



O teatro negro brasileiro como fonte de memória e identidade: reflexões sobre o Teatro Experimental do Negro

Macivaldo Silva Santos*¹, Milene de Cássia Silveira Gusmão²

¹Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, ²Universidade Federal da Bahia

***macivaldosantos@gmail.com**

TRABALHOS COMPLETOS – GT 1 ETNICIDADE, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como o teatro negro brasileiro evoca memórias e identidades de populações afrodiaspóricas. Propomos compreender a relevância das reflexões apresentadas pelo teatro, cinema e audiovisual acerca das relações étnico-raciais, uma vez que estereótipos e arquétipos compõem em dramaturgias que inibem a presença e agência do ator afrodiaspórico. Para tal, apresentamos as contribuições de pesquisadores sobre o tema, como Evani Tavares Lima (2010), Christine Douchami (2000), Miriam Mendes (1993), Abdias Nascimento (2004), para evidenciar as experiências do teatro negro na construção de uma cidadania que contemple os afrodescendentes no campo artístico.

Palavras-chave: Identidade. Memória. Teatro Negro.

Submetido em: 14/10/2025 | Aceito em: 11/11/2025

INTRODUÇÃO

Evidenciar a memória de um teatro feito por artistas afrodiaspóricos é o que se propõe neste trabalho. Um teatro negro brasileiro cujo intuito essencial de seu fundamento se realiza ao longo dos anos, por meio da criação de um espaço no qual possibilite a corroboração das experiências específicas e coletivas dos indivíduos negros em toda sua complexidade humana. Assim, capaz de expressar suas dimensões psicológicas e emocionais.

O teatro negro, imbuído dos códigos identitários da cultura negra, é capaz de se constituir como um campo importante para evidenciar problemáticas vivenciadas por populações afrodiaspóricas na sociedade brasileira por meio da arte, buscando apresentar ao negro, e ao indivíduo não-negro, uma imagem que se distancie e confronte a imagem que a sociedade evoca sobre ele.



Diante disso, o estudo presente pretende analisar como o teatro negro brasileiro, a partir da criação do Teatro Experimental do Negro, no Brasil, evoca memórias e identidades de populações afro-brasileiras, compreendendo como suas experiências se comprometem com a construção, performada e encenada, de uma plena cidadania que contemple os afrodescendentes.

DESENVOLVIMENTO

A discussão, feita de forma breve e esquemática, torna-se útil para compreender a relevância das reflexões apresentadas pelo teatro, cinema e audiovisual acerca das relações étnico-raciais; uma vez que, ao longo do texto, são apresentados e analisados estereótipos e arquétipos que comparecem em dramaturgias que inibem a presença e agência do ator afrodiaspórico, propondo um espaço no qual o ator e a atriz negros não fazem parte se não como objetos de cena ou para atribuir mais veracidade à *mise-en-scène* em seus papéis de subalternos e empregados, tal como os imaginam nos cenários sociais.

Para esse ator e atriz, os dramas dos autores da sociedade brasileira não eram um campo para eles vivenciarem personagens a partir de suas dimensões psicológicas e emocionais humanas. Os personagens afrodescendentes, no mais das vezes, eram interpretados por atores não-negros pintados de preto, desse modo, performando conflitos nos quais admitiam:

[...] serem brancas as suas boas qualidades: eu sou negro, mas minhas intenções são brancas, falava Lourenço em O escravo fiel, de Carlos Antônio Cordeiro (1859). Ou então os atos que praticava eram típicos do comportamento dos negros, como dizia Pedro em O demônio familiar, de José de Alencar (1867): "Pedro fez história de negro, enganou o senhor". Dentro das peças analisadas, só não são mulatos Lourenço, de O escravo fiel, e Luís, da peça Gonzaga, de Castro Alves (1867). Em O cego, de Joaquim Manuel de Macedo (1849), a cor negra de Daniel funcionava apenas como indicadora de sua condição social provável (Douxami, 2001, p. 317).

Sem dúvida, é através desse processo de construção da imagem do negro que se deu a busca de uma outra imagem para ser apresentada nos palcos pelo teatro negro. A função dos personagens afrodescendentes na dramaturgia brasileira entre 1890 e 1910, por meio de sua caracterização, era de trazer à



narrativa e ao palco um imaginário presente na síntese mental do espectador. Sendo esses personagens alvos do riso, dos “rituais de violências” e do impulso sexual. Assim, nos mundos ficcionais, criavam-se os velhos “Pai João”, explicitamente subalternos; o negro carioca, sempre malandro e festeiro; a mulatinha, agregada da casa de teor puramente cômico e com forte desejo de liberdade e de sucesso longe da casa dos patrões, mas cujo retorno ao seio da família dos senhores é resultado de sua desilusão com o mundo; as mães negras, sempre amorosas, sem subjetividade e com ingênua sabedoria (Mendes, 1993, p. 26-29), como nos ajuda a refletir a pesquisadora Miriam Mendes.

