição espacial circular do cenário, colocou tanto atores, quanto público em igualdade, ou seja, a visão do todo não trouxe privilégios e superioridade e relembrou a tradição africana de contar histórias.

⁸ O Espaço Cultural iniciou suas atividades a partir do "Grupo Teatro Pequeno", que em 1989 promoveu uma "invasão cultural" no antigo prédio do mais importante entreposto de carnes da região, o Tendal da Lapa. Sua oficialização como Casa de Cultura ocorreu em dezembro de 1992. Foi tombado pelo Patrimônio Histórico em 30 de junho de 2007.

⁹ Luís Bernardo Honwana é um escritor moçambicano nascido em Maputo em 1942.

¹⁰ Mia Couto – pseudônimo de António Emílio Leite Couto é um biólogo e escritor moçambicano nascido em Beira em 1955.

O ator Raphael Garcia relatou à reportagem, em vídeo, da Agência USP de notícias o processo de criação do grupo:

Então a nossa premissa base, dentre outras várias, era des-hierarquizar as relações. Então a gente trabalha com o princípio de que todos são artistas criadores e todos podem em algum momento ser dramaturgo, ser diretor, exercer a função de ator, mas exercer alguma outra função paralelamente. Então a gente vai desenvolvendo no decorrer do tempo esse conceito de trabalho múltiplo e o nosso coletivo funciona a partir daí.

Notamos com essa característica a ideia de comunidade, distribuição igualitária de tarefas e participação efetiva na tomada de decisões. O conceito de hierarquia se dissipa e cede lugar a uma decisão participativa, aludindo as comunidades ancestrais afro-brasileiras e africanas.

O grupo cria uma peça que pode ser apresentada em qualquer local, pois os atores são os responsáveis pela iluminação, representada através de seus totens, e essa facilidade em construir, de forma versátil, a representação dos acontecimentos do passado dialoga com a temática de desapropriação. A partir do momento em que a encenação desapossa o teatro – espaço físico – como palco e o deixa também em igualdade com qualquer espaço, há mais um indicativo da tradição negra no que cerne as suas cerimônias e rituais. Esses totens também simbolizam a transformação do racismo em reflexão histórica.

Os personagens são tão distintos, mas intrinsecamente estão tão ligados por suas histórias. A sambista faz um questionamento da visão estereotipada da mulher negra e da miscigenação para a ascensão social. O bêbado almeja a ascensão à modernidade, mas é enganado pelo branco. Seu papel também retrata um problema histórico de alcoolismo representado em seus objetos de cena, as garrafas. A criança tem sua infância ceifada pela desocupação violenta e pela perda de sua referência materna. Já a “antiga”, ancestral africana, em um instinto de preservação para salvar seu neto resiste à ocupação e é assassinada.

Esse foi o primeiro ato do Coletivo Negro e iniciou com um chamamento intimista ao espectador, quase pessoal, para que ele adentrasse um pouco na história da afro-brasilidade, das questões raciais, políticas e sociais do movimento negro. Assim, nesse invólucro referencial, convida o público a pensar e refletir sobre esta apresentação que começou com uma dedicatória ao Teatro Experimental do Negro e a Abdias do Nascimento.

5. Reflexões

Para o trabalho apresentado pelo Coletivo Negro, fez-se necessário primeiramente conceituar algumas premissas culturais e identitárias que pudessem dialogar com a estética poético-racial que envolvem a sua pesquisa teatral.

As questões étnico-raciais estão intimamente ligadas à busca pessoal dos envolvidos no projeto que culminou com a criação deste coletivo teatral. Individualmente procuravam respostas que refletissem nos anseios que foram conquistados coletivamente a partir da organização não hierárquica de suas ações e o *Movimento nº 1: o Silêncio de Depois* foi uma grande escola para a experimentação estética do grupo, mas pode representar ainda mais para suas aspirações futuras.

