UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

BIANCA CAMILA DE ANDRADE SILVA

Trajetória e Rupturas do Teatro Negro Brasileiro: Do Movimento Abolicionista aos Quilombos Artísticos Paulistanos

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Trajetória e Rupturas do Teatro Negro Brasileiro: Do Movimento Abolicionista aos Quilombos Artísticos Paulistanos

Bianca Camila de Andrade Silva

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Cultura, Educação e Relações étnico-raciais.

Orientador: Prof. Me. Márcio Farias

São Paulo
2019

Trajetória e Rupturas do Teatro Negro Brasileiro: Do Movimento Abolicionista aos Quilombos Artísticos Paulistanos

Bianca Camila de Andrade Silva

Resumo: Este artigo pretende traçar a trajetória do Teatro Negro Brasileiro enquanto Movimento Político e Estético, ressaltando a sua importância na luta antirracista, desde o Movimento Abolicionista até os atuais quilombos artísticos: Os Crespos e o Coletivo Negro.

Palavras-chave: Teatro Negro. Luta antirracista. Cultura. Movimento Artístico de Resistência.

Abstract: This article intends to trace the trajectory of the Brazilian Black Theater as a Political and Aesthetic Movement, highlighting its importance in the struggle against racism, since the Abolitionist Movement until the current artistic quilombos: Os Crespos and Coletivo Negro.

Key-words: Black Theater. Struggle against Racism. Culture. Artistic Resistance Movement.

Resumen: Este artículo pretende trazar la trayectoria del Teatro Negro Brasileño como Movimiento Político y Estético, resaltando su importancia en la lucha antirracista, desde el Movimiento Abolicionista hasta los actuales quilombos artísticos: Os Crespos y el Coletivo Negro.

Palabras clave: Teatro Negro. Lucha antirracista. Cultura. Movimiento Artístico de Resistencia.

Introdução

O Movimento Negro Brasileiro surge como forma de resistir e reexistir num contexto racista de um país pós-abolição e republicano. Diversas entidades e clubes recreativos foram criados para que os negros pudessem se reunir e se autoajudarem a sobreviver na sociedade que, apesar de não possuir as leis Jim Crow ou o Apartheid, era segregadora e cruel. O teatro negro é fruto dessas reuniões.

Como um fragmento do Movimento Negro Brasileiro, o teatro protagonizou a luta antirracista desde o Movimento Abolicionista, seguindo no seu espaço de afirmação culturalista e político até os dias de hoje. Abdias do Nascimento é o percursor do teatro negro brasileiro, inovando estética e discursivamente o que era conhecido como teatro. A partir do seu pioneirismo, outros grupos de teatro negro foram criados, em diferentes períodos, com diferentes estéticas e narrativas, o que também coloca o teatro negro como documento histórico de variadas épocas.

Neste artigo, conheceremos a trajetória do teatro negro brasileiro e, abordando determinados grupos, descobriremos quais foram as suas contribuições culturais e políticas para o Movimento Negro, o quanto a expressão artística teatral negra influencia e é influenciada pelo seu meio.

1. Máscaras Negras: A resistência do teatro negro brasileiro

1.1 Aquecimento

Não há período histórico em que o teatro e a política não tenham andados juntos, inclusive, precisamos desmitificar a arte deste superficial papel de liberdade de expressão, pois, é, também, uma expressão política. Afinal, todo comunicar possui um posicionamento e a arte não está imune a isso, tão pouco é neutra perante a sociedade. Desde que o teatro ocidental surge na Grécia Antiga, nos cultos ao Deus Dionísio, a manifestação política se faz presente. O juízo político dos autores conduzem os caminhos dos personagens, definem a estética e priorizam discursos. Desta forma, é preciso compreender o teatro como um recorte temporal e cultural, a partir de uma perspectiva individual ou coletiva de determinado grupo. A moralidade exposta no clássico da tragédia grega, *Édipo Rei*, é um exemplo disso. O teatro é uma produção político-social.

No Brasil, o teatro transcendeu o seu caráter de manifestação discursiva crítica para uma ferramenta colonizadora das populações nativas. O Teatro Jesuítico marca o surgimento da linguagem no Brasil, nesta época, ainda colônia de Portugal. O Padre José de Anchieta é o nome destacado deste período, onde junto com a *Companhia de Jesus*, evangelizou e catequizou milhares de indígenas durante o século XVI, utilizando o teatro como ferramenta fundamental. É válido citar que tal Companhia existe até hoje.

O teatro é uma linguagem híbrida que engloba a expressão gestual/corporal, o texto literário, a música e os simbolismos visuais, sejam eles artísticos, religiosos ou cotidianos, dada esta pluralidade, os jesuítas encontraram no teatro um instrumento eficaz para comunicação com diferentes povos. Com a produção dos autos, José de Anchieta estabeleceu um método pedagógico para catequização, sendo o mais famoso deles o *Auto de Pregação Universal*. Após os conflitos dos Jesuítas com a coroa portuguesa, por conta dos indígenas, a prática de evangelização foi se tornando menos habitual.

O teatro brasileiro passou anos na marginalidade, sendo precariamente executado por pessoas de classes sociais desfavorecidas, em sua maioria pretos e mestiços, e havia um preconceito geral com a prática teatral. Somente com chegada da família imperial, em 1808, Dom João VI passa a pensar na construção de teatros para o entretenimento da burguesia local. A ideia de fazer do Rio de Janeiro uma *Paris Tropical,* estimulou a coroa a importar peças e atores europeus para o Brasil. Com esta política, foi eliminada qualquer possibilidade do negro obter uma carreira artística no país.

Ainda no século XIX, a comédia de costumes se transforma no movimento teatral que passa a ocupar os teatros nacionais, sendo o dramaturgo Martins Pena o maior nome deste período. Anos depois, já sob o regime republicano, nos deparamos com o famoso Teatro de Revista, que seguia a sátira da comédia e incorporava números musicais e a crítica de forma popular. Foi um contraponto ao teatro clássico aristocrático. E pouco antes da metade do século XX, o teatro nacional tem uma revolução estrutural com o dramaturgo Nelson Rodrigues que abre as portas para o teatro moderno, com a nacionalização do teatro brasileiro, nos aspectos textuais, de dicção e encenação.

Após realizarmos um aquecimento com este breve panorama do teatro nacional, adentraremos a outros palcos, numa outra faceta desta linguagem, a qual muitas vezes nos é ocultada. É importante observarmos que o teatro realizado no Brasil, a qual temos conhecimento, é o teatro ocidental, branco e eurocêntrico. O teatro majoritariamente negro

e marginalizado realizado neste *hiatus* entre o Teatro Jesuítico e a chegada da Coroa no Brasil, foi apagado historicamente, não temos documentação das manifestações que ocorreram durante o período, é mais uma borracha na história da população negra brasileira. Por conta disso, começaremos a história do teatro negro brasileiro pelo teatro branco do Movimento Abolicionista.

1.2 O palco palanque

Antes de qualquer coisa, é de extrema relevância que deixemos evidenciado o protagonismo negro contra o sistema escravista. É comum escutarmos pessoas questionando sobre o ativismo negro durante o período escravocrata, alguns chegam até dizer que o negro foi passivo a todo o contexto. Mas, como bem nos mostrou o sociólogo, Clóvis Moura, os negros escravizados sempre foram linha de frente na luta antirracista com as insurgências quilombolas, as revoltas nas senzalas, os planos de fuga, os homicídios aos capatazes e senhores de escravos. Além dos abortos das mulheres negras escravizadas que não queriam que seus filhos nascessem escravos e os suicídios de diversos escravizados, encontrando nesta ação sua única possibilidade de liberdade.

> Assim como a escravidão foi uma instituição nacional, a luta dos escravos contra ela também se espalhou por todo nosso território. Do Rio Grande do Sul até o Amazonas eles lutaram contra o instituto que os oprimia. Os quilombos, as insurreições, guerrilhas, assassinatos de feitores, canaviais, roubos e colheitas e rapto de escravas, quando não o suicídio, tudo isto era um fenômeno sociologicamente normal porque correspondia à contrapartida de negação ao modo de produção escravista. (MOURA: 2014 p.55)

É indispensável enfatizarmos a luta do negro contra o regime escravista, pois nos próximos parágrafos trataremos o Movimento Abolicionista pela perspectiva do teatro ocidental do século XIX, que é predominantemente branco. Mesmo obtendo figuras mestiças de grande importância, a conjuntura é branca. Dado isto, é bom marcarmos os passos para não nos perdermos em certas armadilhas e errarmos a cena. Para começar, devemos ter ciência que o Movimento Abolicionista foi uma manifestação nacional que perdurou por mais de vinte anos, articulando todos os estados do país e com diferentes formas de comunicação.

O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão, sob extrema pressão da coroa inglesa que desejava abrir o mercado para o livre comércio, e sendo o Brasil uma nação de tamanho continental, somado a dívida externa bilionária que obtinha com ingleses, advindas da Guerra do Paraguai alguns anos antes, a coroa portuguesa teve que ceder e, mesmo a contragosto, a Princesa Isabel assinou a carta da abolição. A assinatura foi uma vitória ao mesmo tempo que, também, foi uma derrota ao Movimento Abolicionista, pois o governo se isentou de qualquer responsabilidade e indenização aos escravizados libertos, como se nada houvesse acontecido nos 388 anos anteriores. Abolicionistas como José do Patrocínio e André Rebouças, viram o feito com maus olhos porque este ato simplista não contemplava as pautas do manifesto abolicionista a qual lutaram por anos.