Na literatura dramatúrgica desse período, o negro teve seu lugar sempre no pano de fundo e trazido à mostra para ressaltar suas irregularidades. Como em algumas comédias de costume, a exemplo de *O Demônio Familiar* (1857), de José de Alencar. Nessa obra, o escravo Pedro, um escravo doméstico de uma família burguesa, exerce todo um plano para casar seus patrões a fim de se tornar um condutor de carruagem, ascendendo-se socialmente, dessa forma. Entretanto, a narrativa leva ao entendimento de que sua esperteza resultará em seu próprio castigo. Pois, o negro devia reconhecer seu lugar na sociedade sem criar manobras com o firme propósito de desafiar o *status quo*. Regulando isso, seu senhor diz:

Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti: porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes (Alencar, 1977, p. 98).

Nessa literatura dramatúrgica do contexto supracitado, os personagens secundários e de pouca importância na trama foram os escravizados, as mucamas, personagens que não se apresentam com uma dimensão humana complexa. Vistos em peças como *Um Sertanejo na Corte* (1833-1837), *A Noite de São João* (1844), *O cigano* (1845) de Martins Pena, entre outras.

Outro exemplo é a dramaturgia *A Mãe* (1860), de José de Alencar, em que apresenta o drama da “mãe preta”, a escrava Joana, que tendo um filho de pele



branca, o jovem médico Jorge, recusa a confissão de seus laços identitários para não o ligar a sua condição social de cativa. Embora apresente uma personagem trágica, com um drama a ser explorado, que prefere ser vendida pelo próprio filho e até mesmo o suicídio em vez de lhe revelar a descendência, sua construção vem de um arquétipo tipicamente estruturado a partir dos repertórios da sociedade escravocrata.

Alguns exegetas, como Evani Tavares Lima, Miriam Garcia Mendes, Christine Douchami, vão observar e pontuar que este cenário começa a mudar com o fundamento do Teatro Experimental do Negro, por Abdias do Nascimento, cujos membros e herdeiros, seja pela participação ou pelo contato com a repercussão no território nacional, buscaram favorecer o empreendimento de uma dramaturgia negra, que serviu como pavimentação para, mais tarde, o desenvolvimento do cinema negro e a entrada de atores negros no cinema e futuramente na teledramaturgia brasileira.

De a Companhia Negra de Revista (1926), que apresentou nomes como Pixinguinha, Grande Otelo, Rosa Negra, Benjamin de Oliveira, ao Teatro Experimental do Negro – TEN (1944), o artista afro-brasileiro foi buscando evidenciar o seu lugar na arte. No Teatro de Revista, com a Companhia Negra de Revistas (1926), Companhia Bataclan Negra (1927), Companhia Mulata Brasileira (1930), todas idealizadas por João Candido Ferreira, conhecido como De Chocolat, foi possível ver uma expressão da presença negra. A popularidade dessas companhias era consequência do sucesso na Europa, sendo impulsionadas pela estratégia comercial da época, num período em que a performance do artista negro enquanto trabalho era ainda menos corroborada.

Nos quadros dessas companhias, eram apresentados temas populares e a mulata era personagem recorrente como “frutinha nacional”, ilustrando cada vez mais o ideal de mestiçagem. A essa questão, enquanto por um lado, na montagem dos quadros, havia um fortalecimento dos estereótipos associados aos negros (malandro: sambista e avesso ao trabalho; mulata: boa de rebolado e produto de exportação, entre outros), por outro lado, a presença desses artistas nas



performances, abriu espaço para atuação do artista negro no campo artístico (Rosa, 2007, apud, Lima, 2010, p. 34). Destarte, a existência do teatro de revista no início do século XX, mesmo sem direcionar um discurso político explícito a respeito das questões raciais do qual o teatro engajado negro se coloca como porta voz, também foi importante para marcar a presença do artista negro na arte em suas diversas abstrações.

Nesse sentido, podemos dizer que a primeira e mais importante proposta de um teatro negro engajado na sociedade brasileira partiu do surgimento do Teatro Experimental do Negro em 1944. Fundado por Abdias do Nascimento, o objetivo da proposta do TEN, que ainda segue como basilar ao teatro negro contemporâneo, foi o de preencher a ausência de autores, atores, personagens e dramaturgias negros apresentando as populações negras em suas dimensões humanas, despidas dos estereótipos que marcaram até então a construção de suas personas na trama dramática nacional.