O projeto *Quilombos Urbanos*, contemplado pelo PROAC, possibilitou o núcleo de pesquisa para a criação e concepção teatral do coletivo. Representou, também, os núcleos de resistência urbanos que podem ser simbolizados pelas

favelas, pelas comunidades carentes, pelo movimento sem teto e dentre outros que sofrem violentamente com os procedimentos de desocupação.

O que pôde ser visto é que o Coletivo Negro trabalhou, intensamente, nos processos semióticos ao estudar os signos expostos na encenação e os métodos de ressignificação visíveis ou ocultos. Desde o conceito de desapropriação – trabalhado na estruturação da peça, que se apresenta de forma portátil e adaptável a diferentes estruturas – até a disposição espacial circular que promove uma igualdade entre o espectador e o personagem, o diretor e o ator; além de remeter as tradições africanas de roda para contar histórias, os griots.

A encenação se desenvolve de forma desordenada, mas ao mesmo tempo é a maneira acertada pelo grupo para entrelaçar as histórias vividas não só pelos personagens, mas também pela construção de cada ator, que buscou em suas memórias os preceitos para a identificação com a realidade afro-brasileira colocada em cena. A oralidade e a musicalidade estão muito presentes na obra assim como a alusão aos ritos religiosos.

O Teatro Experimental do Negro se revela como uma forte referência. Contudo o movimento, nascido na década de 40, coordenado por Abdias do Nascimento, tinha um cunho muito intenso de resistência contra a política racial que era empregada na época, além de ter uma luta constante pela valorização da educação, da cultura e da arte pelo viés escolar, sem qualquer pretensão de ser uma companhia profissional. Este não é o caso do Coletivo Negro, que concentra as suas ações políticas de transformação pela experimentação cênica para resgatar o imaginário do negro brasileiro.

Nesses primeiros passos a opção pela observação em detrimento da entrevista com o Coletivo Negro ocorre pelo fato do intenso material de pesquisa que envolveu a concepção estética do grupo. Essa metodologia pode ser útil em uma continuidade de pesquisa, visto que o objetivo deste artigo foi apresentar o trabalho desenvolvido por eles, a estruturação de sua pesquisa cênica, as questões étnico-raciais e as suas referências com Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro – TEN, trabalho que pode ser desenvolvido pela análise da peça, pelas referências bibliográficas e pelos depoimentos captados nas entrevistas concedidas pelos integrantes do referido coletivo.

6. Considerações Finais

Meu primeiro contato com o trabalho do grupo foi durante a sua temporada no Teatro da USP – TUSP, em setembro de 2012. Pude assistir, em diversas ocasiões, ao espetáculo Movimento nº 1: o Silêncio de Depois e a cada apresentação descobria novas impressões e estas, suscitavam dúvidas e questionamentos, mas também traziam clareza para a delimitação e o foco que o coletivo retratava.

Pesquisar sobre o Coletivo Negro foi uma experiência instigante, porque despertou o interesse em conhecer mais sobre o movimento negro brasileiro nas artes cênicas e posteriormente por me deparar com um rico material sobre cultura afro-brasileira. Da mesma forma, a reverência a Abdias do Nascimento e ao Teatro Experimental do Negro no início da peça supracitada gerou a curiosidade em conhecer essas fortes referências. Foi uma descoberta, na medida em que recebi uma gama imensa de informações e entendi um pouco mais sobre a história negra no Brasil.

Fez-se necessário compreender a estruturação de organização dos movimentos de resistência negra, da cultura afro-brasileira e africana, das formas com que perpetuam suas tradições. Com a promulgação das leis 10.639/03 e

11.645/08 – que tornam obrigatória a inclusão da temática de História e Cultura Afro-Brasileira, Africana e Indígena na educação básica – o trabalho desenvolvido por grupos como o Coletivo Negro se torna cada vez mais essencial para fomentar a discussão de forma lúdica.