> Na primeira fase da escravidão, a luta contra o sistema é apenas dos escravos. São eles que de várias formas solapam o instituto opressor. Somente depois de 1850 é que veremos o apoio de personalidades e entidades defendendo o fim do trabalho servil. Nessa última fase da escravidão, após a abolição do tráfico, já no período, portanto, que denominamos escravismo tardio[1], várias vertentes abolicionistas radicais passaram a cooperar e operar juntamente com os escravos rebeldes. (MOURA: 2014 p. 56)

Apesar de pouco comentado, principalmente entre os estudantes de artes cênicas, o teatro foi uma ferramenta revolucionária no Movimento Abolicionista. Com a crescente urbanização, após a chegada da família imperial no Brasil, os teatros passaram a ser o centro da sociabilidade das capitais províncias, ocupando o lugar antes pertencente a Igreja. As peças preenchiam matérias rotineiras nos jornais, com propagandas e críticas, e as suas contradições eram gritantes, pois, ao mesmo tempo em que o teatro era visto como um programa de família, também era a sede do mundanismo, do *demi-monde*, do flerte e da política. André Rebouças, nome eminente do Movimento Abolicionista, cansado de intervir pelo lobby da política aristocrática, encontra no teatro um campo para explorar a propaganda do movimento, com objetivo de popularizá-lo. Em 26 de Julho de 1879, na adaptação e encenação de *O Guarani*, de José de Alencar, duas crianças foram libertas em

cena, exemplo seguido no Rio de Janeiro e em São Paulo. Antes, após e/ou durante os espetáculos, os abolicionistas José do Patrocínio, Rebouças e Vicente de Sousa, subiam nos palcos para discursarem sobre a importância da abolição para o desenvolvimento do país, apelando para o aspecto emocional dos espectadores ao mostrar o quanto a escravidão era cruel e arcaica, estimulando a compaixão, a nobreza e a fraternidade.

Os palcos se transformaram em verdadeiros palanques dos discursos abolicionistas, e o que começou como ações avulsas, foi institucionalizado dentro do movimento com o nome de "*Conferências Emancipadoras*". No período de um ano, entre 1880 e 1881, ocorreram 44 conferências, em que misturavam espetáculos teatrais e musicais com comícios abolicionistas.

> Cristalizava-se aí a estratégia mater da propaganda na primeira metade dos anos 1880: misto de espetáculo teatro e comício politico, meio de persuasão e de financiamento, as conferências-concerto. A sede impactou o estilo propaganda. O universo dos espetáculos teatrais forneceu linguagem para a expressão e a ritualização do proselitismo abolicionista. (ALONSO: 2015 p. 134)

Com o teatro sempre cheio, até os membros da própria coroa portuguesa chegaram a assistir algumas *conferências-concerto*. A dramaturgia trabalhava com a retórica da injustiça da escravidão, da humanidade dos escravizados e se preocupava em transformar a mercadoria em pessoa, dado isto, em todos os espetáculos, escravizados eram libertos ao vivo. Em 1883, Patrocínio bateu recorde em cartas de alforria e, em cena, apresentou a libertação de 115 negros escravizados, enxorados por flores e pelo delírio do público. O público sempre reagia emocionado, aplaudiam, choravam, se abraçavam, gritavam manifestos, um exemplo de público ativo.

A luta abolicionista nos palcos tomou tanta proporção que foi criada, pelos comediantes Vasques e Luísa Regadas, a *Associação Abolicionista Artística*. Aluísio e Artur de Azevedo fomentaram a literatura antiescravista com poemas, romances e dramaturgias, é interessante destacarmos a peça "O escravocrata" escrita por Artur e com a contribuição de Urbano Duarte, espetáculo este representado diversas vezes nas *conferências-concerto* de todo país, se tornando um símbolo histórico e literário do combate à escravidão.

Durante este período, o clássico "A cabana do Pai Tomás" chega ao Brasil, obra da escritora abolicionista estadunidense, Harriet Beecher Stowe, o romance, publicado pela primeira vez em 1852, transformou o rumo da história dos Estados Unidos, sendo o livro mais vendido, depois da bíblia, no ano do seu lançamento. O romance foi tão essencial para o Movimento Abolicionista Estadunidense que dez anos depois, em 1862, o então presidente, Abraham Lincoln, elogia a autora como *"A pequena senhora que escreveu o livro que deu início a esta grande guerra"*[2], a abolição da escravidão nos Estados Unidos foi assinada em 1º de Janeiro de 1863. Ciente da relevância desta obra, José do Patrocínio decide traduzi-la para o português e, em 1879, o romance é traduzido e adaptado para uma peça de teatro que percorrerá o Brasil inteiro.

Sobre a "A cabana do Pai Tomás", é pertinente destacarmos que muitos anos depois, em 1969, o texto foi adaptado para a 6º novela das 7 da Rede Globo, evidenciando a atriz Ruth de Souza como a primeira protagonista negra da TV brasileira, a qual fazia a personagem Cloé, esposa do Pai Tomás. A novela gerou polêmica e foi alvo de duras críticas, pois o personagem do Pai Tomás era interpretado pelo Sérgio Cardoso que, apesar de ser um excelente ator, era branco, então foi utilizada a artimanha do *Black Face,* que é uma prática absolutamente racista.

Retornando aos tempos imperiais, o teatro alterou as direções do Movimento Abolicionista Brasileiro que antes era pautado na legislação e no parlamento, contudo, após a instauração das *conferências-concerto*, a rua passou a ser o lugar de luta, popularizando o movimento para a sociedade civil que se apropriava da causa e dedicava cada vez mais apoio ao enfrentamento da escravidão.

> As conferências-concerto e as várias formas de arte engajada infundiram a campanha de linguagem e fórmulas artísticas que dramatizaram a escravidão. Assim, sensibilizaram a opinião pública urbana, incitaram emoções coletivas contra o escravismo e converteram parte da audiência em ativistas. Sem contar com a religião, o abolicionismo brasileiro fez propaganda secular e artisticamente orientada. Achou no teatro sua prosódia, o drama. Dessa maneira definiu seu estilo peculiar de ativismo, uma teatralização da política. (ALONSO: 2015 p. 144)

Nas escolas, por conta do eurocentrismo curricular, pouco estudamos a

grandiosidade do Movimento Abolicionista Brasileiro que foi uma manifestação popular prodigiosa. A união de uma nação, em diferentes raças e classes sociais, contra um modo de exploração cruel e inescrupuloso, manifestação esta que solavancou a transformação do sistema econômico brasileiro, enfrentando a ditadura imperial e centralizando a vontade popular pela primeira vez na história. Claro que estamos romantizando a abolição, mas deixemos romantizar um pouco, afinal tudo que vimos nesse tópico foi pura poética. Escritos de José de Alencar e Artur Azevedo tomando os palcos, artistas cênicos desenvolvendo organizações políticas, o texto de uma mulher, Harriet Beecher Stowe, como potencializador do movimento, este protagonismo de gênero é revolucionário para época, além de todos os escravizados libertos e a descentralização do poder imperial para o poder do povo.

O Movimento Abolicionista abriu a primeira porta para a democratização do país, trouxe um fenômeno até então nunca visto na história da colônia: o manifesto social coletivo. Em 1888 se deu a abolição, no ano seguinte o Brasil se torna República, uma consequência do Movimento Abolicionista. E, como vimos, o teatro é parte fundamental deste processo e, apesar de não ser protagonizado por negros, no sentido organizacional e estético, o palco foi o lugar onde diversos negros encontraram a sua liberdade, foi em cena que a "mercadoria" se tornou pessoa, talvez essa seja a verdadeira liberdade de expressão a qual tanto falam. É interessante observar que também foi por conta do movimento que os primeiros negros pisaram nos palcos dos grandes teatros brasileiros, não de forma artística, mas simbólica e isso também devemos considerar. Este é o teatro com todas as suas contradições, enquanto no início da colonização ele serviu para escravizar, no Movimento Abolicionista, ele serviu para libertar. A queda do sistema escravocrata é a primeira quebra da estrutura colonial brasileira, e o teatro foi protagonista disso. Teatro é político.

1.3 O Teatro Negro no Século XX

Esse trajeto que traçamos teve como objetivo embasarmos o contexto histórico do teatro brasileiro para chegarmos aqui, no Teatro Negro do século XX, pós abolição e republicano. O Movimento Artístico de Teatro Negro no século passado abriu as portas para os grupos contemporâneos, sendo assim, é essencial compreendermos, mesmo que brevemente, quais foram esses movimentos.

O Teatro Experimental do Negro, criado na década de 40 e liderado por Abdias do

Nascimento, foi o movimento que fundamentou e conceituou o teatro negro brasileiro. Sendo percursor na estética e no discurso diaspórico, forneceu referências para as companhias negras posteriores. No entanto, antes de adentrarmos no grandioso Abdias do Nascimento, precisamos explicitar que, apesar do mesmo ser um expoente do teatro negro no século XX, não foi pelas mãos de Abdias que este movimento artístico começou, afinal, não podemos esquecer da Companhia Negra de Revista, nos anos 20.

Citamos no *Aquecimento,* o fenômeno teatral popular que ocupava os palcos de todo Brasil nos primeiros anos da República*,* o *Teatro de Revista,* e a partir desse movimento estético foi desenvolvida a Companhia Negra de Revista. Fundada em Julho de 1926, no Rio de Janeiro, por João Cândido Ferreira, conhecido por *Mousieur de Chocolat*, devido aos seus trabalhos em Paris, a Cia Negra produziu espetáculos com números musicais inspirados na cultura afro-brasileira e afro-americana, entre estes, as peças intituladas "Tudo Preto", "Preto e Branco", "Carvão Nacional" e "Café torrado". A Companhia abrigou nomes como Grande Otelo e Pixinguinha, que trabalhou como maestro em algumas temporadas. Por conta de desavenças internas, o grupo foi dissolvido em 1927, durando pouco mais de um ano.