Abdias do Nascimento, que possuía uma trajetória na militância, pôde intensificar suas inquietações quando em Lima, capital do Peru, assistiu a um espetáculo no qual o protagonista de tez preta era interpretado por um ator branco, o argentino Hugo D'Evieri, em cena com o corpo pintado de preto. A peça era *O imperador Jones*, do autor norte-americano Eugene O'Neill, a quem Abdias enviou uma carta mais tarde contando de sua inquietação e pedindo autorização, que foi concedida, para montar a peça da maneira como devia, no teatro. Regressado ao Brasil, no Rio de Janeiro, pôs-se a desenvolver um teatro onde equívocos como esse fossem corrigidos e evitados de ocorrer. Pois, se uns dos pretextos para o *blackface* em cena era a ausência de atores negros, Abdias do Nascimento criaria com esse teatro o surgimento de novos atores, autores, encenadores e realizadores negros.

Vale ressaltar que muitos desses atores, inicialmente, não tinham contato com a arte teatral, sendo operários, trabalhadores domésticos, funcionários públicos, que a partir das experimentações propostas por Abdias do Nascimento foram construindo suas expressões artísticas. Para isso, no seu início, com a ausência



de textos brasileiros isentos dos estereótipos, o grupo estreia com a peça *Imperador Jones*.

Além disso, é importante destacar que a participação dos artistas afrodescendentes nos palcos das sociedades, em que estão inseridos, a partir das experimentações do TEN, além de promover um canal de ação política e de militância para as pautas negras, possibilitou um mercado de trabalho aos artistas afro-brasileiros.

O TEN ofereceu uma proposta para a arte teatral e dramatúrgica no Brasil, de modo que seus atores e atrizes não se limitassem ao palco do teatro tradicional italiano, seguindo, assim, para o trabalho cinematográfico também. Esse movimento foi importante para influenciar diversas gerações de diretores e demais artistas. Em relação aos artistas envolvidos com as ações do teatro experimental, Nascimento pontua que "as mulheres tiveram uma atuação destacada no TEN desde a sua fundação", como Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza e Ruth de Souza que estavam entre os primeiros quadros da organização, bem como, Ilena Teixeira, Mercedes Batista, Léa Garcia, Guiomar Ferreira de Matos, Marietta Campos Damas e muitas outras que levaram adiante essa atividade (Nascimento, 2004, p. 306).

Sobre esses atores e atrizes do TEN que ganharam as mídias, Evani Tavares Lima em sua pesquisa busca tensionar porque ainda são tão poucos quando evocados, sendo alguns nomes familiares, tais como: Ruth de Souza, Lea Garcia, Grande Otelo, Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Zezé Mota, Zózimo Bulbul, Mário Gusmão (Lima, 2010), embora devam ser citados a partir de suas importâncias no cinema e no teatro, as lacunas ainda são grandes quando a questão é a presença negra artística existente na tela em lugar de protagonismo ou destaque. Como discorre Douxami, essa participação se torna relevante quando solicitada por:

Superproduções de cunho histórico, folclórico ou policial, como Sinhá moça, de Tom Payne, com Ruth de Souza (1953); Barravento, de Glauber Rocha (1962), com Antônio Pitanga; Xica da Silva, com Zezé Motta (1976) e Orfeu do Carnaval (1999), de Cacá Diegues; Chico Rei, de Valter Lima Júnior



XXI SEMANA DE EDUCAÇÃO DA PERTENÇA AFRO-BRASILEIRA

Espiral da Pertença: Vinte anos de circularidade e debate da perspectivas étnicas e raciais no ODEERE

VII Colóquio Internacional de Educação das Relações Étnicas :: VIII Encontro de Religiões de Matriz Africana

VIII Fórum de Educação: Leis 10.639/03 e 11.645/08 Gênero, Diversidade sexual -

V Congresso Internacional de Educação, Língua, Cultura e Território - CIELCULTT

III Festival das Artes: Ancestralidades em movimento :: I Jequiê Zumba :: Cantinho do Griô



(1982); ou *Negritude*, drama urbano, de Odorico Mendes (1998) (Douxami, 2001, p. 314).