Por mais que a pesquisa estivesse focada na investigação cênica do Coletivo Negro e nas questões identitárias que seu trabalho remete o alcance foi maior. Fomentou a necessidade de continuidade, com o intuito de ampliar o campo para outras áreas que auxiliem a retratar movimentos diferentes, que também atuam no resgate da cultura afro-brasileira e africana.

Em meu dia a dia como assessor de imprensa no TUSP percebo uma variedade de linguagens e pesquisas nas diferentes produções teatrais que participam de nossas ações, sejam profissionais, vocacionadas ou estudantis (universitárias ou de escolas técnicas de formação). Nesse contexto, o Coletivo Negro destaca-se, a meu ver, pela forma com que, a um só tempo, equilibra o resgate das tradições com uma proposição estética de qualidade. Ao mesmo tempo em que traz símbolos, histórias, tradição, música, danças, crenças e relações comunitárias, é capaz de tratar com simplicidade de um universo complexo, aproximando o espectador, o coloca em cena.

A forma com que o Coletivo Negro embasa o seu trabalho lembra os jogos e brincadeiras vivenciadas na infância, como as cirandas e outras, de roda, onde as pessoas se direcionam para o centro e os envolvidos se entreolham igualmente. É neste momento que o grupo consegue transcender a questão do negro e universalizar sua cena: mesmo para aqueles que não dialogam diretamente com essa tradição. A questão identitária está intimamente ligada as minhas raízes, mas provoca, até nos pertencentes a outras raízes culturais, o anseio de também fazer sua pesquisa.

7. Referências bibliográficas

- ABDIAS DO NASCIMENTO disponível em: www.abdias.com.br/biografia/detalhada.htm acessado em: 14/02/2013
- BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUCCI, Eugênio; CHAUI, Marilena; NOBRE, Marcos. *Usando o nome em vão*. Organização Ágora Teatro. São Paulo: Ágora Teatro, 2010.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARVALHO, Sergio de. Um certo conceito de teatro in: *Revista USP* n. 49 (mar;mai 01) São Paulo: 2001, PP. 169-175.
- Coletivo Negro disponível em: www.coletivonegro.blogspot.com.br acessado em 20/02/2013.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FERREIRA, Maria Nazareth. *Alternativas metodológicas para a produção científica*. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2006.
- GRAZINI, Mariana. “No TUSP, Coletivo Negro põe em cena histórias de desocupação” disponível em: <http://www5.usp.br/19448/no-tusp-coletivo-negro-poe-em-cena-historias-de-desocupacao/> acessado em 25/02/2013.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento in: *Revista USP*. n. 68 (dez05;fev06) São Paulo: 2005-2006, pp. 156-167.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. *A identidade Cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- Jornal Quilombo. Há Preconceitos de cor no teatro? Disponível em: www.ipeafro.org.br/home/img.php?f=2010,05,29-217ae.jpg acessado em 15/03/2013.
- LIMA, Mariangela Alves de. O teatro do negro no Brasil e nos Estados Unidos in: *Revista USP*. n. 28 (dez95;fev96) São Paulo: 1995-1996, pp. 257-260.
- MAGGIE, Yvonne. *Homenagem a Abdias do Nascimento* disponível em: <http://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2011/06/22/homenagem-a-abdias-do-nascimento/> acessado em 20/04/2013.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- Movimento nº 1: o silêncio de depois... disponível em: www.usp.br/tusp/?p=1331 acessado em 10/03/2013.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões in: *Estudos Avançados*. Vol. 18, n. 50 (jan;abr 04) São Paulo: 2004 pp. 209-224
- NASCIMENTO, Rosângela Fonseca do; MOTA, Manoel Santos. Abdias do Nascimento e o Teatro Negro: fórmula de democratização étnico-social da sociedade brasileira. In: *Revista Anagrama*. Vol 3. n. 2 (dez-09;fev-10) São Paulo: 2009.
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.