Em seu curto período de atividade, a Cia. Negra de Revista deslanchou quatro espetáculos e isso é absolutamente vanguardista para época, pois mesmo que não tenha ocorrido ruptura estética na estrutura do Teatro de Revista, eram atores e dançarinos negros apresentando canções afrodescendentes em grandes teatros, fenômeno nunca visto antes em terras brasileiras. E, poucos sabem, mas o primeiro palhaço negro do mundo é brasileiro, o mineiro Benjamin de Oliveira, nascido em 1870, percorreu quilômetros com a trupe do Circo Sotero, até ir parar nos rolos do cinema, se tornando o primeiro artista negro do cinema nacional. Inclusive, o próprio Artur de Azevedo o assistiu interpretando Othelo, de Shakespeare, sob as lonas do circo. Então, precedente ao Abdias, algumas barreiras já haviam sido quebradas e é sempre bom enfatizá-las para não ocultarmos textos da cena.

Após o Teatro Experimental do Negro (1944-61), ocorreram outros movimentos de teatro negro no Brasil, um deles é o Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade. O grupo é um fruto da Frente Negra Brasileira e sua história inicia em 1936 quando Solano cria o Centro Cultural Afro-brasileiro e a Frente Negra Pernambucana, uma extensão da FNB. E, após diversos trabalhos sobre cultura popular e uma temporada na Europa, Trindade funda o Teatro Popular Brasileiro, no Rio de Janeiro em 1950. O TPB era composto por operários

e estudantes, e trazia na sua estética ritmos, músicas e danças típicas africanas, o maracatu, a congada e o jongo estavam presentes nas suas apresentações. Mais tarde, com o falecimento de Solano Trindade, sua filha, Raquel Trindade dá continuidade ao trabalho teatral e funda o Teatro Popular Solano Trindade na cidade de Embu das Artes, em 1975. A Companhia se tornou o grupo de teatro negro mais importante da época, articulando também com os movimentos político-sociais da causa negra a qual se fortificavam cada vez mais nos anos 70. O Teatro Popular Solano Trindade resiste até os dias de hoje, sua sede ainda é na cidade de Embu das Artes e em 2015 completaram 40 anos de trabalho. Outro grupo significativo dos anos 70 é o TEPRON (Teatro Profissional do Negro), também nascido no Rio de Janeiro, com a montagem de Otelo, de Shakespeare. Lotado por críticas sociais e liderado pelo ator Ubirajara Fidalgo, o TEPRON unia militância e poética, chegando a estar com três peças em cartaz ao mesmo tempo. O Teatro Profissional perdurou por quase 15 anos até a morte de Fidalgo, em 1985.

Para finalizarmos este breve panorama do teatro negro brasileiro, traremos o Bando de Teatro Olodum, criado nos primeiros anos da redemocratização do Brasil, após 21 anos de Ditadura Militar. Em 1991, em Salvador, a Cia. baiana foi formada exclusivamente por atores negros que fomentavam a pesquisa sob o olhar crítico referente a situação dos negros na cidade. O objetivo era unir um teatro que incrementasse as tradições baianas com a realidade cotidiana do povo negro. A partir dessa perspectiva, foi criada a *Trilogia do Pelô* composta pelas peças *Essa é a nossa platéia*, *Ó paí,ó* e *Bai, Bai, Pelô.* As dramaturgias retratavam a expulsão das famílias negras que ocupavam o centro histórico de Salvador, quando a reforma urbana foi iniciada nos anos 90 (SANTA'ANNA, 2002). O grupo foi reconhecido pelo Governo Federal, o que acarretou em um convite para os mesmos apresentarem o espetáculo *Cabaré Rrrrrraça* para o corpo diplomático de mais de 16 países africanos. O ator Lázaro Ramos, grande militante da causa negra contemporânea, é um dos frutos do Bando de Teatro Olodum. A Cia. atua até hoje.

2. Negritude Tropical: O Teatro Experimental do Negro

Para começar, é interessante frisarmos que o Movimento Negro Brasileiro é influenciado e influencia a população negra de todo o mundo. A forte industrialização do século XX, acompanhada pelas Guerras e Revoluções, promoveu intensa migração das populações pelo mundo, desde o êxodo rural até as migrações internacionais, a ascensão

tecnológica e democratização das mídias de comunicação, somados, contribuíram para esta dinâmica que trouxe uma articulação mundial dos movimentos sociais e o Movimento Negro não está excluído disto. Desta forma, veremos a seguir o quanto o teatro negro brasileiro, precisamente o Teatro Experimental do Negro, foi influenciado pelo movimento literário francês, o *Négritude*.

Como expusemos anteriormente, a abolição se deu de forma negligente aos negros lesados durante os mais de três séculos de escravidão. Após a assinatura da Princesa Isabel, a população negra foi abandonada nas ruas sem a possibilidade de trabalho ou moradia, como consequência, surgiram diversas organizações sociais da causa negra em busca de soluções à população afetada, além do combate ao racismo eminente na época, ao qual era chamado de *preconceito de cor.* Grêmios, associações e clubes negros foram criados, no entanto, nenhum deles obtinha um caráter explicitamente político, cenário que mudou com a fundação da Frente Negra Brasileira, em 1931. Organizada em São Paulo, a FNB revolucionou o Movimento Negro de base com o ativismo político, reivindicando direitos e reparações a população negra, complementado pelo seu caráter assistencialista, fomentando os negros nos aspectos socioeconômicos e educacionais.

A FNB expandiu para diversos estados brasileiros, chegando a superar 20 mil associados, mantinha escola, time de futebol, departamento jurídico, serviço médico e odontológico, cursos de formação política, artes e ofícios, publicavam o jornal *A voz da Raça,* e também mantinha um grupo musical e de teatro. O teatro da FNB possuía um caráter mais pedagógico do que estético, contudo, contribuiria futuramente para uma insurreição estética com o Abdias do Nascimento e o seu Teatro Experimental do Negro. Abdias do Nascimento é um dos fundadores da FNB, que foi extinta em 1937 pela ditadura do Estado Novo, anos depois, Abdias fundaria o TEN, grupo de teatro que transformou a história do negro brasileiro nas artes cênicas.

Antes de adentrarmos no grandioso Abdias do Nascimento, precisamos explicitar que, apesar do mesmo ser um expoente do teatro negro no século XX, não foi pelas mãos de Abdias que este movimento artístico começou, afinal, não podemos esquecer da Companhia Negra de Revista, nos anos 20. Citamos no *Aquecimento,* o fenômeno teatral popular que ocupava os palcos de todo Brasil nos primeiros anos da República, o *Teatro de Revista,* e a partir desse movimento estético foi desenvolvida a Companhia Negra de Revista. Fundada em Julho de 1926, no Rio de Janeiro, por João Cândido Ferreira,

conhecido por *Mousieur de Chocolat*, devido aos seus trabalhos em Paris, a Cia Negra produziu espetáculos com números musicais inspirados na cultura afro-brasileira e afro-americana, entre estes, as peças intituladas "Tudo Preto", "Preto e Branco", "Carvão Nacional" e "Café torrado". A Companhia abrigou nomes como Grande Otelo e Pixinguinha, que trabalhou como maestro em algumas temporadas. Por conta de desavenças internas, o grupo foi dissolvido em 1927, durando pouco mais de um ano.

Em seu curto período de atividade, a Cia. Negra de Revista deslanchou quatro espetáculos e isso é absolutamente vanguardista para época, pois mesmo que não tenha ocorrido ruptura estética na estrutura do Teatro de Revista, eram atores e dançarinos negros apresentando canções afrodescendentes em grandes teatros, fenômeno nunca visto antes em terras brasileiras. E, poucos sabem, mas o primeiro palhaço negro do mundo é brasileiro, o mineiro Benjamin de Oliveira, nascido em 1870, percorreu quilômetros com a trupe do Circo Sotero, até ir parar nos rolos do cinema, se tornando o primeiro artista negro do cinema nacional. Inclusive, o próprio Artur de Azevedo o assistiu interpretando Othelo, de Shakespeare, sob as lonas do circo. Então, precedente ao Abdias, algumas barreiras já haviam sido quebradas e é sempre bom enfatizá-las para não ocultarmos textos da cena.

A ideia de desenvolver um teatro autenticamente negro surgiu numa viagem à Lima, no Peru, onde Abdias do Nascimento assistiu a peça "O Imperador Jones", do dramaturgo estadunidense Eugene O'neil, em quê o personagem principal é negro, porém na montagem havia sido interpretado por um ator argentino branco com o rosto pintado de preto, em mais um episódio de *Black Face*. Após a indignação dos diversos esteriótipos racistas empregados ao personagem, Abdias refletiu sobre a realidade brasileira que não se diferenciava daquela, afinal, os negros só entravam no teatro para limpar as poltronas depois do espetáculo. O *Black Face* era uma prática absolutamente comum nos anos 40, as produtoras se negavam a contratar artistas negros para a composição dos espetáculos. A própria peça *"Anjo Negro"*, escrita por Nelson Rodrigues, foi palco de *black face* com a infeliz direção do prestigiado diretor de "*Vestido de Noiva"*, Ziembinski. Entre tantos outros exemplos de *black face* que se seguem na história da dramaturgia brasileira. Com o propósito de romper esta realidade racista, prezando a identidade e o protagonismo negro, em 1944, Abdias funda o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro.

A primeira peça a ser montada pelo TEN foi justamente "O Imperador Jones" do Eugene O'neil que, inclusive, mandou uma carta para o Abdias, parabenizando-o pela

iniciativa e dando-o total liberdade para produção da peça sem ter que lhe pagar um real pelos direitos autorais. Enfim, com um protagonista autenticamente negro, "O Imperador Jones" estreava sob a interpretação de Aguinaldo Camargo, que também estreava como ator, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, lugar este que nenhum negro havia antes pisado como intérprete. É assustador percebermos esses dados, se pensarmos que a peça foi estreada em 8 de Maio de 1945, o negro demorou 57 anos para pisar no palco de um teatro municipal após a abolição da escravidão. Parte da classe artística desaprovou a criação do TEN, um nome em destaque desta conduta é o do poeta Mario de Andrade que, mesmo sendo um grande nacionalista, folclorista das raízes do Brasil, rechaçou a ideia de Abdias sobre a criação de um teatro negro. Aliás, o esquecimento do negro é uma característica dos intelectuais modernistas do país, a Semana de Arte Moderna de 1922 é um grande exemplo disso, ao mesmo tempo em que exaltavam as nossas raízes indígenas, marginalizavam a cultura negra. Foi um contexto político-histórico da época, com as ideias eugenistas em ascensão. Com o teatro lotado e a intervenção direta de Getúlio Vargas para a ocupação do municipal, o TEN apresenta o seu primeiro trabalho. É simbólico notarmos que a Frente Negra Brasileira foi derrubada com a início da Era Vargas e o Teatro Experimental do Negro surge pouco antes do fim da Era. Quer dizer, é mais do que simbólico, é político.