A isso, observando as participações esporádicas do ator negro em produções artísticas do teatro e do audiovisual, a pesquisadora Christiane Douxami, ao entrevistar mais de 130 artistas autodeclarado negros, destaca que a atriz Zezé Motta, a qual fez parte do Teatro de Arena promovido por Augusto Boal, decidiu denunciar essa “quase” ausência do ator negro para além dos palcos; mas também na projeção do écran, isto é, nas produções da TV e do cinema. Destarte, com a ajuda de Jacques D’Adesky e de Januário Garcia, criou, em 1984, o Centro Brasileiro de Integração e Desenvolvimento do Artista Negro – Cidan. A proposta tentava ir contra o pretexto de realizadores e produtores os quais afirmavam que pouco se tinha atores e atrizes negros no Brasil, dessa forma, o projeto desenvolveu um catálogo com slides desses artistas do Rio, São Paulo e Salvador. Essa iniciativa da atriz se deu a partir dos temas elencados e da consciência de seu destaque na mídia após o filme *Xica da Silva* (Cacá Diégues, 1976), aproveitando tal espaço para possibilitar a entrada de outros artistas negros no mercado cinematográfico e teatral. Toda produtora que necessitasse contratar atores negros podia solicitar o catálogo, após consultá-lo no Cidan. (Douxami, 2001, p. 337).

A pesquisadora Regina Dalcastagnè em seu trabalho *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*, buscou refletir sobre a ausência da população negra na literatura, identificando que quase 80% das personagens presentes são brancas. Observou que essa expressão na diegese literária reflete características centrais da sociedade brasileira e que “entre as personagens negras, há uma proporção muito maior de dependentes químicos (13%, contra 3% para os brancos)” bem como a presença maior de livros que “objetivam mostrar o submundo do crime nas favelas, fonte de grande parcela das personagens negras” (Dalcastagnè, 2008, p. 92), entre outros estereótipos que nos chega mais rápido pela exibição em massa do cinema e das telenovelas.

A visão estereotipada de personagens com alguma descendência em evidência está presente em muitas produções hollywoodianas, entre outras. Como



o estereótipo do francês com terno chique, de boina, perfume caro, sendo um artista altamente culto; o estereótipo do latino que se apresenta como traficante, bandido, imigrante ilegal; o estereótipo do árabe como o terrorista, o fanático religioso, o traficante de armas; o estereótipo do negro como o ladrão, o predador sexual, o malandro, o agressivo, entre outros. Para alguns realizadores pode ser mais cômodo continuar evocando essas imagens, mas como evidenciamos na literatura dramática do Brasil do século XIX, as cenas produzidas com essas construções imagéticas excluem e deterioram vivências. Nesse sentido, citada por Evani Tavares Lima (2010), Solange Couceiro de Lima discorre que:

Ao caracterizar o negro de modo estereotipado, a telenovela traz, para o mundo da ficção, um imaginário que permeia as relações, atualiza as crenças e valores pautados por esse imaginário que não modernizou as relações interétnicas na nossa sociedade (Lima, 2000, 13).

CONCLUSÕES

Diante do exposto, o trabalho presente realizou, ainda que de forma breve e esquemática, a apresentação da estratégia pedagógica e de ação política do Teatro Experimental do Negro, que inaugurou um gesto engajado no teatro em relação à expressão negra. A análise de estereótipos e arquétipos do personagem negro na literatura dramática brasileira, anterior a criação do TEN, mostra como a proposta de um teatro feito por e para o artista afrodiaspórico é capaz de criar narrativas em que o negro se torna herói e protagonista de suas próprias histórias. O TEN, para além de um movimento artístico, demonstra que o intuito de Abdias do Nascimento, referente à criação de um teatro engajado, veio das questões sociais elencadas e do movimento de exclusão do artista negro da trama social e fictícia. O desenvolvimento de um teatro de indivíduos afrodiaspóricos foi importante na história do teatro brasileiro como um divisor de águas, uma base fundamental para os artistas afro-brasileiros contemporâneos. Portanto, compreende-se que formar um teatro, um cinema, uma literatura negros, ou quaisquer outros meios de viabilizar o processo criativo é a prova de que as redes de interdependência estabelecidas por afrodescendentes partem das inclinações



e necessidades de corroboração das experiências específicas e coletivas com a negritude.

LISTA DE REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. Teatro completo, volume 2. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro - Serviço Nacional de Teatro – DAC/FUNARTE - Ministério da Educação e Cultura, 1977.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre silêncios e estereótipos:** relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 31, p. 87-110, 2008.

DOUXAMI, Christine. **Teatro Negro:** a Realidade de um Sonho sem Sono. *Revista Afro-Ásia*, 25-26, p. 313-63, 2001.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** Orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos. 2010. 345f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1888).** São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro:** trajetória e reflexões. *Revista Estudos Avançados* – Universidade de São Paulo – USP. Volume 18 – número 50 – Janeiro/Abril, 2004.