O TEN se transformou numa potente ferramenta de emancipação da população negra brasileira, os seus atores e atrizes eram em sua grande maioria trabalhadores negros advindos de empregos subalternizados, funcionárias domésticas, obreiros, entre outros. Mais de 600 pessoas, entre mulheres e homens negros, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN e, após 6 meses de debates, aulas de teatro e dicção, estavam preparados os primeiros artistas negros do TEN. Ruth de Souza, àquela atriz a qual citamos ter sido a primeira protagonista negra da televisão brasileira, na Cabana do Pai Tomás, é um fruto do TEN. O Teatro Experimental do Negro sobreviveu ativamente entre 1944 e 1961, com o crescimento do conservadorismo no país e, por fim, com o Golpe Militar de 1964, as suas atividades foram se diluindo até chegarem ao fim, com o exílio de Abdias do Nascimento.

É preciso evidenciarmos que o TEN foi mais do que um movimento artístico isolado, ele se integrou a uma dinâmica mundial de emancipação do negro. Influenciado e influenciador, o Teatro Experimental do Negro bebeu muito da fonte do *Movimento*

Négritude. O Movimento Négritude foi um movimento literário, artístico e cultural que surge na França em 1932, com alguns estudantes negros oriundos de países colonizados, nas Antilhas e na África, em forma de manifesto contra a opressão racial e a dominação cultural eurocêntrica nos seus países e nos seus corpos. O negro naquele período era obrigado a assimilar a cultura branca eurocêntrica, ou então seria abolido socialmente. No entanto, apesar de muitos negros assimilarem a cultura branca para serem aceitos, ainda assim, eram discriminados pela sua cor, independente da classe econômica ou prestígio intelectual. Em contraposição a esta neocolonização cultural, os estudantes universitários Aimé Césaire, León Damas e Leópold Senghor lançam a Revista Legítima Defesa que denunciava a opressão racial e, dois anos mais tarde, lançam a revista O Estudante Negro que transformou radicalmente o termo *negritude*.

> A palavra negritude em francês deriva de *nègre*, termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado normalmente para ofender ou desqualificar o negro, em contraposição a *noir*, outra palavra para designar o negro, mas que tinha sentido respeitoso. A intenção do movimento foi justamente inverter o sentido da palavra *négritude* ao pólo oposto, impingindo-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. Nessa perspectiva, a tática foi de desmobilizar o inimigo em um de seus principais instrumentos de dominação racial: a linguagem. (DOMINGUES, 2005 p. 28)

O Movimento Négritude obtinha caráter cultural e seu maior propósito era negar a política de assimilação da cultura branca eurocêntrica que era cruelmente imposta, apenas os modelos culturais brancos eram vistos como positivos. Desta forma, o Movimento passa a resgatar as suas raízes africanas e enaltecer o orgulho de ser negro. Os principais objetivos do movimento de escritores era buscar a identidade negra africana, protestar contra a ordem colonial e lutar pela emancipação dos negros colonizados (MUNANGA, 2016). O movimento foi expansionista, se tornando internacionalmente conhecido e influenciando artistas do mundo inteiro, inclusive, o Teatro Experimental do Negro.

> A *négritude* proporcionara ao movimento de libertação dos países africanos grande impulso histórico e fonte de inspiração. Ao mesmo tempo, influenciou

> profundamente a busca de caminhos de libertação dos povos de origem africana em todas as Américas, prisioneiros de um racismo cruel de multiplas dimensões. No Brasil, enfrentando o tabu da "democracia racial", o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *négritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. Por isso, o TEN ganhou dos porta-vozes da cultura convencional brasileira o rótulo de promotor de um suposto racismo as avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da *négritude*. (NASCIMENTO, 2004 p.7)

O TEN era muito articulado ideologicamente com o *Movimento Négritude*, as produções das peças da Companhia passaram a ser pautadas na cultura afro-brasileira, em busca da identidade e emancipação da população negra, como bem dito na citação acima, desmitificando o mito da democracia racial. Com a independência de Senegal e a eleição do primeiro presidente da nova república, Léopold Sédar Segnhor, um dos poetas fundadores do *Négritude,* o país africano se tornou o novo e maior centro do *Movimento Négritude*. Em 1966, Dacar, capital do Senegal, abrigou o Primeiro Festival de Artes Negras e o Teatro Experimental do Negro foi convidado a realizar uma apresentação, contudo, não obtiveram nenhum fomento do governo brasileiro para que esta apresentação se concretizasse, é preciso salientar que a esta época o governo já era militar, presidindo Castelo Branco. O TEN ficou de fora do Festival e poucos anos depois se dissolveu completamente entre as opressões da Ditadura Militar. Entretanto, o TEN foi uma das expressões mais importantes da luta antirracista do século XX, numa revolução estética e intelectual do teatro brasileiro em que mais uma vez se demonstra um espaço politico.

Traçar todo o trajeto do teatro negro brasileiro se faz necessário para compreendermos os movimentos atuais que descendem dessa trajetória que envolveu política, poética, identidade, militância e estética. É imprescindível relacionarmos os diferentes movimentos, com os seus limites e transgressões, de acordo com o contexto político em que estavam inseridos. O teatro negro sempre se deu como um protesto político, porém, mais do que isso, representa uma ruptura estética do teatro eurocêntrico. É o fomentar da cultura negra e da descolonização dos palcos italianos.

3. Quilombos artísticos: Os Crespos e o Coletivo Negro

3.1 A terra da garoa e a caixa-preta

Apesar dos quase duzentos anos da independência do Brasil do Império Português, o pensamento colonizador se mantém presente e a cultura eurocêntrica ainda é predominante na sociedade brasileira. Conhecemos a nossa história a partir da perspectiva europeia onde, consequentemente, o que está próximo do ideal tipo da cultura hegemônica branca, obtêm maiores chances de sucesso econômica e socialmente, e o que imageticamente está longe deste ideal tipo, está mais propício ao fracasso. O sistema escravista trouxe outra organização social e, com ela, novas categorias. O racialismo, base da estrutura escravocrata, formulou novos papéis sociais para o homem branco, a mulher branca, o homem negro e a mulher negra. O fim da escravidão, não foi o fim das estruturas sociais e econômicas do privilégio branco, dado isto, este sistema sociorracial não foi modificado, pelo contrário, apenas se sofisticou.

> A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessas ideias, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como *espanhol* e *português,* e mais tarde o *europeu*, que até então indicavam apenas a precedência geográfica ou país de origem, desde então, adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes… Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidos como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005 p. 227)

O teatro, enquanto meio de expressão sociocultural, não se isenta deste contexto racial. Com a expansão da indústria e do comércio, os teatros tomaram a capital paulista no século

XX, sendo, a cidade de São Paulo, hoje, considerada por muitos, a Broadway brasileira. No entanto, aliado ao mercado de entretenimento internacional, os grandes teatros recebem, predominantemente, espetáculos e adaptações da cultura europeia e/ou estadunidense, fomentando, desta forma, a cultura hegemônica branca e, consequentemente, ignorando representatividade à população negra da cidade que compõe 37% dos seus habitantes, segundo o censo de 2010.

O contexto hegemônico da Cidade de São Paulo pode ser exemplificado pela programação do Teatro Municipal em 2018, onde nos deparamos com um programa dominado por óperas, balés e concertos europeus, onde se teve somente a apresentação de três espetáculos teatrais, a produção "Começar outra vez*",* que foi parte de um evento beneficente, e as peças "O Príncipe Negro" e "Contos Negreiros", apresentadas uma única vez e ambas integradas a programação especial do Dia da Consciência Negra. É muito problemático observar este cenário, pois notamos que a preocupação em expor algo relacionado a população negra só se dá pela obrigatoriedade de uma data comemorativa, para além disso, é curioso perceber como, apesar da programação anual ser dominada por óperas e balés, utilizaram a linguagem teatral para contemplar a temática. Será que não há óperas, balés e concertos que reverenciem o negro? Ou será que o negro não cabe no Municipal desta forma? Joseph Bologne, William Grant Still e T.J. Anderson Jr., são compositores clássicos negros e ignorados pelo Teatro Municipal Paulistano, o que nos leva a perceber que o problema está além do eurocentrismo cultural, mas é uma questão de racismo estrutural. Não há produções/composições negras no Teatro Municipal e é "normalizado" não ter.

Quando olhamos um dos mais populares teatros da cidade, o Teatro Renault, encontramos uma programação predominada por adaptações de peças musicais da Broadway, como, A Família Addams, Os Miseráveis, O Fantasma da Ópera, entre outros. Alguns outros grandes teatros da cidade, como, Porto Seguro, Net, Frei Caneca, Bradesco e Bibi Ferreira ocupam os seus cartazes com adaptações de biografias, filmes, contos de fadas infantis e com as comédias de costumes, estas presentes desde o século XIX com a construção dos primeiros teatros no Brasil. O protagonismo e o predomínio dessas produções é branco, o negro ainda reluta para adentrar no circuito teatral paulistano, recebendo migalhas de representatividade com as biografias musicais de personalidades negras e, devemos salientar o musical, O Rei Leão (2013), onde os atores eram majoritariamente negros.

O cenário racial presente nos espetáculos da cidade não é assustador tão pouco

rechaçado pelos espectadores paulistanos, pelo contrário, é habitual ir ao teatro e não ver nenhum negro em cena e/ou não assistir peças que contenham, mesmo que minimamente, a cultura negra posta. Este racismo é despercebido pela população, inclusive pela população negra, e, por isso, podemos considerar este fenômeno como *racismo estrutural*.

O teatro tradicional, a qual conhecemos, foi constituído por e para pessoas brancas, com a abolição e a inserção dos negros na sociedade civil, esta estrutura não se modificou, tanto que vimos toda a trajetória do Teatro Negro em busca de espaço e representatividade, no entanto, apesar de hoje o teatro ser maquiado como um lugar democrático, é explícita e concreta que a sua face ainda é branca, tornando esta segregação racial naturalizada à todos os olhos. O Movimento Negro têm chamado atenção para algumas produções, cobrando representatividade, contudo, estas manifestações isoladas não conseguem contemplar a conjuntura racial do teatro paulistano, porém, certamente, contribuem para uma ruptura.

> A tese central é que o racismo é sempre estrutural, ou seja, ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade... O racismo é uma manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico que expresse algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2018 pag. 15)

Então, quando observamos a caixa-preta da cidade da garoa, notamos duas problemáticas: o *racismo estrutural*, a enraizada e impercebível exclusão do negro no teatro; e o *eurocentrismo artístico-cultural*, no seu hábito, conteúdo e estética. Sobre o segundo, é necessário expor que este eurocentrismo vem desde a formação dos atores e diretores até a produção do espetáculo, este já articulado com o mercado. As referências técnicas e teóricas dos profissionais de teatro são, hegemonicamente, europeias. E, este fato contribui para legitimidade do racismo estrutural, onde não é notada a ausência do negro, já que estão inseridos num universo branco ideologicamente.

O teatro ocidental, tal como conhecemos, tem sua origem grega, e desassociá-lo do seu embrião europeu é inconcebível, além dos grandes dramaturgos e técnicas também advindas do norte do globo. Entretanto, a questão é que os artistas paulistanos possuem os seus parâmetros absolutamente centrados na Europa, sem olhar para o teatro latino-americano e

para os movimentos dentro do próprio país, e este fato se torna evidente quando consultamos a grade curricular das faculdades de teatro paulistanas.

Avaliamos a grade curricular de três escolas com ensino superior em teatro, Faculdade Paulista de Artes, Unesp e Universidade Anhembi Morumbi, dentre as diversas disciplinas dos cursos, a única "abrasileirada" da Unesp é o *Laboratório de Expressões Culturais do Brasil*, já na Anhembi Morumbi é chamado de *Antropologia e Cultura Brasileira.* Nem mesmo uma disciplina específica sobre o teatro brasileiro os cursos se preocupam em ter, englobam de forma breve dentro da *História do Teatro*, ou seja, da história europeia. Abordar a história, o corpo e a estética do negro no teatro é uma realidade ainda mais longínqua. Com a falta de novas referências, dificilmente os estudantes e novos atores/professores pararão de reproduzir, exclusivamente, o pensamento europeu nos palcos.

Este fenômeno eurocêntrico é adverso a realidade de um país miscigenado por povos díspares com etnias indígenas, africanas e europeias. Nestes currículos são ignorados duas importantes linhagens da composição do povo brasileiro, excluindo as suas culturas e, consequentemente, manifestações artísticas. Este contexto é implausível para uma nação integrada majoritariamente por pessoas negras, e hostil para estudantes pretos, pardos e indígenas de teatro.

A descolonização curricular é fundamental para a luta antirracista no âmbito das artes cênicas, é necessária uma formação que contemple a diversidade de raça, classe e culturas existentes no Brasil, e na América Latina, para compreender outras formas de manifestações, técnicas e produções artísticas. Desta forma, promover outros instrumentos e possibilidades para que o estudante-artista expresse a arte de acordo com a sua realidade, democratizando, gradualmente, as montagens cênicas. Se não dá para negarmos a existência do negro no Brasil, também não dá para negarmos a sua presença na representação teatral, afinal, o teatro é uma representação social.

Não se pode anular a demanda do mercado de entretenimento neste processo, porém, como vimos acima, as universidades com o curso de artes dramáticas trabalham para formar profissionais adaptados ao mercado em questão, profissionais estes que terão seus trabalhos consumidos e serão consumidores deste nicho, ou seja, farão esta pasta econômica movimentar. Se tivermos artistas com conhecimentos, anseios e técnicas diversas, além das exclusivamente europeias e/ou pertencentes a cultura de massa estadunidense, há uma possibilidade de ruptura. Se o profissional e o consumidor forem transformados em sua

produção e seleção de consumo, invariavelmente, o mercado também se alterará.

É importante não reduzirmos os profissionais de teatro a demanda mercadológica, pois a escola de artes dramáticas produz educadores, pensadores e teóricos, ou seja, formadores de opinião, e, nesta perspectiva, a descolonização curricular se torna ainda mais fundamental. Em resumo, descolonizar os currículos, ou seja, romper com o eurocentrismo acadêmico e artístico, contribuiria positivamente para a dissolução do racismo estruturado na esfera das artes dramáticas.

Este contexto racial atinge as identidades das pessoas inseridas no universo teatral, principalmente, as negras. Apesar dos anos de afirmação com as diversas companhias de Teatro Negro, como apresentamos anteriormente, a falta de representatividade ainda é colossal. Com a expansiva globalização, desenvolvimento de tecnologia, reelaboração de relações sociais e com as conquistas do Movimento Negro, as companhias atuais afirmam suas identidades de forma diferente daquela do Abdias do Nascimento, do Solano Trindade, entre outros. No tópico a seguir, apresentaremos duas companhias paulistanas que resistem a exclusividade estética e ideológica branca dos teatros da Cidade de São Paulo.

3.2 Os Crespos

No ano de 2004, numa turma de vinte, cinco alunos negros entraram na Escola de Artes Dramáticas da USP, fenômeno raro dentro esfericidade *uspiana*, ¼ da turma da EAD ser negra. No ano seguinte, mais três alunos negros conseguiram passar no vestibular do mesmo curso.

> Nos olhamos e pensamos, *uau!* Precisamos entender o que é esse momento histórico. Então, chamamos todos os alunos da escola, negros e não negros, para formarmos um grupo de estudos sobre o ator negro e o teatro negro no Brasil. Porém, só apareceram alunos negros. Então, chamamos outros alunos negros dos outros anos. (LUCÉLIA, p.48)

Desta forma, foi criado um núcleo de pesquisa, batizado como núcleo *Negros em Questão*, que investigava sobre o teatro negro e o personagem do negro no teatro, no cinema e na novela. Em 2005, com os primeiros anos do Governo Lula, o debate sobre cotas raciais foi fortificado no Movimento Negro, e as ações afirmativas cada vez mais estruturadas dentro do poder executivo, no entanto, a posição da EAD era contrária as cotas, com a afirmação de que

sempre entravam negros nos seus cursos. Sendo assim, o núcleo de pesquisa sobre o teatro negro passou a cobrar da instituição diversidade na grade curricular, que era pautada no currículo eurocêntrico, onde sequer as especificidades de expressão do corpo negro eram pautadas em aula. O grupo passou a ser um mobilizador político dentro da universidade.

> Nós, do grupo, não nos juntamos porque tínhamos afinidade, nos juntamos porque queríamos discutir a escola e a nossa formação. A gente queria entender e potencializar a nossa formação. Não nos escolhemos porque nos gostávamos, mas, sim, porque tínhamos um objetivo em comum. A questão negra não estava presente em nenhum currículo da EAD, não se falava de Abdias do Nascimento, não se falava da presença negra no teatro, não se discutia o corpo negro como algo que fosse questionável. Isso fez com que tivéssemos alguns conflitos durante a formação, pois recebíamos papéis que eram escritos pra pessoas brancas. Então, a escola passou a se perceber nesse lugar conflituoso, e nós sempre fomos muito atuantes, fazíamos parte do grêmio, realizávamos encontros estudantis, estávamos presentes em tudo quanto é lugar, em todas as reuniões. Então, os professores tiveram que lidar com todos esses alunos se mobilizando. (LUCÉLIA, p. 50)

Com poucos meses de pesquisa, surgiu o primeiro experimento cênico do grupo, inspirado na escritora Carolina Maria de Jesus. Logo após, escreveram um projeto e encaminharam para o primeiro edital do PROAC (Programa de Ação Cultura), sendo contemplados em 2006. O edital fomentava a produção da peça *Ensaio sobre Carolina*, para a direção do espetáculo os alunos convidaram o único professor negro da EAD, na época, José Fernando de Azevedo, que era, também, diretor do Teatro dos Narradores. Neste período, o grupo era composto por seis pessoas, Sidney Santiago, Lucélia Sérgio, Maria Gal, Joyce Barbosa, Mawusi Tulani e Tayrone Porto. Parte dos integrantes já tinha contato com o Movimento Negro, a atriz Maria Gal, por exemplo, havia feito parte da Cia. Bando de Teatro Olodum, em Salvador. O primeiro nome do coletivo foi Cia. Filhos de Olorum, somente alguns anos depois se tornaram Os Crespos.

No mesmo ano de sua primeira produção, a Cia. foi convidada para participar da produção de um espetáculo dirigido pelo prestigiado diretor alemão, Frank Castorf, ex diretor

do *Volksbühne*. Castorf, veio ao Brasil, fazer uma montagem de *O Anjo Negro,* com atores de teatro de grupo, porém havia poucos atores negros nos teatros de grupo, foi então que descobriu a cia. de atores negros que estudavam na EAD e se encantou com o trabalho do grupo. Os Crespos fizeram parte do coro do espetáculo que misturava Nelson Rodrigues e *A Missão,* de Heiner Muller. Apresentaram em Berlim, no ano de 2007, e, também, na Alemanha, apresentaram um fragmento de *Ensaio sobre Carolina* que ainda nem havia estreado no Brasil. É válido lembrarmos de quando *Anjo Negro* foi montado pela primeira vez, com *black face*, e 59 anos depois é encenado por um coletivo negro em outro continente, não podemos ignorar essas mudanças de cenário. A partir disso, Os Crespos deslancharam, ficando em cartaz com *Carolina* por muito tempo, apresentando em diversos teatros por São Paulo. Durante esses treze anos de história, o grupo produziu seis peças de teatro, *Ensaio sobre Carolina* (2007), a trilogia que engloba as peças *Além do Ponto* (2011), *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013) *e Cartas a Madame Satã ou me Desespero sem Notícias Suas* (2014), trilogia esta que retrata os impactos da escravidão nas relações afetivas da população negra. O grupo também criou um espetáculo infantil chamado *Coloridos* (2015) e, resgatando a experiência com Castorf, produzem *Alguma Coisa a ver com a missão* (2016), inspirada na obra de Heiner Muller.

Os Crespos basicamente subsistem de editais públicos de fomento ao teatro, já foram contemplados, mais de uma vez, pelo PROAC e pela Lei de Fomento da Cidade de São Paulo, porém também realizam algumas vendas de espetáculo para instituições privadas, como o SESC. O seu público é majoritariamente negro e costumam encher os teatros em todas as apresentações.

> Nós buscamos uma cumplicidade com o público, o mais próximo possível do debate. Quando estreamos o *Carolina,* em 2007, o nosso público era branco, classe média, estudantes ou classe teatral. Aí foram duas meninas de uma cooperativa chamada Carolina Maria de Jesus, então elas levaram outras pessoas. Fizemos uma temporada do *Carolina* no espaço Clariô de Teatro, em Taboão da Serra, e fomos conquistando público negro. No meio da temporada de Carolina, o nosso público negro cresceu muito. As pessoas sempre se identificaram muito com o trabalho. (LUCÉLIA, p. 58)

O grupo realiza a maior parte dos seus trabalhos no centro da cidade, encarando a

batalha no front, já que o centro é o lugar da classe teatral, predominantemente, branca. A articulação política também se faz presente, reconhecidos pelo Movimento Negro Paulistano, Os Crespos lançaram a *Revista Legítima Defesa*, inspirados pelo *Movimento Négritude* francês, ao qual já comentamos algumas páginas anteriores. A *Revista* possui duas edições, e discute a existência dos grupos de teatro negro, seus trabalhos e desafios. O coletivo também realiza as *Segundas Crespas,* que é um evento nacional surgido em Salvador, pelo Bando de Teatro Olodum que o chama de *Terças Pretas.* São basicamente encontros com grupos artísticos negros e não negros em quê são apresentados alguns fragmentos de seus trabalhos, sendo depois discutidos numa mesa de debate. Em Belo Horizonte o evento é conhecido como *Segunda Preta* e no Rio de Janeiro eles realizam a *Segunda Black*. Atualmente, Os Crespos estão organizando o primeiro Fórum de Performance Negra do Estado de São Paulo, em busca de uma articulação maior entre os artistas paulistas.

Apesar de toda a resistência, por serem um grupo de teatro negro também sofrem racismo, o racismo velado que se manifesta pelo não reconhecimento dos críticos sobre os seus trabalhos, ficando de fora das maiores prêmiações teatrais estaduais e nacionais. Ainda há o maltratamento do grupo quando vão apresentar em grandes teatros e auditórios, onde muitas vezes os integrantes são negligenciados pelos funcionários do local. O coletivo também possui poucos parceiros e os únicos grupos não negros que os apoiam é o Teatro de Narradores e o Núcleo 184.

Antes da criação dos Crespos, não havia grupo de teatro negro em São Paulo. Com 13 anos de história, é o coletivo negro mais velho da cidade, na perspectiva contemporânea.

3.3 Coletivo Negro

Nasceu em Santo André, na Escola Livre de Teatro, quando o estudante, Jé Oliveira, dirigiu um experimento cênico baseado na peça *Um longo caminho que vai de Zero à Ene*, de Timochenko Wehbi. O experimento focava na invisibilidade social e, após o processo, Jé Oliveira, teve a ideia de montar um grupo de estudos pautado na questão étnico-racial, então convidou outros alunos compor o núcleo, eram eles, Thaís Dias, Jefferson Matias, Flávio Rodrigues, Aysha Nascimento e Raphael Garcia todos estudavam na ELT, exceto o Raphael que era da EAD-USP. Uma curiosidade sobre o Raphael Garcia é que ele também fez parte do núcleo *Negros em Questão* que deu origem aos Crespos. Começaram os estudos em 2007, se

encontravam um na casa do outro, conhecendo suas intimidades e subjetividades, aprofundaram a pesquisa em Abdias do Nascimento e, depois de três anos de investigação, constroem o projeto *Quilombos Urbanos* que foi contemplado pelo edital do PROAC, em 2010. Visitaram o Quilombo Ivaporunduva, presenciaram algumas reintegrações de posse e desenvolveram o processo aos barulhos de trem no Tendal da Lapa, é desta forma que surge o *Movimento número 1: O Silêncio de Depois… ,* o primeiro espetáculo do Coletivo Negro. Apresentado no mesmo local dos ensaios, a peça abordava as desapropriações, materiais e simbólicas, da população negra. Com *Movimento número 1*, o Coletivo se tornou o primeiro grupo de teatro negro a ocupar o TUSP, em 2012.

Com 11 anos de história, produziram seis peças, *Movimento número 1: O Silêncio de Depois…* (2011); o espetáculo *Entre* (2014), que aborda a questão da afetividade familiar; a ancestralidade africana presente em *Revolver* (2015); a produção *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens* (2016), um tributo ao legado dos MC's Racionais; em *Ida* (2016) são expostas as contradições da mulher negra; o último espetáculo do grupo é o *F.A.L.A.* (2018) que retrata a homoafetividade negra. Para além dos espetáculos, também há 3 publicações: *Negras dramaturgias, Negras dramaturgias 2* e *Farinha com açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens*. Lançaram 3 CD's com a trilha original dos espetáculos *Movimento nº1, Entre* e *Farinha com açúcar*.

O Coletivo Negro está centralizado na Cidade de São Paulo e, assim como Os Crespos, também subsistem predominantemente de fomentos públicos. A sua plateia é majoritariamente composta por espectadores negros.

> Todos os espetáculos gratuitos, a não ser pelo SESC e pelo TUSP. Geralmente, as pessoas saem da periferia para vir nos assistir. E nós começamos a fazer também o caminho ao contrário. A circulação dos projetos públicos são em todas as zonas de São Paulo. É um movimento de troca. Mas, fazemos apresentações soltas, não ficamos em cartaz nessas regiões. O público é muito diverso regionalmente, porém majoritariamente negro, a não ser quando apresentamos no interior no Estado. (AYSHA, p. 43)

O ano de 2017 foi importante para o Coletivo, receberam um convite para participarem da 12ª edição do *Festival Internacional do Cazenga*, em Luanda, Angola. Na África, apresentaram o espetáculo *Revolver* e realizaram várias oficinas e rodas de conversa

durante a semana que passaram lá. A peça *Revolver* inaugura no Coletivo a concepção da *mitopoética*, o resgate das manifestações populares negras. No mesmo ano, se tornaram o primeiro grupo negro a ocupar o Palco Giratório do SESC, com a peça *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens,* o DJ KL jay participou de algumas apresentações da peça e o próprio Mano Brown foi assistir a produção do Coletivo Negro.

Da mesma forma que Os Crespos, o Coletivo também já sofreu discriminações. Quando iam aos ensaios juntos, recebiam olhares hostis na rua, chegando até serem apontados, simplesmente por serem seis pessoas negras andando juntas. Ainda existe a invisibilidade aos grupos negros que só são solicitados no mês de novembro, por conta da consciência negra. Há também certa exclusão da classe teatral paulistana referente ao Coletivo.

> Pessoalmente nos conhecemos, mas são poucos grupos não negros que vão assistir a gente. Muitos grupos nunca nos assistiram. Chamavam a gente de militantes e a militância meio que nos desvalorizava esteticamente, a partir da perspectiva deles. Porém, pelo contrário, nós somos um grupo de atores que se descobriu negro e trabalha a questão racial porque somos atores e negros. (AYSHA, p. 44)

Seguindo Os Crespos, o Coletivo Negro é o segundo grupo de teatro negro organizado em São Paulo, na perspectiva contemporânea. Atualmente, estão finalizando a entrega do último edital de fomento e, por enquanto, sem ideias maturadas para o próximo projeto.

4. Análise: Representatividade, Consciência e Rupturas

> Começo com uma pergunta: que tipo de momento é este para se colocar a questão da cultura popular negra? Esses momentos são sempre conjunturais. Eles têm sua especificidade histórica; e embora sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade do momento, mas também a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos interver na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria crítica cultural que

precisam acompanhar essa combinação. (HALL, 2013 pág. 372).

O teatro negro brasileiro foi, e é, uma expressão político-cultural que fomenta um espaço afirmativo de identidade, promove discussões e reflexões sobre a realidade negra, experimenta e desenvolve novas estéticas, desconstrói estigmas, exercita a fala política e marca historicamente o contexto social do negro, de acordo com o seu tempo. Se observarmos a Companhia Negra de Revista (1926) e o Coletivo Negro (2019), nos deparamos com dois exemplos de teatro negro antagônicos, com discurso e estética absolutamente diferentes. Isto nos ajuda a analisar de qual negro, qual teatro e qual Brasil estamos falando. É preciso relembrarmos que o teatro brasileiro iniciou na Igreja, colonizador e comunicador, depois passou anos pela clandestinidade e com a chegada de D. João VI se tornou uma prática da burguesia, o que, de certa forma, se mantém até hoje. Segundo uma pesquisa realizada em 2014, pelo SESC e pela Fundação Perseu Abramo, seis a cada dez brasileiros nunca foram ao teatro.

A primeira Cia. de teatro negro foi idealizada e constituída pelo Mousieur de Chocolat, ator que teve carreira na Europa e obtinha condições financeiras para investir numa Companhia, porém não se sustentou, já que a Cia. Negra de Revista durou pouco mais de um ano. Vinte anos após, temos Abdias do Nascimento, pensador, militante e pertencente a classe média, inaugurando o TEN. Observemos que para o surgimento de ambas companhias, foi necessário um líder com determinado poder econômico para o projeto conseguir realizar. O mesmo com o Solano Trindade que quando desenvolveu o Teatro Popular, já tinha relevante influência política. Com isto, podemos notar uma tendência classista no teatro. Contudo, atualmente, os mecanismos de produção se dão de forma mais acessível e democratizada, por exemplo, tanto Os Crespos, quanto o Coletivo Negro iniciaram os seus trabalhos por meio do fomento público. Outros grupos de teatro negro seguem o mesmo caminho. Hoje, por conta da luta da categoria artística, foram conquistadas Leis de Incentivo à Cultura, nas instâncias federais, estaduais e municipais, que permitem grupos, sem poder aquisitivo, realizarem os seus projetos através da contemplação de editais. Este detalhe diz muito sobre a relação do grupo com o processo criativo e com o seu público. Tanto a Cia. Negra de Revista quanto o TEN, dependiam do auxilio do público para as montagens, venda de ingressos, contribuições, entre outros, fomentando um mercado cultural negro. Já os grupos contemporâneos aqui citados independem, em determinados projetos, da adesão do público, na perspectiva de

produção do espetáculo. No entanto, os grupos desta reflexão têm algo em comum: a formação do público negro.

A representatividade é uma questão essencial para o teatro negro, desde o inicio, este foi o ponto motivador, acabar com a prática racista do *Black Face* e ter o negro presente no palco, no protagonismo que também lhe pertence. Quando olhamos para a década de 40 e para atualidade, é perceptível que houveram mudanças, porém está longe de uma sociedade racialmente democratizada. Como abordamos anteriormente, o teatro paulistano ainda é branco na ideia, concepção e estética. O racismo estruturado nas relações sociais, acadêmicas e culturais não nos deixam perceber. E este contexto é repetido e atualizado pelos meios de comunicação, fomentando uma cegueira que está a cada dia mais insuportável. Exemplo recente disso, é a telenovela das 9, Segundo Sol, da Rede Globo. A novela se passa em Salvador, cidade mais negra fora do continente africano, com quase 80% da população negra (Censo: IBGE 2010), no entanto, os protagonistas eram brancos e o restante do elenco também era, predominantemente, branco. Antes mesmo de sua estreia, a Rede Globo recebeu dura crítica do público, porém manteve o elenco e o enredo do jeito que estava. Este episódio demonstra o quanto ainda a mídia é racializada, pois é possível representar uma Bahia toda branca, mas é impossível representar uma protagonista empresária, inteligente e poderosa que seja negra. A representatividade importa, ainda mais quando sabemos que os negros baianos recebem quase 40% menos do que os brancos do mesmo Estado (IBGE 2017)[3].

> O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela industria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm uma vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingenuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticulosos e racionais nas suas ações. E a escola reforça todas estas percepções ao apresentar um mundo em que os negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças a bondade de brancos conscientes. (ALMEIDA, 2018 pág. 51)

É curioso como tanto Os Crespos quanto o Coletivo Negro nasceram de grupos de pesquisa, e não da ânsia de criar um teatro especificamente negro, como o Abdias e o Solano. Os alunos negros dentro de suas escolas obtiveram incômodos sobre a sua própria natureza de ser ator e, a partir desse incomodo, se descobriram atores negros. Quando tomamos consciência é um choque se descobrir ator negro, pois se torna explícita todas as limitações as quais você estava sendo imposto, ao mesmo tempo em que é descoberto um universo de outras diversas possibilidades. Há, então, uma importante diferença entre os grupos do século XX e dos atualidade, os primeiros sentiram a necessidade de um teatro negro para se representarem enquanto artistas negros, os segundos, com as pesquisas sobre teatro, se identificaram artistas negros e, partir disso, a necessidade de desenvolver um teatro negro.

Devemos ligar este fenômeno aos contextos políticos de cada época, se pensarmos na Cia. Negra de Revista, estamos falando de 1926, em plena *Política do Café com Leite*, Washington Luís presidia o inicio do fim da República Velha, pois seria derrubado em 1930. Na década de 20, ascendia o movimento eugenista brasileiro, a pseudociência voltava a ser discutida para inferiorizar o negro biológicamente, os artistas modernistas brasileiros focados no movimento antropofágico e os negros resistindo em pequenas entidades recreativas fragmentadas pelas capitais a fora. Com este contexto, o Mousieur de Chocolat teve a ousadia de criar uma companhia de teatro negro, era uma companhia de Revista, ou seja, assimiliacionista ao teatro branco da época, no entanto, criar números musicais com negros e cantigas afrodescendentes em cena, foi algo revolucionário para a época.

Quando analisamos o Mousieur de Chocolat, não vemos um militante como nos outros casos, mas um artista com uma bagagem riquíssima que quis fazer teatro "da sua gente para a sua gente", representatividade. É diferente de quando vemos o Abdias e o Solano, ambos foram membros da Frente Negra Brasileira, ambos obtinham anos de militância da causa negra, mesmo com a interrupção do Governo Vargas, continuaram na luta constante pelo movimento. Então, este teatro negro já veio em forma política de afirmação identitária, de luta, de contraposição. Quando vemos os contemporâneos, notamos que estão inseridos numa época de afrouxamento dos movimentos sociais e raciais, ambos os grupos nasceram durante o Governo Lula, onde as Ações Afirmativas estavam sendo implantadas, dada as conquistas, o Movimento Negro caiu em morosidade, apesar de nunca ter parado. Com as pequenas ascensões socioeconomicas dos mais pobres, o Brasil vivia um momento progressista. A população negra estava diretamente inserida nesse progresso com cada vez mais negros

entrando nas Universidades, nos serviços públicos, na política, com as conquistas da casa própria, entre outros. O momento era outro. Aliás, desde que o presidente Fernando Henrique Cardoso reconhece o problema racial no país, em 1995, após a *Marcha Zumbi dos Palmares contra o Racismo* em Brasília, o Movimento Negro se transformou, seus objetivos e suas estratégias. Tanto Os Crespos quanto o Coletivo Negro não nasceram frutos da militância, mas, sim, de alunos de teatro advindos de escolas públicas que em busca de uma estética negra, se depararam com este lugar de luta.

As ações, discursos e estética entre os grupos também são absolutamente diferentes. Uma das atividades do TEN era a alfabetização das pessoas negras, para uma época em que a população analfabeta do país era gigantesca, esta ação se fazia necessária. Os dados do IBGE apontam que na década de 40, a taxa de analfabetos no Brasil era de 56,8%, número que nos anos 2000 abaixou para 12,1%. Para além dos percentuais, atualmente, temos ensino público de fácil acesso, com modalidades como supletivo e EJA (Educação de Jovens e Adultos). Este tipo de ação não é prioridade para os grupos hoje. O TEN também tinha a característica de formar operários e funcionárias domésticas em atores e atrizes, hoje os grupos em questão não trabalham diretamente com a formação do ator, mas promovem oficinas e workshops, até porque, felizmente, há escolas públicas de teatro.

O discurso também muda, apesar de terem questões que permanecem, por exemplo, o discurso e a estética da ancestralidade estão presentes desde o TEN até os dias atuais, abordar a afetividade também é um tópico, Aruanda do Teatro Experimental, um triângulo amoroso ancestral, nas cia. Os Crespos temos uma trilogia de espetáculos abordando afetividade, já com o Coletivo Negro temos a peça "Entre". A violência policial também foi/é tópico corriqueiro entre os grupos. Estes discursos em comum demonstram que apesar de ter passado mais de 60 anos, e mesmo com conquistas relevantes, as questões estruturadoras no racismo continuam a agir e nos atingir. A violência policial contra a população negra é pautada desde o movimento da Frente Negra Brasileira como problema crucial, vidas negras são interrompidas diariamente por meio deste sistema. Sobre isso, Lélia complementa:

> "A sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista (segundo a polícia, todo crioulo é marginal até que se prove o contrário), tem por objetivo próximo a imposição de uma submissão psicológica através do medo. A longo prazo, o que se pretende é o impedimento de qualquer forma

> de unidade de organização do grupo dominado, mediante a utilização de todos os meios que perpetuem sua divisão interna. Enquanto isso o discurso dominante justifica a atuação desse aparelho repressivo, falando em ordem e segurança sociais" (GONZALEZ; HASENBALG, 1982 p. 24)

Notemos que este texto é de 1982, no entanto, este aparelho repressivo continua o mesmo. Recentemente, temos o emblemático caso do Rafael Braga, jovem negro, catador de recicláveis, que foi preso durante um dos protestos de 2013 *(Jornadas de Junho),* por ser aprendido no centro do Rio de Janeiro com dois produtos de limpeza na mochila, tais quais, pela interpretação da polícia, seriam para incendiar/depredar patrimônios. Rafael afirmou que não obtinha ciência do protesto e que estava passando pelo lugar quando foi abordado. Ainda assim, foi o único julgado pelas *Jornadas de Junho,* sendo condenado a mais de quatro anos de prisão por "porte ilegal de artefato incendiário". Houveram diversas manifestações do Movimento Negro e da esquerda progressista para a soltura do Rafael Braga.

Quando falamos do Teatro Negro, estamos falando de um fragmento do Movimento Negro, a luta que se dá no âmbito artístico, discursivo, estético, e, assim como, o Movimento Negro não é unitário e engessado, o teatro negro também não é. Pelo contrário, pensar o teatro negro é pensar numa diversidade identitária, ancestral e contemporânea. Pode-se expor temáticas em comum, porém as demandas e as formas de expressar serão, indubitavelmente, diferentes. Abdias do Nascimento, inaugurou com o TEN o teatro negro brasileiro, na sua pretensão de ser um teatro inteiramente negro. Durante o seu período de atividade, o TEN foi uma das entidades mais relevantes do Movimento Negro Brasileiro, em quê fomentava as perspectivas políticas por meio do trabalho cultural.

> Vale notar que é a partir do período 1945-1948 em diante que vamos encontrar a presença de representes dos setores progressistas brancos junto às entidades negras, efetivando um tipo de aliança que se prolongaria, de maneira mais ou menos constante, aos dias atuais. E nesse ponto, a gente se pergunta sobre a importância do papel desempenhado pelo TEN para além dos limites da comunidade negra; estamos nos referindo ao movimento de renovação do teatro brasileiro, a partir dos anos cinquenta. Além disso, não se pode deixar

> de recordar que não foi por acado que um Florestan Fernandes, por exemplo, tenha iniciado suas pesquisas sobre o negro nesse período. (GONZALEZ, HASENBALG, 1982 p. 24)

O trabalho do TEN abriu as portas para os grupos posteriores, desenvolveu referências e sugeriu estéticas. Tanto o Abdias do Nascimento quanto o Solano Trindade foram expoentes com o trabalho cultural de perspectiva política na luta antirracista. Além dos grupos de teatro negro advindos por meio dessa trajetória, temos também influenciado por este trabalho cultural a publicação dos *Cadernos Negros*, livro que reúne poemas e poesias de diversos escritores negros do país, este movimento literário começou em 1978 e se mantém até hoje. No ano de 2018, aconteceu a sua 40º edição, sendo publicada uma edição por ano. Não dá para dissociarmos Solano Trindade e o percussor culturalista Abdias do Nascimento deste movimento.

O filósofo estadunidense, Cornel West, defende que o momento possui três eixos: o primeiro é o deslocamento dos modelos europeus da alta cultura enquanto sujeito da cultura universal, seguido pelo surgimento dos EUA como potência mundial e produtor da cultura de massas, sendo o terceiro momento direcionado a descolonização dos países de Terceiro Mundo, com as conquistas dos direitos civis e resgate das culturas nativas e negras (HALL, 2013). A partir desta perspectiva, é possível identificar de qual momento estamos falando para cada movimento do teatro negro brasileiro, a Cia. Negra de Revista surge no primeiro momento, pós Primeira Guerra Mundial, ainda no triunfo da Inglaterra enquanto potência mundial, no universalismo das artes, da ciência, da beleza no quê é Europeu Ocidental, o que contextualiza o assimilacionismo cultural da Cia. Negra de Revista, e devemos também considerar que o Mousier de Chocolat teve a sua carreira na Europa, ou seja, suas referências de teatro. Já quando falamos sobre Abdias e Solano, estamos no segundo momento, pós Segunda Guerra Mundial, Inglaterra com diversos problemas econômicos, Estados Unidos e União Soviética tomam o protagonismo do mundo. A cultura de massa fomenta o mercado, a comunicação em massa domina os aparelhos midiáticos, em plenas leis de Jim Crow, nos anos 50, temos Martin Luther King e Malcolm X, as lutas antirracistas nos EUA são noticias em todo o globo. Além da Revolução Cubana em 1959. Era um momento de lutas raciais e o teatro negro brasileiro viveu este momento, protagonizou a sua voz nos palcos, teve maior força e independência para ser teatro negro. O terceiro momento é o momento atual, no

entanto, ele não está isolado, mas engloba os momentos anteriores. Desta forma, podemos dizer que Os Crespos e o Coletivo Negro vivem uma síntese dos três momentos culturais, até porque cultura não se acaba, mas se desloca, se transforma. Ainda temos o universalismo europeu, a cultura de massas estadunidense e o espaço cada vez maior de resgaste as culturas nativas e ancestrais. A cultura brasileira é híbrida e o teatro também é. O grande problema é quando as referências se limitam a um só destes momentos culturais, como já discutimos anteriormente.

Como posto neste artigo, falar de teatro negro é falar de trajeto, é compreender que muitas vezes ele pode ser contraditório ou ambíguo, assim como toda expressão cultural, é perceber que cada grupo deixa as suas marcas e abre outros caminhos para os que virão. Os Crespos foram o primeiro grupo de teatro negro paulistano da contemporaneidade e fomentou espaço para o Coletivo Negro, para o grupo Clariô de Teatro, para As Capulanas, entre outros grupos e montagens negras que ocupam a cidade. É uma intervenção na Broadway paulistana, um descentramento do cenário teatral monopólico. Contudo, também estamos falando de um momento de desmantelamento dos fomentos culturais, com a posse do atual Presidente da República, Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto, o que acarretará transformações legislativas e a redução de verbas para o fomento das expressões culturais de cada Estado. Esta desestruturação da pesquisa cultural é um projeto de Estado, não deixemos de citar o Fórum Nacional de Performance Negra, criada pelo ex-presidente do Instituto Cultural Palmares, Hilton Cobra. O Fórum que reunia atores, dançarinos e artistas de artes cênicas negros de todo país não acontece há anos por falta de apoio. Com a extinção do Ministério da Cultura estas faltas se tornam legitimadas. Quando uma cultura se torna transgressora, comumente é solapada pelas culturas reacionárias. É importante lembrarmos que ambas as Cias. contemporâneas subsistem predominantemente pelo fomento público, o cenário atual transformará as suas formas de movimentar, no entanto, aconteça o que acontecer, nenhuma história será apagada, as portas que já foram abertas não serão fechadas e não há como retornar os caminhos já percorridos, o teatro negro é a conquista de um espaço político e estético que agrega cada vez mais artistas negros na sua forma de expressar, na construção de suas próprias narrativas. No Brasil, quando o negro pisou no palco pela primeira vez foi para ser liberto, hoje o negro pisa no palco para ser livre e, também, para libertar.

Considerações Finais

Após o conhecimento desta trajetória, se torna indubitável a importância do teatro negro para o Movimento Negro e para a linguagem teatral. Porém, não podemos ignorar que há certa adversidade de reconhecimento em ambos âmbitos, parte do teatro contemporâneo paulistano não reconhece o teatro negro como manifestação estética e parte do Movimento Negro não legitima a linguagem teatral enquanto parte essencial do Movimento. Apesar de reconhecerem a dinâmica que o teatro negro traz para a cidade, ainda é algo muito fragmentado. Ao contrário do que era considerado o TEN na década de 40. Com este artigo foi possível compreender que o teatro negro é hoje, primeiro estética e, consequentemente, militância, ordem inversa a do seu inicio com Abdias do Nascimento que o trouxe, a priori, como militância.

Fica constatado que o mito da democracia racial também impera nas artes, onde o racismo estrutural no teatro paulistano atrapalha o desenvolvimento dos grupos de teatro negro da Cidade de São Paulo. A formação das escolas influi na concepção estética dos estudantes-artistas, lugar este que exige urgência na descolonização curricular. O mercado e a crítica são hostis ao teatro negro. Deste modo, se torna essencial refletir sobre o racismo estrutural no teatro paulistano para que seja possível integrar os grupos, plenamente, na prática artística da cidade.

Podemos afirmar que tanto o TEN quanto Os Crespos e Coletivo Negro foram fundamentais para o fomento de outros grupos de teatro negro, em cada tempo. No entanto, também é notável a falta de articulação entre os grupos atuais, o que poderia gerar mais força ao movimento estético. Não podemos deixar de salientar que a produção de arte, pesquisas e estudos destes grupos servirão de base para grupos futuros, desta forma, dificilmente o teatro negro será um movimento que se esgotará.

O teatro negro se apresenta como uma possibilidade de existência para os artistas negros, uma descentração de estruturas fixas da produção artística paulistana, coloca a pele negra como presença e voz. A representatividade advinda deste processo artístico desconstrói e reconstrói identidades, enegrecendo aqueles que um dia foram embranquecidos. Possui um papel fundamental de popularizar a luta antirracista, não tem a mesma amplitude da TV que alcança milhares de pessoas simultaneamente, mas tem uma eficácia energética e humanizada que planta, por meio da experiência, a transformação. Ou melhor, a emancipação.

Notas

1. Escravismo Tardio é um termo desenvolvido pelo sociólogo Clóvis Moura, no livro, *Dialética Radical do Brasil Negro*, para conceituar o período escravocrata de 1850 a 1888, após a implantação da Lei Eusébio de Queiroz, que proíbe o tráfico de africanos escravizados no Brasil.

2. Fato documentado no livro *Pears of Blue and Gray: Women of the Civil War*, da pesquisadora estadunidense Kimberly J. Largent, publicado em 2009.

3. Dados de Pesquisa realizada pelo IBGE, pertencentes ao Pnad Trimestral, equivalentes ao 4º trimestre de 2017, e publicada no dia 20 de Novembro, dia de comemoração da Consciência Negra.

Bibliografia

ALMEIDA, Silvio**. O que é Racismo Estrutural?.** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

ALONSO, Angela. **Flores, Votos e Balas: O Movimento Abolicionista Brasileiro (1868-1888)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, pp. 324.

CIA. OS CRESPOS. **Legítima Defesa: Uma Revista de Teatro Negro** – 2º sem. 2014, São Paulo.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Revista Tempo. São Paulo: 2007, pp. 100 – 121.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica**. Revista de Ciências Sociais. v.10 n.1 Londrina: 2005, pp. 25 – 40.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco

Zero Limitada, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. 2º Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MAGALDI, Sabato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões na Senzala: Quilombos, Insurreições, Guerrilhas.** São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Pan-africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro**. In: ILHA – Revista de Antropologia. v.18 nº1. Florianópolis: 2016 pp. 107 – 120.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro**: **trajetória e reflexões**. In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Edgardo Lander (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, 2005. p. 227-278.

SANT'ANNA, Catarina. **Poder e Cultura: As lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais.** In: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Buenos Aires: CLACSO, 2002.